



К 950-летию рода Лермонтовых

Правительство Ставропольского края

Министерство образования Ставропольского края

Ставропольский государственный университет

Ставропольская государственная краевая универсальная
научная библиотека им. М.Ю. Лермонтова

Пятигорский музей-заповедник М.Ю. Лермонтова

Лермонтовский текст. Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М.Ю.Лермонтова.

Под редакцией профессора В.А.Шаповалова,
профессора К.Э.Штайн.

Исторический
книжный
центр
СГУ



Лермонтовский текст.
Исследования
1900—2007 годов.
Антология в двух томах.
Том 2.



Издательство
Ставропольского государственного университета.
Ставрополь, 2007.

ББК 83.3(2Рос=Рус)-8Лермонтов М.Ю.Я1
УДК 882-95ЛЗ(083).21)

Л49 Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи
о жизни и творчестве М.Ю.Лермонтова: Антология: В 2 т. /
Под редакцией проф. В.А.Шаповалова, проф. К.Э.Штайн. —
Ставрополь: Изд-во СГУ, 2007. — Т. 2. — 704 с.

Издание второе, исправленное, дополненное

ISBN 5–88648–577–5

В подготовке антологии использованы материалы из
фондов Пятигорского музея-заповедника М.Ю.Лермонтова,
отдела краеведения Ставропольской государственной
краевой универсальной научной библиотеки
им. М.Ю.Лермонтова, частной коллекции И.Г.Дамианиди



В двухтомной антологии жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова рассматривается
как значительный текст русской культуры, который развивается и живет в прост-
ранстве и времени. Публикуются основные, наиболее значительные труды ставро-
польских ученых о М.Ю.Лермонтове, написанные в течение XIX–XX веков, осуще-
ствлена их систематизация, научная обработка. Работы располагаются в хроноло-
гическом порядке, большая часть их связана с изучением кавказского периода
творчества М.Ю.Лермонтова. В научный обиход вводятся многие забытые, мало-
известные исследования. Они будут полезны в школах, вузах, других учебных за-
ведениях. Книга включает богатый иллюстративный материал из фондов Пятигор-
ского музея-заповедника М.Ю.Лермонтова. Приведена обширная библиография.
Антология предназначена всем, кто интересуется жизнью и творчеством великого
русского поэта.

ISBN 5–88648–577–5

Председатели редакционно-издательского совета:

заместитель председателя правительства Ставропольского
края Л.Н. Волошина,
министр образования Ставропольского края А.Ф. Золотухина

Научные редакторы:

доктор социологических наук профессор, ректор
Ставропольского государственного университета,
руководитель проекта «Филологическая книга СГУ»
В.А.Шаповалов,
доктор филологических наук профессор СГУ К.Э.Штайн

Составитель:

К.Э.Штайн

Члены редакционно-издательского совета:

директор Ставропольской государственной краевой
универсальной научной библиотеки им. М.Ю.Лермонтова
З.Ф.Долина, заведующий отделом краеведения
Ставропольской государственной краевой универсальной
научной библиотеки им. М.Ю.Лермонтова Т.Ю.Кравцова,
кандидат исторических наук, сопредседатель Российского
лермонтовского комитета, председатель Лермонтовской
комиссии Союза писателей России В.А.Захаров, директор
Пятигорского музея-заповедника М.Ю.Лермонтова
И.В.Сафарова, главный хранитель музея Н.В.Маркелов,
заслуженный деятель культуры Б.М.Розенфельд

Ответственные за выпуск:

Д.И.Петренко, В.П.Ходус

Подготовка текста

осуществлена редакторской группой проблемной научно-
исследовательской лаборатории «Текст как явление культуры»
СГУ: К.Э.Штайн, Э.В.Пиванова, В.А.Кофанова,
Е.Н.Золоторева, Д.И.Петренко, Е.Н.Сороченко, В.П.Ходус,
Е.В.Кайбе, Ю.В.Пономарева, Т.С.Наумова

Дизайн:

С.Ф.Бобылев

Верстка:

Д.И.Петренко

Корректоры:

Б.Я.Альтус, Р.Р.Буньковская, Т.Н.Ковалева

В оформлении использованы фрагменты графики Хорста Янссена

© Издательство Ставропольского государственного
университета, 2007

© К.Э.Штайн, составление, 2007

© С.Ф.Бобылев, оформление, 2007

Лермонтовский текст.
Антология. Том II.

Исследования 1990-2007 годов

Белоконь С.В.	11	Неизбежимый жребий
Головко В.М.	43	Проза в пространстве культуры
	50	1. "Опыты" М. Монтеня как прототекст романа "Герой нашего времени": о традициях философского скептицизма в "Фаталисте"
	53	2. Романы Д.-А.-Ф. де Сада и М.Ю. Лермонтова как оппозиция в рецепции этического антропоконцепта европейского Просвещения (введение в проблему)
	56	3. Феноменологический аспект социокультурной идентификации личности в романе "Герой нашего времени"
		4. Стратегия художественных инноваций неоконченной повести "Штосс" и опыты реконструкции текста
Дамианиди М.Ф., Рябов Е.Н.	64	Неизвестные письма княгини М.А. Щербатовой
Дамианиди М.Ф.	71	"Ежели бы гром упал к моим ногам, я бы и тогда был менее поражен..."
Дамианиди М.Ф., Рябов Е.Н.	76	Эта загадочная Ида Мусина-Пушкина
Дамианиди М.Ф.	80	Первый памятник М.Ю.Лермонтову
	90	Мемуары Евгении Акимовны Шан-Гирей
Захаров В.А.	109	Загадка последней дуэли
	111	В отпуск
	112	Опальный генерал
	113	В столице
	115	Москва
	117	Орел или решетка
	118	"Кавказский наш Монако"
	120	Роза Кавказа
	122	Генеральша Мерлини
	122	Бал в цветнике
	123	"Горец с длинным кинжалом..."
	126	Эпиграмма "Рецепт"
	128	Злополучный альбом
	129	Монго
	130	Ссора
	132	Последний день
	134	Дуэль
	136	После дуэли
	139	Траскин
	140	Следствие
	144	Подполковник Кушинников
	146	Похороны поэта
	147	О скорбящих
	148	Письмо кузины
	150	Суд
	152	Наказание

Захаров В.А.	168	Дело о "погребении Лермонтова"
	174	Посмертная судьба поэта
	176	Лермонтов и декабристы
	181	Неизвестная книга о последней дуэли Лермонтова
	184	Уточнение датировки письма М.Ю. Лермонтова к М.Л. Симанской
	186	"Тамбовская казначейша" М.Ю. Лермонтова: о чтении одной купюры
	188	К атрибуции портрета М.Ю. Лермонтова 1834 г., приписываемого Будкину
	196	Первый в России. К истории памятника
	218	"...Изъездил Линию всю вдоль, от Кизляра до Тамани" (К истории лермонтоведения на Кубани)
	220	Рисунок М.Ю.Лермонтова "Тамань"
	226	Русские эмигранты о Лермонтове
	237	По лермонтовским местам: Ставрополь
Маркелов Н.В.	241	"Все картины военной жизни, которых я был свидетелем...". Боевая судьба М.Ю.Лермонтова
	252	"И влек за ним аркан летучий младого пленника..."
	254	"Им бог свобода, их закон — война..."
	258	"Я только что приехал в Ставрополь..."
	264	"Куда ведет нас барабанщик..."
	268	Крест над Кавказом — "Старый памятник, обновленный Ермоловым"
	271	Монастырь на Казбеке
	272	"Вид с трех сторон у меня чудесный...". Пятигорские рисунки М.Ю.Лермонтова
	275	"Он ранен был в бою у леса..." Об одном стихотворении, приписанном М.Ю. Лермонтову
	280	"Вчера я приехал в Пятигорск..."
	285	"Владыка гор"
	294	Пленники гор
	298	"И Лермонтов, тоску леча, нам рассказал про Азамата...". О двух несостоявшихся поездках Сергея Есенина.
	304	"Я счастлив был с вами, ущелия гор..."
Соснина Е.Л.	311	Черный алмаз. Лермонтовский сборник статей
Дамианиди И.Г.	351	Филателистическая экспозиция "К нам Лермонтов сходит, презрев времена..."
Коваленко А.Н.	354	К атрибуции раннего рисунка М.Ю.Лермонтова
	357	Убийца поэта Лермонтова — Н.С.Мартынов
Рябов Е.Н., Коваленко А.Н.	366	Точное место гибели М.Ю.Лермонтова
Очман А.В.	371	Роковой поединок. Дуэль и гибель М.Ю.Лермонтова в литературе XX века

Розенфельд Б.М.	393	"Музыка моего сердца..." (Композиторы-современники М.Ю. Лермонтова)
	398	Дышу Лермонтовым (М.А. Балакирев)
	403	"...И музыка, и тополя, и дивный воздух Кисловодска" (С.В. Рахманинов)
	407	"Выхожу один я на дорогу" (Е.С. Шашина)
	411	"Скромно говоря — гений..." (Ф.И. Шаляпин)
Черная Т.К.	417	М.Ю. Лермонтов. Этико-философская концепция творчества
Погребная Я.В.	457	Неомифологизм романа "Герой нашего времени"
	468	Лермонтовский миф как компонент художественного мира В.В.Набокова
Белоконь В.В.	479	Каким видел Ставрополь М.Ю.Лермонтов в 1840—1841 годах
Кравченко В.Н.	484	М.Ю.Лермонтов в Ставрополе
Штайн К.Э., Петренко Д.И.	502	Лермонтов и барокко
		Глава I. Барокко в творчестве М.Ю.Лермонтова
	503	1. Стилиевые взаимодействия и творчество М.Ю.Лермонтова
	516	2. Стандарты большого стиля барокко в творчестве М.Ю.Лермонтова
	529	3. Языковые особенности воплощения стиля барокко в тексте М.Ю.Лермонтова: синтаксические конструкции-агрегаты с S-образным строением
	549	4. Графическая фактура прозаического и поэтического текста М.Ю.Лермонтова
		Глава II. Ситуация барокко: М.Ю.Лермонтов в критике — критицизм М.Ю.Лермонтова
	554	1. М.Ю.Лермонтов в метапоэтическом контексте
	566	2. Критическое мышление М.Ю.Лермонтова и стиль барокко
	573	3. Поэтическая логика М.Ю.Лермонтова
	588	4. Гармония поэтического текста М.Ю.Лермонтова: По иной геометрии речи
		Глава III. Космизм М.Ю. Лермонтова
	602	1. Барочный космос М.Ю. Лермонтова
	612	2. Эмблематичность текста. "Скрытое" имя в стихотворениях М.Ю. Лермонтова
	622	3. Вечность
		Глава IV. Музыкальность, живописность, театральность как репрезентанты стиля барокко в творчестве М.Ю.Лермонтова
	630	1. Эйдос звука в лирике М.Ю.Лермонтова. К вопросу о зауми
	640	2. Живописность лермонтовского текста
	653	3. Театр, маска, маскарад
Сборники статей, посвященные творчеству М.Ю.Лермонтова	665	
Кравцова Т.Ю., Мишукова Т.А.	672	Список публикаций о жизни и творчестве М.Ю.Лермонтова



Исследования 1990—2007 годов





Сергей Владимирович Белоконь

1952—2000

Сергей Владимирович Белоконь — известный в крае и за его пределами журналист, писатель, литературовед. Его книги: "Неизбежимый жребий" (1997) о дуэли М. Лермонтова, "Синий магистр" (1998) о Я.М. Неверове, директоре Ставропольской гимназии середины девятнадцатого века, сборник очерков "Период таянья ледников" (2000), многочисленные публикации в местной и центральной печати — знакомы российским читателям.

Сергей Белоконь родился в 1952 году в селе Преградном Красногвардейского района в семье сельских учителей. Мать Сергея работала в школе учителем математики. Отец — мест-

ный Кулибин, учитель труда. Десятки медалей были им привезены с ВДНХ. Окончив школу, в 1970 году Сергей Белоконь уехал поступать в Ленинградский государственный университет, вскоре стал студентом филфака. С.В. Белоконь уже тогда увлекался Лермонтовым, изучал творчество писателя Леонида Андреева. После окончания университета работал в Семипалатинске на филологическом факультете педагогического института. Вернувшись в Ставрополь в 1977 году, стал корреспондентом газеты "Молодой ленинец". В разное время был ответственным секретарем журнала "Агитатор Ставрополя", заместителем редактора газеты "Ставропольская правда", в последние годы жизни возглавлял пресс-службу губернатора Ставропольского края А.Л. Черногорова.

Область его научных интересов — образование и культура Ставрополя, лермонтоведение. Он реализовал себя как журналист, писатель и пытливый исследователь, умеющий выдвигать смелые и оригинальные гипотезы.

К.Э. Штайн

Краткая библиография

Белоконь С.В. Смерть поэта. К вопросу о дуэли М.Ю. Лермонтова с Мартыновым // Ставрополь. — 1984. — № 4. — С. 88—97.

Белоконь С.В., Корнеев В., Латкин В.Л. и др. Обнаружена неизвестная ранее запись об обстоятельствах дуэли М.Ю. Лермонтова с Мартыновым. Находка С.В. Белоконоя в архиве Я.М. Неверова // Известия. — 1985. — 25 апреля.

Белоконь С.В. Кавказ по Марлинскому, Пушкину и Лермонтову // Ставрополь, 1990. — № 4. — С. 124.

Белоконь С.В. "Дневник" Петра Дикова // Ставрополье. — 1991. — № 3. — С. 3-31.

Белоконь С.В. Неизбежимый жребий. Версия гибели Тенгинского пехотного полка поручика М.Ю. Лермонтова. — Ставрополь, 1997.

Л.Н. Кочкарева

1997

Неизбежимый жребий

Версия гибели Тенгинского пехотного полка поручика
Михаила Лермонтова

Если бы не разразилась пятигорская катастрофа, со временем русское общество оказалось бы зрителем такого непредставимого для нас и неповторимого ни для кого жизненного пути, который привел бы Лермонтова-старца к вершинам, где этика, религия и искусство сливаются в одно, где все блуждания и падения прошлого преодолены, осмыслены и послужили к обогащению духа и где мудрость, прозорливость и просветленное величие таковы, что все человечество взирает на этих владык горных вершин культуры с благоговением, любовью и с трепетом радости...

Даниил Андреев

Н о ч ь II

Погаснул день! — и тьма ночная своды
Небесные, как саваном, покрыла.
Кой-где во тьме вертелись и мелькали
Светящиеся точки,
И между них земля вертелась наша;
На ней, спокойствием объятый тихим,
Уснуло все — и я один лишь не спал.
Один я не спал... страшным полусветом,
Меж радостью и горестью серединой,
Мое теснилось сердце — и желал я
Веселие или печаль умножить
Воспоминаньем о убитой жизни:
Последнее, однако, было легче!..

Вот с запада *Скелет* неизмеримый
По мрачным сводам начал подниматься
И звезды заслонил собою...
И целые миры пред ним уничтожались,
И все трещало под его шагами, —
Ничтожество за ними оставалось —
И вот приблизился к земному шару
Гигант всеильный — все на ней уснуло,
Ничто встревожиться не мыслило — единый,
Единый смертный видел, что не дай бог
Созданию живому видеть...

И вот *он* поднял костяные руки -
И в каждой *он* держал по человеку,
Дрожащему — и мне они знакомы были
И кинул взор на них я — и заплакал!..

И странный голос вдруг раздался:
"Малодушный!
Сын праха и забвения, не ты ли,
Изнемогая в муках нестерпимых,
Ко мне зывал — я здесь: я смерть!..
Мое владычество безбрежно!..
Вот двое. Ты их знаешь — ты любил их...
Один из них погибнет. Позволяю
Определить неизбежимый жребий...
И ты умрешь, и в вечности погибнешь —
И их нигде, нигде вторично не увидишь —
Знай, как исчезнет время, так и люди,
Его рождение, — только бог лишь вечен...
Решись, несчастный!.."

Тут невольный трепет
По мне мгновенно начал разливаться,
И зубы, крепко застучав, мешали
Словам жестоким вырваться из груди;
И, наконец, преодолев свой ужас,
К скелету я воскрикнул: "Оба! оба!..
Я верю: нет свиданья — нет разлуки!..
Они довольно жили, чтобы вечно

Продлилось их наказание.
Ах! — и меня возьми, земного червя —
И землю раздоби, гнездо разврата,
Безумства и печали!..
Все, все берет она у нас обманом
И не дарит нам ничего — кроме рожденья!..
Проклятие этому подарку!..
Мы без него тебя бы не знавали,
Поэтому и тщетной, бедной жизни,
Где нет надежд — и всюду опасенья,
Да гибнут же друзья мои, да гибнут!..
Лишь об одном я буду плакать:
Зачем они не дети!.."

И видел я, как руки костяные
Моих друзей сдавили — их не стало —
Не стало даже призраков и теней...
Туманом облачился образ смерти,
И — так пошел на север. Долго, долго,
Ломая руки и глотая слезы,
Я на творца роптал, страхась молиться!

От автора

1

Вот уже полтора века не рассеивается дымок от выстрелов двух кухенройтеров у подножия Машука. И все же редкий человек, наверное, представляет Лермонтова беспомощно прижавшимся к мокрой после дождя земле. Скорее мы видим его стоящим под наведенным дулом пистолета.

Неизбежимый жребий...

На нас продолжает влиять не только бессмертное творчество Лермонтова, но и живой образ поэта. Его мысли, мечты и разочарования...

В силу этого остается потребностью изучение биографии поэта и, в частности, обстоятельств роковой дуэли.

На данную тему написаны книги, море статей и заметок в научных и периодических изданиях.

Казалось бы, куда еще? Однако и сегодня актуальны слова известного литературоведа Бориса Михайловича Эйхенбаума: "Биограф Лермонтова неизбежно попадает в сеть загадок, для решения которых нет достоверного материала. Получается положение, при котором (по старой поговорке) врать на Лермонтова можно как на покойника (что и начал делать Вяземский), а нарисовать подлинный его образ оказывается делом мудреным. Однако задача эта должна быть поставлена, и к решению ее надо стремиться. Как ни скуден материал, рисующий нам Лермонтова, он все же достаточен хотя бы для того, чтобы опровергнуть ходячие, давно устаревшие представления и противопоставить им иные черты".

2

Силуэт Лермонтова резко выделяется на фоне его времени. Он мыслит принципиально отлично от современников. словно те живут в мире Эвклида, а он во вселенной Лобачевского и Эйнштейна. Понятия и предметы у Лермонтова предстают не в гармонии и целостности, а в диалектической борьбе противоречий, в движении.

Человеку-горе было неуютно среди лилипутов. Порой ему мучительно хотелось стать как все. Он пробовал — и не получалось.

Лермонтов неизмеримо выше своего времени, но он — сын своего времени, "немытой России".

"Тяжело человеку быть целым поколением", — выдохнет с кровью его поэтический наследник и противник, написавший по-лермонтовски пронзительные строки:

**"Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но, видит бог, есть музыка над нами..."**

3

Жанр предлагаемой вниманию читателя работы — версия.

С одной стороны, в "Неизбежимом жребии" присутствуют некоторые элементы художественной типизации, вымысла, однако — это не художественное произведение.

Версия опирается на фундамент многолетних разысканий русских и советских лермонтоведов, некоторые вновь найденные документы, но, тем не менее, это не научное исследование.

Повествование лежит на стыке художественного и научного осмысления материала. Подобный подход, думается, оправдан мизерным количеством достоверных фактов о причинах поединка и последних днях жизни Лермонтова.

Друзья и враги: Васильчиков

1

Его постоянно терзало самолюбие.

Любой ценой он стремился быть первым, и то, что чаще всего это ему действительно удавалось, только подогревало уверенность в своей исключительности и даже избранности.

Однако все время ему кто-нибудь или что-нибудь мешало: косой взгляд, намек, предпочтение в дружбе, сомнение в его многочисленных талантах. Конечно, grand merci папеньке Иллариону Васильевичу за княжеский титул и немалое наследство, но за всем этим он не мог забыть, что ступеньками родительской карьеры были волнения в Семеновском полку, злополучный декабрь на Сенатской площади, когда по папашину совету государь повелел расстрелять бунтовщиков картечью.

А как забыть, что в "рописи государственным преступникам, приговором Верховного уголовного суда осужденным к разным казням и наказаниям" по делу 1825 года, между подписями Балашова и графа Нессельрода стоит фамилия Васильчикова?

2

Впрочем, он был неглупым молодым человеком и в организованной им студенческой "бурсе" пользовался непрекращаемым авторитетом и слыл непревзойденным оратором, вольтерьянцем. Ему льстило, что Петр Шувалов и Иван Рибопьер на записках ставили шутивную надпись: "Первому студенту А. Васильчикову".

Но и тут, впрочем, не обходилось без ложки дегтя.

Скажем, Вольдемар Карамзин как-то в ответ на его справедливое замечание: "На экзамене по истории, дорогой мой, вы отвечали не лучше нас, однако же получили больше баллов; я думаю, что на профессоров подействовала слава вашего отца", — бесстыдно парировал под самый дых: "Совсем как в прошлом году, мой милый, когда эпюлеты вашего отца подействовали на профессоров в вашу пользу".

Князь, конечно, прервал всякие сношения с этим грубияном, но нервическая дрожь в руках словно подтверждала, что Вольдемар — прав!

Нет! Нет! Нет! И еще раз нет!

Он, естественно, вышел из университета с золотой медалью, вполне заслуженной. Однако экстраординарный профессор Соловьев не преминул омрачить торжество, заявив кому-то, что, дескать, медаль сделана для "аристократа Васильчикова, которого всеми средствами тащили за уши и дотаскивали до первого места".

Кругом одни завистники!

3

Когда же Васильчиков познакомился с Лермонтовым?

Пожалуй, в 1839 или в 1840 году на одном из собраний "шестнадцати", которые Васильчиков стал посещать вместе с Сергеем Долгоруким и Петром Шуваловым после окончания университета.

Александр Илларионовичу льстил флер оппозиционности, которым были окрашены дружеские беседы. Рискованно, конечно, осуждать существующий режим, произвол III Отделения, однако в этом риске — своя сладость.

Ему грезился романтический ореол мученика за идею. Прихорашиваясь перед зеркалом, Александр Илларионович не раз примерял мысленно на свое породистое холеное чело терновый венец.

Выходило красиво, и он маленько отпускал галстук, который давил шею.

Впрочем, на дружеских собраниях ему представлялось куда меньше возможностей демонстрировать свое превосходство, чем прежде. Это в "бурсе" были обеспечены "охи" и "ахи" по поводу его претенциозных писаний вроде "Две любви, две измены". В кружке "шестнадцати" все одинаково хорошо владели пером, могли при случае состряпать недурную эпиграмму, пригвоздить метким словом. Скажем так, что муза Александра Илларионовича выглядела весьма серо по сравнению с музой Лермонтова, приобретшего известность после скандального стихотворения на смерть Пушкина.

Васильчиков чувствовал некоторое отвращение к этому нескладному, по-монгольски скуластенькому гусарскому офицеру, мнившему себя потомком древнего шотландского рода.

Шотландец с носом а la cuisine?

Однако Михаил Юрьевич обладал таким острым и беспощадным языком, так пронзительно смотрел при беседе на Александра Илларионовича, что тот терялся. Домашние экспромты начинали звучать пошло. Князь смущался, и его высокая фигура неожиданно выглядела нелепой рядом с кривоногим приземистым Лермонтовым.

Васильчиков не доверял Лермонтову. Позволительно спросить, кого конкретно имел тот в виду, клеймя "надменных потомков известной подлостью прославленных отцов", "свободы, гения и славы палачей"? Уж не кивал ли он и в сторону Иллариона Васильевича?

4

Все складывалось так, что лучше и не мечталось.

О собраниях "шестнадцати" стало кое-где известно, но посматрели на них скорее как на юношескую шалость.

Перебесятся, дескать, а пока лучше разогнать этих прожектеров.

Весной 1840 года Столыпин, Фредерикс, Долгорукие и Жерве были отправлены на Кавказ. Туда же за дуэль с Барантом последовал Лермонтов. Благодаря папаше весьма тепленькую ссылку придумали для Александра Илларионовича: включили в состав комиссии барона Павла Васильевича Гана.

Ссылка — не ссылка. Как посмотреть?

Васильчиков был в восторге.

"Мальбрук в поход собрался, — напыщенно писал он сестре Е.И. Лужиной. — Иными словами, я уезжаю в Тифлис с сенатором Ганом. Я отправляюсь без промедления, приблизительно на год. Принести в жертву блестящую карьеру — в этом есть что-то таинственное, сентиментальное и мизантропическое, что мне нравится бесконечно. Вполне уместно для молодого человека, который в течение полугода предавался тяжелому ремеслу светского человека, толкался во всех гостиных и приемных, шаркал по улицам и по паркетам, весьма уместно, говорю я, покинуть сцену большого света и удалиться в страну далекую, восточную, азиатскую..."

5

Деятельность в составе комиссии по введению новых административных порядков на Кавказе не особенно обременяла Александра Илларионовича. Трепет, в который приводило местную

администрацию одно название исполняемой им должности, возвышал его в собственных глазах.

Через год, как и предполагал Васильчиков-младший, миссия была с блеском исполнена. Летом 1841 года П.В. Ган вернулся в Петербург. Александра Илларионовича ожидали теперь почести и награды, а пока по всемилостивейшему соизволению Николая I ему был выхлопотан трехмесячный отпуск.

6

Александр Илларионович спешил. Так спешил, что на перегоне от Гатирской станции до Душета загнал коренную лошадь.

Когда станционный смотритель попытался предъявить ему претензии, Васильчиков обозвал его скотиной и повелел скорее закладывать смену.

Гатирский почтосодержатель так и остался без 100 рублей возмещения.

Но до бед ли простолудина Александру Илларионовичу?!

Не терпелось ему покрасоваться перед знакомыми дамами, с видом знатока Кавказа пройтись по салонам.

Сердце замирало, предчувствуя торжество.

7

Памятуя, что многие из его бывших знакомых обитают на водах, Васильчиков решил немного задержаться в Пятигорске. Местные доктора весьма охотно выдавали соответствующие бумаги о болезни.

Девятого июня Александр Илларионович отправил Гану в столицу рапорт с приложением медицинского свидетельства.

Так появился увольнительный вид для А.И. Васильчикова "к Кавказским Минеральным Водам и потом в Саратовскую губернию" — в родовое имение.

8

О том, что представлял из себя Пятигорск в 1841 году и каким он явился глазам Васильчикова, можно представить по докладу начальника Кавказской области П.Х. Граббе Николаю I: "В Пятигорске с 1838 года построено домов: каменных — 16, деревянных на каменном фундаменте — 22, лавок — 15. Предположено построить по утвержденным планам: каменных домов — 23, деревянных на каменном фундаменте — 16.

На пожертвованную купцом Найтаки сумму возведено каменное здание для помещения арестантов. Оно заключает в себе длины 11, ширины 3 сажени. Устроен деревянный мост для пешеходов через реку Подкумок. Нарезан городу двухверстный выгон.

Город этот до 1838 года доходов почти не имел; теперь они составляют до 4000 руб. серебром. Употребление с пользою выгона значительно их увеличит.

Полиция в Пятигорске исправна.

В городе состоит: жителей обоего пола душ — 2324; домов каменных — 46, деревянных — 110, турлучных — 244.

Переселяющимся в Пятигорск дарованы особые права и льготы. Со времени обнародования сих прав и утверждения плана городу перечислилось туда на жительство: из Георгиевска и Александровки — 150, из областных жителей — 84, из внутренних губерний — 27. В Пятигорске состоит капиталов — 50, купцов — 245, мещан — 108.

Каждую неделю два раза в Пятигорске бывают рынки, а в июле месяце ярмарка, на которые съезжаются соседние жители и колонисты. Промышленность незначительна, но во время съезда на воды довольно оживлена. Тогда бывает торговля даже предметами роскоши. Жители пользуются доходами от отдачи домов в наем для посетителей и, по мере съезда их, получают большие или меньшие выгоды...

Кавказские Минеральные Воды привлекали к себе посетителей, несмотря на случившееся в 1839 году сокрытие главного Александровского серного ключа, который пользовался особенной известностью по целебной своей силе. Из больных многие выздоравливали, другие получали облегчение. На горяче-серных водах в последний курс лечения купанье происходило наиболее в Александро-Николаевских, Сабанеевских и Варвациевских ваннах; Ермоловские и Николаевские купальни с половины июля 1840 года оставались почти без действия, по оскудению источника, из которого снабжались водою.

Число купаленных зданий на Кавказских Минеральных Водах простирается до 14. Из них в Николаевских каменных купальнях о 16 ваннах действовали только две, а Александровские купальни о 5 ваннах со времени исчезновения Александровского ключа остаются праздными. Прочие действующие купальни о 48 ваннах большею частию ветхи, так что некоторые требуют немедленного возобновления, другие могут служить с поддержкою не далее 1843 года. Благонадежные по прочности только два турлучных строения на железных и Александро-Николаевские деревянные купальни на горяче-серных водах. Под одну связь с последними купальнями сделана в 1840 году с высочайшего Вашего императорского величества разрешения пристройка о 5 ваннах над Калмыцким источником и возведено деревянное легкое здание с купальнями ниже Сабанеевского ключа для военных чинов.

По неучреждению еще для Минеральных Вод особого управления они находятся в ведении временной строительной комиссии, которая под непосредственным моим надзором прилагает всевозможное попечение о поддержании существующих заведений".

Друзья и враги: Мартынов

1

Николай Соломонович происходил из дворянского рода. Не такого, впрочем, известного и влиятельного, как Васильчиков.

Соломон Михайлович, его отец, разбогател на винных откупах. Выйдя в отставку полковником, он поддерживал достаточно тесные связи с рядом высокопоставленных военных, в частности, с самим Алексеем Петровичем Ермоловым.

2

Мартынов был в своем роде двойником Александра Илларионовича. Только рангом пониже, да умом пожиже.

В общем, он являл довольно распространенный тип молодого человека николаевской эпохи.

Писатель-аристократ В.А. Соллогуб в своем пасквиле на Лермонтова "Большой свет" довольно точно отметил характерные черты людей подобного рода: "Случалось ли вам когда-нибудь прислониться к стенке и всматриваться во все эти странные лица, которые, как будто в угоду вам, вертятся перед вами с таки-

ми милыми улыбками, с такими чистыми перчатками? Случалось ли вам стараться разгадать все пружины, которые заставляют их двигаться? О! если б вникнуть в судьбу каждого: сколько непонятных тайн вдруг бы обнаружилось! Сколько развернулось бы разительных драм! Что если б, подобно тому, как мы видели в "Хромом Колдуне", театр наш обернулся к вам задом и, вместо пышных декораций, вдруг увидели бы мы одни веревки да грубый холст? Я думаю, что смешно и страшно видеть большой свет наизнанку! Сколько происков, сколько неведомых подарков! сколько родных и племянников! сколько нищеты щегольской! сколько веселой зависти... И все идет, все стремится, все бежит вперед...

Вперед, вперед... выше, выше... А куда вперед, куда выше? — неизвестно. Одно слово все живет и двигает. И какое слово!.. самое бессмысленное — тщеславие!

Итак, тщеславие — вот божество, которому поклоняется столичная толпа! Житель степной деревни не может постигнуть, сколько занятых рублей, сколько грядущих урожаев уничтожается в один вечер для пустой чести занять почетное место между людьми, которых вовсе не любишь, а иногда и не уважаешь. А что еще хуже, сколько людей, которые во всей своей жизни, без своебытности, без достоинства стремятся к внешним лишь отличиям, занемогают от зависти при повышении в чин своих сверстников и умирают несчастливые, сердитые, недовольные, не достигнув своей недостижимой цели, которой они пожертвовали всей жизнью, не насытив вполне своего ненасытимого тщеславия!.."

3

У Николая Соломоновича было довольно бойкое перо. На досуге он даже принимался за повесть с экзотическим названием "Гуаша". Впрочем, скоро она ему надоела и он отложил рукопись до лучших времен.

Мартынов мнил себя достойным соперником Лермонтова. Да что там соперником?! Без всяких сомнений, он — натура более глубокая и чуткая, более художественная и одаренная. Ему, безусловно, уготовано блестящее будущее на любом поприще, которое он решит осчастливить.

Стихи — безделка. Занятие между прочим.

До них Николай Соломонович еще успеет добраться, но прежде он, конечно же, покроет свое имя неувядаемой ратной славой.

4

В своей неоконченной исповеди, написанной 15 июля 1871 года, Мартынов напишет следующее.

"Я стал знать Лермонтова с юнкерской школы, куда мы поступили почти в одно время. Предыдущая его жизнь мне была все неизвестна, и только из печатных о нем биографий узнал я, что он воспитывался прежде в Московском университетском пансионе...

По существовавшему положению в юнкерскую школу поступали молодые люди не моложе 16 лет и 8 месяцев и в большей части случаев прямо из дому; исключения бывали, но редко. По крайней мере, сколько я помню, большинство юнкеров не воспитывались прежде в других заведениях. По этой причине школьничество и детские шалости не могли быть в большом ходу между нами. У нас держали себя более серьезно. Моло-

дые люди в семнадцать лет и старше этого возраста, поступая в юнкера, уже понимали, что они не дети. В свободное от занятий время составлялись кружки; предметом обыкновенных разговоров бывали различные кутежи, женщины, служба, светская жизнь. Все это, положим, было очень незрело; суждения все отличались увлечением, порывами, недостатком опытности; не менее того, уже зародыши тех страстей, которые присущи были отдельным личностям, проявлялись и тут и наглядно показывали склонности молодых людей. Лермонтов, поступив в юнкерскую школу, остался школяром в полном смысле этого слова. В общественных заведениях для детей существует почти везде обычный подвергать различным испытаниям или, лучше сказать, истязаниям вновь поступающих новичков. Объяснить себе этот обычай можно разве только тем, как весьма остроумно сказано в конце повести Пушкина "Пиковая дама", что Лизавета Ивановна, вышед замуж, взяла себе воспитанницу; другими словами, что все страдания, которые вынесли новички в свое время, они желают выместить на новичках, которые их заменяют. В юнкерской школе эти испытания ограничивались одним: новичку не позволялось в первый год поступления курить, ибо взыскания за употребление этого зелья были весьма строги, и отвечали вместе с виновными и начальники их, то есть отделенные унтер-офицеры и вахмистры. Понятно, что эти господа не желали подвергать себя ответственности за людей, которых вовсе не знали и которые ничем еще не заслужили имя хороших товарищей. Но тем и ограничивалась разница в социальном положении юнкеров; но Лермонтов, как истый школьник, не довольствовался этим, любил помучить их способами более чувствительными и выходящими из ряда обыкновенно налагаемых испытаний. Прodelки эти производились обыкновенно ночью. Легкокавалерийская камера была отдельная комната, в которой мы, кирасиры, не спали (у нас были свои две комнаты), а потому, как он распоряжался с новичками легкокавалеристами, мне неизвестно; но расскажу один случай, который происходил у меня на глазах, в нашей камере, с двумя вновь поступившими юнкерами в кавалергарды. Это был Эмануил Нарышкин (сын известной красавицы Марии Антоновны) и Уваров. Оба были воспитаны за границей; Нарышкин по-русски почти вовсе не умел говорить, Уваров тоже весьма плохо изъяснялся. Нарышкина Лермонтов прозвал "французом" и не давал ему житья; Уварову также была дана какая-то особенная кличка, которой не припомню. Как скоро наступало время ложиться спать, Лермонтов собирал товарищей в своей камере; один на другого садились верхом; сидящий кавалерист покрывал и себя, и лошадь свою простыней, а в руке каждый всадник держал по стакану воды; эту конницу Лермонтов называл "Нумидийским эскадроном". Выжидали время, когда обреченные жертвы заснут, по данному сигналу эскадрон трогался с места в глубокой тишине, окружал постель несчастного и, внезапно сорвав с него одеяло, каждый выливал на него свой стакан воды. Вслед за этим действием кавалерия трогалась с правой ноги в галоп обратно в свою камеру. Можно себе представить испуг и неприятное положение страдальца, вымоченного с головы до ног и не имеющего под рукой белья для перемены.

Надобно при этом прибавить, что Нарышкин был очень добрый малый, и мы все его полюбили, так что эта жестокость не имела даже никакого основательного повода, за исключением разве того, что он был француз. Наша камера пришла в негодование от набегов нумидийской кавалерии, и в следующую ночь несколько человек из нас уговорились блистательно отомстить за нападение. Для этого мы притворились все спящи-

ми, и когда ничего не звавшие об этом заговоре нумидийцы собрались в комплект в нашу комнату, мы разом вскочили с кроватей и бросились на них. Кавалеристы принуждены были соскочить со своих лошадей, причем от быстроты этого драгунского маневра и себя и лошадей препорядочно облили водой, затем легкая кавалерия была изгнана со стыдом из нашей камеры. Попытки обливаться наших новичков уже после этого не возобновлялись..."

Если бы Мартынов продолжил исповедь, то, возможно, написал бы следующее.

"Заводила Лермонтов был посрамлен и много потерял в глазах своих товарищей. В нем, надо сказать, чувствовалось какое-то нездоровое, почти болезненное желание унижить слабого, вызванное, вероятно, постоянно преследовавшим его ощущением собственной неполноценности. Неловкая угловатая фигура, низкий рост и вдобавок к тому кривые ноги делали его смешным, особенно на пеших учениях. Свои физические недостатки он и стремился компенсировать, как мне представляется, школярскими выходками, которые, повторяю, были неприличны, учитывая достаточно зрелый возраст учеников юнкерской школы.

В одежде Лермонтов был небрежен. Если мы стремились показать белые фуражки непременно у Афанасьева, лосины — у Френзеля или на худой случай у Хунгера, то за ним я не замечал подобного тщания.

Естественно, он буквально выбивался из сил, чтобы хоть в чем-нибудь показать свое превосходство".

5

Славно почувствовать себя наконец-то самостоятельным человеком. Снежок изумительно поскрипывает под сапогами! Форма — новенькая, с иголочки. И нигде-то не морщит, не жмет.

Николай Соломонович не без удовольствия отмечал, что женщины нередко косят глазки на молоденького щеголеватого офицера. На него то есть.

Лейб-гвардии кавалергардский полк — это вам не шутка. Служба — одно удовольствие. Без сомнения его заметят и выделят, ведь он известен самому государю. Пойдут звания и награды.

"Скрип-скрип" снежок под сапогами.

Морозец отличный. Легкий, бодрящий. От такого морозца румянец на щеках играет, как солнце на медных полковых трубах.

Румянец ему к лицу.

Николай Соломонович шел и мечтал, что непременно отличится на учениях или как-нибудь еще. Чтобы слухи о нем долетели до Зимнего, а всего лучше, до самого императора. "А-а-а, — скажет самодержец. — Не тот ли самый это Мартынов, сын Соломона Михайловича?" — "Тот самый", — ответят подобострастно. — "Необходимо отличить". — "Будет сделано, Ваше императорское величество".

Вот куда залетел в мечтах Николай Соломонович! Даже глаза от предвкушения прикрыл. Он уже руководил полками, армиями, повелевал государствами...

... Флигель-адъютант Николай Соломонович Мартынов.

... Особа, приближенная ко двору.

... Молодой генерал.

Но действительность не преминула напомнить о себе прозой в лице ямщика, едва не наехавшего на офицера, шагающего по проезжей части улицы.

— Прочь, каналья, не видишь: сапог перепачкал!

6

Поначалу он не преминул окунуться в светскую петербургскую жизнь, чтобы полной мерой вкусить всю прелесть балов и холостых попок, заканчивавшихся нередко на седьмой версте по Петергофской дороге в "Красном кабачке". Не раз приходилось Николаю Соломоновичу уносить нетвердые ноги от караульных дозоров. Но особый вкус приобрел он к карточной игре. Сукно ломберного стола представлялось ему полем сражения, где судьба в одно мгновение способна вознести на вершину благополучия.

Надо сказать, нередко благодаря фортуне и некоторой ловкости рук Николай Соломонович действительно пополнял содержимое своего кошелька. Банк, рест, квинтич, юрдон, штосс, рокамболь, ломбер, вист, пикет — это вам не какие-нибудь деревенские ерошки, хрюшки, дурачки да никитишны.

Да здравствует вселенский "фараон"!

Чем лучше, однако, Николай Соломонович "гнул углы", чем с большим воодушевлением встречал его дружеский пир, тем суше обращался к нему командир.

В штрафном журнале офицеров кавалергардского полка фамилия Мартынова становилась день ото дня популярней. Не прошло и двух месяцев со дня его поступления на службу, как журнал фиксирует "опоздал прибыть на манеж". Через три дня, 30 января, Николай Соломонович "опоздал прибыть в школу гвардейских юнкеров". Еще через две с небольшим недели — "не был 12 числа на офицерской езде". Чем далее, тем строже определялись штрафы: "за незнание своего дела на бывшем сего числа (1 июня. — С. Б.) учении", "за нераспорядительность при наряде", "за несоблюдение требований формы", "за то, что опоздал сего числа прибыть к смотру № 6 эскадрона, и за незнание людей своего взвода".

Перспективы блестящей карьеры покрылись весьма мрачной тенью. На быстрое производство теперь не приходилось особенно рассчитывать.

Впрочем, зеленое сукно оказалось не более счастливым, чем арена полковых учений. Хотя за ним и утвердилась репутация любимчика фортуны, но кое-кто намекал, что у мартиновской фортуны тонкие пальцы и длинные рукава.

Если в 1837 году Николая Соломоновича и произвели в поручики, это было скорее актом милосердия, чем воздаянием за служебное рвение.

7

Оставалось идти ва-банк.

Одним махом, одним героическим поступком, беззаветной отвагой, которой он был переполнен, как бутылка шампанского газом, поправить пошатнувшуюся репутацию.

11 марта 1837 года Мартынов отправился охотником в Отдельный Кавказский корпус.

Добавим, что не только на собственную храбрость полагался Николай Соломонович. В его расчетах было еще кое-что более существенное.

Он вез на Кавказ командующему войсками генералу Вельяминову письмо от самого Алексея Петровича Ермолова. Забудьте, не какую-то там коротенькую записку с протекцией, а тяжеловесное деловое письмо.

Улавливаете?

С запиской он был бы одним из многих искателей чинов малой кровью. С письмом Николай Соломонович предстал перед Вельяминовым как особа, пользующаяся полным доверием Алексея Петровича.

Дистанция огромного размера.

8

На первых порах "кавказские" надежды Мартынова оправдывались. Результатом "внимания" командующего стали военный орден Анны 3-й степени и прекрасная послужная аттестация, хотя "боевая" деятельность Николая Соломоновича ограничивалась конвоированием транспорта, фуражированием да участием в строительстве укреплений.

В формулярных списках командного состава за 1839 год отмечается, что Мартынов принимал участие "под начальством командовавшего войсками на Кавказской Линии и в Черномории ген. Вельяминова в экспедиции для продолжения береговой укрепленной линии по восточному берегу Черного моря от крепости Геленджика до устья реки Вулана с 21 апреля по 29 сентября и в бывших во время оной перестрелках".

И все-таки головокружительного взлета у Мартынова не вышло. 21 апреля 1838 года он вернулся в Петербург.

9

Первое пребывание Николая Соломоновича на Кавказе необходимо дополнить упоминанием о его встречах с Лермонтовым. Нет поводов сомневаться в их дружеских отношениях. Более того, в 1837 году Лермонтов довольно близко сошелся с семейством Мартыновых в Пятигорске. Вероятно, этим летом и произошел известный эпизод с письмом, послуживший позднее основанием для оправданий Мартынова.

10

Екатеринодар, 5 октября 1837 г.

Николай Соломонович —

Соломону Михайловичу Мартынову

"Триста рублей, которые вы мне послали через Лермонтова, получил, но писем никаких, потому что его обокрали в дороге, и деньги эти в письме также пропали, но он, само собой разумеется, отдал мне свои. Если вы помните содержание вашего письма, то, сделайте одолжение, повторите; также и сестер попросите об этом от меня. Деньги я уже все промотал".

11

Москва, 6 ноября 1837 г.

Елизавета Михайловна Мартынова —

Николаю Соломоновичу

"Твое письмо, дорогой Николай, написанное из Екатеринодара, доставило нам большую радость, но я должна сознаться, что она не была продолжительной из-за моего несчастного характера: я знаю, что там очень плохой климат; мой отец служил в этом городе и был там очень болен, вот почему я так тревожусь за тебя, мой добрый друг, и буду счастлива и спокойна лишь по твою возвращении. Как мы все огорчены тем, что наши письма, писанные через Лермонтова, до тебя не дошли. Он освободил тебя от труда их прочитать, потому что в самом деле тебе пришлось бы читать много: твои сестры целый день писали их; я, кажется, сказала: "При сей верной оказии". После этого случая даю зарок не писать никогда иначе, как по почте; по крайней мере остается уверенность, что тебя не прочтут. Двор здесь уже давно; все готовится к балам и веселостям, только мы бедные одни не сможем принять в них участие. Наталья еще слаба, они обе поправляют-

ся очень медленно. Что сказать тебе еще, милый друг, что бы могло тебя интересовать? Вера была у нас позавчера; она неизменно: красива и очаровательна, беспрестанно справляется о тебе и с нетерпением ждет твоего возвращения, столько же ради тебя, сколько ради обещанного бала. Она готовится к представлению (императрице), которое, говорят, состоится послезавтра, но это еще не наверное, т.к. императрица чувствует себя не совсем здоровой. Восьмого будет свадьба Натали Оболенской, ожидают Вольдемара, но он пишет, что не приедет, несмотря на то, что Гринвальд обещал это его отцу. По-видимому, верно, что обещать и держать слово — вещи разные. Поскольку у тебя так много свободного времени, мой милый Николай, воспользуйся им и пиши нам почаще, — это единственное наше утешение в разлуке. Прощай, будь здоров и возвращайся поскорее. Только что мы получили письмо от Дмитрия; он уже не у Оболенского, мы не знаем, что с ним делать: тот не хочет его больше держать, а этот просит, ради бога, перевести его в другой пансион. Еще не решено, как мы поступим с ним, но все это очень неприятно".

12

Этим, естественно, дело ограничилось, хотя впоследствии оно будет извлечено из семейных архивов. Из писем, как видим, не следует, что отношения Мартынова с Лермонтовым оказались прерваны. Да и сам инцидент выглядит весьма сомнительным. Оснований подозревать Михаила Юрьевича в похищении послания нет: предположение, сплетня — не более.

13

Как известно, каждый полк командировал на Кавказ ежегодно одного офицера сроком на один год. Из этого вояжа за отличиями Николай Соломонович вернулся не то, чтобы несолоно хлебавши, однако далеко не удовлетворенным.

И все пошло по-старому.

"На высочайшем смотру сего числа, — отмечается в приказе по полку от 15 октября 1838 года, — проскакали в галоп, вместо того, чтобы ехать рысью, гг. поручики Лидерс 1-й и Мартынов. Я ограничиваюсь только сделать замечание г. поручику Лидерсу 1-му, ибо мне известно, что лошадь его всегда проходила рысью и что вообще г. Лидерс занятием своим в верховой езде заслуживает снисхождение начальников, вместо того, как г. поручик Мартынов, которого не один раз я заметил, что от неправильного обращения с лошадью, как посадкою, так и управлением, сам причиною, что все его лошади не ходят рысью, что на всех репетициях он доказал".

Порядком обленевшийся и отвыкший от строевой службы Мартынов все более утверждался в полку как легкомысленный и бесперспективный офицер.

Логическим завершением его петербургской карьеры становится приказ по полку от 4 октября 1839 года: "По высочайшему приказу, отданному в 27 день минувшего сентября и объявленного в таковом же по Отдельному Гвардейскому корпусу за № 132, назначенного состоять по кавалерии ротмистром г. поручика Мартынова, с прикомандированием к Гребенскому казачьему полку, из списков исключить".

Все рухнуло окончательно и бесповоротно. Служба в казачьем полку, где все — от командиров до рядовых — великолепные кавалеристы, была для Николая Соломоновича равносильна разжалованию, насмешке, ссылке...

14

Позволим теперь привлечь внимание читателей к некоторым неясным эпизодам в биографии Николая Соломоновича. Его по-служной формулярный список в некоторых своих частях напоминает головоломку, где за ясными строчками приказов и назначений чувствуется какой-то весьма нелিপеприятный подтекст.

О его карьере, лени, пренебрежении служебными обязанностями мы уже знаем. Однако даже при всем том чересчур уж сурово звучит приказ о переводе Мартынова в Гребенский казачий полк, как неубедительна и формулировка об отставке 23 февраля 1841 года майором "по домашним обстоятельствам".

Николай Соломонович, как известно, не любил распространяться по поводу этих "обстоятельств". Весьма нелестны, вероятно, для него они были. И, скорее всего, отягощены какими-то дополнительными факторами.

Не карточными ли делишками?..

Здесь необходим небольшой экскурс в историю.

Сама общественная атмосфера поддерживала подобные увлечения. Не случайно пушкинский Герман все свои проблемы пытается решить через карты. Это вполне в духе времени. Ю.М. Логман, посвятивший теме карт и карточной игры в русской литературе специальную статью, отмечает: "Грандиозные состояния создавались мгновенно, в зависимости от скачков счастья, в сферах, весьма далеких от экономики. По данным Кастера, Орловы получили от императрицы 17 миллионов рублей, Васильчиков — 1 миллион 100 тысяч, Потемкин — 50 миллионов, Завадовский — 1 миллион 380 тысяч, Зорич — 1 миллион 420 тысяч, Ланской — 7 миллионов 260 тысяч, братья Зубовы — 3 миллиона 500 тысяч. Всего, по его данным, различным фаворитам за годы царствования Екатерины II было пожаловано 92 миллиона 500 тысяч рублей. К этому следует прибавить пожалования, которые делались их родственникам, подарки самим фаворитов, аренды и другие способы легкого обогащения. Пушкин записал разговор Н.К. Загряжской: "Потемкин, сидя у меня, сказал мне однажды: "Наталия Кирилловна, хочешь ты земли?" — "Какие земли?" — "У меня там есть в Крыму". — "Зачем мне брать у тебя земли, с какой стати?" — "Разумеется, государыня подарит, а я только ей скажу". — "Сделай одолжение". Проходит год, мне приносят 80 рублей. "Откуда, батюшки?" — "С ваших новых земель, там ходят стада, и за это вот вам деньги" <...>. В то время Кочубей сватался за Машу. Я ему и сказала: "Кочубей, возьми, пожалуйста, мои крымские земли, мне с ними только хлопоты". Что же? Эти земли давали после Кочубею 50000 дохода. Я очень была рада". Скапливавшиеся в тех или иных руках огромные состояния редко сохранялись у прямых наследников более, чем в пределах двух поколений. Причудливое перемещение богатства невольно напоминало перемещение золота и ассигнаций на зеленом сукне во время карточной игры. И если действие экономических законов, расчета, производственных усилий для достижения богатств ассоциировались с коммерческой игрой, то внезапные и незаконные обогащения (а именно такие были характерны для дворянского осмысления самого понятия богатства: не случайно "приобретатель" Чичиков, с детства усвоивший завет копить копейку, делается не заводчиком, а жуликом, стремящимся к мгновенному и незаконному обогащению) получились в качестве аналога банк или штосс... Рационалистическая теория ("Вольтер или Декарт") и колода карт в руках банкомета — двуединая форма, которая именно в своей взаимоотнесенности охватывает, по формуле Лермонтова, всю толщу

жизни его эпохи, от стройной теории ума до игры с неизвестными факторами реальной жизни".

В сатирическом романе Е. Хамар-Дабанова (Е. Лачинова) "Прodelки на Кавказе", появившемся в свет через несколько лет после выхода "Героя нашего времени" и написанном во многом под влиянием произведения Лермонтова, немало страниц отведено описанию быта кавказских офицеров, в котором картам отводилась также одна из определяющих ролей.

Роман Хамар-Дабанова был сразу же запрещен. По его поводу, как свидетельствует А. В. Никитенко, военный министр якобы заявил Дубельту: "Книга эта тем вреднее, что в ней что строчка, то правда".

Вот сцена обычного времяпрепровождения кавказских офицеров.

"В шесть часов к Пустогородову-младшему собралось пять игроков. Один из них тут же заметил, что незачем терять драгоценного времени. Другие нашли это замечание весьма справедливым и мудрым. Подали стол и карты. Николаша метал банк. Игра была крупная. Груды золота и кипы ассигнаций лежали на столе. Все внимание играющих сосредоточивалось в глазах: понтеры устремляли взор на карты, которые в руках банк-омета ложились направо и налево; Николаша глядел попеременно то на колоду, которую метал, то на карты понтеров, стоящие на столе. Любопытно и забавно смотреть на стол, окруженный игроками: различные страсти волнуют людей! В чертах шулера вы заметите борьбу корысти с опасением лишиться доверия тех, которых он, по расчету, наверное, должен обыграть; ему хочется поддержать карту, и он не решается, боясь, что заметят и более не станут его принимать. Ему, однако ж, нужно обратить ближнего: все помышления его основаны на этом расчете. Другие играют для того, чтобы быть всегда в выигрыше: эти люди не платят проигрыша; и получают деньги, когда им везет счастье, не заботясь о том, что будут о них думать; они ставят большие куши, гнут до невозможности, переносят унижение, личные оскорбления, и все-таки они в выигрыше. Есть еще такие, не имея страсти к игре, смотрят на нее как на средство обогащения; они хладнокровны, дорожат, из расчета, добрым именем и всегда мечут; таков был Николаша. Упомянем еще об особенном разряде игроков: это люди расчетливые, по большей части из немцев. Им нет возможности много выиграть, зато и нет средств много проиграть: они ставят небольшие куши и отписывают всегда часть выигрыша про запас. Наконец, тот истинный игрок, в котором кипит страсть неодолимая, он любит деньги столько же, сколько необходимы для него сильные ощущения; он суверен, расточителен в счастии, доволен малым, скромен и покорен жребия в несчастьи. Этого рода человек предпочитает понтировать; вы никогда не заметите в его телодвижениях признака гнева или досады; но всматривайтесь, и вы увидите, как на лице его попеременно бледность сменяет румянец, а румянец бледность, как черты вытягиваются, глаза расширяются, взор приковывается к картам, падающим направо и налево, губы рдеют и дрожат, чубук остается забытым во рту, волосы от напряженного внимания становятся дыбом; он едва переводит дух; в нем происходит борьба нетерпения с желанием продлить роковую минуту. Карта падает налево — его состояние удвоено: он обладает сокровищами! Карта ложится направо — и он теряет все состояние: должен жить в лишениях, нужде, словом, упасть в преисподнюю! В воображении своем он перебирает прошедшее и сравнивает его с будущим. Но, господа строгие судьи, не говорите о нем с таким презрением: это невольный раб страсти всепоглощающей!"

К слову сказать, Хамар-Дабанов выводит в "Прodelках" Грушницкого, проигрывающегося на вечере у Пустогородова и ведущего себя противу всех правил чести.

А что если в этом пустом и алчном офицеришке нашли отражение какие-то жизненные коллизии, связанные с Мартыновым, которого современники неоднократно называли возможным прототипом лермонтовского романа? Пусть наше допущение выглядит на первый взгляд фантастичным, однако в истории трагической гибели поэта столько белых пятен, что порой несколько зацепок позволяют по-новому интерпретировать те или иные факты, дают толчок к построению более логичной версии событий.

15

Кстати, одна из каламбурных кличек Мартынова — "Маркиз де Шулерхоф". Николай Соломонович был родным племянником известного игрока Саввы Мартынова, которого не без оснований, наверное, многие считали шулером.

16

В описях имущества многих состоятельных домовладельцев Кавказских Минеральных Вод этого времени буквально в глазах пестрит от обилия ломберных столов зеленого или красного сукна. Их было по несколько в одной комнате.

Николай Соломонович Мартынов прибыл в Пятигорск для пользования водами в конце апреля 1841 года. Прибыл, скорее всего, с каким-то темным пятном на репутации. Возможно, здесь он надеялся поправить не только здоровье, но и "подлечить" кошелек. Ведь Пятигорск являлся не только курортом, местом для развлечений и волокитства, но и своеобразным кавказским Монте-Карло. Хамар-Дабанов в "Прodelках на Кавказе" не случайно отмечает: "Довольно было для Николаши слышать, что полковник любит игру. Он сдружился с ним и скоро очутился среди всех игроков, нарочно съехавшихся в Пятигорск, чтобы обыграть друг друга. Он играл ежедневно, но мало выигрывал: записные искусники не допускали его чрезмерно пользоваться счастьем. Он и не проигрывал однако ж, потому что всегда метал: стало быть, труднее давался в обман".

Друзья и враги: Глебов

С несомненной достоверностью можно утверждать, что лейб-гвардии Конного полка корнет Михаил Павлович Глебов был человеком беззаветной отваги, веселого и приветливого характера, однако, вероятнее всего, глубоким умом и широкой образованностью он не отличался.

В историческом очерке Николаевского кавалерийского училища (бывшей школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров) о нем, в частности, сказано: "Глебов выпущен из школы в один год с знаменитым Слепцовым и почти вслед за ним поехал на Кавказ, где в одной из экспедиций 1840 года получил жестокую рану в руку..."

С Лермонтовым он познакомился, возможно, через Дмитрия Столыпина, родственника Михаила Юрьевича, с которым служил после окончания в 1838 году юнкерской школы в конно-гвардейском полку.

Подобно Мартынову, в 1840 году охотником он перевелся на Кавказ, где принял участие в летней экспедиции генерала Галафеева и был тяжело ранен в ключицу в сражении при Валерике 11 июля, воспетом впоследствии Лермонтовым.

Вдруг залп... глядим: лежат рядами,
 Что нужды? здешние полки
 Народ испытанный... "В штыки
 Дружнее!" — раздалось за нами.
 Кровь загорелась в груди!
 Все офицеры впереди...
 Верхом помчался на завалы,
 Кто не успел прыгнуть с коня...
 "Ура!" — и смолкло. "Вон кинжалы,
 В приклады!" — и пошла резня.
 И два часа в струях потока
 Бой длился. Резались жестоко,
 Как звери, молча, с грудью грудь,
 Ручей телами запрудили.
 Хотел воды я зачерпнуть...
 (И зной и битва утомили
 Меня), но мутная волна
 Была тепла, была красна.

Скорее всего, в Глеbove Лермонтова привлекал открытый беззаботный нрав, сочетавшийся с замечательной храбростью. Существует предание, что в апреле 1841 года по пути на Кавказ Михаил Юрьевич вместе со Столыпиным-Монго заезжали в орловское село Мишково, где Глебов находился на излечении раны.

Пожалуй, довольно о Глеbove, ему еще предстоит сыграть в судьбе поэта роковую роль. А пока ограничимся весьма субъективным замечанием. С известной акварели, запечатлевшей облик Глеובה, на нас смотрит, как отмечали современники, "розовый, красивый, до конца молодежавый, как отрок", офицер. Узкий подбородок выдает, однако, отсутствие твердой воли.

Друзья и враги: Столыпин-Монго

1

"Он был одинаково хорош и в лихом гусарском ментике, и под барашковым кивером нижегородского драгуна и, наконец, в одеянии современного льва, которым был вполне, но в самом лучшем значении этого слова, — писал о Столыпине его дальний родственник М.Н. Лонгинов. — Изумительная по красоте внешняя оболочка была достойна его души и сердца. Назвать "Монгу-Столыпину" значит для людей нашего времени то же, что выразить понятие о воплощенной чести, образце благородства, безграничной доброте, великодушии и беззаветной готовности на услугу словом и делом"...

В версии мы будем оспаривать ряд устоявшихся мнений о причинах и ходе дуэли Лермонтова с Мартыновым, ее участниках и очевидцах, однако под этой характеристикой готов подписаться без сомнений. Чистый и цельный человек, Алексей Столыпин вызывал уважение даже у недоброжелателей. Кстати, именно он послужил прототипом Павла Петровича Кирсанова в тургеневских "Отцах и детях".

Рафинированный англоман, Столыпин мог служить эталоном в вопросах чести.

Как и все Столыпины, Монго был превосходно образованным человеком, в молодости фрондировал. Но если у Васильчикова фрондерство было скорее модной позой, то воззрения Столыпина формировались с детства в атмосфере некоторого вольнодумства. Стихотворение Кондратия Рылеева "Не отравляй души тоскою" явилось своеобразным поэтическим благословением Монго. Отец его был близок к декабристам и Грибоедову. Николая Семеновича Мордвинова, деда Алексея Аркадьевича Столыпина, декабристы предполагали сразу же после упразднения престола ввести в состав временного правительства вместе с М.М. Сперанским, А.П. Ермоловым, Н.Н. Раевским, И.М. Муравьевым-Апостолом и П.И. Пестелем.

2

Судьба словно специально переплела жизненные пути Столыпина-Монго и Лермонтова. Они вместе учились в юнкерской школе, вместе служили в лейб-гусарах, вместе жили в Царском Селе. Шутливая и вместе с тем меткая характеристика Столыпина дана Лермонтовым в поэме "Монго", написанной в 1836 году и рассказывающей о поездке друзей на дачу к балерине Пименовой:

Монго — повеса и корнет,
 Актрис коварных обожатель,
 Был молод сердцем и душой,
 Беспечно женским ласкам верил
 И на аршин предлинный свой
 Людскую честь и совесть мерил.
 Породы английской он был —
 Флегматик с бурными усами,
 Собак и портер он любил,
 Не занимался он чинами,
 Ходил немывтый целый день,
 Носил фуражку набекрень;
 Имел он гадкую посадку:
 Неловко гнул наперед
 И не тянул ноги он в пятку,
 Как должен каждый патриот.

3

В.А. Соллогуб вывел Столыпина в романе "Большой свет" под фамилией Сафьева.

Маска в домино называет его "Мефистофелем, переложенным на русские нравы".

Но это уже из области злопыхательства: заказ великой княжны Марии Николаевны.

4

Николай I не любил Монго, если не сказать точнее — ненавидел. Имеются глухие сведения, что Лермонтову и Столыпину "удалось спасти одну даму от назойливости некоего высокопоставленного лица". 5 мая 1839 года императрица записала в дневнике: "Амели Крю. Монго Столыпин". Князь М.Б. Лобанов-Ростовский также вспоминал о безуспешных ухаживаниях самодержца за Амелией Крюденер.

5

В 1837 году Монго, подобно Мартынову, служил на Кавказе "охотником", где проявил себя отменным храбрецом.

Впрочем, Столыпин тяготился службой и в 1839 году вышел в отставку.

Недолго он вел жизнь столичного завсегдатая салонов и волокиты.

6

16 февраля 1840 года у графини Лаваль Лермонтов поссорился с Эрнестом Барантом, сыном французского посланника при дворе.

О примирении не могло быть и речи.

... Со стороны все выглядело весьма нелепо. Шепетильный французишко остался верен себе, выбрав для поединка шпаги. Он воинственно раздувал щеки, но в душе, вероятно, трусил, ибо все время поглядывал в сторону Парголовской дороги, словно ожидая, что кто-нибудь расстроит дуэль. Надо отдать должное Лермонтову — он держался неплохо, да и при выяснении отношений у Лавалей за словом в карман не лез: "В России следуют правилам чести так же строго, как и везде, и мы меньше других позволяем себя оскорблять безнаказанно".

Февральский ветер поднимал с земли струи твердого, как песок, снега.

Секунданты — Столыпин и Рауль д'Англес — проявили себя истинными буквоедами, выказав дотошное знание дуэльных тонкостей. Оно и понятно: случай был беспрецедентный, ибо речь шла не просто о выяснении отношений двух бретеров, но — что и говорить — была задета честь нации.

С одной стороны, это обстоятельство внушало некоторую надежду, что в Зимнем на происшествие посмотрят снисходительно. С другой — мог завариться грандиозный скандал.

Дали знак начинать.

Шпаги скрестились, воинственно звякнули. Столыпин опомниться не успел, как на выпад Баранта Лермонтов ответил не менее воинственным выпадом. Клинок шпаги хрустнул и, описав небольшую дугу, нырнул в сугроб.

Барант остановился.

По руке Лермонтова сочилась кровь.

— Пустяки, — крикнул он секундантам.

Положили продолжить на пистолетах.

Француз целился долго. И чем дольше он наводил дуло, тем назойливей вела себя мушка его пистолета.

Он прикрыл веки и нажал курок. В нос ударило дымом. Когда ветер унес дымок, Лермонтов стоял на прежнем месте.

Баранту стало скучно. Противник напомнил ему кочевника, кровожадно щурящего на него узенькие глаза.

Всхрапнули кони.

Лермонтов улыбнулся, отчего реденькие усики неприятно поползли по щекам. Облачко дыма окутало на короткое мгновение его лицо.

Баранту показалось, что он заметил шмыгнувшую мимо пулю.

Засуетились секунданты.

Захотелось перекреститься, но он только повнушительней выпятил грудь и попытался загнать глубже чувство страха, которое сидело где-то в горле. Откашлялся. Отметил, что замерзли ноги, как бы не прихватить насморк.

На том, собственно, дело и закончилось. Рана на руке Лермонтова оказалась пустяковой. Царапиной. Не более. Тем не менее Барант был горд.

7

О дуэли стало известно сначала небольшому кружку посвященных, потом слухи распространились, так что оказалось невозможно понять, кто проболтался.

10 марта, почти через три недели после поединка на Черной речке, командир полка генерал-майор Плаутин проведаль о случившемся и в тот же день отдал приказ арестовать Лермонтова и предать военному суду.

Император, говорят, сначала был настроен мягко, ведь речь шла о чести русского мундира. Потом ему однако наговорили-нашептали, и самодержец изменил намерения на все 180 градусов.

8

Аукнулось и Монго. По личному указанию императора его вернули на военную службу. Вместе с Лермонтовым он участвовал в Галафеевской экспедиции в Малую Чечню, за которую был награжден орденом Владимира 4-й степени с бантом. Опасностями Столыпин не тяготился, в числе первых шел на завалы, но при всяком удобном случае мечтал об отставке.

В феврале 1841 года, приехав вместе с Лермонтовым в Петербург, Столыпин не преминул подать прошение на имя Александра Христофоровича Бенкендорфа: "Осмеливаюсь доложить Вашему сиятельству, что родной дед мой граф Николай Семенович Мордвинов и бабка моя графиня Генриета Александровна, находящиеся в чрезвычайно преклонных годах, требуют моего при них пребывания в последние дни их жизни. Желая согласить обязанности службы с обязанностью сделать угодное моему деду и бабушке, а вместе с тем удовлетворить и природной моей привязанности к этим мною уважаемым старцам, я обращаюсь к Вам, сиятельнейший граф, как к моему благодетелю, с покорнейшей просьбой исходатайствовать у доброго отца государя всемиловитейшее соизволение причислить меня к такому роду службы, которая позволила бы мне недолгое остальное время при моих деде и бабушке, а потом, что будет угодно его величеству, то пусть и будет со мною".

9

Самодержец не отличался грамотностью. Резолюция на прошении Столыпина гласила: "Полк и ежели действ., усерден, то пусть покажет, а ежели покажет, то я награжу и для старик и для него".

10

Не так просто оказалось надеть пальто вместо шинели.

Как ни волянил Столыпин, надо было ехать на Кавказ, завоевывать себе отставку.

Было ли у него дурное предчувствие? Или они от самой Тулы беззаботно дурачились с Маешкой, как он шутливо называл Лермонтова, стараясь растянуть путешествие?

В Ставрополе было много раненых.

В Георгиевске рассказывали об унтер-офицере, незадолго до их приезда зарезанном черкесами в семи верстах от крепости.

И что, спрашивается, стоило тому полтиннику упасть орлом?

Монго только и осталось согласно кивнуть головой, положившись на волю провидения.

Всего один перегон — и они у Найтаки.

Лермонтов в темно-зеленом шелковом халате с узорами, подпоясанным шнурком с золотыми жемчужинами по концам, был безмерно счастлив.

Столыпин, глядя на него, тоже пришел в хорошее расположение духа.

11

Пятигорский комендант, полковник Василий Иванович Ильясенков, как и предполагали, оказался весьма покладистым.

Главное — зацепиться. Пока ходили по комиссиям, пока канцелярия вела переписку с начальником штаба войск Кавказской линии и Черномории, флигель-адъютантом, полковником Траскиным, они уже успели принять по двадцать с лишним ванн, так что предписание отправить их в свои части либо в Георгиевский госпиталь запоздало и было легко разрушено умело составленным свидетельством курсового врача Барклая-де-Толли о необходимости продолжения процедур.

12

Сергей Иванович Недумов, скрупулезный исследователь биографии Лермонтова и его пятигорского окружения, высказал предположение, что в 1840—1841 годах наметилось некоторое отчуждение между Столыпиным и поэтом. Сбрасывать со счетов такую возможность нельзя.

"Великосветские сплетники действительно старались не раз распространять слухи о недружелюбных отношениях Столыпина к поэту, — замечал П.А. Висковатый. — Говорили, что Лермонтов надоедает ему своею навязчивостью, что он надоел Столыпину вечным преследованием его; "он прицепился ко льву гостинных и на хвосте его проникает в высший круг" — словом то, что выразил Соллогуб в "Большом свете".

И все же вряд ли стоит переоценивать возможные разногласия друзей. Лермонтов, несомненно, сохранял к Монго самые искренние дружеские чувства.

Друзья и враги: Руфин Дорохов

1

— Что ж, приходи к нам когда вечерком, фараон заложись, — сказал Жерков.

— Или у вас денег много завелось?

— Приходи.

— Нельзя. Зарок дал. Не пью и не играю, пока не произведут.

— Да что ж, до первого дела...

— Там видно будет.

Опять они помолчали.

— Ты заходи, коли что нужно, все в штабе помогут... — сказал Жерков. Дорохов усмехнулся.

— Ты лучше не беспокойся. Мне что нужно, я просить не стану, сам возьму".

Это диалог из первого тома "Войны и мира". В числе прототипов семеновского офицера, известного игрока и бретера Дорохова, называют и Руфина Дорохова.

2

Руфину Дорохову было девять лет, когда в 1815 году от ран умер его отец Иван Сергеевич, герой Отечественной войны, генерал-лейтенант. Уже тогда современники отмечали в юноше "произвол пылких страстей", который находил проявление порой в весьма необузданных поступках. Выйдя из Пажеского корпуса, он "прославился" убийством на дуэли.

Пушкин вспоминал о встрече с Дороховым на Арсенальской гауптвахте, куда тот попал за то, что в театре отхлестал по голове одного статского советника, неосмотрительно занявшего в антракте место, оставленное Дороховым.

Последствием стало разжалование в солдаты. Однако безудержная отвага Руфина позволяла ему всякий раз довольно быстро выслуживаться.

В русско-турецкой войне 1828—1829 годов он рвался в самое пекло сражений, за что был награжден золотой саблей с надписью "За храбрость" и произведен в поручики. Именно к этому времени относится поездка Дорохова на лечение в Пятигорск, описанная Пушкиным и упомянутая Пушкиным в "Путешествии в Арзрум".

3

Казалось бы, с годами пора остепениться. В 1833 году Руфин Иванович действительно выходит в отставку и женится. Но семейная идиллия длилась недолго. Уже в 1835 году у него происходит неприятная история с отставным поручиком Нижегородского полка Д.П. Папковым, в 1837 году — очередной скандал в кабинете кн. Вяземского, где Дорохов нанес кинжалом раны отставному ротмистру Сверчкову.

В докладной записке московского обер-полицмейстера Цынского, производившего дознание по этому делу, говорится: "Дорохов объяснил, что по получении отставки и по прибытии в Москву отставной поручик кн. Вяземский возобновил с ним знакомство, как прежний сослуживец, и предложил играть вместе, говоря, что он, Дорохов, не зная тонкостей игры, рискует ежедневно быть обманутым, чего при его сообществе опасаться не должно, ибо Вяземский будет наблюдать за игрою противника. Дорохов, проведя 16 лет в кругу благородных бивачных товарищей и будучи доверчив, не усомнился и в этом случае в приязни старого сослуживца. Вяземский познакомил его с отставным ротмистром Сверчковым, которого называл лучшим своим другом и человеком испытанной честности. Дорохов поверил этому. У Вяземского бывали вечера, где Дорохов, играя в доле с Вяземским и Сверчковым, выигрывал. Когда же играл против них, то всегда проигрывал и был столько ослеплен, что не внимал ни советам жены, ни предостережениям знакомых быть осторожным".

Поняв, что он является жертвой мошенников, Дорохов вызывает Вяземского на дуэль, но через некоторое время, когда секунданты вроде бы замяли инцидент, наносит Сверчкову удар кинжалом. Сам Дорохов объясняет это прежней тяжелой раной в голову.

1 марта 1838 года Дорохов назначен рядовым до выслуги в Навагинский пехотный полк. Причем это наказание можно считать

минимальным, неминуемых каторжных работ удалось избежать только благодаря заступничеству В.А. Жуковского. По просьбе того же Жуковского Дорохова немного позднее прикомандировали к казачьим линейным войскам, так как "он ранен в ногу, ходить не может, следовательно, будет плохой солдат в пехоте".

Дорохов не унывает и уже через несколько месяцев "за отличное мужество и самоотвержение, оказанное при крушении судов у черкесских берегов", его производят в унтер-офицеры.

В 1840 году Дорохов руководит отрядом отчаянных смельчаков — так называемой командой охотников, куда входили тщательно отобранные им казаки, кабардинцы, разжалованные.

Когда в лесном бою 10 октября юнкера Дорохова ранили, командиром "беззаветных" назначили Лермонтова. И это не было простой случайностью. Генерал-лейтенант Галафеев докладывал высшему начальству: "В делах 29 сентября и 3 октября он обратил на себя особенное внимание мое расторопностью, верностью взгляда и высоким мужеством, почему 10 октября, когда раненый юнкер Дорохов был вынесен из фронта, я поручил его начальству команду, из охотников состоявшую. Невозможно было сделать выбора удачнее: всюду поручик Лермонтов первый подвергался выстрелам хищников и во главе отряда оказывал самоотвержение выше всякой похвалы".

4

Рассказывая о Дорохове, как правило, в числе его главных черт отмечают безрассудную храбрость и неуравновешенный вспыльчивый характер. Куда меньше знают, что Дорохов был весьма неплохим рисовальщиком, чему подтверждение — хранящаяся в Государственном историческом музее акварель, на которой изображен декабрист З.Г. Чернышев. Известны попытки Руфина Ивановича попробовать свои силы и в изящной словесности. Жена Дорохова показывала Жуковскому сочиненную им на Кавказе песню "Что грустишь ты, казак". Впрочем, это отнюдь не единственное сочинение Руфина Ивановича.

5

За участие в экспедициях 1838 года Дорохов был представлен к чину прапорщика, однако получил его лишь в апреле 1841 — после галафеевской экспедиции, за которую был награжден солдатским Георгиевским крестом.

В этом человеке удивительно уживались душевная чуткость и подверженность эмоциональным порывам. Пушкин находил в нем тьму грации и много прелести. Пущин отмечал крайнюю несдержанность.

Какие черты личности Дорохова доминировали в истории с дуэлью Лермонтова? Были ли у него основания испытывать чувство неприязни к поэту?

Судя по всему, нет.

В вопросах чести он был весьма щепетилен. Вряд ли Мартынов с подмоченной репутацией мог снискать его симпатии.

Напротив, по свидетельству Н.П. Раевского, именно Дорохов советовал разлучить противников на некоторое время, надеясь, что "раздражение пройдет, а там, бог даст, сами помирятся". Об этом же косвенно свидетельствует А.С. Гангеблов: "Когда был убит Лермонтов, священник отказался было его хоронить, как умершего без покаяния. Все друзья покойника приняли живейшее участие в этом деле и старались смягчить строгость приговора. Долго тянулись недоумения. Дорохов горячился больше

всех, просил, грозил и, наконец, терпение его лопнуло: он как буря накинута на бедного священника и непременно бы избил его, если бы не был насильно удержан князем Васильчиковым, Львом Пушкиным, князем Трубецким и другими".

Свидетельство П.А. Висковатого о неблагоприятной роли Дорохова в поединке, основанное во многом на словах лиц заинтересованных, вряд ли стоит принимать буквально.

6

Всех невольных свидетелей дуэли как будто преследует рок. Пулей в лоб убит Глебов. Умрет вдали от Родины Столыпин. Дорохов в одном из сражений 1852 года на Кавказе изрублен горцами.

В 1902 году в "Историческом вестнике" были опубликованы воспоминания очевидца этого сражения: "На моих глазах было, когда погибли наказной атаман Кавказского линейного войска Круковский, майор Полозов и начальник ракетной команды Руфин Дорохов... Да, это был человек, даже на Кавказе среди отчаянно храбрых людей поражающий своей холодной, решительной смелостью".

Друзья и враги: Трубецкой

1

"11 числа сего месяца, узнав, что графиня Бобринская с гостями должны были гулять на лодках по Большой Неве и Черной речке, вознамерились в шутку ехать им навстречу с зажженными факелами и пустым гробом", — помечено в штрафном журнале Кавалергардского полка в записи от 14 августа 1834 года.

В результате оба участника "шутки" — корнет Сергей Трубецкой и штаб-ротмистр Кротков — попали прямым ходом на гауптвахту. О происшествии было доложено Николаю I. Князь Трубецкой на три месяца оказался в лейб-гвардии Гродненском гусарском полку.

Подобные шалости не раз подводили князя.

Попав однажды под разгневанное око государя, он до конца своих дней чувствовал "отеческую заботу". Она проявилась и в высылке Трубецкого на юг в 1835 году, где князь находился под строжайшим негласным надзором, и в домашнем аресте в феврале 1841 года, когда Трубецкой, не дождавшись официального разрешения, поспешил в Петербург к смертельно больному отцу. Да и личная жизнь Сергея Васильевича складывалась не без присмотра Николая I.

В начале 1840 года он был переведен на Кавказ и прикомандирован к Гребенскому казачьему полку. Причем на этот раз Трубецкой приехал сюда, судя по всему, по своей воле. По крайней мере в опубликованном С. Недумовым рекомендательном письме отца Трубецкого генералу П.Х. Граббе говорится: "В приятной уверенности, что Ваше превосходительство не забыли еще меня, вашего прежнего товарища, и в лестной посему надежде на дружеское ко мне благорасположение, я обращаюсь теперь к Вам и поручаю сына моего поручика князя Сергея Трубецкого в милостивое покровительство ваше; покорнейше и убедительнейше прошу принять его с милостивым участием. Желание служить под начальством вашим и воспользоваться случаями к отличию на военном поприще побудило молодого человека перейти в Кавказский корпус, а в сем положении моему

отеческому сердцу остается только утешать себя приятной мыслью, что он найдет в Вас покровителя, отца-командира и заслужит Ваш внимание".

Вероятно, этот отъезд на Кавказ был связан с неудачной женитьбой князя на фрейлине двора Екатерине Петровне Мусиной-Пушкиной. Женитьбой, которую его двоюродная сестра назвала "неслыханной и ужасной катастрофой".

"Катрин Пушкина пошла, глупа, как мало женщин на земле, — ни зернышка здравого смысла в голове и никаких принципов поведения в сердце. Тот, кто женится на ней, будет отъявленным болваном, над которым она же, не стесняясь, станет издеваться, обуреваемая страстью к десяти другим, ибо в этом она превзошла всех". Эта характеристика позволяет живо представить характер взаимоотношений супругов и причину их расставания в 1838 году после рождения дочери.

Лучше уж под пули горцев, чем делить кров и стол с пошленькой придворной красавицей.

Трубецкой вместе с Лермонтовым принимал участие в сражении на реке Валерик, где был тяжело ранен.

2

О князе Трубецком сложилось представление как о легкомысленном человеке. Графиня А.Д. Блудова писала о нем следующим образом: "В первой молодости он был необычайно красив, ловок, весел и блистателен во всех отношениях, как по наружности, так и по уму; и у него было теплое, доброе сердце и та юношеская беспечность с каким-то ухарством, которая граничит с отвагой и потому, может быть, пленяет. Он был сорви-голова, ему было море по колено, увы, по той причине, к которой относится эта поговорка, и кончил жизнь беспорядочно, как провел ее, но он никогда не был ни злым, ни корыстолюбивым..."

И все-таки натура князя была глубже и сложнее, чем это представлялось графине. Его недоумевающая душа искала применения недюжинным способностям, смысла жизни, жаждала настоящей любви. Большой скандал в свете вызвало похищение в 1851 году Трубецким от деспота-мужа восемнадцатилетней Лавинии Жадимировской. Поступок, прямо скажем, отчаянный, печоринский. Влюбленных арестовали в Редут-Кале. История эта положена в основу известного романа Булата Окуджавы "Путешествие дилетантов".

Николай I распорядился посадить ослушника в Алексеевский рavelин и лишил его чинов, дворянского и княжеского достоинств, ордена Святой Анны. Столь суровое наказание, помимо прочего, объясняется и тем, что красавица Жадимировская на дворянском балу привлекла высочайшее внимание, но на августейшие домогательства ответила решительным отказом.

Несколько лет бывший князь тянет солдатскую лямку в Петрозаводске и Оренбургском крае. Только после смерти Николая I, в ноябре 1855 года, Сергей Трубецкой уволен со службы в чине подпоручика с установлением за ним тайного надзора и лишением права получения заграничного паспорта. Получив отставку, вместе с любящей его Жадимировской он поселяется в своем селце Сапун Муромского уезда Владимирской губернии, где и умирает в 1859 году.

Такова канва жизни князя Сергея Васильевича Трубецкого, явившегося свидетелем трагической гибели своего сослуживца и приятеля Михаила Лермонтова. Они были во многом близкими натурами. По свидетельству Ю.Ф. Самарина, Лермонтов тепло относился к Трубецкому: "Воспоминания Кавказа его оживили. Помню его поэтический рассказ о деле

с горцами, где ранен Трубецкой... Его голос дрожал, он был готов прослезиться". Князь отвечал поэту взаимностью, ибо никаких документальных свидетельств об отношениях с Лермонтовым и своем участии в поединке Сергей Трубецкой не оставил.

Друзья и враги: Екатерина Ивановна Мерлини

1

Амазонка, любившая верховую езду и предпочитавшая мужское платье.

В 1841 году ей исполнилось 48 лет, причем восемь из них Екатерина Ивановна вдовствовала. Женщина решительная и, судя по всему, образованная, она привыкла пользоваться вниманием, играть первые роли.

Но умела и ненавидеть.

О ее смелости на Кавказе ходили легенды. Рассказывали о том, как она организовала оборону Кисловодска во время нападения горцев.

Так что совсем не случайно Александр Сергеевич Пушкин предполагал вывести Екатерину Ивановну в качестве героини "Романа на Кавказских водах". К сожалению, замысла этого он осуществить не успел.

Зато Мерлини успела немало.

Жила она в Пятигорске небогато. Дом генеральши был крыт соломой. Внутри его, однако, располагалась целая картинная галерея — шесть десятков картин.

Лермонтова Екатерина Ивановна не жаловала.

Случались у нее с поэтом стычки, которые она вряд ли могла простить.

Эта семья вообще имела какие-то странные отношения с отечественной словесностью.

Станислав Демьянович Мерлини, покойный муж Екатерины Ивановны, в мае 1829 года встречал на русско-персидской границе в Аббас-Абаде гроб с телом Грибоедова.

Его вдова вряд ли упустила возможность заглянуть в домик Чилиева, куда перевезли тело Лермонтова.

2

В нашем распоряжении сегодня имеется достаточно фактов, чтобы утверждать о наличии связей генеральши Мерлини с III отделением. Добровольных и платных осведомителей у тайной полиции было достаточно. Имелись таковые и в лермонтовском пятигорском окружении. Взять того же Василия Ивановича Чилиева, владельца последнего пристанища поэта. В обычае жандармов было привлекать домохозяев к наблюдению за постояльцами. Оно и понятно: постояльцы приезжают и уезжают, а городское начальство остается.

Вряд ли простым поклонением литературному гению объясняется пристальное внимание Чилиева к жизни Лермонтова. Кстати, именно Василий Иванович передал впоследствии П.К. Мартыанову не только собственноручные заметки о дуэли, но и два подлинных дела Пятигорского комендантского управления "О капитане Нижегородского драгунского полка Столы-

пине и поручике Тенгинского пехотного полка Лермонтов" и "О дуэли майора Мартынова и поручика Лермонтова, на коей первый убил последнего".

Как, интересно, эти дела комендатуры оказались у Чилыева? Не удалил ли он из них какие-то компрометирующие его сведения? И почему известный пятигорский нотариус Николай Васильевич Чилыев, сын Василия Ивановича, весьма настороженно относился к расспросам об отце и Лермонтове?

Впрочем, вернемся к Екатерине Ивановне Мерлини.

3

В донесении штаб-офицера Кавказского корпуса жандармов Н. Юрьева А.Х. Бенкендорфу об аресте в Пятигорске по подозрению в заговоре против правительства подпоручика Тифлисского пехотного полка С.М. Палицына, доктора Н.В. Майера и городничего Н.П. Ванеева, помеченном 20 апреля 1834 года, читаем: "Ротмистр Орел, узнав от генеральши Мерлини, что доктор Майер нарисовал портрет Палицына, украсив оный революционными знаками, принял меры к подробнейшему разведанию о том".

Юрьев же сообщал Вельяминову: "Генеральша Мерлини сказала мне, что и она слышала, будто из Ставрополя предостерегали насчет ротмистра Орла, как бы тайного агента Вашего, и что с приезда его в Пятигорске водворилась чрезвычайная осторожность".

И уж совсем недвусмысленно о позиции Мерлини говорит ее письмо к штабс-капитану Наумову в крепость Закаталы от 17 апреля 1834 года: "Скажу тебе новость: Палицына бог попутал. Все три пэра Франции посажены под арест порознь: Палицын, Майер и Ванеев; бумаги забраны и у первых двух найдено довольно вольнодумных; их, я думаю, на днях повезут с Горячих. Здесь на днях был славный малый — жандармский майор Юрьев Никанор Иванович; он был в корпусе офицером, ты его должен знать. Я с Федором Ивановичем подробно ему рассказывала твою историю с Палицыным, он ужаснулся. "Отплатится ему", — был его ответ".

Впоследствии выяснилось, что многое в деле является домыслом ротмистра Орла и унтер-офицера Головина, а также наветом Мерлини, которая имела зуб на Майера, расстроившего ухаживания Наумова за падчерицей генерала Верзилина Эмилией Клингенберг. Это, однако, не отвратило наказания Палицына, который был переведен из Тифлисского в Тенгинский пехотный полк и только в 1836 году смог выйти в отставку с правом жить под надзором в имении своего дяди в Смоленской губернии. Майер и Ванеев были взяты под тайный надзор.

Приведенное происшествие характеризует Екатерину Ивановну как особу, склонную к интригам, не гнушающуюся ничем, дабы свести счеты с неугодными ей людьми.

К последним принадлежал и Лермонтов. Имеются сведения, что он тоже бывал у Мерлини, однако, скорее всего, посещения были связаны с картинной галереей либо с прекрасными скакунами, принадлежавшими генеральше.

Впрочем, вряд ли это могло их как-то сблизить. Острому язычку Мишеля приписывали экспромт, который наверняка пришелся не по вкусу Екатерине Ивановне.

С лишком месяца у Мерлини

Разговор велся один:

Что творится у княгини,

Здрав ли верный паладин.

**Но с неделю у Мерлини
Перемена — речь не та,
И вокруг имени княгини
Обвилась клевета.**

**Пьер обедал у Мерлини,
Ездил с ней в Шотландку раз,
Не понравилось княгине,
Вышла ссора за Каррас.**

**Пьер отрекся... и Мерлини,
Как тигрица, взбешена.
В замке храброй героини,
Как пред штурмом, тишина.**

После подобного экспромта двери дома Екатерины Ивановны для Лермонтова были закрыты.

Зато в них частенько захакивали Васильчиков и Глебов.

Не здесь ли, в уютной гостиной, велась разработка планов "штурма", вызревали замыслы, как проучить зарвавшегося выскочку?

Есть еще одно обстоятельство, связывающее Мерлини, Глебова, Васильчикова и Мартынова, — КАРТЫ.

В описи имущества Станислава Демьяновича Мерлини, составленном по его смерти, фигурирует значительное количество ломберных столиков. Так что невольно закрадывается вопрос о характере салона Екатерины Ивановны.

Очарователен кавказский наш Монако!

Танцоров, игроков, бретеров в нем толпы;

В нем лихорадят нас вино, игра и драка,

И жгут днем женщины, а по ночам — клопы.

Приведенные стихи также приписывают Мишелю.

Вообще свидетельств о кавказском Монако сохранилось немало. В 1829 году здесь, как вспоминает И.И. Пущин, изрядно попицали кошелек Пушкина. Сначала некто Астафьев, офицер Павловского полка, выиграл у него тысячу червонцев, а затем сарапульский городничий Дуров наказал Александра Сергеевича еще на пять тысяч.

4

Покинем теперь дом Екатерины Ивановны, предоставив его хозяйке возможность подготовиться к очередному вечеру.

Голубеют, на глазах сгущаются сумерки. Летний вечер тих. Откуда-то издалека доносятся голоса людей, обрывки музыкальных фраз, умиротворенное дыхание природы.

Екатерина Ивановна зажгла свечу, подошла к зеркалу. Отражение ей улыбнулось.

За распахнутым окном послышались шаги; она узнала смех Ксандра.

Другие действующие лица

1

В спектакле жизни принимают участие не только герои, но и миманс.

Пятигорский круг лермонтовских знакомств, симпатий и антипатий был, естественно, весьма широк и не замыкался, конечно, описанными выше фигурами. К трагической развяз-

ке в той или иной степени оказались причастны многие из одышающих на водах и горожан: Лев Сергеевич Пушкин и юнкер Бенкендорф, начальник штаба войск Кавказской линии и Черномории Траскин, семейство Верзилиных и ногайский пристав Василий Диков, домохозяин Василий Чилаев и Катенька Быховец...

Каждый из них сыграл свою роль в броуновском движении истории. Их судьбы и характеры, пересекшись в локальной точке пространства и времени, определили течение событий. Они не использовали дарованную им степень свободы, чтобы предотвратить трагедию. Впрочем, было бы просто нелепо упрекать прелестную Катеньку Быховец за то, что она плохо закрепила в волосах бандо.

2

Итак, мы вплотную приблизились к тем нескольким часам, в ходе которых стремительно распрямилась пружина интриги. Логика характеров действующих лиц определена. Хронометр пущен.

3

Весна 1841 года подавала весьма благоприятные надежды на высокий урожай. Однако зачастили суховеи. Солнце палило с безоблачного неба. Травы на глазах теряли свежесть и жухли. Зерно, от недостатка влаги, морщилось и не набирало веса. Да еще появилась саранча.

Общий сбор зерна в этом году составил 875 989 четвертей.

Крестьяне села Маслов Кут жаловались на притеснения их помещиками Калантаровыми.

В отчетах за год по Кавказской области в числе прочих статистических данных значилось 31 совершенное убийство, в том числе 13 — известными лицами.

Одно из 13 известных лиц — Николай Соломонович Мартынов.

Земля и небо

Как землю нам больше небес не любить?
Нам небесное счастье темно;
Хоть счастье земное и меньше в сто раз,
Но мы знаем, какое оно.

О надеждах и муках былых вспоминать
В нас тайная склонность кипит;
Нас тревожит неверность надежды земной,
А краткость печали смешит.

Страшна в настоящем бывает душе
Грядущего темная даль;
Мы блаженство желали б вкушать в небесах,
Но с миром расстаться нам жаль.

Что во власти у нас, то приятнее нам,
Хоть мы ищем другого порой,
Но в час расставанья мы видим ясней,
Как оно породнилось с душой.

"Вот pistols уж блеснули"

В России следуют правилам чести так же строго, как и везде, и мы меньше других позволяем оскорблять себя безнаказанно.

М. Лермонтов

Я ненавижу дуэли; это — варварство:
на мой взгляд, в них нет ничего рыцарского.

Николай I

1

В беллетристике и научной литературе обстоятельствам дуэли Лермонтова с Мартыновым посвящена не одна тысяча страниц. Только библиография книг и статей составит, пожалуй, отдельную брошюру.

В числе работ на эту тему назовем исследования Эммы Герштейн, Сергея Недумова, Ираклия Андроникова, Вадима Вацура. Однако, к сожалению, сегодня многие ученые и писатели, описавшие дуэль Лермонтова с Мартыновым, напоминают в своей наивности пушкинского Савельича, искренне полагавшего, что "проклятый мусье всему виноват", научив "тыкаться железными вертелами да притопывать, как будто тыканием и топанием убережешься от злого человека!"

Русская дуэльная традиция изучена недостаточно, хотя имеет прямое отношение к сословной чести, определяющей характер общественного поведения, структуру мировоззрения дворянства. Она являлась неотъемлемой частью этики и культуры светского общества.

Не уяснив этого, не определив особенности русской дуэли середины XIX века, невозможно объективно ответить на многие вопросы поединка у склона Машука.

Что же представляла из себя дуэль? Каковы были ее каноны в России? Какие общественные функции она выполняла?

Приведем определение Ю. Лотмана в комментариях к роману Пушкина "Евгений Онегин" (М., 1983, с. 92—105): "Дуэль — поединок, происходящий по определенным правилам парный бой, имеющий целью восстановление чести, снятие с обиженного позорного пятна, нанесенного оскорблением. Таким образом, роль дуэли социально-знаковая. Дуэль представляет собой определенную процедуру по восстановлению чести и не может быть понятна вне самой специфики понятия "честь" в общей системе этики русского европеизированного послепетровского дворянского общества.

Русский дворянин XVII — начала XIX вв. жил и действовал под влиянием двух противоположных регуляторов общественного поведения. Как верноподданный, слуга государства, он подчинялся приказу. Психологическим стимулом подчинения был страх перед карой, наступающей послушника. Как дворянин, человек сословия, которое одновременно было и социально господствующей корпорацией и культурной элитой, он подчинялся законам чести. Психологическим стимулом подчинения здесь выступает стыд. Идеал, который создает себе дворянская культура, подразумевает полное изгнание страха и утверждение чести как основного законодателя поведения. В этом смысле значение приобретают занятия, демонстрирующие бесстрашие. Так, например, если "регулярное дворянство" Петра I рассматривает поведение дворянина на войне как служение государственной пользе, а храбрость его — лишь как

средство для достижения этой цели, то с позиции чести храбрость превращается в самоцель. Особенно ярко это проявляется в отношении к дуэли: опасность, сближение лицом к лицу со смертью становятся очищающими средствами, снимающими с человека оскорбление. Сам оскорбленный должен решить (в принятии им правильного решения проявляется степень его владения законами чести), является ли бесчестие настолько незначительным, что для его снятия достаточно демонстрации бесстрашия — показа готовности к бою (примирение возможно после вызова и его принятия: принимая вызов, оскорбитель тем самым показывает, что считает противника равным себе и, следовательно, реабилитирует его честь) или знакового изображения боя (примирение происходит после обмена выстрелами или ударами шпаги без каких-либо кровавых намерений с какой-либо стороны). Если оскорбление было более серьезным, таким, которое должно быть смыто кровью, дуэль может закончиться первым ранением (чьим — не играет роли, поскольку честь восстанавливается не нанесением ущерба оскорбителю или мстью ему, а фактом пролития крови, в том числе и своей собственной). Наконец, оскорбленный может квалифицировать оскорбление как смертельное, требующее для своего снятия гибели одного из участников ссоры. Существенно, что оценка меры оскорбления — незначительное, кровное или смертельное — соотносилась с оценкой со стороны окружающей социальной среды (например, с полковым общественным мнением): человек, слишком легко идущий на примирение, может прослыть трусом, непропорционально кровожадный — бретером".

Позиция официальных властей к дуэли была, естественно, отрицательной. Объяснение этому феномену в свое время дал Монтескье, который отмечал в "Духе законов": "Честь не может быть принципом деспотических государств: там все люди равны и поэтому не могут превозноситься друг над другом; там все люди рабы и поэтому не могут превозноситься ни над чем... Может ли деспот потерпеть ее в своем государстве? Она полагает свою славу в презрении к жизни, а вся сила деспота только в том, что он может лишать жизни".

В петровском "Уставе воинском" (1716) в "Патенте о поединках и начинании ссор" предписывалось: "Ежели случится, что двое на назначенное место выедут, и один против другого шпаги обнажит, то повелеваем таковых, хотя никто из оных уязвлен или умерщвлен не будет, без всякой милости, также и секундантов или свидетелей, на которых докажут, смертью казнить и оных пожитки отписать... Ежели же биться начнут, и в том бою убиты и ранены будут, то как живые, так и мертвые повешены да будут".

Об отношении к дуэли Николая I говорят его слова, вынесенные в эпиграф данной главы.

2

Отношение к дуэли со стороны прогрессивных слоев русского общества было двойственным. Признавая нелепость и бесчеловечность этого ритуала восстановления чести, многие прибегали к данному средству защиты человеческого достоинства. Вот что сообщает, например, известный военный писатель, историк Д.А. Кропотков о шумевшей в свое время дуэли участника Тайного общества К.П. Чернова с любимцем императора флигель-адъютантом В.Д. Новосильцовым: "В известной и наделавшей в свое время много шума дуэли Чернова с Новосильцовым Рылеев принимал участие в качестве секунданта Черно-

ва, которому он приходился двоюродным братом, ибо матери их были родными сестрами. Эта дуэль произошла таким образом: штабс-капитан квартирмейстерской части Галямин, производивший съемку окрестностей села Рождествена, по окончании ее много рассказывал о дивной красоте дочери генерал-майора Чернова, Аграфены Пахомовны, жившей с своею матерью неподалеку от Рождествена в своем поместье. Воспламененный рассказами Галямина, кавалергардский поручик Владимир Новосильцов отправился в имение Черновых и там познакомился в их семействе. Девушка Чернова действительно была красоты необыкновенной. Через несколько недель знакомства Новосильцов сделал ей предложение и, получив согласие родителей ее на брак, уговорил мать переехать в Петербург, где, поселившись в одном доме с ними, бывал у них ежедневно и, как жених, даже выезжал в своем экипаже вдвоем с невестой. Но потом, когда он обратился к своей матери за дозволением ему жениться, то мать его, Екатерина Владимировна, урожденная графиня Орлова, решительно воспротивилась этому браку. Гордая аристократка не могла помириться с мыслью, что единственный сын ее женится на девушке из небогатой фамилии. Носился слух, будто ее в особенности смущало неблагозвучное имя будущей невестки. Как бы то ни было, Новосильцов, не желая ссориться со своей матушкой, а может быть, и вследствие охлаждения, пошел за лучшее покориться ее воле и отложить брак на неопределенное время. Прекратив затем свои посещения в дом Черновых, он неосмотрительно тщеславился в обществе прежними отношениями своими к этому семейству. Рылеев знал о шекотливом положении своей двоюродной сестры от одного из братьев ее, подпоручика лейб-гвардии Семеновского полка Чернова. Сей последний, по совещании с Рылеевым, написал к Новосильцову письмо, требуя объяснений в его поведении. Получив уклончивый и несколько резкий ответ, он отправил Рылеева к Новосильцову с вызовом на поединок. В определенный час противники сблизились за заставой, по Мушинской дороге, в парке Лесного института. Секунданты развели их по местам и подали пистолеты. По команде Рылеева они выстрелили друг в друга и оба пали, смертельно раненные. Новосильцов был ранен в живот, перенесен в ближайший трактир, где и умер через сутки... Впоследствии неутешная мать построила на этом месте церковь. Должно заметить, что он стрелялся, уже имея согласие своей матери на вступление в брак. Чернов умер через неделю и погребен на Волковском кладбище. Огромное стечение народа, шедшего пешком за гробом, имело вид громкого заявления сочувствия к молодому человеку, павшему жертвой общественных предрассудков. Поединок Чернова с Новосильцовым до настоящего времени приводится некоторыми юристами в пример неразрешимости легальным путем некоторых случаев из частной жизни. Должно, однако ж, надеяться, что со временем здравый смысл законодателей наших положит предел варварскому предрассудку и закон восторжествует над самоуправством, ничего не разрешающим, и всего менее вопросы о чести".

Об условиях этого поединка говорит записка Чернова, написанная рукой Александра Бестужева: "Стреляюсь на три шага, как за дело семейственное; ибо, зная братьев моих, хочу кончить собою на нем, на этом оскорбителе моего семейства, который для пустых толков еще пустейших людей преступил все законы чести, общества. Пусть паду я, но пусть падет и он, в пример жалким гордецам, и чтобы золото и знатный род не насмеялись над невинностью и благородством души". Хотя впоследствии условия поединка были несколько изменены, тем не менее они оказались предельно жесткими: "стреляться на барьер — дистанция в восемь шагов, с расходом по пяти".

Широкий резонанс в свете получила "норовская история", имевшая место в лейб-гвардии Егерском полку в 1822 году. В.С. Норов, член Тайного общества, оскорбленный Николаем, потребовал от него сатисфакции. Так как последний уклонился от дуэли, группа сослуживцев Норова демонстративно подала в отставку. Данный инцидент получил огласку и был с трудом замят.

Известен также случай, описанный впервые в 1859 году в герценовском "Колоколе", когда во время смотра гвардии в Париже в 1814 году шеф Конногвардейского полка наследник Российского престола, великий князь Константин грубо отругал офицеров, которые в знак протеста подали в отставку. Чтобы уладить конфликт, Константину пришлось извиниться и добавить, что "если всего этого им мало, то он готов каждому из них дать личное удовлетворение". Все почтительно поклонились, но из рядов выступил один молодой офицер и сказал: "В.в., честь слишком велика, чтобы отказаться от нее, я принимаю". Этим молодым офицером был будущий декабрист Михаил Сергеевич Лунин.

Известна дуэль Шереметева с Завадовским. Да и поединок Лермонтова с Мартыновым вызвал у современников некоторые исторические параллели. В записной книжке Петра Андреевича Вяземского сохранилась любопытная запись: "По случаю дуэли Лермонтова кн. Александр Николаевич Голицын рассказал мне, что при Екатерине была дуэль между кн. Голицыным и Шепелевым. Голицын был убит и не совсем правильно, по крайней мере, так в городе говорили и обвиняли Шепелева. Говорили также, что Потемкин не любил Голицына и принимал какое-то участие в этом поединке".

Как видим, дуэли не были чем-то необычным в первой трети XIX века. Достаточно напомнить, что на поединок выходили Александр Бестужев-Марлинский, Кондратий Рылеев, Вильгельм Кюхельбекер, Александр Грибоедов. От руки знаменитого московского дуэлянта графа Федора Толстого Американца мог погибнуть в 1825 году А.С. Пушкин. 18 февраля 1840 года состоялась дуэль Лермонтова с сыном французского посланника при дворе Николая I Эрнестом Барантом, за которую поэт был сослан на Кавказ.

Не будем злоупотреблять вниманием читателя и описывать все обстоятельства названных поединков, достаточно хорошо описанные в мемуарной литературе. Гораздо важнее подчеркнуть другое: поединок — типичное явление, неотъемлемый компонент в нравственном кодексе дворянина.

Некоторые исследователи, ссылаясь на отсутствие "Дуэльного кодекса" в русском переводе, высказывают мнение о незнании русскими дуэлянтами установленного ритуала. Это не так. Нельзя забывать о тесных культурно-бытовых связях России с Францией. Хотя перевод дуэльного кодекса на русский язык и появился лишь в конце XIX века, кто мешал русскому дворянину, знавшему французский язык лучше родного, пользоваться французским текстом? Да и в силу действующего законодательства, преследовавшего дуэлянтов, в России не могло появиться перевода дуэльного кодекса. Цензура его просто не пропустила бы в печать.

Не стоит ссылаться и на отступления от канонического дуэльного кодекса, характерные для русских поединков. Ведь общественная практика не существует в рафинированном виде. Законы, моральные нормы реализуются и в различных отступлениях от нормы, не разрушая, а подтверждая ее.

Наконец, особый разговор о возможности механического переноса французских дуэльных норм на российскую почву. Не вызывает сомнения, что существовала РУССКАЯ ДУЭЛЬ-

НАЯ ПРАКТИКА. Даже признанный знаток юридической стороны поединков француз Кроарбон отмечал: "Так как дуэль строго запрещена еще Петром Великим и не терпелась его преемниками, то понятно, что и книги по этому предмету не дозволялись цензурой. Это не значит, однако, что дуэль в России не в употреблении. Она практикуется реже, но чаще кончается смертью".

Впрочем, адвокат Кроарбон не совсем прав. Хотя в первой половине XIX века и не было русского перевода дуэльного кодекса, проблема эта широко волновала многих русских людей и нашла отражение в целом ряде изданий, в которых поединок, как средство реабилитации чести, рассматривался с общепублицистских, морально-этических позиций. В различных источниках нам попались ссылки на две следующие книги по интересующему нас вопросу:

Г.Л.Е. Дуэли. Петербург. 1837.

Г.З. О дуэлях. Санкт-Петербург. В типографии Карла Крайя. 1837.

Рассматривался данный вопрос и в периодике. Достаточно назвать статью "О поединках" в "Московских ежемесячных сочинениях" за 1781 год, цикл статей А. Лохвицкого в "Отечественных записках" за 1858 год. Русские читатели были знакомы с публикациями на данную тему Бенета, Шатовиллара, а впоследствии с подробным анализом явления Артуром Шопенгауэром в книге "Афоризмы житейской мудрости". Нельзя не назвать в этом ряду и интереснейшие статьи В.Г. Короленко, основанные на богатом фактическом материале: "Русская дуэль в последние годы", "Господа дуэлянты", "Русский взгляд на дуэли и польское "коло".

3

Особая тема — дуэль в произведениях художественной литературы. Приведем сначала хотя бы список некоторые вершинные произведения русской литературы указанного периода, в которых так или иначе разрешению конфликта способствует поединок. Даже школьных познаний достаточно, чтобы назвать "Выстрел", "Капитанскую дочку" и "Евгения Онегина" А.С. Пушкина. Сильвио в "Выстреле" вспоминает: "Дуэли в нашем полку случались поминутно: я на всех бывал или свидетелем, или действующим лицом. Товарищи меня обожали, а полковые командиры, поминутно сменяемые, смотрели на меня, как на необходимое зло". Недоросль Гринев, поссорившись с Швабриным бежит искать секунданта и за малочисленностью гарнизона вынужден обратиться с этой просьбой к "кривому гарнизонному поручику" Ивану Игнатьевичу. И уже всем, конечно, памятна строфа шестой главы "Евгения Онегина", описывающая гибель Ленского...

* * *

...Вот пистолеты уж блеснули,
Гремит о шомпол молоток.
В граненый ствол уходят пули,
И щелкнул в первый раз курок.
Вот порох струйкой сероватой
На полку сыплется. Зубчатый,
Надежно ввинченный кремль
Взведен еще. За ближний пень
Становится Гильо смущенный.
Плащи бросают два врага.
Зарецкий тридцать два шага

Отмерил с точностью отменной,
Друзей развел по крайний след,
И каждый взял свой пистолет.

* * *

"Теперь сходитесь".
Хладнокровно,
Еще не целя, два врага
Походкой твердой, тихо, ровно
Четыре перешли шага,
Четыре смертные ступени.
Свой пистолет тогда Евгений,
Не престава наступать,
Стал первый тихо подымать.
Вот пять шагов еще ступили,
И Ленский, жмуря левый глаз,
Стал также целить — но как раз
Онегин выстрелил... Пробили
Часы урочные: поэт
Роняет молча пистолет.

Рассуждая об отношении к дуэли Пушкина, обычно приводят в качестве примера XXXIV строфу шестой главы "Евгения Онегина":

Что ж, если вашим пистолетом
Сражен приятель молодой,
Нескромным взглядом, иль ответом,
Или безделицей иной
Вас оскорбивший за бутылкой,
Иль даже сам в досаде пылкой
Вас гордо вызвавший на бой,
Скажите: вашею душой
Какое чувство овладеет,
Когда недвижим, на земле
Пред вами, с смертью на челе,
Он постепенно костенеет,
Когда он глух и молчалив
На ваш отчаянный призыв?

Несомненно, в этих строках Пушкин осуждает кровавый ритуал, но так же несомненно, что, понимая это, он, как представитель своего сословия и своего времени, обязан подчиняться корпоративным правилам. По меткому выражению В.Г. Короленко, "не один разум двигает поступками даже умных людей, и "глупость" обычая владеет не одними глупцами".

Дуэль Печорина и Грушницкого в "Герое нашего времени" мы будем анализировать позднее, ибо она дает своеобразный ключ к судьбе самого Лермонтова, но вот о дуэли в "Маскараде" необходимо сказать особо. Хотя собственно дуэли в драме, где Арбенин мстит князю Звездичу, отказавшись принять его вызов, и нет.

Приведем ключевой фрагмент текста.

Арбенин

**В каком указе есть
Закон иль правило на ненависть и месть?
Играют. Молчание.
Взяла... взяла.**

(Вставая)

**Постойте, карту эту
Вы подменили.**

Князь

Я! послушайте...

Арбенин

Конец

Игре... приличий тут уж нету.

Вы

(задыхаясь)

шулер и подлец.

Князь

Я? я?

Арбенин

Подлец, и я вас здесь отмечу,

Чтоб каждый почитал обидой с вами встречу.

(Бросает ему карты в лицо. Князь так поражен, что не знает, что делать)

(Понизив голос)

Теперь мы квиты.

Казарин

Что с тобой?

(Хозяину)

Он помешался в самом лучшем месте.

Тот горячился уж, спустил бы тысяч двести.

Князь

(опмясь, вскакивает)

Сейчас, за мной, за мной —

Кровь! ваша кровь лишь смоет оскорбленье!

Арбенин

Стреляться? с вами? мне? вы в заблужденье.

Князь

Вы трус.

(Хочет броситься на него)

Арбенин

(грозно)

Пускай! но подступать

Вам не советую — ни даже здесь остаться!

Я трус — да вам не испугать

И труса.

Князь

О, я вас заставлю драться!

Я расскажу везде, поступок ваш каков,

Что вы — не я подлец...

Арбенин

На это я готов.

Князь

(подходя ближе)

Я расскажу, что с вашей женою —

О берегитесь!.. вспомните браслет...

Арбенин

За это вы наказаны уж мною...

Князь

О, бешенство... да где я? целый свет

Против меня, — я вас убью!..

Арбенин

И в этом

Вы властны, — даже я вас подарю советом

Скорей меня убить... а то, пожалуй, в вас

Остынет храбрость через час.

Князь

О, где ты, честь моя!.. отдайте это слово,

Отдайте мне его — и я у ваших ног,

Да в вас нет ничего святого,

Вы человек иль демон?

Арбенин

Я? — игрок!

Князь
(упадая и закрывая лицо)

Честь, честь моя!..

Арбенин

Да, честь не возвратится.

Преграда рушена между добром и злом,

И от тебя весь свет с презреньем отвратится.

Месть Арбенина рассчитана до мелочей. Свет отталкивает князя Звездича, потерявшего в его глазах честь. Лермонтов описывает действие механизма общественного мнения в первой сцене третьего действия драмы.

3-й гость

Вы знаете, князь Звездич проигрался.

4-й гость

Напротив, выиграл — да, видно, не путем,

И получил пощечину.

5-й гость

Стрелялся?

4-й гость

Нет, не хотел.

3-й гость

Каким же подлецом

Он показал себя!..

5-й гость

Отныне незнаком

Я больше с ним.

6-й гость

И я! — какой поступок скверный.

4-й гость

Он будет здесь?

3-й гость

Нет, не решится, верно.

4-й гость

Вот он.

Князь подходит, ему едва кланяются.

Все отходят, кроме 5-го и 6-го гостя. Потом и они отходят...

Далее можно, пожалуй, назвать дуэли и дуэльные ситуации в "Большом свете" В.А. Соллогуба, "Войне и мире" Л. Толстого. Важное место занимают поединки в "Отцах и детях" Тургенева и "Бесах" Достоевского. В "Отцах и детях" стреляются не просто оскорбленный и оскорбитель: Павел Петрович Кирсанов и Базаров. Стреляются представители различных сословий. Для Павла Петровича дуэль — единственная возможность отомстить непонятному для него, ненавистному разночинцу Базарову. Причем, он не видит всей нелепости создавшейся ситуации. Дуэлянты даже изыясняются по-разному. Базаров вроде бы случайно отмечает: "Вы мне по-французски, а я вам по латыни". Дворянство уходит с арены истории и уходят присущие этому сословию обычаи и привычки, мировоззрение и этические нормы. Отсюда и тонкая ирония в описании поединка Кирсанова с Базаровым. Напомним блестяще выписанную Тургеневым сцену вызова на поединок, когда Павел Петрович неоднократно теряется, не знает, как приложить привычные ему правила для новых условий.

"— Это все равно-с; я выражаюсь так, чтобы меня поняли; я... не семинарская крыса. Ваши слова избавляют меня от некоторой печальной необходимости. Я решил драться с вами.

Базаров вытаращил глаза.

— Со мной?

— Непременно с вами.

— Да за что? Помилуйте.

— Я бы мог объяснить вам причину, — начал Павел Петрович. — Но я предпочитаю умолчать о ней. Вы, на мой вкус, здесь лишний; я вас терпеть не могу, я вас презираю, и если вам этого не довольно...

Глаза Павла Петровича засверкали... Они вспыхнули и у Базарова.

— Очень хорошо-с, — проговорил он. — Дальнейших объяснений не нужно. Вам пришла фантазия испытать на мне свой рыцарский дух. Я бы мог отказать вам в этом удовольствии, да уж куда ни шло!

— Чувствительно вам обязан, — ответил Павел Петрович, — и могу теперь надеяться, что вы примете мой вызов, не заставив меня прибегнуть к насильственным мерам.

— То есть, говоря без аллегорий, к этой палке? — хладнокровно заметил Базаров. — Это совершенно справедливо. Вам несколько не нужно оскорблять меня. Оно же и не совсем безопасно. Вы можете остаться джентльменом... Принимаю ваш вызов тоже по-джентльменски.

— Прекрасно, — промолвил Павел Петрович и поставил трость в угол. — Мы сейчас скажем несколько слов об условиях нашей дуэли; но я сперва желал бы узнать, считаете ли вы нужным прибегнуть к формальности небольшой ссоры, которая могла бы служить предлогом моему вызову?

— Нет, лучше без формальностей.

— Я сам так думаю. Полагаю также неуместным вникать в настоящие причины нашего столкновения. Мы друг друга терпеть не можем. Чего же больше?

— Чего же больше? — повторил иронически Базаров.

— Что же касается до самых условий поединка, то так как у нас секундантов не будет, — ибо где ж их взять?

— Именно, где их взять?

— То я имею честь предложить вам следующее: драться завтра рано, положим, в шесть часов, за рощей, на пистолетах; барьер в десяти шагах...

— В десяти шагах? Это так; мы на это расстояние ненавидим друг друга.

— Можно и восемь, — заметил Павел Петрович.

— Можно; отчего же!

— Стрелять два раза; а на всякий случай, каждому положить себе в карман письменцо, в котором он сам обвинит себя в своей кончине.

— Вот с этим я не совсем согласен, — промолвил Базаров. — Немножко на французский роман сбивается, неправдоподобно что-то".

Комично и само ранение Павла Петровича — в ЛЯЖКУ, и его обморок... Однако при всем том основные дуэльные требования соблюдены.

К дуэли Гаганова и Ставрогина нам тоже, вероятно, придется обратиться при анализе поединка Лермонтова с Мартыновым, однако в данном месте хочется обратить внимание на то, как стреляет Ставрогин. А он стреляет над головой Гаганова.

"Про эти выстрелы вверх можно было бы и поспорить: Николай Всеволодович мог прямо утверждать, что он стреляет как следует, если бы сам не сознался в умышленном промахе. Он навел пистолет не прямо в небо или в дерево, а все-таки как бы метил в противника, хотя, впрочем, брал на аршин поверх его шляпы. В этот второй раз прицел был даже еще ниже, еще правдоподобнее; но уже Гаганова нельзя было разуверить".

Не будем останавливаться на более поздних описаниях дуэли, в частности, на "Поединке" А. Куприна. Для нас важно, во-первых, показать, что дуэль нашла в русской литературе широкое отражение благодаря ее бытованию в дворянской России.

Во-вторых, эти описания неоспоримо подтверждают хорошее знакомство с неписаными правилами русского дуэльного кодекса. Наконец, интересно отметить изменяющееся идеологическое содержание ритуала поединка, отражающее реальное движение русской истории.

Отступление: загадка Г. З.

В ходе научного поиска едва ли не самыми привлекательными и захватывающими являются случайные находки, факты, дающие мыслям разбег, рождающие новые гипотезы. Наконец, просто любопытные детали из истории Отечества, характеризующие время иной раз емче научных книг. Собственно, и эта версия дуэли родилась вследствие случайной находки неизвестной ранее записи воспоминаний очевидцев и участников дуэли во время работы в рукописном отделе Государственного Исторического музея в Москве с архивом литератора и педагога прошлого века Януария Михайловича Неворова — "синего магистра", как отозвался о нем в "Былом и думах" Александр Герцен.

Эти записи будут приведены ниже, а пока речь пойдет о загадке, упоминавшейся в предыдущей главе книги "О дуэлях", выпущенной в Петербурге в типографии Карла Крайя в 1837 году под псевдонимом Г.З. На титульной странице этой книги, состоящей всего из 41 страницы текста, изображены скрещенные шпаги. На обороте титула значится: "Печатать позволяется, с тем, чтобы по напечатании представлены были в Ценсурный Комитет три экземпляра. С.-Петербург, 26 января 1827 года. Цензор А. Крылов".

Внимательный читатель уже отметил, вероятно, разночтение в датах. На титуле — 1837 год, в цензурном разрешении — 26 января 1827 года. Может быть, разрешение дано в 1827 году, а книга напечатана лишь через десять лет? Исключается. Во-первых, потому что срок действия цензурского разрешения исчислялся тремя годами, а во-вторых, Александр Лукич Крылов стал цензором лишь в 1830 году.

Предвидя вопрос любознательного читателя, спешу удовлетворить его любопытство: да-да — тот самый Александр Лукич Крылов, который 21 января 1836 года был назначен цензором пушкинского "Современника". В дневнике А.В. Никитенко сохранилась запись, характеризующая Крылова: "Цензором нового журнала попечитель назначил Крылова, самого трусливого, а следовательно, и самого строгого из нашей братии. Хотели меня назначить, но я убедительно просил уволить меня от этого: с Пушкиным слишком тяжело иметь дело". Уже 14 апреля того же года Никитенко отмечает: "Пушкина жестоко жмет цензура. Он жаловался на Крылова и просил себе другого цензора, в подмогу первому. Ему назначили (П.И.) Гаевского. Пушкин рассказывает, но поздно. Гаевский до того напуган гауптвахтой, на которой просидел восемь дней, что теперь сомневается, можно ли пропускать в печать известия вроде того, что такой-то король скончался".

Итак, если верная дата цензурного разрешения 26 января 1837 года, то получается, что оно было дано в самый разгар травли Пушкина, за день до роковой дуэли с Дантесом на Черной речке.

Что это — случайное совпадение?

Не исключено. И тогда книга таинственного Г.З. к дуэли Пушкина не имеет никакого отношения.

А если нет? Если книга как-то связана с трагическим событием? В пользу данного предположения есть определенные аргументы.

Вышла книга, очевидно, малым тиражом, ибо частная типография Карла Крайя выполняла в основном индивидуальные заказы. Вообще Край остался в русской истории прежде всего как издатель "Справочного энциклопедического словаря" Старчевского — Крайя, вышедшего в Петербурге в 1847–55 годах. Словарь в основном получил отрицательные характеристики, в том числе и Н.Г. Чернышевского. Достижением явилось лишь то, что это было после неудачи "Энциклопедического словаря" Плюшара первое издание русской энциклопедии XIX века, доведенное до конца.

Таким образом, то, что мы знаем о типографе Крайе, позволяет предположить, что книга "О дуэлях" была издана небольшим тиражом по чьему-то индивидуальному заказу.

Чьему? Кто такой Г.З.?

Ответа, к сожалению, найти пока не удалось. В "Словаре псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей" И.Ф. Масанова имеются три статьи:

Г.З. — Григ. Ал-др. Забудский

"Р. Инвалид", 1890

Г.З. — Григ. Эд. Зенгер

"Р. Филол. В." Ист.: Алфав. указ.

к "Р. Филол. В." Варшава, 1904

Г.З. — Густ. Густ. Зоргенфрей

"Пед. Ежен.", 1894, "Лит. В" 901–02.

Конечно, ни Забудский, ни Зенгер, ни Зоргенфрей к интересующему нас изданию отношения не имеют.

Это был, вероятно, представитель дворянской интеллигенции, хорошо знакомый с жизнью света первой трети XIX века. К данному выводу склоняет содержание книги "О дуэлях".

Формально она построена в качестве отвлеченных историко-юридических размышлений о ритуале дуэли с обращением к периоду разрушения Римской империи, когда, по мнению автора, возникли поединки как средство решения спорных имущественных вопросов, со ссылками на Монтескье и прежде всего с разбором мыслей английского буржуазного правоведа и моралиста, представителя этики утилитаризма Иеремии Бентама.

Автор является противником дуэли. Подтверждая свои рассуждения, он приводит десятки случаев из истории Древнего Рима, Греции, Франции. Среди них два явно бросаются в глаза. Первый приводится на странице 13: "Говорят, что во Франции была дуэль между двух молодых людей за то, что один помолвил за себя девицу, и после, по несогласию матери, отказался. Брат невесты вызвал жениха на дуэль: дрались, и оба легли на месте. Спрашивается, кто из двух омыл честь девицы; два убийцы".

Возможно, что подобный случай действительно был во Франции, но разве русский читатель первой половины XIX века не увидел и не узнал ситуацию Чернова и Новосильцова?

Впрочем, подобный прием маскировки в "чужие одежды" был единственной возможностью упомянуть об отечественной дуэльной практике.

Наибольший интерес для нас, однако, представляет страница 32. Цитируем: "Вывести мужа на дуэль, вывести разъяренного зверя, который в ярости клыками грызет и железо. У мужа от гнева вся кровь в волнении, все члены трепещут. Напротив наглец выходит буйно, хладнокровно, руки не трясутся. Кто же даст верный удар? Муж — верная жертва, жена — верно вдова. Нужно ли говорить о брате за сестру. Бентам выводит людей на дуэль так, как выходят на гулянье. Бентам не забыл еще недо-

статков. У женщины нет мужа, она вдова, у девицы нет брата".

Не правда ли — один к одному ситуация Пушкина! А если принять, что книга Г.З. вышла после 26 января 1837 года, то есть после трагических событий на Черной речке, то параллель очевидна. "Муж — верная жертва, жена — верно вдова".

Судя по позиции Г.З., которая в целом соответствует правительственной, можно предположить, что данная книга была заказной — своеобразным официальным комментарием к событию, потрясшему Россию. Эту мысль косвенно подтверждает и то, что вряд ли А. Крылов, "самый трусливый и придирчивый петербургский цензор", не заметил бы исторических параллелей и пропустил бы подобную публикацию в "неудобное" для правительства время.

Впрочем, окончательные ответы на приведенные предположения может дать лишь расшифровка псевдонима Г.З.

"Дневник" Петра Дикова

1

Возможность обнаружить что-либо новое об обстоятельствах дуэли Лермонтова с Мартыновым в наше время весьма незначительна. Достаточно тщательно изучено окружение поэта, его биография. Каждое новое свидетельство, что говорится, на вес золота. Остается только сожалеть о том, что в свое время не были глубоко исследованы пятигорские архивы, погибшие в период оккупации города гитлеровцами. И все-таки не все потеряно. Жизнь способна преподнести самые невероятные подарки.

Новые свидетельства об обстоятельствах дуэли, не имеющие себе равных по полноте описания, лежали, оказывается, долгие годы в рукописном отделе Государственного Исторического музея — в фонде видного литератора и педагога Януария Михайловича Неверова. Имя Неверова, думается, должно попасть в поле зрения лермонтоведов.

Документальных данных о знакомстве Неверова с Лермонтовым нет, хотя достоверно установлен факт знакомства с поэтом ближайшего друга Януария Михайловича — Станкевича. Некоторое время Лермонтов и Неверов учились вместе в Московском университете. Мог Неверов встретиться с Лермонтовым и после 1831 года. Андрей Андреевич Краевский, издатель "Отечественных записок", был хорошим приятелем Януария Михайловича, равно как и князь Одоевский, вручивший Лермонтову последнюю записную книжку.

В Ставропольской мужской гимназии, директором которой Януарий Михайлович был назначен в 1850 году, он ввел ежегодный конкурс гимназических сочинений. Их темы разрабатывались и утверждались при непосредственном участии Неверова. Характерно, что многие из них связаны с творчеством М.Ю. Лермонтова, его "кавказскими" произведениями. Так, тема конкурсного сочинения осетина Иналуко Тхостова — "Кавказ по Марлинскому, Пушкину и Лермонтову". Интересно, что выдержки из этого сочинения, будучи опубликованы в одном из номеров "Отечественных записок", вызвали своеобразную полемику, ибо, отдавая должное оригинальности суждений юного исследователя, автор обозрения выражал недоверие, что горец достиг такого совершенства в русском языке. Благодаря этой полемике мы сегодня можем с достаточной достоверностью судить о характере сочинения Тхостова. В частности, отметим, что гимназист, признавая высокие художественные достоинства "Кавказского пленника"

и "Героя нашего времени", вместе с тем отмечает европоцентризм в изображении горской женщины Пушкиным и Лермонтовым. "Изобразить верно характер черкесской женщины нет никакой возможности, — отмечает Тхостов, — не только русскому писателю-туристу, но даже людям, постоянно живущим в кругу горцев. Чужая даже соседям, она недоступна любопытным наблюдениям постороннего. Но положим, что нам удалось познакомиться с каким-нибудь семейством и мы имеем случай наблюдать за хозяйкой дома или за ее дочерью; даже и в таком случае мы мало успеем, потому что при гостях черкесская женщина все равно, что сама она в гостях. После таких непреодолимых препятствий невозможно требовать от Пушкина, Лермонтова и Марлинского верного изображения кавказской женщины. Портреты, встречаемые в их повестях, настолько верны действительности, насколько верен портрет, снятый художником по рассказам".

Традиционно из лучших сочинений составлялся рукописный альманах, один из которых — "Елка" — и был преподнесен Неверову в 1853 году гимназистами VI класса. В этом альманахе в "Дневнике" Петра Дикова и содержится описание событий, предшествовавших дуэли, и самого поединка.

Кто же такой гимназист Диков? Насколько можно доверять его записям? От кого, наконец, он узнал о подробностях событий?

2

Петр Диков приходился племянником Василию Николаевичу Дикову, о котором в "Лермонтовской энциклопедии" говорится следующее: "Диков Василий Николаевич (1812—1875), знакомый Л.; ногайский пристав, поручик, впоследствии генерал; жених (1842 — муж) А.П. Верзилиной. В экспромте "За девицей Emilie" (11, 252), который приписывается Л., назван "дикий человек". Есть сведения, что Д. вместе с поэтом и Н.С. Мартыновым вышел из дома Верзилиных 13 июля 1841 и оказался свидетелем вызова на дуэль".

Дополнительные изыскания позволили установить, что в 1850 году В.Н. Диков в чине штабс-капитана занимал должность городничего Пятигорской городской полиции, а впоследствии являлся приставом Калаусо-Саблинского и Бештовокумского народов, кочующих в Ставропольской губернии. Ставкой приставства был аул Карк (имеются и другие варианты написания топонима: Кирк, Кырк, Корк).

В Кавказских календарях регулярно упоминается брат Василия Николаевича — Алексей Николаевич Диков. Последний был весьма бедным человеком, долгое время служившим комиссаром Екатериноградского центрального карантина Кавказской карантинной линии. По его настоятельной просьбе в 1847 году младший сын Петр был зачислен в кандидаты для поступления в благородный пансионат Ставропольской губернской гимназии на казенное содержание.

Как установлено краеведом М. Коршуновым, отличавшийся острым живым умом юноша в 1855 году вошел в состав кружка вольнодумцев, которым руководили преподаватели гимназии Н.И. Воронов и Е.А. Нарбут. Кстати, Воронов впоследствии станет профессиональным революционером, связным Герцена по доставке в Россию изданий Вольной русской типографии.

Будучи комнатными надзирателями благородного пансиона, обязанными постоянно находиться с воспитанниками, Воронов и Нарбут вечерами вели с гимназистами беседы на разнообразные темы, в том числе затрагивающие вопросы политические. В этих беседах осуждалась идея неограниченной монархии, говорилось об атеистическом мировоззрении.

О кружке гимназист Червинский донес инспектору гимназии В.Н. Терзиеву. После долгой переписки с попечителем Кавказского учебного округа бароном А.И. Николаи было решено не выносить сор из избы. Нарбут подал в отставку, Воронова перевели в Екатеринодарскую гимназию, а четырех членов кружка, в том числе и Петра Дикова, исключили из учебного заведения. Таким образом, рухнули надежды талантливого юноши поступить в университет. Сохранившиеся документы не позволяют установить точную причину смерти Петра. Было ли это самоубийство или тяжелая болезнь, сказать трудно.

По отрывочным сведениям можно предположить, что Неверов поначалу благоволил юноше, однако после раскрытия кружка у них произошло какое-то столкновение; Диков нелицеприятно отозвался о религии, чего набожный Януарий Михайлович простить не мог. Поэтому впоследствии он отклонил просьбу Дикова. В письме попечителю округа барону Николаи Неверов так описывает событие: "Диков окончил курс уже не бывши воспитанником пансиона, а по исключении из оного, то о нем и не сделано мною никакого распоряжения. По окончании же экзамена Диков обратился ко мне с вопросом, может ли он поступать в специальные классы для приготовления ко слушанию университетских лекций, но на это я ему отвечал отрицательно, и с тех пор он ко мне не явился даже за получением свидетельства и аттестата и документов, кои находятся при делах канцелярии сей".

Донесение это датировано 13 января 1856 года. А вскоре Петра Дикова не стало. Как окончившему курс гимназии, ему грозила постылая служба по гражданскому ведомству...

Вероятно, никто, в том числе и Неверов, не ожидали подобного исхода. Гроб с телом гимназиста был поставлен в стенах гимназии, отслужили молебен, за что Николаи впоследствии выговаривал Януарию Михайловичу в одном из писем.

Такова вкратце трагическая судьба Петра Дикова. Несомненно, из этого талантливого юноши обещал выработаться настоящий литератор, о чем свидетельствуют его записи, включенные в рукописный сборник "Елка". Одна из глав "Дневника" — "Аул Кирк" — включает описание дуэли М.Ю. Лермонтова с Мартыновым.

Не исключено, что именно Неверов натолкнул юношу на необходимость собрать сведения о последних днях жизни великого поэта. По крайней мере, это предположение представляется нам вполне вероятным. Записи были сделаны Петром скорее всего в 1852 году во время летних каникул, которые гимназист провел у своего дяди.

П. Диков. Дневник¹

Аул Кирк

Вчера я приехал в аул. Он лежит в верстах в 25-ти от Пятигорска. Дорога к нему идет через немецкую колонию Шотланку. Порой ровная и гладкая, а большей частью каменистая и неровная, она украшена прекрасными и разнообразными видами. Подходя Машука огибается ею, и за поворотом открывается прекрасная панорама Пятигорска. Далее — лес — под гору и в гору, ухабы, рытвины и в заключение — довольно скверный яр, где красуется зеленая лужа: вероятно, следы дождей, но, может быть, здесь и пробивалась когда-нибудь речонка — питомец тающих снегов.

Когда наш тарантас медленно поднялся на гору, от этого бочота открылась славная картина колонки Шотланки, и гладкая поляна раскинулась далеко.

После часовой езды я увидел аулы. Маленькие домишки их кажутся издали ульями. Мне были давно знакомы аулы, но я с любопытством глядел на все, что только встречалось моим взорам. Высокий минарет пред низенькой дрянной саклей господствовал над всеми строениями. Мы въехали в аул, нас встретила стая дворняг и толпа почти нагих мальчишек. Из сакель выглядывали молоденькие, иногда хорошенькие девушки, безобразные бабы, мужчины кланялись...

Народы, обитающие здесь, называются Бештау-Кумскими, они мирны, невоинственны и занимаются успешно хлебопашеством...

— Где же наша ставка? — спросил я у моего спутника.

— А вот...

Я взглянул... Беленький, довольно красивенький домик стоял на ровном месте. В четверть версты от него раскинулись два больших аула. Этот дом называется ставка пристава. Мы въехали во двор и слезли у крыльца этого дома.

Тот же аул

Раннее утро. Багряное солнце выкатывается из-за горизонта, теплые лучи его озолотили степь. Воздух напоен ароматами цветов и зелени. Я с жадностью вдыхаю его свежие струи, которые вносятся в комнату через растворенное окно.

Пробежал вчерашние строки. Этот дневник в гимназии заставил меня часто переноситься в мирный аул.

Но, увы! Мы сейчас его оставляем и едем в Пятигорск. Верховые лошади наши готовы...

Из аула, сверх чаяния, мы выехали ровно в пять часов пополудни...

Прекрасна природа посреди широкой разгульной степи. Я с жадностью глотал ее свежий воздух, глядел на нее и любовался дивными картинами. Но вот полуденный жар стал погасать, и длинные тени ложились от строений. В это время мы выехали из ставки. Нас конвоировал один молодой здоровый казак. Переехавши мутную Куму, проехавши два соседних аула, мы выехали на небольшую возвышенность, и здесь перед нами потянулась широкая степь; там мелькали хлеба, скошенные и съеденные саранчой, а вдаль, куда ни кинешь взор, аулы и аулы мелькают и пестреют.

Мы ехали медленным шагом, и ранние сумерки застали нас при въезде в немецкую колонию Шотланку. Славная колонка! Дома беленькие, чистые, и выстроены очень порядочно, и совсем не похожи на станичные дрянные куреньки или хаты линейных казаков. Церковь, что, конечно, относится к чести поселян, очень хорошенькая...

Нужно заметить, что эта колонка во время курса чрезвычайной пользна всем пользующимся и здоровым, приезжающим и жителям, потому что доставляет овощи, сыр, масло, домашних животных, одним словом — это хутор Пятигорска. Кроме того, туда почти каждый день ездят блестящие кавалькады "en ripique"² и там, у мадам Рошка³, они находят приют, обед, чай, кофе, различные фрукты, прекрасные букеты. Конечно, все за хорошую цену. Сады и огороды окружают колонку... От колонки дорога опять тянется по лесу.

"Однако темнеет, поедем скорее", — сказал мне путник, и мы поскакали...

В лесу, на протяжении дороги от Шотландки до Пятигорска, стоят несколько дневных и ночных постов, поэтому дорога совсем безопасна.

Лес стал редеть, дорога пошла лучше и ровнее. На запад я заметил комету, она была тускла, как звезды в осеннюю ночь. Проехавши несколько минут шагом, мы поскакали снова. В глазах все у меня пестрело, предметы мешались, мы скакали полною рысью.

Пятигорск

Право, мне грустно, и не шутя. Разлука с родными сжигает мое сердце. Много, много несвязных мыслей бродит в голове моей. Вчерашняя дорога оставила на душе тяжелые впечатления.

Вечером, окончивши дневник мой, я лег спать, но мне чудились страшные грезы: я видел двух врагов, которых жизнь зависела от полета одной слепой пули. Страшно раздавался в ушах моих роковой выстрел, и холодный, бездушный труп — боже мой! — бездушный труп поэта лежал на сырой земле. Лежал, и не было там ни одной души, которая сжалась бы от тоски и холодное тело омочила слезами. Лишь одно лицемерное сочувствие окружало, быть может, священный труп, сосуд великой поэтической души... Над гробом последнего из наших усопших братьев должны замыкаться уста злоязычия... слово мира и прощения должно сопровождать отдание последнего христианского долга, а тут, быть может, чей-нибудь дерзкий язык проговорил: "Ну! Теперь уже не будет над всеми насмехаться, поделом тебе!" Я говорю, что, может быть, было это. Было, было оно, ибо я слышал и теперь речи, отягощающие священную память поэта, и я был в аду. Если бы меня пытали, мне было бы легче, я страдал бы только телом, но тут грусть, тоска, ужасная злоба и досада терзали мою душу и язык мой непрестанно порывался высказать всю грозу души.

Я убегаю суждения о Лермонтове, но желание узнать о нем что-нибудь, запечатлеть это в моей памяти побудили меня слушать, слушать и мучиться, и записать слышанное, пока живы те люди, которые видели и знали его и могут сказать о нем; умрут они, и с ними умрет драгоценная тайна.

В 1841 году Лермонтов во время курса был в Пятигорске. Квартировал он на краю города, под самой Машукой. Место прекрасное! Весь город внизу расстилается разнообразным ландшафтом. Вдали серебряной нитью прихотливо тянется Подкумок, а тут, куда ни взглянешь, стоят горы, из-за них выглядывают горы, всюду горы!

Вблизи гора,
Вдали гора,
И на горе
Гора с горой.

Облака, одевающие иногда Машук, стелются по поляне, отделяющей эти пограничные домишки Пятигорска от самой Машуки. Старичок Чилаев помнит Лермонтова. Домик небольшой, с палисадником. Несколько деревьев — вишен, яблонь — растут в палисаднике, и ветви их врываются в окна. С боковой стороны его бывшей квартиры стоят несколько высоких яблонь и груш. Из ворот идет поляна к Машуке в лес. Воздух здесь свеж и не засажен серой, как в некоторых других частях города. Вот бывшая квартира поэта! Наш дом стоит в соседстве с этим домом, но прежде, в то время, на нашем дворе был другой дом — генерал-майора Верзилина. Они разделялись одною каменной стеною. И в этом доме квартировал Мартынов.

Говорят, что Лермонтов с Мартыновым были сперва друзьями (может быть, только с виду). Мартынов бывал у Лермонтова в доме довольно часто, они были соседями. Но чаще всего сходились они в доме генерал-майора Верзилина, который был тогда наказным атаманом линейных казаков.⁴

В Пятигорске Лермонтов знакомых имел немного, а потому большею частью проводил время в доме Верзилиных. Здесь были три молодые девицы, только что выпущенные из института. Кроме того, этот дом в Пятигорске был домом высшей аристократии. Здесь Лермонтов был хорошо принят и убивал большую часть дня. Он здесь обедал, пил чай, танцевал и ужинал.

Каждый день дом был полон гостями. Гремела музыка, и молодые кавалеры и дамы непременно составляли кадрили... неслись пары, музыка не умолкала, и веселились часов до двух утра. Лермонтов был первым кавалером на этих вечерах и танцевал без устали (нужно заметить: он танцевал, как мне говорили, довольно легко и грациозно). Здесь, во время этих танцев, он был очень весел. Остроты и самые злые сатиры сыпались на танцующих. Он ими убивал каждого, и против яда его насмешек ничто не могло устоять.

Лермонтов смеялся над всеми и всем. Даже в доме, где он был так радушно принят, он говорил иногда колкости, и молодые девицы ссорились с ним (конечно, как всегда ссорится их прекрасный пол — шутя).

Но Мартынов именно был щелию, куда он сыпал без умолку свои насмешки или колол Мартынова.

Если (что бывало очень часто) они сходились в доме Верзилиных и было здесь большое общество, Лермонтов не позволял Мартынову сказать ни слова или после каждой фразы ставил его в такое положение, что тот краснел и умолкал невольно. Здесь Лермонтов ловил каждое его слово, взвешивал и одурачивал, и все это мгновенно... Эта история повторялась всегда, Лермонтов своими сарказмами преследовал Мартынова ужасно.

Говорят, что часто после подобных сцен Мартынов, возвращаясь уже домой, дружески говорил Лермонтову: "Я прошу тебя, Лермонтов, чтобы ты перестал шутить надо мною в обществе; я даю полную волю твоему языку издеваться надо мною; но ради дружбы — где хочешь — дома, среди товарищей, но не там, где дамы, где двадцать человек посторонних; я на тебя и не сержусь, но дай слово оставить эти шутки". И Лермонтов давал ему слово оставить эти шутки, но при удобном случае вновь повторялась та же история.

Вообще о характере Лермонтова отзываются очень дурно; говорят, что товарищи его боялись свободно говорить с ним. Служил он в Тенгинском полку.

Однажды в доме генерала Верзилина собралось много гостей, в числе которых были Лермонтов и Мартынов. Вечер был прекрасный, и полная луна освещала прекрасный Пятигорск; гости веселились; дом был ярко освещен.

Вот раздался в зале гармонический звук фортепьяно, и после нестройных аккордов загремела французская кадрили; кавалеры взяли дам, и таким образом составилась кадрили.

Лермонтов был очень весел; да и вообще он любил-таки потанцевать. Здесь же танцевал и Мартынов. Не знаю верно, что подало повод Лермонтову к насмешкам, но только он без умолку издевался над Мартыновым.

После танцев Лермонтов был скучен.

— Я сидела перед окном, и вечерний свежий воздух освежал ослабевшие мои силы, — это мне рассказывала одна дама. — Ко мне подошел Лермонтов.

— О чем вы думаете? — спросил он меня.

— Я думаю, что вы самый ужасный насмешник, даже...

— И за это сердитесь на меня? — спросил Лермонтов.
 — Очень сержусь, — отвечала я.
 — Я насмешник, даже злой... Так не говорите больше; я знаю, что это отзыв обо мне всех. Нет, верьте мне, я не зол; это клевета моих завистников...

Тут проговорил Лермонтов тираду вроде той, которую сказал Печорин Мэри во время прогулки к "Провалу".

— Но вы на меня сердитесь, — прибавил он.
 — Нет, но недовольна вами, — я говорила, не шутя.
 — Если я вас огорчил, простите меня; мне сегодня, теперь, так что-то тяжело. Ну что же, вы прощаете меня?
 — Конечно, с условием, — сказала я.
 — С каким?
 — Впредь, чтобы вы...

— Понимаю, — сказал Лермонтов. — Вы прощаете меня, забываете старое; еще прошу вас, не верьте, чтобы я был зол; это ложь, клевета, я не таков. Лермонтов был глубоко растроган.

Ужин был готов, и разговор был прерван. После ужина Лермонтов повеселел. Тут гости стали расходиться. Офицеров человек 7 вышло из дому вместе, в числе их был и Лермонтов с Мартыновым.

Когда они отошли от дому на порядочное расстояние, Мартынов подошел к Лермонтову и сказал ему:

— Лермонтов, я тобой обижен, мое терпение лопнуло; мы будем завтра стреляться; ты должен удовлетворить мою обиду.

Лермонтов громко рассмеялся.

— Ты вызываешь меня на дуэль? Знаешь, Мартынов, советую тебе зайти на гауптвахту и взять вместо пистолета хоть одно орудие. Послушай, это оружие вернее, промаху не даст, а силы поднять у тебя станет.

Все офицеры захохотали. Мартынов взбесился:

— Ты не думай, чтобы это была шутка с моей стороны.

Лермонтов засмеялся.

Тут, видя, что дело идет к ссоре, офицеры подступили к ним и стали говорить, чтобы они помирились.

Но Лермонтов сказал еще одну колкую остроту на счет Мартынова, и тогда разошлись по своим домам.

Это был последний день жизни Лермонтова⁵.

Утром на другой день в доме Лермонтова собралось несколько офицеров и завязался упорный штосс (заметим в скобках, Лермонтов любил эту игру). В самый разгар вошел в комнату Глебов, секундант Мартынова. На него, конечно, никто не обратил большого внимания. Между тем, Глебов подошел к столу и просил внимания у присутствующих здесь. На минуту все опустили карты и умолкли. Глебов в коротких словах объявил, что он выбран секундантом со стороны Мартынова, который просит Лермонтова быть в пять часов пополудни вблизи того кургана, о котором я уже упоминал и который находится не далее семи верст от Пятигорска.

— Буду, — сказал Лермонтов машинально и продолжал метать.

— Выслушайте условия, — повторил секундант.

— Пожалуйста, после. Теперь некогда мне до ваших условий. Игра мне дороже и Мартынова и вас.

Сконфуженный Глебов вышел из комнаты.

Вообще, как говорят, в это утро, последнее в его жизни, он был спокоен, играл в карты вплоть до обеда и, казалось, не думал о дуэли. Между тем весть о ссоре Лермонтова с Мартыновым разнеслась вместе с утренней зарей по всему городу. Но от чего не дошла она до полиции???

И часов в пять пополудни на поляне, вблизи небольшого кургана, собралась толпа любопытных. Глаза всех обращены были на дорогу, идущую из Пятигорска. Все ожидали дуэлистов. На-

конец, издали раздался стук экипажа, скоро заметили приближающуюся одноколку. Это был Мартынов, за ним прискакал секундант его Глебов и после — еще несколько офицеров. Ожидали Лермонтова. За несколько минут до назначенного срока приехал Лермонтов с секундантом, князем Васильчиковым. За безмолвной встречей последовало упорное молчание. Секунданты предложили начать дело, срок приблизился.

— Готовы ли пистолеты? — спросило несколько человек.

— Вот хорошо, забыли зарядить...

— Становитесь, господа, пистолеты заряжены.

Лермонтов занял свое место первый. Он был притворно холоден, Мартынов молчал.

Когда Лермонтов увидел Мартынова и проницательным взором окинул его, улыбка пробежала по его устам, но он принял вскоре холодное равнодушие.

— Лермонтов! Вам по праву дуэли достается стрелять первым, — сказал ему Глебов, подавая пистолет.

Все окружили Лермонтова и Мартынова и стали уговаривать их помириться. Лермонтов был не прочь, Мартынов тоже, но первый своими двусмысленными и дерзкими словами опять взбесил Мартынова, и тот было отказался слушать советы. Но упорное сопротивление Мартынова было побеждено. Он согласился помириться с условием. Окружили Лермонтова, он слушал с улыбкою.

— Я удивляюсь, господа, как можете вы предлагать мне подобные условия, — сказал он тоном, которым отбил у присутствующих всякую охоту увещевать его. Условия эти состояли в том, чтобы Лермонтов просил у Мартынова прощения и дал слово на будущее время оставить свои шутки.

Все отошли прочь.

Отмерили шаги.

— Лермонтов, стреляйте! — сказали секунданты. Страшное молчание царствовало вокруг. Мартынов был бледен и спокоен только по виду. Лермонтов хотел казаться спокойным, но на его лице выразилось болезненное состояние. Он поднял пистолет и опустил его тотчас же.

— Господа, я стрелять не хочу! Вам известно, что я стреляю хорошо. Такое ничтожное расстояние не позволяет дать мне промах. Убить его — то же, что раздавить муху.

Мартынов задрожал, но промолчал. Лермонтов, злобно взглянув на него, поднял пистолет и выстрелил вверх над его головой.

— Ваша очередь, Мартынов, — сказали секунданты.

Он поднял пистолет и более минуты целился. Различные чувства волновали его. Он опустил пистолет, поднял его, в этот же миг и выстрелил. Лермонтов покачнулся и упал.

"Мы подбежали, — говорили мне бывшие там, — он едва-едва дышал, пуля пробила руку и правый бок".

По увещеванию секундантов Мартынов подошел к Лермонтову и сказал:

— Прости, Лермонтов!

Последний хотел что-то сказать, повернулся и умер со своею жасною, погубившею его улыбкою.

Толпы народа теснились весь этот и следующий день в доме и во дворе квартиры умершего. Он был похоронен на здешнем кладбище, но по просьбе матери⁶ впоследствии перевезен в свое имение (в какую губернию, не знаю).

Не смейся над моей пророческой тоскою;

Я знал: удар судьбы меня не обойдет;

Я знал, что голова, любимая тобою,

С твоей груди на плаху перейдет;

Я говорил тебе: ни счастья, ни славы

Мне в мире не найти; — настанет час кровавый,
И я паду; и хитрая вражда
С улыбкой очернит мой недоцветший гений;
И я погибну без следа
Моих надежд, моих мучений;
Но я без страха жду довременный конец.
Давно пора мне мир увидеть новый;
Пусть толпа растопчет мой венец:
Венец певца, венец терновый!..
Пусть! я им не дорожил.

"Дневник" Петра Дикова постепенно входит в научный оборот. После публикации его фрагментов в альманахе "Ставрополье" появились сноски в издании серии литературных мемуаров "Лермонтов в воспоминаниях современников", выпущенном в 1989 году, значительные выдержки приведены В. Захаровым в комментариях к факсимильному изданию книги П. Висковатого "Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество".

Однако в таком объеме "Дневник" публикуется впервые. Необходимость этого назрела, ибо, на наш взгляд, записи Дикова дают возможность как бы сцементировать все имеющиеся фрагментарные сведения, сделать необходимые коррективы в воспоминаниях заинтересованных лиц, сообщают, наконец, немало деталей, в том числе и психологических, позволяющих полнее представить картину поединка.

Развязка: июль 1841 года

1

В начале 1841 года А.В. Никитенко, тонко чувствующий общественную "погоду", записал в своем дневнике: "Печальное зрелище представляет наше современное общество: в нем ни великодушных стремлений, ни правосудия, ни простоты, ни чести в нравах, словом — ничего, свидетельствующего о здоровом, естественном и энергическом развитии нравственных сил. Мелкие души истощаются в мелких сплетнях общественного хаоса. Нет даже правильного понятия о выгодах и твердого к ним стремления. Все идет, говоря русским словом, "на шаромыжку". Ум и плутовство — синонимы. Слова "честный человек" означают у нас простак, близкого к глупцу, то же, что и добрый человек. Общественный разврат так велик, что понятия о чести, о справедливости считаются или слабодушием, или признаками романтической восторженности. И понятно, ведь с ними не соединяют ничего существенного — это пустые, книжные слова. Образованность наша — одно лицемерие. Учимся мы без любви к науке, без сознания достоинства и необходимости истины. Да и в самом деле, зачем заботиться о приобретении познаний в школе, когда наша жизнь и общество в противоборстве со всеми великими идеями и истинами, когда всякое покушение осуществить какую-нибудь мысль о справедливости, о добре, о пользе общей клеймится и преследуется как преступление? К чему воспитывать в себе благородные стремления: ведь рано или поздно все равно придется пристать к массе, чтобы не сделаться жертвою".

Никитенко предпочел "пристать к массе" и прожил семьдесят три года.

Лермонтов сделался жертвою.

Каждый реализует возможность выбора по собственному разумению.

Право, даже как-то неудобно читать в конце того же года у цензора, благонамеренного профессора, пунктуального чиновника Никитенко прямо-таки печоринские слова: "О, кровью сердца написал бы я историю моей внутренней жизни! Проклято время, где существует выдуманная, официальная необходимость моральной деятельности без действительной в ней нужды, где общество возлагает на вас обязанности, которые само презирает... Вот уже два часа ночи, а я все еще думаю о том же... Засну, завтра выйду из этого душевного хаоса, буду опять стараться обманывать себя и других, чтобы не умереть от физического и духовного голода, пока действительно не умру и не унесу с собой в могилу горького сознания бесплодно растраченных сил".

2

В то утро спалось.

Давеча вечером он хотел подняться пораньше и прокатиться на Черкесе.

Однако проспал. Был уже десятый час.

Михаил Юрьевич подошел к отворенному окну и сорвал горсть черешен. Ему нравилась пятигорская черешня.

Увидев во дворе гурийца Саникидзе, приказал ему подавать чай.

Заглянул в комнату Столыпина.

Монго еще спал.

Тогда Лермонтов запустил в него черешней и на недовольное ворчание Монго продекламировал:

Смело в пире жизни надо

Пить фиал свой до конца.

Но лишь в битве смерть — награда,

Не под стулом, для бойца.

— Погоди, он тебя еще достанет, — хмуро отозвался Столыпин, вспомнив потемневшую от гнева физиономию Мартынова, которому на недавней пирушке адресовал свой очередной экспромт Лермонтов.

Саникидзе принес чай.

Лермонтов пил, присев на смятую постель. Слышал, как ворчался Монго. Крикнул в открытую дверь:

— Не забудь на обед мороженое заказать. Я ухожу брать ванну, — и засмеялся, неожиданно для себя. — Не забудь, Монго, что вечером мы званы к Верзилиным.

— Не лучше ли к Найтаки в казино? — отозвался после небольшой паузы Столыпин. В дверь вылетела раздавленная черешня и подкатилась к ногам Лермонтова.

— Ты же знаешь, я не люблю проигрывать, а мне в последнее время не везет. Туз червей меня подводит. Это верный признак, что надобно переждать.

— Черви не только Пушкину улыбаются, но и Мартышу, — сострил Монго, но Лермонтов уже вышел.

Монго не обманул, и на обед, действительно, было мороженое.

3

Так или примерно в таком ключе можно было бы и развивать дальнейшее повествование, вплоть до резкого толчка в бок и покачнувшегося неба. Соблазн велик. Однако сам жанр "Версии" требует некоего критического голоса, размышления, беседы с читателем, совместного поиска. Ибо основные документальные материалы широко доступны, нет недостатка и в беллетристике, посвященной жизни Лермонтова, поставлены спектакли

и сняты художественные ленты. И все же в результате мы имеем зачастую некий сусальный образ поэта, лишенный светотени, присущей ему глубины.

В литературе вообще нередко изображение трагической ситуации оборачивается фарсом. В жизни же фарс порой заканчивается трагедией. Так было, так случается и по сей день.

Аверс беллетристики и реверс действительности.

Чем выше тон описания, тем больше опасность скатиться в морализаторство и примитивнейший социологизм.

Схема такого описания: хороший, благородный, стреляющий в воздух Лермонтов — тупой, самовлюбленный, нарушающий дуэльные правила Мартынов.

И все это на фоне буйно-романтической кавказской природы, под надвигающейся с горизонта грозовой тучей, брюхатой громами и молниями.

Царь плетет в Петербурге паутину. Суетится Александр Христофорович. Россия катится в бездну. Но им наплевать. Все внимание головки великой империи направлено на то, чтобы затоптать, уничтожить гордого поэта.

Из подобного винегрета совсем нетрудно изготовить сюжет, способный вышибить слезу у сердобольного читателя. А если еще для верности сделать поэта жертвой масонского заговора, то что же еще надо, спрашивается?! Успех обеспечен!

4

К сожалению, в искусстве подобные сюжеты до недавнего времени были в ходу. Это едко заметил в эпиграмме на автора сценария и режиссера фильма "Лермонтов" Николая Бурляева сатирик Григорий Борисов:

Все то же страшное известье,
Хоть на дворе уж век иной:
Погиб поэт, невольник чести,
И Николай — тому виной.

Своеобразным "эталонном" слащавого социологизма можно назвать пьесу Паустовского "Поручик Лермонтов". Вот как нарисована в ней сцена дуэли.

"Васильчиков (подает пистолет Мартынову, кричит).

Сходитесь!

Лермонтов стоит на месте. Мартынов начинает медленно идти на Лермонтова.

Столыпин (кричит).

Погодите! В последний раз предлагаю вам помириться и разойтись, господа.

Лермонтов.

Я готов.

Мартынов (продолжает идти к фуражке, лежащей на дороге).

Поздно!

Лермонтов стоит неподвижно. Быстро темнеет, начинается дождь. Молнии. Мартынов подымает пистолет, целится и все так же медленно идет прямо на Лермонтова.

Столыпин (Васильчикову).

Что это значит, Васильчиков?

Васильчиков пожимает плечами.

Мартынов доходит до барьера, продолжая целиться. Делает шаг за барьер. Лермонтов, который сначала с легкой усмешкой следил за Мартыновым, меняется в лице. Усмешка исчезает с его губ. Он смотрит на Мартынова напряженно и вопросительно. Потом быстро закрывает локтем сердце.

(Кричит Мартынову).

Что вы делаете?! Стреляйте, или я вас разведу!

Удар грома и выстрел Мартынова. Смутно видно, как Лермонтов падает плашмя, безмолвно. Столыпин бросается к нему и становится перед ним на колени.

Миша, очнись!

В темноте трусливо и стремительно пробегают Мартынов, Васильчиков и Глебов.

Крик Столыпина.

Миша, милый! Очнись! Миша!

(Кладет себе на колени безжизненную голову Лермонтова, отбрасывает волосы с его лба и рыдает).

Гром. Ливень усиливается.

Занавес".

Надо ли перечислять все нагроможденные в пьесе погрешности, начиная с шага за барьер и кончая бегством Мартынова и Глебова с Васильчиковым?! Тот же Паустовский не удержался перед соблазном, чтобы в повести "Разливы рек" не спрятать в кусты казака, стреляющего одновременно с Мартыновым. "И последнее, что он заметил на земле, — одновременно с выстрелом Мартынова ему почудился второй выстрел, из кустов под обрывом, над которым он стоял".

5

Как же, по всей вероятности, развивались события?

Ссора Мартынова с Лермонтовым произошла 13 июля 1841 года на вечеринке в доме Верзилиных. Вот как описывает ее Э.А. Шан-Гирей, урожденная Клингенберг, падчерица генерала Верзилина:

"Лермонтов жил больше в Железноводске, но часто приезжал в Пятигорск. По воскресеньям бывали собрания в ресторации, и вот именно 13 июля собралось к нам несколько девиц и мужчин, и порешили не ехать в собрание, а провести вечер дома, находя это и приятнее, и веселее. Я не говорила и не танцевала с Лермонтовым, потому что в этот вечер он продолжал свои поддразнивания. Тогда, переменив тон насмешки, он сказал мне: "M-lle Emili, je vous en prie, un tour de valse seulement, pour la dernière fois de ma vie"⁷.

Ну уж так и быть, в последний раз, пойдемте". Михаил Юрьевич дал слово не сердить меня больше, и мы, провальсировав, уселись мирно разговаривать. К нам присоединился Л. С. Пушкин, который также отличался злоязычием, и принялись они вдвоем острить свой язык а *guî mieux*⁸. Несмотря на мои предостережения, удержать их было трудно. Ничего злого особенно не говорили, но смешного много; но вот увидели Мартынова, разговаривающего очень любезно с младшей сестрой моей Надеждой, стоя у рояля, на котором играл князь Трубецкой. Не выдержал Лермонтов и начал острить на его счет, называя его "montagnard au grand poignard"⁹.

(Мартынов носил черкеску и замечательной величины кинжал.) Надо же было так случиться, что, когда Трубецкой ударил последний аккорд, слово *poignard* раздалось по всей зале. Мартынов поблдевел, закусил губы, глаза его сверкнули гневом; он подошел к нам и голосом весьма сдержанным сказал Лермонтову: "Сколько раз просил я вас оставить свои шутки при дамах", — и так быстро отвернулся и отошел прочь, что не дал и опомниться Лермонтову, а на мое замечание: "язык мой — враг мой", Михаил Юрьевич отвечал спокойно: "Ce n'est rien; demain nous serons bons amis"¹⁰. Танцы продолжались, и я думала, что тем кончилась вся ссора. На другой день Лермонтов и Столыпин должны были ехать в Железноводск. После уже рассказывали мне, что когда выходили от нас, то в передней же Марты-

нов повторил свою фразу, на что Лермонтов спросил: "Что ж, на дуэль, что ли, вызовешь меня за это?" Мартынов ответил решительно "да", и тут же назначили день".

За исключением некоторых деталей это объяснение вызова совпадает с воспоминаниями Н.И. Лорера, В.И. Чилиева, Н.П. Раевского, Полеводина, Н.Ф. Туровского, А.П. Смольянинова, А.И. Васильчикова и других. Да и сам Мартынов, отвечая на "вопросные пункты Следственной Комиссии", писал: "С самого приезда своего в Пятигорск Лермонтов не пропускал ни одного случая, где бы мог он сказать мне что-нибудь неприятное. Остроты, колкости, насмешки на мой счет, одним словом, все, чем только можно досадить человеку, не касаясь до его чести. Я показывал ему, как умел, что не намерен служить мишенью для его ума; но он делал, как будто не замечает, как я принимаю его шутки. Недели три тому назад, во время его болезни, я говорил с ним об этом откровенно, просил его перестать и, хотя он не обещал мне ничего, отшучиваясь и предлагая мне, в свою очередь, смеяться над ним, но действительно перестал на несколько дней. Потом взялся опять за прежнее. На вечере в одном частном доме, за два дня до дуэли, он вывел меня из терпения, привязываясь к каждому моему слову, на каждом шагу показывая явное желание мне досадить. Я решился положить этому конец. При выходе из этого дома, я удержал его за руку, чтобы он шел рядом со мной; остальные все уже были впереди. Тут я сказал ему, что прежде я просил его прекратить эти несносные для меня шутки; но что теперь предупреждаю, что если бы он еще вздумал выбрать меня предметом для своей остроты, то я заставлю его перестать. Он не давал мне кончить и повторял несколько раз сряду, что ему тон моей проповеди не нравится, что я не могу запретить ему говорить про меня то, что он хочет, и в довершение прибавил: "Вместо пустых угроз ты гораздо бы лучше сделал, если бы действовал. Ты знаешь, что я никогда не отказываюсь от дуэлей, следовательно, ты никого этим не испугаешь". В это время мы подошли к его дому. Я высказал, что в таком случае пришло к нему своего секунданта, и возвратился к себе. Раздеваясь, я велел человеку попросить ко мне Глебова, когда он придет домой. Через четверть часа вошел ко мне в комнату Глебов. Я объяснил ему, в чем дело, просил его быть моим секундantom и, по получении от него согласия, сказал ему, чтобы он на другой же день, с рассветом, отправился к Лермонтову".

Чем объяснить такую реакцию Мартынова на шутки Лермонтова, ведь он в "опросном листе", говоря об "остротах, колкостях и насмешках" поэта, тем не менее отмечает, что они "не касались до его чести"?

Несомненно, его подогревали в чувстве неприязни, как незадолго перед тем пытались столкнуть с Лермонтовым одного из поклонников Надежды Верзилиной Лисаневича. И в данном случае семена упали на благоприятную почву, ибо честь Мартынова была у многих под сомнением. Да и окружение Мартынова в лице Васильчикова, Мерлини было заинтересовано раздуть ссору, чтобы удовлетворить свое честолюбие. Наконец-то в их руках оказалась подходящая фигура.

6

Анализируя события трех последних дней жизни поэта, Ираклий Андроников в статье "Строки из писем 1841 года" выделяет в истории дуэли 12 следующих "пунктов".

1. От кого последовал вызов?
2. Была ли предпринята попытка к примирению противников?

3. Каковы были условия дуэли?
 4. Что говорил Лермонтов на месте дуэли?
 5. Не заявлял ли о своем отказе от выстрела?
 6. Кому принадлежал первый выстрел?
 7. Когда и как выстрелил Лермонтов?
 8. Выстрел Мартынова.
 9. Оценка действий Мартынова.
 10. Источники сообщений.
 11. Авторы писем оговаривают неточность или неполноту своих сведений.
 12. Мысли о судьбах русских писателей.
- Проделанная И. Андрониковым работа по выявлению и систематизации разрозненных фактов имеет большое значение для реконструкции событий. А появившиеся новые исследования и находки заставляют сегодня дополнять этот перечень еще несколькими "пунктами", а именно:
13. Кто были секундантами у Лермонтова и Мартынова?
 14. Кто явился автором условий дуэли?

Вопросы эти принципиально важны.

Хотя установилось мнение, что секунднтов было четверо и что Столыпина-Монго и Трубецкого решили просто не вмешивать в эту историю, вряд ли это так. Скорее всего, Столыпин и Трубецкой, наряду с другими лицами, являлись просто свидетелями поединка, но никак не его прямыми участниками. Только этим можно объяснить то, что в редакционной заметке одной французской газеты, поместившей в 1843 году столыпинский перевод "Героя нашего времени", говорится: "Г-н Лермонтов недавно погиб на дуэли, причины которой остались неясными". Атрибуция данного высказывания Б. Эйхенбаумом и Э. Герштейн не вызывает сомнений.

Итак, остаются два секунданта: Васильчиков и Глебов.

Глебов — со стороны Мартынова, Васильчиков — Лермонтова.

Впрочем, есть все основания предположить, что у Лермонтова вообще не было секунданта. По капризу случая его интересы должен был представлять тайный недруг.

В троице — Мартынов, Васильчиков, Глебов — наибольшего доверия заслуживает Глебов. Однако и у него имелись в это время основания испытывать чувство недоброжелательности к поэту. Судя по эпиграмме "Милый Глебов", Лермонтов не упускал возможности метнуть остроту и в его адрес. Важные факты о характере одной из последних встреч Глебова с Лермонтовым содержатся в "Дневнике" Дикова. Напомним сцену вызова на дуэль. Глебов ищет Лермонтова, чтобы обговорить условия поединка, и находит его за игрой в карты в кругу офицеров.

"На него, конечно, никто не обратил большого внимания. Между тем, Глебов подошел к столу и просил внимания у присутствующих здесь. На минуту все опустили карты и умолкли. Глебов в коротких словах объявил, что он выбран секундantom со стороны Мартынова, который просит Лермонтова быть в пять часов пополудни вблизи того кургана, о котором я уже упоминал и который находится не далее семи верст от Пятигорска.

— Буду, — сказал Лермонтов машинально и продолжал метать.

— Выслушайте условия, — повторил секундонт.

— Пожалуйста, после. Теперь некогда мне до ваших условий.

Игра мне дороже и Мартынова и вас".

Не абсолютизируя достоверность приведенных Диковым фактов, тем не менее отметим, что они позволяют предположить, что, во-первых, Лермонтов перед поединком весьма нелюбезно обошелся с Глебовым, а во-вторых, предоставил самим секундantom установить условия поединка, то есть, отправляясь к Машуку, он ничего еще не знал о деталях предстоящей дуэли.

Глебов уходит, несомненно, оскорбленным, рассказывает Мартынову и Васильчикову о своем посещении. Не тут ли родился у тройки заговорщиков (вероятнее всего, генератором идеи был все-таки Васильчиков) дьявольский замысел?!

7

Арестованным после убийства поэта Мартынову, Глебову и Васильчикову, как ни странно, была предоставлена возможность переписки, чем они не преминули воспользоваться для согласования показаний. Естественно, факты корректировались не в пользу Лермонтова, всячески затеняли истину.

Так, Глебов и Васильчиков пишут Мартынову в тюрьму: "Пошлагаем тебе брүльон 8-й статьи; ты к нему можешь прибавить по своему разумению, но это сущность нашего ответа. Прочие ответы твои совершенно согласуются с нашими, исключая того, что Васильчиков поехал верхом на своей лошади, а не на дрожках беговых со мной; ты так и скажи... Признаться тебе, твое письмо несколько было нам неприятно. Я и Васильчиков не только по обязанности защищаем тебя везде и всем, но и потому, что не видим ничего дурного с твоей стороны в деле Лермонтова и приписываем этот выстрел несчастному случаю (все это знают, судьба так хотела, тем более, что ты в третий раз в жизни своей стрелял из пистолета; второй, когда у тебя пистолеты рвало в руке, и этот третий), и совсем не потому, чтобы ты хотел пролить кровь, в доказательство чего приводим то, что ты сам не походил на себя, бросился к Лермонтову в ту секунду, как он упал, и простился с ним. Что же касается до правды, то мы отклоняемся только в отношении к Т. и С., которых имена не должны быть упомянуты ни в каком случае. Надеемся, что ты будешь говорить и писать, что мы тебя всеми средствами уговаривали".

В записке Мартынова к Глебову также имеются любопытные признания: "Комендант был у меня сегодня; очень мил, предлагал переменить тюрьму, продолжать лечение, впускать ко мне всех знакомых и проч. А бестия стряпчий пытал меня, не болтаюсь ли. Когда увижу тебя, расскажу о чем".

Характер ведения следствия, возможность предварительного согласования показаний ставят под большое сомнение достоверность как официальных показаний Мартынова и секунданта, так и позднейших воспоминаний о поединке Васильчикова.

Из приведенных выше отрывков переписки можно сделать вывод, что секунданты, вопреки утверждениям, не предприняли особых попыток примирить стороны, иначе ни к чему было бы напоминать Мартынову: "Надеемся, что ты будешь говорить и писать, что мы тебя всеми средствами уговаривали".

Обращает на себя и фраза Мартынова о "бестии стряпчем" (это был некто Олышанский), который о чем-то догадывался.

О чем?

Выяснить истину Олышанскому не удалось, ибо, по указанию Николая I, дело было передано из Пятигорского окружного суда в военный и завершено в четыре дня.

8

Основной, на наш взгляд, вопрос поединка — о его дистанции. Это ключ к тайне.

На каком же расстоянии были установлены барьеры?

Сравним данные различных источников.

Васильчиков: "Мы отмерили с Глебовым 30 шагов; последний барьер поставили на 10-ти, разведя противников на

крайние дистанции, положили им сходитьсь каждому на 10 шагов по команде: "марш". Зарядили пистолеты. Глебов подал один Мартынову, а другой Лермонтову, и скомандовали: "сходись!"

Из акта от 16 июля 1841 года об осмотре места дуэли: "Привязав своих лошадей к кустарникам, где приметна истоптанная трава и следы от беговых дрожек, они, как указали нам, следователям, гг. Глебов и князь Васильчиков, отмерили вдоль по дороге барьер в 15 шагов и поставили по концам одного по шапке, потом, от этих шапок, еще отмерили по дороге ж в обе стороны по 10-ти шагов и на концах оных также поставили по шапке, что составилось уже четыре шапки. Поединщики сначала стали на крайних точках, т.е. в 10-ти шагах от барьера: Мартынов от севера к югу, а Лермонтов от юга к северу".

Отметим несогласование показаний секунданта: 10 шагов и 15.

Полеводин: "Секунданты отмерили для барьера пять шагов, потом от барьера по пяти шагов в сторону, развели их по крайний след, вручили им пистолеты и дали сигнал сходитьсь".

Булгаков: "Надлежало начинать Лермонтову, он выстрелил на воздух, желая все кончить глупую эту ссору дружелюбно, не так великодушно думал Мартынов, он был довольно бесчеловечен и злобен, чтобы подойти к самому противнику своему, и выстрелил ему прямо в сердце".

Любомирский: "Мартынов вызвал его на дуэль. Положено стреляться в шести шагах".

В "Дневнике" Дикова также говорится "о ничтожном расстоянии".

Таким образом, наиболее вероятной дистанцией поединка являются 6-8 шагов!

Случай для такого пустячного оскорбления невероятный. Вспомним, что Пушкин с Дантесом стрелялись на 10-ти шагах, а ведь там была задета честь жены, честь семьи!

Почему же 6-8 шагов, а не 15?

В такой ничтожной дистанции и скрывается, на наш взгляд, иезуитский расчет. Она объясняет и противоречивое поведение Лермонтова, и резкую смену его настроений перед поединком и на месте дуэли.

Поэта заманили в ловушку.

Во-первых, расстояние в 6-8 шагов автоматически отрезает путь к примирению.

Во-вторых, у стреляющего первым практически нет возможности промахнуться. А демонстративный выстрел в воздух означает новое оскорбление противнику и требует продолжения поединка. (Не отсюда ли упоминание об условии трех выстрелов?)

Стреляющий первым Лермонтов не может, учитывая ничтожность размовки и тяжесть грозящих ему последствий, целиться в Мартынова. Это было бы по сути обыкновенное убийство, на которое он, конечно, не пошел бы ни при каких условиях. Но и выстрелить мимо Лермонтов не мог, ибо дистанция столь ничтожна, что трудно выполнить безукоризненно эту процедуру.

Для Мартынова же дуэль на указанных условиях превращается попросту в фарс.

Что и говорить, ситуация сложилась весьма напоминающая поединок Печорина с Грушницким, с тем лишь отличием, что тут условия диктует Мартынов-Грушницкий. Вообще, возможность данной параллели мы вряд ли вправе игнорировать, ибо слишком много совпадений.

"Площадка, на которой мы должны были драться, изображала почти правильный треугольник. От выдавшегося угла отмерили

шесть шагов и решили, что тот, кому придется первому встретить неприятельский огонь, станет на самом углу спиной к пропасти; если он не будет убит, то противники поменяются местами.

Я решил предоставить все выгоды Грушницкому; я хотел испытать его; в душе его могла проснуться искра великодушия, и тогда все устроилось бы к лучшему; но самолюбие и слабость характера должны были торжествовать... Я хотел дать себе полное право не щадить его, если бы судьба меня помиловала. Кто не заключал таких условий с своей совестью?

— Бросьте жребий, доктор! — сказал капитан. Доктор вынул из кармана серебряную монету и поднял ее вверх.

— Решетка! — закричал Грушницкий поспешно, как человек, которого вдруг разбудил дружеский толчок.

— Орел! — сказал я.

Монета взвилась и упала, звеня; все бросились к ней.

— Вы счастливы, — сказал я Грушницкому, — вам стрелять первому! Но помните, что если вы меня не убьете, то я не промахнусь — даю вам честное слово.

Он покраснел; ему было стыдно убить человека безоружного: я глядел на него пристально; с минуту мне казалось, что он бросится к ногам моим, умоляя о прощении; но как признаться в таком подлом умысле?.. Ему оставалось одно средство — выстрелить на воздух; я был уверен, что он выстрелит на воздух! Одно могло этому помешать: мысль, что я потребую вторичного поединка".

Согласитесь, ситуация весьма напоминает сложившуюся в жизни и просто подталкивает к предположению, что дуэль, описанная в "Герое нашего времени", вполне могла послужить моделью для поединка Лермонтова с Мартыновым.

9

Незадолго до дуэли, как известно, Лермонтов был настроен весьма оптимистично, делился замыслами новых произведений, шутил с Катенькой Быховец и положил, между прочим, в карман ее золотое бандо.

На месте дуэли настроение поэта резко меняется. Он, похоже, растерян, отсюда — раздражение и желчность.

Лермонтов ищет выход из сложившегося положения и не находит его. Душевные колебания поэта хорошо отражены в записях Дикова: "Лермонтов хотел казаться спокойным, но на его лице выражалось болезненное состояние. Он поднял пистолет и опустил его тотчас же:

— Господа! Я стрелять не хочу! Вам известно, что я стреляю хорошо, такое ничтожное расстояние не позволит мне дать промах; убить его — то же, что раздавить муху".

Исследователи до сих пор спорят о том, как выстрелил Лермонтов и стрелял ли вообще. Общепринята версия, что он демонстративно выстрелил в сторону в воздух, как бы давая Мартынову понять свои дружеские намерения. Надо ли повторять, что подобное поведение было просто невозможно. Лермонтов делает единственный выбор: стреляет над самой головой Мартынова, соблюдая тем самым этикет.

Кстати, в дуэльных правилах на этот счет четко оговорено: "Стрелять в воздух имеет только право противник, стреляющий вторым. Противник, выстреливший первым в воздух, если его противник не ответил на выстрел или также выстрелил в воздух, считается уклонившимся от дуэли". А.Я. Булгаков в этой связи совершенно справедливо оценивает подобную ситуацию: "Он (Мартынов. — С. Б.) поступил противу всех правил чести и благородства, и справедливости. Ежели он хотел, чтобы дуэль

совершилась, ему следовало сказать Лермонтову: извольте зарядить опять ваш пистолет. Я вам советую хорошененько в меня целиться, ибо я буду стараться вас убить".

Но Лермонтов выстрелил, соблюдая форму, и тем самым открыв Мартынову возможность ответного выстрела. В "Дневнике" Дикова читаем: "Лермонтов, злобно улыбнувшись, взглянул на него, поднял пистолет и выстрелил вверх над его головой". Здесь уместно вспомнить и дуэль Ставрогина с Гагановым в "Бесах".

Мартынов, действительно, имел право выстрелить в воздух и таким образом разрешить конфликт. Но он не сделал этого.

Почему? Жаждал крови? Отмщения?

Вряд ли.

Просто он должен был довести до конца спектакль, задуманный накануне.

Мартынов выстрелил в ногу противника.

(Вспомним попутно, что Грушницкий был ранен именно в ногу.)

Вряд ли в планы тройки входило убийство Лермонтова. Скорее всего дело обстояло гораздо прозаичней: они хотели пустить ему кровь, проучить "выскачку".

Потому и врачи не взяли, что надеялись на легкую рану.

Так бы оно и было.

Если бы в кармане мундира у Лермонтова не лежало золотое бандо кузины.

Произошел рикошет. Кухенройтеры на близком расстоянии, как доказано экспертизой, обладают большой убойной силой, достаточной для того, чтобы нанести сквозное поражение грудной полости.

Известный советский хирург С.П. Шиловцев, изучив свидетельство Баркляя-де-Толли, пришел к выводу, что "пуля, пробив брюшную стенку, могла поранить печеночный угол поперечно-ободочной кишки; могла, однако, и не поранить его, что более вероятно, так как Лермонтов стоял. Далее, она пробила левую долю печени, ранила желудок или только малый сальник, слегка повредила диафрагму, произвела сквозное ранение нижней доли левого легкого, пробила грудную стенку слева, повредив мягкие ткани левого плеча".

Естественно, участники дуэли, не предвидевшие подобного исхода, были шокированы. Они приписали смерть Лермонтова неудачному выстрелу Мартынова. Отсюда и слова: "...приписываем этот выстрел несчастному случаю". Откуда им было знать, что Мартынов попал именно туда, куда целил.

Окровавленное бандо было обнаружено в кармане мундира. По свидетельству Н.П. Раевского, "в день похорон m-le Быховец как сумасшедшая прибежала, так ее эта новость поразила, и взяла фероньерку, как она была, даже вымыть, не то что почистить не позволила". По другим сведениям, Дмитриевский, взявшийся передать бандо Быховец, потерял его. Во всяком случае следы бандо-фероньерки потеряны, а жаль — ведь эта золотая вещица могла бы много прояснить в истории гибели поэта.

10

Хлынул проливной дождь, смешивая кровь с пылью. Затухающее сознание Лермонтова еще фиксировало холодящие струйки воды и ватные громовые раскаты. Какие-то бесплотные, но земные тени мелькали перед взором.

Исполнилось, подумал он.

**В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладающей струей.**

11

Участников поединка арестовали. Впрочем, Мартынов вскоре понял, что ему ничего серьезного не грозит, и быстро оправился от потрясения.

Царь благосклонно отнесся к убийце и секундантам. Наказания они получили минимальные, если не символические. От публичной епитимьи синод освободил Мартынова уже 25 ноября 1846 года — всего через пять лет после смерти Лермонтова вместо 15, назначенных Киевской духовной консисторией.

Рассказывают, правда, что на старости лет Николай Соломонович стал чрезвычайно набожным и завел обычай 15 июля ежегодно ездить в один из окрестных монастырей, чтобы отслужить там панихиду по убиенному поэту.

Возможно, он все-таки осознал, что в истории Отечества ему так и суждено остаться убийцей Лермонтова.

12

Погибшего на дуэли, как самоубийцу, запрещалось хоронить по церковным обрядам.

"Принесли и гроб, — вспоминал Н. П. Раевский, — и хорошо так его белым глазом обили. Мы уже собрались тело в него класть, когда кто-то из публики сказал, что так нельзя, что надо сперва гроб освятить. А где нам святой воды достать! Посоветовали нам на слободку послать, потому что там у всякой казачки есть святая вода в пузырьке за образом, да у кого-то из прислуги нашлось. Мы хотя, в гроб тело положивши, и пропели все хором "Святой Боже, святой крепкий..." и покрестились, даром что не христиане были, но полагали, что этого недостаточно, и очень беспокоились об отсутствии священника. Тут же из публики и подушку в гроб сшили, и цветов принесли, и нам всем креп на рукава навязали. Нам бы самим не догадаться.

На другой день опять мы со Столыпиным пошли к священнику. Матушка-то его предупредила, но он все же не сразу согласился, и пришлось Столыпину ему, вместо 50-ти, 200 рублей пообещать. Решили мы с ним, что, коли своих денег не хватит, у Верзилиных занять; а уж никак не скупиться. Однако батюшка все настаивал на том, что, по такой-то-де главе Стоглава дуэлисты причтены к самоубийцам, и потому Михаилу Юрьевичу никакой заупокойной службы не полагается и хоронить его следует вне кладбища. Боялся он очень от архиерея за это выговор получить. Мы стали было уверять его, что архиерей не узнает, а он тут и говорит:

— Вот если бы комендант дал мне записочку, что в своем доносе он обо мне не упомянет, я был бы спокоен.

Мы попробовали у Ильяшенко эту записочку для священника выпросить, но он сказал, что хуже будет, когда узнают, что такого человека дали без заупокойных служений похоронить. Сказали мы это батюшке, а он опять заартачился..."

В общем, очень русская история с похоронами получилась. Батюшке для верности пришлось икону Михаила Юрьевича послужить — в серебряной ризе и с камнями драгоценными. Но он все-таки чуть не подвел. Опоздал. Литию и панихиду вызвался отслужить случившийся на похоронах католический ксендз. Лютеранский священник гроб благословил. Только тут наш батюшка объявился. И сразу кинулся музыкантов прогонять...

И все же похороны вышли торжественные.

С могилы брали землю, камешки на память.

Только недолго лежал Михаил Юрьевич в пятигорской могиле.

Через полгода добилась-таки Елизавета Алексеевна Арсеньева у царя разрешения перевезти тело внука в Тарханы.

Во второй раз Лермонтова похоронили в семейном склепе 23 апреля 1842 года.

13

Тут можно было бы поставить точку, однако не могу не привести один маленький штришок в заключение повествования. В архивах Кавказской духовной консистории хранилось странное кляузное дело по поводу тех самых злосчастных 200 рублей, взятых батюшкой за погребение Лермонтова. Священник Пятигорской Скорбященской церкви Василий Эрастов фискалил на сей счет архиепископу Новочеркасскому Афанасию: "Усматривая, что протоиерей Александровский, погребши честне, в июле месяце сего года, тело напавал пулею убитого на дуэли г. поручика Лермонтова, в статью метрических за сей год книг об умерших означенного Лермонтова не вписал доселе и данные, как слышно и как видно из прилагаемого при сем от чиновника мне уведомления, двести рублей ассигнациями в доходную кружку причта не внес, — с чем сим по обязанности и из опасения, дабы за таковой, протоиереем Александровским учиненный пропуск, не подвергнуться и мне безвинно строгой законной ответственности, нижайше Вашему Высокопреосвященству рапортую и вместе покорнейше Ваше Высокопреосвященство прошу отечески повелеть ему, Александровскому, оные деньги за погребение доставить причту для обыкновенного раздела, так как и я за освящение, по желанию благочестивого хозяина, комнат, которые занимал г. Лермонтов и где лежало его тело, полученное... своим порядком внес в общую кружку".

В затянувшейся на 13 лет бюрократической переписке по духовной линии бросается — не может не броситься в глаза — одна деталь: нигде даже мельком не упоминается о том, что похоронили великого русского ПОЭТА.

14

А Лермонтов глядел со своих горных высот на всю эту земную подлость и суету, любовался величественными вершинами Кавказа, слушал шепот звезд.

Кончилась его брменная жизнь, пришло его бессмертие.

1.

Выхожу один я на дорогу;

Сквозь туман кремнистый путь блестит;

Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,

И звезда с звездой говорит.

2.

В небесах торжественно и чудно!

Спит земля в сиянье голубом...

Что же мне так больно и так трудно?

Жду ль чего? жалею ли о чем?

3.

Уж не жду от жизни ничего я,

И не жаль мне прошлого ничуть;

Я ищу свободы и покоя!

Я б хотел забыться и заснуть!

4.

Но не тем холодным сном могилы...

Я б желал навеки так заснуть,

Чтоб в груди дремали жизни силы,

Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;

5.

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

¹Публикуются наиболее важные фрагменты дневника. Исправлены описки, а также ряд орфографических и пунктуационных ошибок. Текст приведен в соответствие с современными грамматическими нормами. Произведена небольшая стилистическая правка.

²На пикник (фр.).

³Принято написание — Рошке.

⁴В 1841 г. генерал Верзилин служил в Польше.

⁵Неверно. Дуэль состоялась через день — 15 июля 1841 г.

⁶По просьбе Е.А. Арсеновой его прах был в начале 1842 года перевезен в Тарханы.

⁷Мадемуазель Эмилия, прошу Вас на один только тур вальса, последний раз в моей жизни (фр.).

⁸Наперебой (фр.).

⁹Горец с большим кинжалом (фр.).

¹⁰Это ничего, завтра мы будем добрыми друзьями (фр.).

Использованная литература

М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М., "Художественная литература", 1964.

И.Л. Андроников. Лермонтов. Исследования и находки. — М., "Художественная литература", 1969.

Э.Г. Герштейн. Судьба Лермонтова. — М., "Художественная литература", 1986.

С.И. Недумов. Лермонтовский Пятигорск. — Ставропольское книжное издательство, 1974.

А.В. Попов. Дуэль и смерть Лермонтова. — Ставропольское книжное издательство, 1959.

П.А. Висковатый. Михаил Юрьевич Лермонтов. — М., "Книга", 1989.

Лермонтовская энциклопедия. — М., "Советская энциклопедия", 1981.

Текст и примечания печатаются по изданию:

Белоконь С.В. Неизбежимый жребий. —

Ставрополь: ЮРКИТ, 1997.



Вячеслав Михайлович Головко

1944

да коллективных монографий и сборников научных трудов по проблемам истории русской литературы, образования, а также литературно-художественных изданий. Возглавляет научное направление в СГУ по исторической поэтике литературных жанров.

Действительный член международного философского Schopenhauer-Gesellschaft (Frankfurt-am-Main) (с 1991 года). Член Союза российских писателей (с 1996 года). В личном собрании В.М. Головко находятся уникальные материалы, документы, раритеты, связанные с жизнью и творчеством Марины Цветаевой, автографы, рукописи и эпистолярный Анастасии Цветаевой, Ариадны Эфрон, Виктора Бокова, многие из которых не опубликованы.

В исследованиях В.М. Головко, посвященных творчеству М.Ю. Лермонтова, были рассмотрены неучтенные философские, фольклорные и культурно-исторические источники "Героя нашего времени", проанализированы варианты продолжений повести "Штосс", не соответствующие логике творческих исканий писателя, в историко-функциональном аспекте освещена роль лермонтовских феноменов в художественных системах других писателей.

Вячеслав Михайлович Головко — доктор филологических наук профессор, историк русской литературы и литературный критик. Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации. Заведующий кафедрой истории русской и зарубежной литературы СГУ. Занимается изучением проблем художественно-философской антропологии, жанрологии, теоретической и исторической поэтики, литературного источниковедения, а также вопросами филологического комментария. Является автором 6 научных и 2 литературно-критических книг, изданных в Москве, Екатеринбурге, Саратове и Ставрополе, более 160 статей, учебных и методических пособий, адресованных студентам-филологам и учителям-словесникам. Некоторые работы В.М. Головко переведены на иностранные языки. Научный редактор ря-

Краткая библиография

Головко В.М. Поэтика русской повести. — Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1992.
Головко В.М. Русская реалистическая повесть: герменевтика и типология жанра. — М.—Ставрополь: Изд-во Московск. гос. открытого пед. ун-та, 1995.

Головко В.М. Повесть как жанр эпической прозы. — М.—Ставрополь: Изд-во Московск. гос. открытого пед. ун-та, 1997.

Головко В.М. Историческая поэтика русской классической повести. — М.—Ставрополь: Изд-во Московск. гос. открытого пед. ун-та, 2001.

Головко В.М. Образы Лермонтова как социокультурные категории в художественной системе русской реалистической повести (функциональная роль источников в структуре жанра); "Опыты" М. Монтеня как один из источников романа

М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" (о традициях философского скептицизма в "Фаталисте") // М.Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. — Ставрополь, 1994. — С. 51—60; 28—34.

Головко В.М. Полемика с нравственно-философскими идеями европейского Просвещения в романах М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" и Д.-А.-Ф. де Сада "Жюстина, или Несчастья добродетели" // Проблемы изучения и преподавания творчества М.Ю. Лермонтова: Нравственно-философ. аспекты: Тезисы межвуз. науч. конф. — Ставрополь, 1991. — С. 11—16.

Головко В.М. "Через летейские воды...": Марина Цветаева в воспоминаниях, письмах, документах. Из частного собрания профессора В.М. Головко. — М. — Елабуга — Ставрополь: Изд-во СГУ, 2007. — 296 с.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

1. "Опыты" М. Монтеня как прототекст романа "Герой нашего времени": о традициях философского скептицизма в "Фаталисте"

Общечеловеческое содержание произведений русской классики обусловило ее характерную особенность - неразрывную связь с высокой европейской культурой. Художественные идеи многих крупных писателей восходят к давним философским традициям, в результате чего актуализированные ими этносоциальные и онтологические вопросы освещались в свете вековых духовно-нравственных исканий, то есть с позиций и в контексте "большого времени".

"Портрет" маргинального героя переходного времени в романе Лермонтова не мог быть воссоздан во всей его многосложности без внутренней соотнесенности с идеей сомнения, рефлексии, скептицизма, воспринимавшейся русской культурой 1830–1840-х годов (П.Я. Чаадаев, В.Г. Белинский, М.Ю. Лермонтов, А.И. Герцен, Н.П. Огарев и др.) как закономерное явление в умственной эволюции, исторически подготовленное и формирующееся в результате восприятия опыта предшествующей философской мысли. Одновременно с Лермонтовым Герцен, например, уже в ранних "Записках одного молодого человека" (1840–1841) воссоздает образ героя-скептика (Трензинский), и подобный тип станет примечательной особенностью персонажной системы каждого из последующих произведений писателя ("Доктор Крупов", "Кто виноват?", "Поврежденный", "Доктор, умирающий и мертвые" и др.). Парадоксальная, на первый взгляд, задача, сформулированная в "Предисловии" "Героя нашего времени", — отказ от "гордой мечты" об "исправлении людских пороков" во имя того, чтобы "выигрывала... нравственность" (1, т. 4, с. 154), — адекватно может быть осмыслена и истолкована лишь в том случае, если ее рассматривать с точки зрения развития соответствующей философской традиции. На это нацеливает система реминисценций в романе Лермонтова, раскрывающая ассоциативные связи проблематики произведения с "Опытами" (1580–1588) Мишеля Монтеня и — шире — с философскими идеями, восходящими к древнегреческой "скептической школе". Анализ этих традиций еще раз подтверждает, что нравоучение не являлось целью автора, а эгоцентризм и рефлексия находящегося "под бременем... сомнения"

(1, т. 2, с. 252) Печорина не могут рассматриваться однозначно, поскольку содержат и позитивный философско-нравственный смысл (на что обращал внимание еще Белинский).

По имеющимся в нашем распоряжении источникам трудно установить, когда и по какому изданию познакомился Лермонтов с "Опытами" Монтеня. В "Лермонтовской энциклопедии" имя французского философа ни разу не упоминается, так как ни в произведениях, ни в эпистолярной русской поэзии о Монтене нет никаких высказываний и суждений. Этот момент, однако, не стоит абсолютизировать: историкам литературы известны факты, когда на многие спорные проблемы проливали свет недавно обнаруженные или, наоборот, давно забытые материалы, ранее не учитывавшиеся исследователями, а также и то, что в художественных произведениях часто содержатся скрытые реминисценции из других сочинений, и только специальные исследования роли прототекстов в творческой истории этих произведений позволяют установить, что их содержание формировалось в результате того принципиального диалога автора с предшественниками и современниками, который зафиксирован системой ссылок на литературные или какие-либо другие источники в самом анализируемом тексте.

Но в данном случае сравнительный анализ усложняется тем, что нам неизвестен тот вариант "Опытов", который мог читать Лермонтов. Здесь много неясностей, обусловленных прежде всего дискуссиями о каноническом тексте произведения Мишеля Монтеня. Известно, что наиболее достоверный текст "Опытов" был установлен лишь в начале XX века (1912). Его перевод считается наиболее близким, соответствующим замыслу философа-писателя. Данный текст и привлекается для сопоставлений с "Героем нашего времени", хотя вполне понятно, что это несколько снижает критерии научной достоверности анализа. Сейчас решить вопрос о том, каким изданием мог пользоваться Лермонтов, крайне затруднительно. А.С. Пушкин, например, знал Монтеня по неполному и достаточно свободному переводу С. Волчкова 1762 года (12, с. 437). Вполне возможно, что автору "Героя нашего времени" было известно одно из европейских изданий "Опытов" (они неоднократно выходили не только в Париже, но и в Женеве, например). Текст этих изданий, естественно, отличался от того, который ныне считается научно обоснованным. Остается открытым, однако, вопрос о том, были ли известны Лермонтову французские оригиналы или философию и этику Монтеня он воспринимал через произведения просветителей XVIII века (Вольтера, Дидро и т.д.). Нет пока достоверных сведений и о том, по каким источникам автор "Героя нашего времени" познакомился с философией скептиков — предше-

ственников Монтеня (Пиррон, Маврелий, Секст Эмпирик и др.), с данными историко-философского знания (Диоген Лаэртский), с художественно-философскими системами античных авторов (Марк Манилий и др.), идеи и тексты которых в той или иной мере перекликаются с текстом лермонтовского романа, преломляются в нем, включаются в него. "Опыты" Монтеня интегрировали многие концепции мыслителей и писателей прошлого, которые именно в таком виде воспринимались не одним поколением русских литераторов.

Отрицает ли всё это сам факт рассмотрения "Опытов" в качестве одного из прототекстов "Героя нашего времени" и лишает ли целесообразности анализ параллели "Монтень — Лермонтов"? Думается, что вопрос этот по сути риторический. Ведь для нас важны не столько отдельные детали текста и конкретные формулировки (хотя и они имеют немаловажное значение), сколько общий философско-этический пафос выдающегося произведения эпохи Возрождения. Человек такой высокой культуры, как Лермонтов, не мог не знать о его существовании. Кроме того, "Апология Раймунда Сабундского" и другие части, на которых и строится в основном типологический анализ, как правило, входили во все издания Монтеня и были наиболее известными главами "Опытов". То обстоятельство, что Монтень развивал традиции философской школы скептицизма, которая была хорошо известна в России, не только способствовало актуализации архетипических идей в романе Лермонтова, но и помогало автору в осмыслении сути этического идеала французского философа. Во всяком случае очевидно, что русский писатель явно сближается с создателем "Опытов" в трактовке концепции гуманистического индивидуализма.

"Фаталист", в котором прежде всего обнаруживаются связи с сочинением Монтеня и шире — с константами скептицизма, занимает ключевое положение в жанрово-композиционной системе философского романа Лермонтова. Эта роль повести проявляется в самом характере изображения Печорина, поскольку в "герое времени" синтезированы черты не только личности конкретного исторического этапа русской жизни, но и доминантного типа любого переходного периода, когда осознается архаичность традиционного мировоззрения и необходимость выработки новой общности взглядов. В романе русского писателя репрезентирован именно такой архетип: индивидуализм Печорина не случайно становится формой утверждения исторически нового самоощущения личности, поисков не религиозного, не "астрологического" ("метафизического"), а принципиально иного воззренческого обоснования нравственного смысла жизни. Для героя Лермонтова, в опыте апробирующего и закрепляющего универсалии случайного и необходимого, обретение подлинной свободы невозможно без осознания личной ответственности за все происходящее. "Решительность характера" Печорина (1, т. 4, с. 276) — свидетельство того, что в нравственном мире героя отражаются тенденции эпохи критического пересмотра авторитарного мировоззрения, свойственные ей гуманистические поиски ценностного обоснования идеи личности (4). Закономерным этапом такого внутреннего развития становится скептицизм, представленный в "Фаталисте" как некая альтернатива всякого рода "метафизическим прениям" (1, т. 4, с. 276). Если учесть, что античная школа скептицизма и воззрения Монтеня были выражением совершенно очевидной отрицательной реакции на метафизический догматизм господствующих в их эпохи мировоззрений, то обоснованность рассматриваемой параллели и вопроса о тексте Монтеня в тексте Лермонтова будет подкрепляться не только внешними аргументами культурно-исторической ком-

паративистики, но и собственно эстетическими закономерностями формирования смысла повести "Фаталист" и всего романа "Герой нашего времени", синкретического по своей жанровой специфике (см.: 11, с. 52—82): это формирование осуществляется в процессе диалога оппозиционных принципов мышления — "сомнения" Печорина и "веры" (метафизического догматизма) всех тех, кто разделяет идею *amor fati*.

Изображение "сомневающегося" (1, т. 4, с. 276) героя могло вызвать интерес писателя к "воззрению свободному" Монтеня (5, с. 260—261), "Опыты" которого создавались в тот переходный момент, когда в Европе совершался критический пересмотр средневекового мировоззрения, заблуждений ума и формировалась принципиально новая, гуманистическая философия жизни.

Сопоставление произведений Монтеня и Лермонтова затрагивает в данном случае три проблемы. Это, во-первых, антропологическая классификация, основанная на принципе отношения людей к вере (глава "Опытов" "О суетных ухищрениях" и характеристика повести "Фаталист"); во-вторых, установление общности в самом методе мышления "автора" "Опытов" и героя романа (скептицизм как методологический прием и орудие критики); и, в-третьих, — их отношение к "услужливой астрологии" (1, т. 4, с. 273), к вере в то, что "судьба человека написана на небесах" (1, т. 4, с. 269).

Много общего обнаруживается в замысле "Опытов" и повестей "Журнала Печорина". В них центральной оказывается проблема "высшего состояния самопознания" (1, т. 4, с. 232): "содержание моей книги — я сам", — писал Монтень (2, т. 1, с. 5), рассматривавший при помощи самоанализа все стороны своей личности; "Журнал Печорина" — это "следствие наблюдений ума зрелого над самим собою" (1, т. 4, с. 194). В этическом идеале автора "Опытов" (имеется в виду образ автора в сочинении французского философа) и героя Лермонтова, на первый взгляд, индивидуалистическом, много общего: и тот, и другой рассматривают отдельную личность в качестве критерия нравственной аксиологии (личное и у Монтеня, и у Лермонтова никогда не перерастает в частное: оба они рассматривают личность с точки зрения возможностей её самоактуализации и свободного развития). Внутреннее единство "Опытам" и роману "Герой нашего времени", состоящему из пяти самостоятельных повестей, придает "личность автора" (Монтень "рисует... себя самого" (2, т. 1, с. 5), образ автора у Лермонтова интегрирует черты того же "лермонтовского человека", облик которого запечатлен в прозе, лирике и в драматических произведениях писателя). Общность идейного замысла определила антропоцентричность и сходство жанрово-композиционных структур столь разных по характеру и объему сюжета произведений: в них компоновка материала и архитектоника в целом обусловлены не господством формальной логики (отсюда — хронологическая композиция романа Лермонтова), а задачами изучения и изображения личности в развитии, в противоречиях, в "текучести", реализацией установок на раскрытие онтологических проблем романа.

По типу мироощущения Печорин близок тому разряду людей, к которому французский философ-писатель в главе "О суетных ухищрениях" относил и себя. Этих людей — "метисов", "вносящих в мир смуту" (2, т. 1, с. 332), он противопоставлял "простым" и "ухищренным" по типу отношения к вере, подчеркивая, что как слепая и наивная вера, так и основанная на догматической "метафизике", оказываются недееспособными, ибо подобны "детству и старческой дряхлости", "сходны ... с умственной слабостью" (2, т. 1, с. 331). "Вера" и "сомнение" — это коренная бинарная оппозиция категориальной системы скеп-

тицизма, окончательно определившаяся уже в философии Нового времени. Противопоставление Печорина, с одной стороны, — "простым", "предкам" с их наивной, "астрологической" верой и, с другой, — склонным к "метафизике" (1, т. 4, с. 276) хорошо просматривается в романе "Герой нашего времени" (см.: 1 т. 4, с. 269–272).

"Сомнение" автора "Опытов" и героя Лермонтова имеет общую природу. "Несовершенное состояние" человеческого знания, считал Монтень, приводит к тому, что человек нередко "воспринимает... умом ложные вещи" (2, т. 2, с. 256): "Если я неоднократно обманывался..., если показания моего пробного камня обычно оказывались неверными..., то как я могу быть уверен" в истине, — писал он в "Апологии Раймунда Сабундского" (2, т. 2, с. 255). Обосновывая релятивизм как принцип мышления, философ особое внимание уделял доказательству того, что ни "чувство", ни "разум" не могут быть надежными средствами в оценке любых явлений. Он в "Апологии Раймунда Сабундского" критически оценивал те философские школы, которые апологизировали "человеческие" формы познания. "Разум всегда идет нетвердой походкой, нередко обманывает", а "что касается ошибочности и недостоверности показаний чувств, то это ... обычное явление", — утверждал Монтень, — так как все в жизни "находится в непрерывном изменении и движении" (2, т. 2, с. 257, 292, 289, 299). Относящий себя к тому поколению, которое "равнодушно переходит от сомнения к сомнению" (к этому же поколению относится и "приятель" Печорина — "скептик" доктор Вернер (1, т. 4, с. 273, 210)), Печорин подобным образом обосновывает свой скептицизм: "Но кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет?.. (ибо, по мнению философов-скептиков, истина — в глубинах" (7, с. 355)) И как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!.." (1, т. 4, с. 276). Как видим, и автор "Опытов", и автор "Журнала Печорина" рассматривают категории бытия и познания как достаточно автономные сферы: для них не все категории познания являются категориями бытия (т.к. познание не может содержать абсолютную истину), а категории бытия вовсе не представляют собой категории познания одновременно (т.е. исчерпывающего познания не может быть). В этом роман Лермонтова сохраняет свойства прототекста.

Поскольку "умственные и чувственные способности лишены опоры и основы" (2, т. 2, с. 253), то человек, считал Монтень, не может "не сомневаться", а его убеждения не могут быть однозначными. "...Высший принцип пирронистов — это всегда колебаться, сомневаться, искать, ни в чем не быть уверенным и ни за что не ручаться", — писал он (2, т. 2, с. 185). В этом автор "Опытов", последователь Пиррона, видел суть сомнения: "Тот... кто может представить себе суждение, не склоняющееся ни в ту, ни в другую сторону..., тот поймет, что такое пирронизм" (2, т. 2, с. 188). Подобный метод мышления отстаивает и Печорин, "имеющий правило ничего не отвергать решительно и ничему не верить слепо" (1, т. 4, с. 273). "Я люблю сомневаться во всем..." (1, т. 4, с. 276) — это кредо лермонтовского героя вполне согласуется с основным принципом "скептической школы", идеи которой развивал Монтень.

Философов этой школы, по свидетельству Диогена Лаэртского, называли "сомневающимися", так как они "воздерживались" от "догматических... суждений" и постоянно находились "в поиске истины" (7, с. 354). В таком состоянии находится и Печорин. Благодаря "сомнению" он в поисках духовной свободы и путей к преодолению онтологической драмы человека поднимается до отрицания *amor fati*, "заблуждений предков" и надежд на "светила небесные" (1, т. 4, с. 272). Это понимание оформля-

ется в процессе внутренней апелляции к прототексту. В главе "О предсказаниях" Монтень критически оценивал теорию "расположения звезд" (2, т. 1, с. 43), руководствуясь и в её анализе методом философов "скептической школы" — Пиррона и его предшественников (Зенон, Демокрит, Ксенофан и др.). Именно эта школа рассматривала "сомнение" как условие "отрешения от уз обмана и всяческой веры", без чего невозможно "искание истины" (7, с. 353, 354).

В этой философии следует искать корни скептицизма автора "Опытов", оказавшего своё воздействие на русскую художественную мысль. Не случайно в характеристике Печорина можно обнаружить черты, присущие тому архетипу, который идентифицируется "пирронистами", прежде всего, античными мыслителями и Мишелем Монтенем. Герою Лермонтова (как человеку "поколения") вполне свойственны "безразличие и безлюбие" ("какое дело мне до радостей и бедствий человеческих"), относительность в оценках "добра" и "зла" ("к добру и злу постыдно равнодушны"), отказ от "догматических высказываний" (7, с. 352, 363, 356) ("...кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет?" (1, т. 2, с. 252; т. 4, с. 203, 276)) и т.д., то есть те качества, которые, по мнению Диогена Лаэртского, более всего ценили Пиррон и его последователи.

Лермонтов, без сомнения, знал труд Диогена Лаэртского. Любопытно, что в характеристике основателя скептической школы, содержащейся в сочинении античного историка философии, можно обнаружить генезис амбивалентности основных символов высокой духовной сущности Печорина и реальных предметно-материального, "низового" мира, оказывающихся порою в прихотливых взаимосвязях: это, например, образ-символ "корабля во время бури" и "свиньи-поросенка", объединенных у Диогена Лаэртского рамками единой картины, которая выступает в роли наглядной иллюстрации сути и морфологии пирронизма. "На корабле во время бури, когда спутники его [Пиррона. — В.Г.] ввали в уныние, он оставался спокоен и ободрял их, показывая на корабельного поросенка, который ел себе и ел, и говоря, что такой бестревожности и должен держаться мудрец" (7, с. 354). Здесь же, подчеркивая "безразличие" философа-скептика, Диоген сообщал, что "он даже свинью купал по своему безразличию" и "сам носил продавать на базар... поросят" (7, с. 353). Эту образную иллюстрацию принципов пирронизма (скептицизма) внес в свой текст и Монтень: "Однажды во время сильной бури философ Пиррон, желая ободрить некоторых из своих спутников, которые, как он видел, боялись больше других, указал им на находившегося вместе в ними на корабле борава, не обращавшего ни малейшего внимания на непогоду. <...> К чему нам познание вещей, если из-за него мы теряем спокойствие и безмятежность, которыми в противном случае обладали бы, и оказываемся в худшем положении, чем боров Пиррона?" (2, т. 1, с. 56). В "Герое нашего времени" осуществляется раскодировка амбивалентных символов: образ "корабля во время бури" трансформировался у Лермонтова в автореминисцентный образ "желанного паруса" — символ "доли" Печорина ("Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами...") (1, т. 4, с. 268), а "бестревожная" и "безмятежная" "свинья, разрубленная пополам шашкой", — первая жертва "пьяного казака", в сюжете "Фаталиста" оказывается предметно-телесным эквивалентом фактора-стимула, которым определена коллизия "испытания судьбы" (1, т. 4, с. 275). То, что такой жертвой пьяного казака стала именно свинья, а уже затем — Вулич, — вовсе не случайность, не прихотливая игра фантазии писателя и не натуралистическая подробность: вписываясь в систему диалога текста

и прототекста, этот образ-символ "низового" бытования *amor fati* сообщает тексту "Фаталиста" проблемную глубину, расширяет ассоциативно-смысловое пространство, на котором происходит эстетическое осуществление "спора... об экзистенциальной границе человеческого "я" ("Является ли эта граница сверхличной (судьба человека написана на небесах) и вследствие этого фатальной? Или — межличностной? И тогда ей присуща окказиональность жребия, свобода взаимодействия личных волей (зачем же нам дана воля?)" (14, с. 50)). В парадигму противопоставления идей судьбы как "ролевой границы личности" и "границ присутствия" "я — в — мире" (14, с. 50) включаются образы-символы "верха — низа" констант Пиррона, они являются важными в "семиоэстетической" системе произведения (14, с. 39): гибель "бестревожной" свиньи — это аргумент для "ухищренных" (не скептиков!), для "метафизических прений" которым нужны подтверждения (им не свойственна слепая вера); то, что Печорин оказался "прав" (1, т. 4, с. 274), предвещая смерть Вулича (а это и подтверждает сигнал-предупреждение — случившееся со свиньей), оказывается важным для развёртывания в сюжете проверки того, существует ли "предопределение" судьбы; наконец, "разрубленная пополам свинья" является образным антиаргументом в доказательстве позиции-вопроса: "К чему нам познание вещей?..." (2, т. 1, с. 56). Забегая вперед, скажем, что Печорина, отбрасывающего *amor fati*, все эти ситуации только убедили в правоте слов цитируемого Монтенем Цицерона: "Да и нет пользы знать, что случится. Ведь терзаться, не будучи в силах чем-либо помочь, — жалкая доля" (2, т. 1, с. 42). "...Что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает, — признается герой Лермонтова, вполне сознательно оказывающийся (вследствие своего "сомнения") "в худшем положении, чем боров Пиррона" (2, т. 1, с. 56). Поскольку "колебания" Монтеня выразились и в противоречивости его суждений о том, влияет ли "расположение звезд" на судьбу человека (ср.: 2, кн. 1, с. 42—43 и кн. 2, с. 126—127), то раскодировка пирроновских символов ("корабль во время бури" — "бестревожная свинья"), воспринятых Лермонтовым через Диогена Лаэртского и Монтеня, стала важным средством художественного разрешения экзистенциального спора.

Эти отнюдь не случайные образные параллели показывают, что содержание романа Лермонтова формировалось в контексте освоения автором идей философского скептицизма на широком материале памятников европейской культуры. О вполне осознанном восприятии традиций скептического мировоззрения, сблизившего Лермонтова и его героя с автором "Опытов", можно говорить, имея в виду прежде всего интерпретацию тех нравственных проблем, которые являются доминантными в художественно-философской концепции "Фаталиста". Речь идет не о влиянии одной творческой личности на другую, а о перекличке текстов, маркированной образными идеями, константами, языковыми знаками и т.д., о закономерной эволюции идей скептицизма, их преемственном развитии в контексте новых культурно-исторических условий, а еще конкретнее — о функциональной роли в структуре ключевой повести романа философских реминисценций, отзвуков, аллюзий, цитат и т.д. из сочинения выдающегося представителя европейского скептицизма. Если учесть, что данное философское направление активно способствовало преодолению догматизма в мышлении, в формах знания о мире, то станет понятным интерес Лермонтова к сочинениям его представителей. В этом плане роман "Герой нашего времени" предстает как метатекст, поскольку он выполняет не только собственную референтную функцию, но и функцию экспликации и интерпретации референтного смысла прототекстов.

Подтвердим эту мысль конкретным интертекстуальным анализом. "Сомнение" Монтеня затрагивало даже сферу религиозной веры, представлений о предопределенности человеческой судьбы. Однако, как показывает "Апология Раймунда Сабундского", оно не было столь бескомпромиссным — во имя искания истины, — как у лермонтовского героя. Образно-философские реминисценции (см.: классификацию реминисценций: 6) из этой главы "Опытов" в "Фаталисте" дают дополнительный материал для комментария программного монолога Печорина "Я возвращался домой пустыми переулками станицы...". Этот монолог имеет принципиальное значение для адекватного истолкования сути мировоззренческих позиций героя, хотя до сих пор не комментировался с точки зрения источников его астрологической темы¹ (см., напр.: 10, с. 262—263). Философской доминантой раздумий Печорина как раз и является проблема *amor fati*, "фатума", "предопределения" (1, т. 4, с. 273, 384), "веры" и "сомнения" (1, т. 4, с. 273). "Астрологическая" "метафизика" этих раздумий непосредственно перекликается с образными аргументациями "Апологии".

"Подумайте о том, какую огромную власть и силу имеют эти небесные тела... над нашей жизнью и превратностями нашей судьбы, — писал Мишель Монтень, — *Facta etenim et vitas hominum suspendit ab astris...* Подумайте о том, что не только отдельный человек..., но и целые монархии, целые империи и весь этот подлунный мир изменяется под воздействием малейших небесных движений... А что сказать, если наши добродетели, наши пороки, наши способности, наши знания и даже само это рассуждение о силе небесных светил и само это сравнение их с нами происходят — как полагает наш разум — с их помощью и по их милости..." (2, т. 2, с. 127). В этот текст Монтень вводит развернутые цитаты из поэмы "Astronomicon libri" Марка Манилия (начало I века н.э.), в основном из тех частей (III, IV), в которых речь идет об астрологии: "Жизнь и действия людей он (Бог) ставит в зависимость от небесных светил"; "Человек понимает, что эти издали глядящие светила властвуют над ним в силу сокровенных законов, что вся вселенная движется благодаря череде причин и что исход судеб можно различить по определенным знакам" (2, т. 2, с. 127). Этим самым он не просто вступает в диалог с прототекстом собственного сочинения, а сообщает ему свойства интертекста и метатекста: с одной стороны, "Опыты" приобретают онтологическое свойство в результате их включенности в процесс культурной эволюции, а с другой, — произведение Монтеня берет на себя функцию развертывания, объяснения референтного смысла поэмы Марка Манилия, образные аргументации которого были направлены на доказательство того, что звезды влияют на судьбы людей, а между знаком Зодиака и характером человека, рожденного под ним, существует причинно-следственная связь (8, с. 328). Манилий, в свою очередь, утверждая мысль о значительном влиянии звезд на человеческую жизнь ("Неизбежно... то, что сама судьба должна оцениваться под этим углом зрения..." ("Astronomicon libri", IV, 79 и 118)), ссылаясь на греческие источники, шел вслед за римскими авторами Варроном Атацинским и Нигидием Фигулом (I век до н.э.), первый из которых вместе с Цицероном перевел поэму "Небесные явления" древнегреческого поэта-астролога Арата, а второй — стал родоначальником неопифагорейской традиции в религиозно-мистической философии. Философской предпосылкой поэмы Марка Манилия "Astronomicon libri" является не скептицизм, а "главным образом стоицизм с его концепцией предопределенности человеческих судеб" (8, с. 328). Но эти черты стоической философии и этики, тесно связанные в поэме "Astronomicon libri" с "представлениями вос-

точных религий о влиянии звезд на дела людей" (8, с. 328), вписались в общую картину астрологических иллюстраций основных положений скептицизма в "Опытах" Монтеня, который и сам испытал влияние философии древней Стои не в меньшей мере, чем идей Пиррона и мыслителей "скептической школы". Правда, в сочинении французского философа цитаты из Манилия соседствуют с фрагментами поэмы "De rerum natura" Лукреция (2, т. 2, с. 126), из её пятой части, посвященной космологии, хотя, как известно, первый был сторонником стоицизма, а второй — эпикурейства (надо ещё учесть, что у Лукреция идея рока, предопределяющего трагизм человеческой экзистенции, в своем генезисе мало общего имеет с идеей судьбы Манилия). Всё это говорит о том, что Монтень вовсе не находился под определяющим знаком какой-либо философской доктрины, не повторял своих предшественников, не был в поле их притяжения. Но его интерпретации астрологических учений осуществлялись в русле общекультурных традиций. Вот почему для "Апологии Раймунда Сабундского" вполне естественна цитация опять-таки стоика — Бальба из диалога Цицерона "О природе богов" (II ч.): "Итак, кто скажет, для кого же создан мир..." (2, т. 2, с. 126); мысли о зависимости судьбы человека от "небесных явлений" все поднимавшие астрологическую тему авторы почерпнули из философии стоицизма и из восточных религий. "Astronomicon libri" Марка Манилия — классический в этом смысле пример. Текст Манилия в "Опытах" Монтеня, сохраняя внешнюю автономность, создает, в сущности, единый (контаминированный) текст: это даже не "усвоение" и тем более не диалог, а дискурсивный монолит, который строится на общей понятийной базе и рассудочной логике: "...Но, как учит нас наш разум, [огромную власть и силу имеют эти небесные тела] даже над нашими склонностями, над нашей волей, которой они управляют и движут по своему усмотрению:

speculataque longe

Deprendit tacitis dominantia legibus astra,

Et totum alterna mundum ratione moveri,

Fatorumque vices certis discernere signis.

("Astronomicum", I, 60; 2, т. 2, с. 127).

Античные мыслители и писатели (особенно стоики) оказали заметное влияние на мусульманскую философию, на характер истолкования проблемы предопределения человеческой судьбы в исламе (9 век), использовавшем как религиозную космологию древнего Востока, так и мыслительный аппарат античности. К космологическим традициям стоиков и восточных (мусульманских) религий восходят — через Манилия и Монтеня — как сюжетный узел "Фаталиста" Лермонтова, так и его очевидно обозначенный генезис: "Однажды... мы засиделись у майора С *** очень долго... Рассуждали о том, что мусульманское поверье, будто судьба человека написана на небесах, находит между нами, христианами, многих поклонников" (1, т. 4, с. 269). Но если у Монтеня эта идея выступает как тезис в системе умозаключений о власти "небесных тел" над человеком, совмещаясь при этом с аргументами пирронизма, то у Лермонтова — как анти-тезис, как маркер позиции тех героев (в том числе и Печорина), кто сомневается в "предопределении" "судьбы человека" ("Все это вздор! — сказал кто-то, — где эти верные люди, видевшие список, на котором означен час нашей смерти?..." (1, т. 4, с. 269).

Автор "Героя нашего времени" уже реагирует на "Опыты" именно как на интертекст, сообщая одновременно и своему созданию свойства интертекстуальности: в семантическом плане это проявляется в способности лермонтовского текста формировать свой смысл посредством ссылок на Монтеня и диалога с ним и его предшественниками, а в онтологическом — в самой

вписанности романа в контекст развития мировой метафизики, что определяется именно метатекстовыми функциями "Опытов". Вот почему лермонтовский герой словно подхватывает тему "предопределения" "судьбы человека" (1, т. 4, с. 269), как бы продолжает размышление о роли светил, полемизируя с подобными традиционными представлениями: "...Звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!.. И что ж? эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними... Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!.." (1, т. 4, с. 272—273).

Интересно заметить, что первоначальный вариант фразы "...целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным...", содержащийся в черновом автографе, значительно отличался по смыслу от процитированной, вошедшей в канонический текст. Писатель добивался точности в раскрытии философской идеи, в диалоге с которой находится Печорин. Поэтому он отказался от слов первоначального варианта: "целое небо... на них смотрит с надеждою в ожидании..." (1, т. 4, с. 384), так как в этом случае выражалась, в сущности, мысль, прямо противоположная той, которая содержится в "Апологии Раймунда Сабундского": получалось, что не "премудрые люди" смотрят с надеждою на "светила", а "светила" ждут от людей "участия". Изменив фразу в каноническом тексте, Лермонтов приблизился к более точному отражению обобщенных идей философского источника. Без этого изменился бы весь смысл монолога Печорина и стал бы невозможным тот вывод, который он делает: "И что ж? эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними..." (1, т. 4, с. 272). Материал источника используется для полемики и с самим автором "Опытов", который был не всегда верен методологии скептицизма.

Печорин как "автор" "Журнала" в качестве альтернативы "вере в предопределение" (1, т. 4, с. 272) выдвигает "волю, рассудок" (1, т. 4, с. 269), причем, такая позиция представлена тоже как некая общая точка зрения, сформулированная несубъективированным носителем речи ("Все это вздор! — сказал кто-то...") от имени некоего "мы": "И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? Почему мы должны давать отчет в наших поступках?" (1, т. 4, с. 269).

Монтень тоже говорил от лица многих, "верящих провидению" (2, т. 2, с. 128). Именно потому он и включал в свой текст многочисленные цитаты: этим подчеркивалась общезначимость, а в данном случае и традиционность тех астрологических понятий, которые оказываются в центре внимания и его первичного субъекта речи, и лермонтовского Печорина. Безусловно, астрологические идеи можно найти в сочинениях и других философов. Но сопоставление автора "Героя нашего времени" с Монтенем, а не, скажем, Паскалем, уместно потому, что герой ("автор") "Опытов" и Печорин генетически связаны с традициями школы скептицизма. Ведь именно "сомнение" позволило последнему "не останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли", на "отвлеченных предметах" (1, т. 4, с. 585, 578), понять всю глубину "заблуждений" "премудрых предков", верящих, что "целое небо... на них смотрит с участием" (1, т. 4, с. 273).

Монтень, имея в виду подобное "самоомнение" людей, не без иронии писал об их вере, что "изумительное движение небосвода... сотворено и существует... только для их удобств и к их услугам" (2, т. 2, с. 128, 126). Автора-повествователя в "Опытах", как и Печорина, удивляют представления "простых" о том, что "небесные светила" населены, что их "бесчисленные жители" существуют "ради нашего удобства" (ср.: 2, т. 2, с. 128 и 1, т. 4, с. 273). Все эти "заблуждения" вызывают иронию и самоиронию Печорина: ведь он поначалу, после "испытания судьбы" Вуличем, "попал невольно в ...колею" "предков", когда, подобно автору "Опытов" (а также Марку Манилию и др.), задумался над вопросом о власти "небесных светил" (1, т. 4, с. 273; 2, т. 2, с. 127). Но он "остановил себя вовремя на этом опасном пути", "посмеявшись над... предками и их услужливой астрологией" (1, т. 4, с. 273). По сути, ему чужды и те представления о зависимости человеческой жизни от "малейших небесных движений", которые раскрываются на страницах "Апологии Раймунда Сабундского" Монтеня и которые он обнаруживает в "вере" "людей премудрых" (1, т. 4, с. 272) (т.е. "простых" (2, т. 1, с. 331)). Не случайно "люди премудрые" могут быть охарактеризованы таким же образом, как и "простые" у Монтеня: "Простые умы, мало любознательные и мало развитые... бесхитростно веруют и подчиняются законам..." (2, т. 1, с. 332).

В такой же мере "верящие предопределению" в результате "метафизических" "ухищрений" ума, способные на расчетливую апробацию того, "может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому назначена роковая минута" (1, т. 4, с. 270) (типа Вулича), похожи на "мудрых", "ухищренных", которые, "хорошо взвесив и рассмотрев свойство... несчастий, измевив их и обсудив их истинную природу, возвышаются над ними мощным и мужественным порывом: они презирают их...", а "стрелы злого рока, попадая в них, неизбежно должны отскакивать и притупляться" (2, т. 1, с. 331). Этот тезис словно иллюстрирует история с парой Вулича и Печорина, и до момента нелепой гибели поручика сюжет "Фаталиста" разворачивался, казалось бы, по такой схеме. Но неожиданный поворот в его развитии (гибель Вулича), в принципе, тоже "запрограммирован": "ухищренные" в своем умственном обосновании "веры" оказываются, в сущности, столь же несостоятельными, как и "простые умы". "Глупость и мудрость сходятся в одном и том же чувстве и в одном и том же отношении к невзгодам, которые постигают человека, — пишет Монтень, — ...Есть все основания утверждать, что невежество бывает двоякого рода: одно, безграмотное, предшествует науке; другое, чванное, следует за нею. Этот второй род невежества так же создается и порождается наукой, как первый разрушается и уничтожается ею" (2, т. 1, с. 331). "Мысли и страсти" Вулича (1, т. 4, с. 269), тщательно скрываемые от посторонних, которые как и у всех "ухищренных" вызывает "холодность" даже "к венерным играм" (2, т. 1, с. 330) (ср. характеристику Вулича: "за молодыми казачками, — которых прелесть трудно постигнуть, не видав их, — он никогда не волючил" (1, т. 4, с. 269)), сосредоточились на той метафизической "вере предопределению", которая и позволяет ему спокойно "приставить дуло пистолета ко лбу" (1, т. 4, с. 272, 271).

Вера "простых" ("предков") и "невежество" "мудрых" (2, т. 1, с. 331) типа Вулича являются не только объектом критического анализа Печорина, но и поводом для выражения собственных, прямо противоположных взглядов. Лермонтов, развивая диалог с Монтенем, невольно сблизил "услужливую астрологию" французского философа с "заблуждениями" "предков" и с "метафизикой" "ухищренных", способных доказывать, что предопределение существует. Печорин вступал в скрытую по-

лемику с той концепцией "фатализма" (1, т. 4, с. 276), которая в определенной мере нашла свое отражение в "Опытах" Монтеня: "ухищренная" метафизика Вулича с самого начала вызывала у него отталкивание; "в колею... предков" он "попал невольно" лишь поначалу, когда случай с Вуличем был воспринят им как "разительное доказательство" того, что предопределение существует (1, т. 4, с. 273). Но "отбросить метафизику в сторону" (1, т. 4, с. 273) ему помогает пирроновский метод мышления: "ничего не отвергать решительно и ничему не верить слепо" (1, т. 4, с. 273). Лермонтовский герой оказывается более последовательным в своем скептицизме, чем автор "Опытов", потому и приходит к нравственно-философскому обоснованию иной, не "астрологической" концепции судьбы человека. Не случайна такая деталь: Печорин активно противостоит тому, чтобы "сбылось предсказание" "одной старухи" о его "смерти от злой жены" (1, т. 4, с. 248).

Последовательность героя в утверждении "высшего принципа пиррониситов" проявляется в том, что он отстаивает суверенность личности даже перед лицом фатума. Опираясь на методологию скептицизма, герой романа Лермонтова смог не только "остановить себя вовремя на ...опасном пути", со всей неизбежностью приводившем к вере в предопределение судьбы (1, т. 4, с. 273), но и обосновать ту философию поступка, которая стала выражением нового мировоззрения, постепенно выработывавшегося поколением "героя времени".

В "Думе" (1838) как одной из лирических параллелей к "Герою нашего времени" Лермонтов идентифицирует это поколение теми же характеристиками, что и Печорина ("грядущее — или пусто, или темно", "бремя познания и сомнения", "бездействие", равнодушные к "добру и злу" и т.д.) (1, т. 2, с. 252). Именно в этом стихотворении поэт поставил вопрос о "мысли плодотворной", которую может "бросить векам" печоринское поколение (1, т. 2, с. 253). В романе же показано, в чем суть этой "мысли плодотворной" и "гением начатого труда" (1, т. 2, с. 253).

Печорин с самого начала развития коллизии в "Фаталисте" "предопределению" противопоставляет веру в человека и активность его позиции. Это противопоставление фиксируется оппозицией: "предопределение" — "воля, рассудок" ("И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок?" (1, т. 4, с. 269)). Оппозиция является бинарной, поскольку вне сопоставления/сопряжения этих категорий исчезает смысловое поле сюжета "Фаталиста", сама парадигма, в которой осуществляется апробация идеи ответственного поступка как духовно-деятельного акта, благодаря которому подтверждается ценность человеческого деяния. С этой точки зрения индивидуализм Печорина как закономерный этап в становлении личности, исторически лишенной возможностей самоактуализации и самоутверждения в адекватном выражении социальных и онтологических ролей, начинает раскрываться в его гуманистической сущности. Этические позиции героя непосредственно связываются с его философией человека. Печорин выходит далеко за пределы той локальной коллизии, которая определяется его оппонентом Вуличем: "может ли человек своевольно располагать своей жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута..." (1, т. 4, с. 270). Идея "своеволия" у "героя времени" трансформируется в категорию "свободы воли".

В соответствии с заданной парадигмальной оппозицией Печорин, противопоставленный "простым" и "ухищренным" (как "сидящий между двух стульев" (2, т. 1, с. 332)), пытается преодолеть "истощение...постоянства воли", которое, как он сам понимает, "необходимо для действительной жизни" (1, т. 4, с. 273). Вот почему всякий раз, когда, казалось бы, "герой времени" го-

тов признать достоинства "предков" с их наивной верой в "предопределение" (особо ощутимые при сравнении с "равнодушием" и "сомнением" "жалких потомков", к которым относит и себя), он сразу же вводит нравственную альтернативу "наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою..." (1, т. 4, с. 273).

Реминисценции из "Опытов" Монтеня лишены самодовлеющего значения, они подчиняются логике развития характера Печорина. Поэтому Лермонтов не только ориентировался в ряде случаев на философский первоисточник, несомненно знакомый ему, но и полемизировал с ним. "Сомнение" лермонтовского героя — это не абсолютный релятивизм. В отличие от последователей "скептической школы", "я сомневаюсь" которых означало лишь то, что они "не склонялись ни в какую сторону" (2, т. 2, с. 213, 254), его скептицизм является нравственной основой действия: "Я люблю сомневаться во всем, — говорит Печорин, подводя итоги, — это расположение ума не мешает решительности характера" (1, т. 4, с. 276). Поэтому он решает "подобно Вуличу... испытать судьбу" (1, т. 4, с. 275), когда "берет живым" казака. По этой причине и "астрологические" проблем рассматриваются им в конечном счете в противовес идеям фатализма.

"Подобно Вуличу" — только в том смысле, что оба они своей игрой со смертью как бы опровергают утверждение Монтеня о том, что "твердость, проявляемая людьми перед смертью", объясняется их неверием, "будто они и впрямь подошли уже к этой грани" (2, т. 2, с. 302; глава "О том, как надо судить о поведении человека перед лицом смерти"). И Вулич, и Печорин в этом отношении не "тешили" себя "обманчивыми надеждами" (2, т. 2, с. 302). Но "испытание судьбы" для последнего не означало, что он примкнул к "ухищенным": это был факт, доказывающий его способность к активному действию, то, что он все-таки не "истощил и жар души и постоянство воли" (1, т. 4, с. 273). "Мысль плодovitая" о деятельностной природе и ответственности личности как важнейшая смысловая идея романа формируется посредством диалога с прототекстом и на этом его этапе. Разная природа скептицизма автора "Опытов" и героя Лермонтова определила принципиально противоположные критерии оценки "поведения человека перед лицом смерти". В отличие от тех, кому Монтень отказывал в "решимости и твердости", Печорин был уверен, что "пребывает в опасности" (2, т. 2, с. 304) и перед дуэлью с Грушницким, и при обезвреживании убийцы Вулича. Если Монтень имел в виду тех, кому "смерть представляется... событием большой важности", поскольку этому событию "предшествует торжественное решение небесных светил", и как следствие, сама смерть — тем более "значительной, чем большую цену они себе придают" (2, т. 2, с. 303), то Лермонтов изображал героя, для которого собственная смерть — "потеря для мира небольшая" (1, т. 4, с. 254), и уж тем более не является фактом "участия... светил небесных" в его судьбе (1, т. 4, с. 272). В отличие от не имеющих "решимости и твердости" и от "ухищенных", "подобных Вуличу", он проявляя свободу воли, действительно может "двадцать раз жизнь свою... поставить на карту" (1, т. 4, с. 248).

Утверждая приоритет "воли, рассудка" человека над "предопределением", Печорин, который вслед за Монтенем мог бы сказать о себе: "Насколько это у меня получается, я занимаюсь только собой" (2, т. 3, с. 260) (ср. признания Печорина: "...мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя" (1, т. 4, с. 212); "...я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе" (1, т. 4, с. 231); "я любил для себя, для собственного удовольствия (1, т. 4, с. 254) и др.), сам, конечно, не воспри-

нимает связь эго-центризма с самоопределением воли как предмет рефлексии. Но в романе эгоцентризм Печорина раскрывается в философском плане: свобода воли героя обуславливает его этику, закрепляя за ним как носителем этики неограниченную ответственность за всё то, что он делает, за участие "в действительной жизни" (1, т. 4, с. 273). Лермонтов задолго до появления экзистенциализма осуществил маркировку философии существования своего героя такими идеями, к которым Хайдеггер, например, пришел через онтологию страха, а Сартр — через утверждение свободы как субстанции человека: свобода Печорина основана на выборе самого себя в возлагании ответственности на себя самого. Вот почему он и воспринимает себя как нечто самодостаточное, как "неопровержимую реальность". Свобода является для него выражением и проявлением собственной сущности. Он свободен в том смысле, что реализует стратегию выбора, и этот выбор является целью и средством его самоидентификации. В этом свете наполняются истинным смыслом слова Печорина: "Я... двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... но свободы моей не продам. Отчего я так дорожу ею? что мне в ней?.. куда я себя готовлю? чего я жду от будущего?.. Право, ровно ничего. Это какой-то врожденный страх, неизъяснимое предчувствие..." (1, т. 4, с. 248). Этот поистине хайдеггеровский "страх" и освобождает Печорина от условностей окружающего бытия и позволяет ему "заниматься только собой" и надеяться на то "расположение ума" ("сомнение"), которое не лишает "воли" и "решительности характера" (поступка) (1, т. 4, с. 276).

Может быть в одном Печорин ещё не достиг уровня автора "Опытов" — в понимании того, что "воздерживаться от действия — подчас столь же благородно, как и действовать" и что "такое поведение менее на виду" (2, т. 3, с. 285). Ведь он искренне упрекает себя за то, что "не угадал" свое "назначение высокое", не реализовал "силы необъятные" (1, т. 4, с. 254). Самооценка основана на важнейшем тезисе Монтеня: "Занятость для известного сорта людей — доказательство их собственных дарований и достоинств" (2, т. 3, с. 261). Эти "опыты" мыслителя способствовали формированию философии человека печоринского поколения. В русской философской антропологии проблема деятельностной сущности личности и сама связь этой ценностной категории с содержанием социальных ролей человека были актуализированы в работах Герцена "Дилетантизм в науке" (1842—1843), "Письма об изучении природы" (1844—1845), в цикле "Капризы и раздумье" (1843—1847). Эти идеи в 1830-е годы — в исторический период "русского теоретического развития" — уже "носились в воздухе", ими жило поколение Лермонтова и Герцена, пересматривавшее и переосмысливавшее трансцендентальную свободу Канта, идеалистическую диалектику Гегеля (связь свободы и ответственности личности актуализировалась, например, Чаадаевым и Хомяковым (см.: 9, т. 1, с. 201, 223—224)). Но сами названные работы Герцена не могли быть известными автору "Героя нашего времени". Потому он и опирался на выводы предшественников, которые формулировали мысль о том, что в определенных исторических ситуациях "кипение в действии пустом" тоже может быть позицией и ответственным поступком. Собственную природу как человека "лишнего" Печорин пытается осмыслить. Но автор романа, как и Герцен в "Кто виноват?" (1847), художественно-философский анализ трагической судьбы такого героя осуществляет с философских позиций "понимания человека" (5, т. 2, с. 229), согласно которому "в разумном, нравственно свободном и страстно энергическом деянии человек достигает действительности своей личности и увековечивает себя в ми-

ре событий... разворачивает в себе родовое..." (5, т. 2, с. 72, 86). Для утверждения этой "мысли плодотворной", новой философской методологии в художественном осмыслении проблемы "героя времени" Лермонтову было чрезвычайно важно продемонстрировать не только искренность самоанализа Печорина, но и показать способность, готовность героя не к ритуальному, а ответственному поступку. Это "поступающее сознание" (3) героя и выявляется во всей коллизии противопоставления "воли" и "amor fati".

Рассматривая "Опыты" Монтеня как прототекст романа "Герой нашего времени", необходимо подчеркнуть, что Лермонтов в образе Печорина воплотил черты общечеловеческого типа (архетипа), формируемого любой переломной эпохой. "Коренные особенности человеческой природы" — "сомнение", "анализ" — проявляются в нем, например, в такой же мере, как у героя гамлетовского склада, типологическая характеристика которого содержится в философской статье И.С. Тургенева "Гамлет и Дон-Кихот" (1860) (не случайно Тургенев мечтал пере-

сти на русский язык "Опыты" Монтеня (13, т. 8, с. 172)). В библиотеке И.С. Тургенева, хранящейся ныне в музее писателя (Орел), имеются некоторые части женева издания "Опытов" 1779 г. Это еще раз говорит о том, что высококультурное русское дворянство, к которому относился и Лермонтов, знало и ценило мыслителя европейского Ренессанса.

Философский скептицизм печоринского (лермонтовского!) поколения — это "в мыслях схваченная эпоха" (5, т. 2, с. 75), это закономерное порождение переходного времени. Плодотворный скептицизм "промежуточных эпох" является исторически неизбежной формой отказа от изживших себя догм и поисков обновляющейся философии жизни. "Опыты" М. Монтеня — связующее звено между традициями скептической школы античности и художественно-философской мыслью лермонтовской эпохи, — будучи прототекстом "Героя нашего времени" и функционируя в режиме диалога с формирующимся текстом романа, активизировали процессы создания произведения как "смыслового целого".

Примечание

¹Помимо "Опытов" Монтеня источники "астрологической" темы "Фаталиста" следует искать в фольклоре ставропольского терского казачества. См. об этом: Головки В.М. Три встречи. — М., 2001. — С. 36.

Библиография

1. Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. — Под ред. и с примеч. проф. Д.И. Абрамовича. — Пг.: Императ. АН, 1916 [Академ. биб-ка русских писателей].
2. Монтень М. Опыты: В 3 кн. — М.: Голос, 1992.
3. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник, 1984—1985. — М., 1986.
4. Виноградов И. Духовные искания русской классики. — М., 1977.

5. Герцен А.И. Собр. соч.: В 9 т. — М.: ГИХЛ, 1955. — Т.2.
6. Головки В.М. О некоторых реминисценциях в "Стихотворениях в прозе" И.С. Тургенева // Четвертый межвузовский тургеневский сборник. — Орел, 1975. — С. 285—304. [Науч. тр. Курск. и Орловск. пед. ин-тов. — Т. 17 (110)].
7. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — М.: Мысль, 1986.
8. Дуров Д.С. История римской литературы. — СПб., 2000.
9. Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. — Ростов-на-Дону, 1999.
10. Мануйлов В.А. "Герой нашего времени" М.Ю. Лермонтова: Комментарий. — М.—Л., 1966.
11. Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман: становление и жанровая эволюция. — М., 1992.
12. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — Л.: Наука, 1978. — Т. 7.
13. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. — М.—Л.: Наука, 1960—1968.
14. Тюпа В.И. Аналитика художественного. — М., 2001.

2. Романы Д.-А.-Ф. де Сада и М.Ю. Лермонтова как оппозиция в рецепции этического антропологического европейского Просвещения (введение в проблему)

Генетические и типологические связи Лермонтова с западно-европейской культурой обнаружены и исследованы далеко не в полной мере. В научной литературе, рассматриваются, как правило, только те параллели и сопоставления, которые опираются на фактическую основу произведений и эпистолярный писателя. Ассоциативные же, внутренние связи нередко игнорируются, поскольку в лермонтовском наследии далеко не всегда можно найти упоминания о тех европейских авторах, которых он включал в свой круг чтения и с которыми вступал в диалог, не обозначая оппонента.

В частности, недостаточно изучены отношения Лермонтова с европейским Просвещением, а проблемы сравнительно-типологического анализа его романа "Герой нашего времени" с произведениями Д.-А.-Ф. де Сада, полемизировавшего (как и рус-

ский поэт) со многими нравственно-философскими просветителями, пока не освещались в зарубежном и отечественном литературоведении.

Сопоставление романа Лермонтова с произведениями де Сада опирается на современные трактовки роли французского писателя в историко-культурном процессе XVIII—XIX веков (11; 2; 4). В сущности, де Сад и Лермонтов выражают две совершенно разные тенденции в пересмотре социально-философских иллюзий просветителей XVII—XVIII веков — в области этики, прежде всего. Конечно, индивидуализм Печорина, граничащий порою с нравственным релятивизмом, не сопоставим с безморальным миром многих героев де Сада, но художественная антропология двух писателей имеет общий источник: это "глубочайшее уважение (по крайней мере в теории) к человеческой индивидуальности, отдельной личности" (4, с. 232). Мысль о том, что "история души человеческой... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа" (1, т. 4, с. 194), высказанная в "Предисловии" к "Журналу Печорина", восходит к просветительским концепциям и к тому новому для европейской культуры XVIII века отношению к человеческой индивидуальности, которое, по мнению Е. Faguet (11, р. XX—XXI), формировалось в контексте отказа от "преданий", традиционных представлений ("откровение, предание, авторитет власти"), присущих христианству. И у де Сада, и у Лермонтова нашли отражение просветительские представления о возможностях человеческого разума

в постижении истины, о значимости *arbitrum liberum* для совершенствования человека и общественного прогресса.

Вопрос о "свободе воли" — один из центральных в прозе де Сада ("Жюстина", "Философия в будуаре" и др.) и в лермонтовском романе о "герое времени" (Печорин: "Я... двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... но свободы моей не продам. Отчего я так дорожу ею? Что мне в ней?" (1, т. 4, с. 248); автор-повествователь "Философии в будуаре": "Пусть же вера соединяется со свободой, а именно ей мы служим, пусть вера оживит, усилит, воспламенит нашу свободу. Что же касается тезиса, то он, по сути и природе, остается самым непримиримым врагом той свободы, которой мы служим" (3, с. 153—154)). Идея-константа *arbitrum liberum* в "Герое нашего времени", как и в романах де Сада, оказывается, с одной стороны, связанной с проблемой достижения человеческого счастья, а с другой, — с подчеркнутым отказом от того авторитарного образа морального вадемекума, на котором держался "старый порядок". Если учесть, что идеологи Просвещения "делали ставку на нового человека, свободного от наследия той или иной философской, религиозной или литературной традиции" (4, с. 230), то можно понять почему столь значительной аксиологической категорией в "философии просвещенного эротизма" маркиза де Сада и в философском романе Лермонтова стала идея *arbitrum liberum*, в соответствии с которой ставить вопрос о нравственности сущности ответственного поступка можно только при наличии "свободы воли". Оба писателя не игнорировали при этом проблему детерминизма (правда, у де Сада она предстает в формах примитивно-натуралистических проявлений, парадоксально сливаясь со своеволием), а свобода интерпретируется у них как сущностное человеческое качество и условие самостоятельности решений и действий. "Давно живущий не сердцем, а головою", "взвешивающий, разбирающий свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия" (1, т. 4, с. 256—257), Печорин, тем не менее, как и герои де Сада, не подавляет свои "страсти" и "аффекты": по его словам, "страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии..." (1, т. 4, с. 232). Он вовсе не "следует необратимому велению разума" (4, с. 240) — и в этом оказывается в такой же мере противопоставленным, например, космологическому, фаталистическому детерминизму Спинозы, как и персонажи скандально известных романов французского писателя. В этическом вызове христианской идее "свободы воли" тоже проявляются тенденции века Просвещения, которые в наше время вовсе не воспринимаются однозначно положительными и прогрессивными (11; 4). Но будучи порождением этого века, отказывающийся от "традиций", от наследия прошлого, "разочаровавшись" в нем (1, т. 4, с. 181), Печорин для автора (и в этом коренное отличие Лермонтова от де Сада, по сути, перечеркивающее типологию в их рецепции и экспликации идей Просвещения) стал средством образного, эстетического выражения и воплощения важнейшей, основополагающей константы его художественно-философской антропологии — идеи онтологической ценности человеческого существования.

Тем не менее параллель "де Сад — Лермонтов" при анализе двух тенденций в восприятии культурных инноваций Просвещения возникает не случайно. Речь идет о типологическом сопоставлении и противопоставлении того восприятия просветительских концепций и теорий, которое было обусловлено общими социально-историческими и собственно эстетическими факторами и причинами. В данном случае конкретизируется метод Б.В.Томашевского, который рассматривал французскую (и вообще европейскую) прозу как некий фон, позволяющий увидеть существенные закономерности развития Лермонтова, а не

как источник заимствований (10). Антифеодальная идеология, видимо, в равной мере импонировала де Саду и Лермонтову, осуждавшим не только догматическую мораль, но и социальную систему старого порядка.

В романе Лермонтова хорошо ощущаются связи с философией, этикой и литературой Просвещения. Они обнаруживаются в сплав художественной мысли с философской рефлексией (размышления Печорина о счастье, о страстях, о чувствах и разуме, например), в сопоставлениях естественной жизни и цивилизации, в характере освещения "интеллектуального героя", в противопоставлении рационализма и метафизики, в постановке вопросов о "человеческой сущности" и "законах природы", в контрастных соотношениях эгоистического своеволия и общечеловеческих моральных норм и т.д., но, пожалуй, более всего — в отказе героя от воззрений, основанных на религиозной вере и власти авторитета. Поэтика лермонтовского романа также сохраняет некоторые черты просветительских жанров: исповедальное самовыражение героя, содержащееся в "журнале Печорина" (это можно рассматривать как характерный прием, отражающий общий процесс возрастания мемуарного начала в литературе Просвещения (Сен-Симон, Руссо, Вольтер, Бомарше, Гальдони, Казанова и т.д.)); тенденция к документально-достоверному раскрытию характера ("истории души") и интерес к суждениям незаурядной личности (Босуэлл и др.); особый тип сюжета, близкий тем жанрам путешествий и путевых заметок, которые давали авторам большие возможности для широких художественно-философских обобщений (Смоллетт и др.).

Подобные черты можно обнаружить в проблематике и художественной системе романа "Жюстина, или Несчастья добродетели" де Сада. Несмотря на очевидную несхожесть произведения с романом Лермонтова, в их поэтике есть немало и общего: исповедь героев, воссоздающая "историю души"; "перемещения" в пространстве (роман де Сада вообще восходит к традициям жанра путешествий), создающие особый тип композиции, когда "история жизни" становится целью изображения; целостный сюжет, состоящий из ряда взаимосвязанных новелл со своей собственной кульминацией; романы начинаются с философских вступлений, посвященных нравственным вопросам и т.д. Эти особенности поэтики обусловлены типологической общностью традиций литературы XVIII века, а также освещением сходных аспектов содержания — этико-философских, в первую очередь. Некоторые самопризнания Печорина ("...первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает..."; "быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости?"; "я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе..."; "...идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности"; "...первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого..." и т.д. (1, т. 4, с. 231)) явно перекликаются с "философией" таких героев "Жюстины", как де Бресак, Далвиль и др. (как и вообще героев-либертенов), утверждающих, что в основе законов природы "всегда лежит одно удовольствие", "заставляющее подчинять других" (2, с. 108), и подводящих тем самым основу биологического материализма под отрицание моральных абсолютов.

Творчество де Сада (кстати, участника французской революции 1789 г.) и Лермонтова стало отражением кризисного периода европейской и русской истории конца XVIII — первой трети XIX века. Сходность поворотных этапов исторического развития определила реакцию двух писателей на несбывшиеся идеалы этого века, фокусирувавшиеся в этическом антропоконцеп-

те просветителей. Но если у Лермонтова связи с культурно-историческим наследием Просвещения носят характер притяжений — отталкиваний (т.е. усвоения лучшего, актуального), то у де Сада, несмотря на декларируемую приверженность к учительной роли литературы, утверждающей идею добродетели (этим заканчивается роман "Жюстина"), явно доминирует критика и деструктивный пересмотр этих идеалов.

Этический антропоконцепт является в произведениях де Сада основным объектом полемики с философией Просвещения (проблемы естественного и нравственного, метафизического и рационального, свободы и своеволия личности). Автор "Жюстины", по сути, отказывается от идеи разумной целесообразности в жизни природы и общества, заставляя своих героев убеждаться в такой же оправданности зла, как и добра. Моральные принципы (или отсутствие их) в его представлении являются имманентной сущностью конкретного человека, поскольку они заложены в нем изначально (утверждению этой мысли служит противопоставление жизненных судеб двух сестер — Жюстины, являющейся воплощением добродетели, и Жюльетты, исповедующей моральный релятивизм). Писатель по-своему отразил двойственность просветительской идеологии, сочетание "безграничной веры в мудрость разума" и "безмерный скептицизм", утверждение права "естественного человека" и философию права сильного (ср., напр., с романом Ш. де Лакло "Опасные связи"). Маркиз де Сад, подвергая критике понятия "природы", "естественного человека" и т.д., развивал, тем не менее, некоторые мысли Вольтера ("нет зла, которое, не порождает бы добро" (2, с. 17)), подхваченные потом просветителем 1860-х годов Чернышевским (роман "Что делать"). Он весьма скептически оценивал любую "философию", ибо мир, с его точки зрения, не подчиняется никакому разумному началу: "...Благоговейно соблюдая правила..., не смея пренебречь нормами морали, — писал де Сад, — мы неизбежно приходили к печальному выводу: сколь ни твори добро в мире..., все равно получишь только тернии, а розы достанутся злодеям" (2, с.17). Не только литература, но и европейская философия (Шопенгауэр, например) отразили глубокое разочарование в просветительском постулате возможности победы добра, разума и справедливости, что было характерно для эпохи, наступившей после якобинской диктатуры.

Лермонтовский Печорин порою также сомневается в справедливости и логике добра ("самые счастливые люди — невежды" (1, с. 482)), не скрывает "жажды власти", стремится утвердить свое "я" в полемике с идеей "предопределения судьбы" (эта проблема поставлена и в произведениях де Сада). Но он меньше всего апеллирует к натуралистически истолкованным "законам природы". Давно установлено, что идея превосходства природы над цивилизацией (в частности, у Руссо) имела определенное значение для формирования художественной онтологии русского поэта. Но не случайно элементы критики в адрес Руссо появляются не только в его юношеском отзыве о романе "Новая Элоиза", но и в "Герое нашего времени" (1, т. 4., с. 194). Не исключено, что у Лермонтова были основания и для иронии над Вольтером (6, с. 92). Во всяком случае жизнь Печорина (вспомним хотя бы трагедию Бэлы и ее родных) явно не согласуется с таким, например, программным положением философии одного из ярких представителей Просвещения — Д. Локка: "Естественное состояние — есть состояние свободы, но не своеволия, оно управляется законами природы, которым всякий обязан подчиняться: разум, открывающий эти законы, учит всех людей, что никто не имеет права вредить жизни, здоровью, свободе... другого" (7, с. 119). У Лермонтова концепция "естественного человека" уступает место художественному раскрытию ценностной природы "ответственного по-

ступка" человека, "ответственного единства поступающего человека" (9, с. 77), а социальные отношения раскрываются с позиций подлинного историзма (в отличие от механистического противопоставления природы и общества у теоретиков "естественного права"). "Индивидуализм", "эгоизм", "свобода воли" Печорина — это закономерные для переходного состояния формы выражения исторически обусловленного маргинального самосознания человека. В художественном мире романа Лермонтова складывалась иная, по сравнению с просветительской, концепция личности и общества, в то время, как у де Сада дискредитация концепции природы мыслителей эпохи Просвещения вела к полному релятивизму и не способствовала созданию самостоятельной этической теории. Русский поэт не отбрасывал гуманистические идеалы просветителей (в отличие от французского писателя), он показывал, что духовно-нравственные поиски героя неизбежно приводили к пересмотру иллюзий и не соответствовавших новому времени убеждений и принципов.

Взаимосвязи Лермонтова с одними писателями и философами европейского Просвещения очевидны (Вольтер, Руссо, Лессинг, Шиллер, Гете), с другими — не подтверждаются документально, то есть проявляются прежде всего в художественных произведениях (Локк, Дидро, Лейбниц, Шефтсбери и т.д.), но в любом случае надо учитывать, что эстетика и философия морали великого художника формировались в контексте критического осмысления воззренческих принципов европейских просветителей. Многие писатели, в том числе де Сад и Лермонтов, как бы продолжали "самокритику" просветителей (Свифт, Стерн, Дидро, Гете). Но если у де Сада, интерес к творчеству которого усилился в середине 1830-х годов, то есть в то время, когда Лермонтов работал над "Героем нашего времени", идеология Просвещения "выворачивалась наизнанку, доводилась до крайностей, превращается в автопародию, в гротеск" (2, с. 15), что ставит под сомнение всякого рода утверждения о связи мировоззрения французского писателя с идеями Дидро и Гольбаха (5, с. 118), то у Лермонтова установки просветителей на пересмотр "преданий", на дискредитацию "власти авторитета" и одновременно на апологию *arbitrium liberum* становятся той точкой отправления, установленной самой логикой истории, от которой начинается новый этап развития человека и общества — пока ещё "переходный" характеризующийся поисками основополагающей общности взглядов, но органично вписывающий "героя времени" в историко-культурную эволюцию. Вовсе не случайно то, что Лермонтов принципиально отказался от традиционного для литературы Просвещения типа философского "романа воспитания", выросшего из того же просветительского источника — из "глубочайшего уважения к человеческой индивидуальности, отдельной личности", и создал тип романа, противоположный по жанровой специфике "Эмилю" Руссо, "Господину Николю" Р. де ла Бретона, "Вильгельма Мейстера" Гете, "Странствий Франца Штернбальда" Тика и др. Педагогическая философия Просвещения, основанная на идеологических догмах и "культе обожествления человека" (11, с. XX), транслировалась через "роман воспитания", укрепляя иллюзии возможности формирования "нового", "совершенного" Человека. "Герой нашего времени" — это принципиально не "роман воспитания", но в отличие от негативной критики просветителей в сочинениях де Сада, в нем на новый, более высокий уровень была поднята проблема человека как деятельного, ответственного субъекта и тем самым подготовлена почва для появления новой "идеи человека", основанной на утверждении "практически деятельного мироотношения" (8), которая позже была обоснована в философской антропологии Герцена и определила специфику реализма как "большого стиля".

Библиография

1. Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. — Под ред. и с примеч. проф. Д.И. Абрамовича. — Пг.: Императ. АН, 1916. [Академ. биб-ка русских писателей].
2. Д.-А.-Ф. де Сад. Жюстина, или Несчастья добродетели. Б.м.: Фирма "Ада", 1990.
3. Маркиз де Сад. Философия в будуаре. Тереза-философ: Французский эротический роман XVIII века. — Минск: Белфакс, 1992.
4. Виктор А. Философия просвещенного эротизма // Маркиз де Сад. Философия в будуаре. Тереза-философ: Французский эротический роман XVIII века. — Минск: Белфакс, 1992. — С. 223—258.

5. История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1988. — Т. 5.
6. Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981.
7. Локк Д. Опыт о человеческом разуме. — М., 1936.
8. Москвина Р.Р., Мокроносов Г.В. Человек как объект философии и литературы. — Иркутск, 1987.
9. Пешков И.В. Введение в риторику поступка. — М., 1998.
10. Томашевский Б.В. Проза М.Ю. Лермонтова и западноевропейская традиция // Литературное наследие. — М., 1941. — Т. 43—44. — С. 469—516. См. также исследования А.Б. Федорова и Е.И. Кийко.
11. Faguet E. Dux-hyitieme siecle. Etudes litteraires. — P, SFI: Ancienne librairie Legene, Oudin etc. — S.A.

3. Феноменологический аспект социокультурной идентификации личности в романе "Герой нашего времени"

Мы уже отмечали, что роман М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" — факт культуры переломной эпохи, а его главный герой — явление переходного состояния общественного бытия и сознания личности. "Сомнение", "рефлексия" и "самоанализ" — все эти качества и свойства лермонтовского персонажа приобретают общечеловеческий характер именно в силу их семиотического статуса, маркировки ими того состояния (как социума, так и отдельного индивида), когда старое уже ушло или уходит в прошлое, а новое еще не сформировалось и не определилось. Исследуя "знаковый" роман совсем еще молодого писателя (не каждый зрелый мастер мог бы создать роман-архетип), многие авторы пытаются его философию связать не столько с методологическими основами мировидения героя и автора, сколько с этическим комплексом "эгоизма" (как формы и уровня личностного самоопределения Печорина), с моральной оправданностью отказа принимать на веру старые "истины", с попытками самоопределения по отношению к ситуации идейного завершения той "эпохи" (времени), которую герой интеллектуально и психологически давно перерос (см.: 3, с. 7—49). Впрочем, система мировидения и мироощущения тоже обусловлена атмосферой и пронизана идеями времени перехода от одного социокультурного уклада к другому. "Самопознание", "самоанализ" Печорина, порождающие психопозицию Лермонтова, можно рассматривать с феноменологических позиций, как процесс самоактуализации личности. Последнее в условиях тотального обезличения справедливо воспринималось как выражение освободительных идей. Свобода воли личности оказалась внутренне сопряженной с процессами личностной, социальной, культурной и даже этнической идентификации персонажа. Анализ, самопознание и свобода воли особо акцентируются лермонтовским героем в тех первичных формах словесно организованного повествования, возможности которых максимально использованы в произведении ("Журнал Печорина"). "Я давно... страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет..., другой мыслит и судит его..."; "История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда

она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою..."; "Я... двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... но свободы моей не продам" (1, т. 2, с. 567, 498, 557) — все эти высказывания фиксируют то, что находится в эпицентре духовных, внутренних интенций героя.

При всей поэтизации индивидуализма герой Лермонтова соотносит себя с тем поколением, которое стоит перед вопросом: пройдет оно "над миром ... без шума и следа" или обогатит "века" "мыслью плодотворной"? Причем, эта дилемма осмысливается им "с строгостью судьи и гражданина" (1, т. 1, с. 169). "Мысль плодотворная", в конечном счете, ассоциируется в сознании Печорина с плодотворным скептицизмом, с отказом от сложившихся стереотипов, с идеей "поступающего сознания" ("ответственным единством поступающего человека") (4, с. 77), с утверждением ответственности и самостоятельности человека, его активного жизнеотношения и самоопределения. Способность героя Лермонтова на нравственный выбор и поступок определяет его право на инициативу, на апробацию форм самоактуализации, на утверждение идеи ответственности человека за свои мысли и деяния.

"Мир каждого индивида сконцентрирован вокруг него самого" (5, с. 246). Художественный историзм Лермонтова проявляется в объективном анализе причин и сущности невероятной интенсивности такой концентрации. Но "личное" у Печорина не перерастает в "частное", несмотря на то, что этический идеал героя является индивидуалистическим по сути. "Мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя"; "...Я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе"; "я любил для себя, для собственного удовольствия..." (1, т. 2, с. 518, 540, 565) — эти и подобные самопризнания Печорина красноречиво характеризуют его индивидуалистическую сущность. Многие его поступки являются проявлением этой сущности. Но индивидуализм Печорина, как уже отмечалось выше, имеет отчетливо выраженную гуманистическую окраску. Познавая собственные "страсти", "идеи" ("страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии", — подчеркивает герой (1, т. 2, с. 518, 540)), устремления и разочарования, Печорин идентифицирует себя как личность. Его самоконтроль ("второй" человек!) связан с тем, что он формирует себя как перцептуальный объект Я. Противоречия собственной природы, биполяризация, раздвоение его внутреннего мира связаны с определением сфер компетенции "среды" и собственной "самости", "имманентности". Психопозиция Лермонтова обусловлена спецификой самоидентификации героя, анализирующего постоянство в изменении собственного "я", тождественность самого себя и непрерывного развития, т.е. "сочетание "самости" и "того же самого", "жизненной истории", за-

печатленных в формах повествовательной идентичности (о данной категории см.: 6, с. 19–37).

Устойчивая Я-концепция (совокупность всех представлений человека о себе, включающая убеждения, оценки и тенденции поведения (2)) формирует его я-образы. Устойчивость Я-концепции Печорина — принципиальный нравственный принцип героя, позволяющий ему утверждать свою "самость" и задаваться вовсе не риторическим вопросом — кто он есть: "Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига, его душа сжилась с бурями и битвами...", "Пробегаю в памяти все мое прошлое и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? Для какой цели я родился?..." (1, т. 2, с. 564).

Я-образы Печорина формируются в тех условиях, когда сохранение устойчивости Я-концепции требует огромных внутренних сил. Герой, жизнь которого "протекала в борьбе с собой и светом" (1, т. 2, с. 543), "сделался нравственным калеккой" (1, т. 2, с. 542), поскольку его имманентная сущность находилась в противоречии с нормами среды. Лучшие устремления Печорина, лучшие свойства его натуры не подкреплялись повторяющимися в данном социуме отношениями. Он не находился в ситуации ожидаемости адекватного восприятия окружающими: "Я чувствовал себя выше их, — меня ставили ниже. Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял... Я был скромен — меня обвиняли в лукавстве... Я говорил правду — мне не верили..." (1, т. 2, с. 542), — так говорит герой, фиксируя внимание на невозможность личного самоопределения в связи с обществом. Он видит глубокое несоответствие статуса людей их личным качествам, дегуманизованность социальной дифференциации. Имея устойчивое представление о себе, объективно оценивая свое положение и душевное состояние ("одна половина души моей не существовала, она... умерла, — тогда как другая... жила к услугам каждого"), герой Лермонтова не только не находит своего места в собственной среде (что казалось бы, санкционировано его Я-концепцией), но и, не встречая соответствующего отношения к себе со стороны других, утрачивает чувство определенной и осознание своих обязанностей, общественно-нравственного долга. Как и у других "лишних людей", "умных ненужностей", его единственной реальностью остается собственное "милое я", за пределы которого он, по сути, не может выйти (8, т. I, с. 230). В романе намечена та проблемная оппозиция, которая на парадигмальном уровне описана Тургеневым в статье о "Фаусте" Гете: с одной стороны, "последним словом" для героя (как и автора!) было "человеческое я"; с другой, — "это я, это начало, этот краеугольный камень всего сущего, не находит в себе успокоения" (8, т. I, с. 224), поскольку мекфистофельская "рефлексия отрицания", "проявление критического начала в ограниченной сфере отдельной личности" не дает возможности в человеке развернуться "родовому", "субстанциональному". Примирение этих противоречий невозможно "вне сферы человеческой деятельности" (8, т. I, с. 238), но этой сферы Печорин лишен, причем, по объективным условиям, в первую очередь.

Поскольку "Я-концепция — это способ поведения" (5, с. 255), а с точки зрения феноменологического подхода к поведению в его объяснении следует исходить из "субъективного поля восприятия" (см.: 2; 5, с. 357), то важно описать те механизмы психологической защиты героя, к которым он прибегает (в условиях резкого расхождения между собственным духовным опытом и Я-концепцией) в поисках соответствующих форм личностной, культурной идентификации, реализующих его стремление к самоактуализации.

Поведение Печорина, как известно, находится в резком противоречии с теми нормами (в том числе и нравственными), которые осознаются человечеством в качестве ценностных, а также с теми, которые приняты в его среде. Отношения с Бэлой, контрабандистами, Мери, Верой вызывают удивление не только у других персонажей, но и у него самого. Печорин сам себе не может ответить на вопросы: "глупец он или злодей?" "воспитание ли его сделало таким, бог ли таким... создал", зачем он "так упорно добивается любви" Мери и т.д. (1, т. 2, с. 483, 482, 539). Запись в его дневнике от 3 июня содержит квинтэссенцию целой системы эгоцентризма, крайнего индивидуализма и своеволия ("первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает...", "первое страдание дает понятие об удовольствии мучить другого" и т.д. (1, т. 2, с. 540)). Если бы не глубинная связь подобных нравственно-философских идей с мыслями о "высшем состоянии самопознания человека" (1, т. 2, с. 540), то их можно было бы отнести к области заурядного эгоизма. О "странных" в облике и поведении Печорина автор уже в самом начале повествования сообщает читателю (1, т. 2, с. 461), а потом подтверждает это не только оценками персонажей (см.: 1, т. 2, с. 534), но и сюжетными ситуациями романа. Неадекватность собственного "идеального Я" (идеальной самоидентификации личности) и "ситуативной концепции Я" ощущается и самим Печориным.

В произведении сюжетно объективирован основной механизм социальной идентификации (см.: 5, с. 594–595) — противопоставление (при сравнении) героем своих интересов, идей, взглядов, оценок, аксиологических критериев, собственной парадигмы поведения тем, которые приняты в "свете" (1, т. 2, с. 482–483, 542–543 и др.) и не являются для него "своими" (напротив, даже враждебными!). Это противопоставление порождает его конфликты с окружающими (и не только из "большого света"). Отсюда и выводы Печорина: "...во мне душа испорчена светом", "жизнь моя становится пустее день ото дня", "я опять ошибался", "я сделался нравственным калеккой..." и т.д. (1, т. 2, с. 483, 543). Несоответствие "идеального Я" и "ситуативной концепции Я" (5, с. 595) закономерно вызывает ощущение нереализованности собственных возможностей, своего интеллектуального, духовного, нравственного потенциала: "Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... но я не угадал этого назначения..." (1, т. 2, с. 564).

"Кипение в действии пустом" вовсе не означает отсутствие у героя внутреннего ощущения иерархической системы идеальных социальных идентификаций с общностями и ценностями разного уровня (в том числе и не "видовыми", социально-конкретными, а общечеловеческими (идентификация себя с человечеством в системе нравственных уровней, отношений социального и человеческого и т.д.)). Переходное состояние общественной жизни того "времени", героем которого Печорин является, вызвало нестабильность системы нравственных ценностей прежде всего, а также доминирование локальных, личностных суверенитетов над суверенитетами более широких общностей. Это отражается во внутреннем мире главного персонажа лермонтовского романа. Но важнее другое: отказ Печорина от "типичной биографии" человека "большого света", что с психологической точки зрения является выражением деидентификации в контексте институционализированных норм господствующего класса русского общества периода кризиса уходящего в прошлое общественного уклада.

Доминанта самосохранительного поведения Печорина, конфликтность которого с окружающими в процессе реализации социальной идентификации обусловлена несходством и противоборством целей и интересов, проявляется в игровом начале, которое так ярко характеризует героя. Состояние маргинальности, вызванное отказом от стереотипов поведения и мышления, от принятых на веру (без анализа, проверки) понятий и т.д., преодолевается через культурную инсценировку, которая в современной психологии самосознания рассматривается в качестве эффективной формы социокультурной идентификации личности, то есть ее самоопределения по отношению к миру, обществу, времени (см.: 5, с. 641–655), а в филологии — как ответственный (не ритуальный) поступок ("поступок — поистине творческая игра, в которой правила в той или иной мере преодолеваются (ритуал выходит из игры обновленным)" (4, с. 79).

Смена формаций и укладов жизни отразилась на "герое времени" уже в том, что прежний "образ мира" не воспринимается им в качестве мировоззрения, адекватного эпохе. Это и актуализировало традиции философского скептицизма ("Фаталист"). В такой ситуации Печорин даже самому себе перестает быть "понятным", "знакомым", он, если его рассматривать с феноменологической точки зрения, утрачивает традиционную идентификацию, ведет себя так, что реакции внешнего мира перестают соответствовать его намерениям и ожиданиям. Но одновременно начинается выработка новых форм мироотношения, новых культурных моделей. В "Княжне Мери" эти процессы затронули не только Печорина, но и его "отражение" — Грушницкого.

Решающий признак деидентификации в новом историческом контексте — "утрата биографии", когда вовсе не реальное прошлое и предвидимое будущее в субъективных представлениях героев обеспечивает целостность, единство их биографий. Печорин о прошлом говорит с сожалением и критикой, Грушницкий вообще строит свою "новую биографию", выдавая себя не за того человека, каковым является. Прошлое "не исчезает" для Печорина (в отличие от Грушницкого), поэтому "разрушение биографии" у него не выражено слишком резко (в отличие от ориентированного на своего рода "карьеру" Грушницкого, создающего "романтическую биографию": "На Кавказе... моя жизнь протечет шумно, незаметно и быстро, под пулями дикарей..." (1, т. 2, с. 529)).

Процессы идентификации героев в новой культурной форме начинаются "предметной и поведенческой презентацией", а могут завершиться "формированием социального интереса". "Культурные инсценировки" (5, с. 646) в этих условиях играют роль идентификационного принципа. Герой с низким уровнем притязаний (Грушницкий) ограничивается внешними признаками идентификации (начальный этап культурной инсценировки, которым может и исчерпываться сущность персонажа): это усвоение ритуала, поведенческого "кода", символика одежды ("вещность") и т.д. Именно таковым является Грушницкий, "старавшийся уверить других в том,

что он существо, не созданное для мира, обреченное каким-то тайным страданиям", в чем и "сам почти... уверился" (1, т. 2, с. 512). "Романтический фанатизм" героя (своего рода разрывание новой "культурной формы") выражается в стремлении "драпироваться в необыкновенные чувства", "возвышенные страсти". Грушницкий принимает "драматические позы с помощью костыля", а "толстая солдатская шинель" (одежда!) становится символом "обреченности... страданиям", а не просто элементом "франтовства" (1, т. 2, с. 512, 511, 514). "Игра" Грушницкого — это своего рода "сценическое движение" с его реквизитом, внешними ("вещными") атрибутами, разработкой мизансцен, созданием "таинственного вида" (1, т. 2, с. 523) и т.д. "Внешний", игровой характер культурной идентификации Грушницкого — предмет особо саркастических насмешек Печорина.

Сам же он находится на втором этапе культурной инсценировки ("игровое поведение" (4, с. 77)), когда вырабатываются воззренческие основы существования, когда уже не инсценировка, а поиск себя и своего мира становятся главным движущим фактором. Высказывания Печорина о человеке, о мире, о предопределении судьбы, о сомнении, о смысле жизни и т.д., содержащиеся в его "Журнале", представляют собою такую совокупность, которая в социальной феноменологии определяется как явление "повседневных теорий", имеющих эмпирический референт и на этом основании верифицирующихся. Усвоение "повседневных теорий", выработка нового морально-эмоционального настроя (оформление "мысли плодovitой") ведет к трансформации индивидуального бытия героя. Он обретает способность осмысливать себя и окружающий мир в процессе культурной идентификации и разворачивания ее в то социокультурное образование, в тот общественно-нравственный и психологический комплекс, который фиксируется понятием "лишний человек". Соотнесение данного комплекса с проблемой "экзистенциальной границы человеческого 'я'" (9, с. 50) ("Фаталист") позволяет автору показать высвобождение творческих сил героя высокого уровня притязаний из-под власти стереотипов и поиски им идентифицирующей доминанты. Отчуждение от готовых культурных форм, предлагающих стандартные типы самоидентификации, игровой характер раскрытия мировоззренческих и моральных оснований личности героя, создают предпосылки для перехода от "культурной инсценировки" к философскому "снятию" осмысливаемой им собственной "страсти противоречить" (1, т. 2, с. 516). Герой Лермонтова показан на подступах к "предметной и поведенческой презентации", согласуемой с архетипической идеей скептицизма и концепцией жизнедеятельности, предполагающей выработку активной позиции, укрепление "постоянства воли, необходимого для действительной жизни" (1, т. 2, с. 585). Эта презентация обусловлена поисками автором и его героем нового контекста социокультурной идентификации личности, что и определяет разомкнутость художественного мира романа, сопряженность рефлексии Печорина духовно-нравственным исканиям новых поколений, жизнь произведения во времени.

Библиография

1. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 2 т. — М., 1990.
2. Бернс Р. Развитие Я-концепции и воспитание. — М., 1986.
3. Виноградов И. Духовные искания русской классики. — М., 1977.
4. Пешков И.В. Введение в риторику поступка. — М., 1998.

5. Психология самосознания: Хрестоматия. — Самара, 2000.
6. Рикер П. Герменевтика. Эстетика. Политика. — М., 1995.
7. Роджерс К. Взгляд на психотерапию. Становление человека. — М., 1994.
8. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. — М., 1960—1968.
9. Тюпа В.И. Аналитика художественного. — М., 2001.

4. Стратегия художественных инноваций неоконченной повести "Штосс" и опыты реконструкции текста

В традиционную литературоведческую парадигму эволюции творческого метода Лермонтова — от романтизма к реализму при параллельном движении на каком-то ее этапе — не вписывается его незавершенное произведение, публикуемое под условным названием "Штосс" (1841). Оно не менее загадочно, чем "таинственные повести" Тургенева и точно так же остается "островком" в художественном мире автора "Героя нашего времени". С этим романом неоконченная повесть, начинавшаяся словами "У граф. В*** был музыкальный вечер"¹ (в академическом Полном собрании сочинений М.Ю. Лермонтова, вышедшем в начале XX века под редакцией проф. Д.И. Абрамовича, это произведение опубликовано под названием "Отрывок из начатой повести" (1, с. 284)), связана, тем не менее, генетически, прежде всего, — на характерологическом уровне. Ее главный герой — Лугин — это тип, психологически родственный Печорину. "Душевная усталость", "сплин", "ипохондрия" — все это качества, которые сближают его с другими "жертвами" "бедного века" (1, с. 287, 286, 284), с "лишними людьми" произведений Пушкина, Гюгено, Тургенева. Непосредственные переклички с "Героем нашего времени", своеобразные автореминисценции из этого романа еще более усиливают ощущение типологического сближения Печорина и Лугина. Самоанализ героя "Штосса", его рефлексия связаны с раскрытием той же внутренней противоречивости, той же "горькой поэзии", несоответствия "природного таланта", возможностей и их реализации (1, с. 286), которые составляют суть характера Печорина. Ему в такой же мере знакомы "поддельность чувств", причудливое сочетание "страсти" и "злости" (1, с. 285) и т.д., что и герою лермонтовского романа. "Мне, точно, случалось возбуждать в иных женщинах все признаки страсти; но так как я очень знаю, что в этом обязан только искусству и привычке к стати трогать некоторые струны человеческого сердца, то и не радуюсь своему счастью..."; "...он вспомнил, как часто бывал обманут, как часто делал зло именно тем, которых любил..." — такие признания в духе Печорина говорят не только об искушенности в "науке страсти нежной", но и о сходных психологических реакциях на те же "условия" жизни "общества" (1, с. 295, 292).

Однако "Штосс" и по идейно-художественной концепции, и по характеру сюжета заметно отличается от романа, написанного двумя годами раньше. Лугин предстает здесь как характер, синтезирующий качества Печорина и тех "трагических" романтиков, которых автор в предисловии к роману противопоставляет "герою времени". Этот персонаж — герой конкретно-исторического и одновременно универсального хронотопа, то есть в такой же мере прошлого (готический роман, "Мельмот Скиталец" Ч.Р. Метьюрина, "Портрет" Н.В. Гоголя), как и будущего ("таинственные повести" И.С. Тургенева 1870-х — начала 1880-х годов, "Белый охотник" (1886), "Попутчик" (1896) А.В. Амфитеатрова, "Невеста-скелет", "Голос крови" и др. произведения 1870—1890-х годов Н.Н. Каразина, "Портрет Дориана Грея" (1891), "Кентервильское привидение" О. Уальда и т.д., а также непосредственное продолжение лермонтовского "Штосса" —

повести А.А. Соколова "Призраки" (1885) (4) и "Штосс" Л.А. Беловой (1997) (6)). Само образное видение талантливого художника Лугина в такой же мере возвращает его к эстетике "испанской школы", как и "предвосхищает" сюрреалистическую манеру. На протяжении двух недель он видит, например, всех людей "желтыми": "Мне иногда кажется, что у людей вместо голов лимоны", — признается он (2, с. 595).

Культурно-исторические реалии связывают атмосферу самой повести с романтической эпохой (на вечере у граф. В*** Лугин слушает в исполнении заезжей певицы балладу Шуберта — Гете "Лесной царь"). Исследователи эту "фантастическую повесть" Лермонтова рассматривают "с учетом полемики относительно предмета и формы фантастического повествования, связанной с именами Пушкина, В.Ф. Одоевского, Е.П. Ростопчиной" (2, с. 643). То, что лермонтовская повесть 1841 года явно не соответствовала "духу времени", определяемому усилением борьбы В.Г.Белинского с "ложно-величавой школой", заставляет их предполагать возможность "литературной мистификации" (11, с. 45—65) и говорить о незавершенности произведения как о сознательном художественном приеме (2, с. 643). После Лермонтова, действительно, быстро пошли на убыль произведения, так или иначе связанные, скажем, с традициями "Мельмота Скитальца", о герое которого писатель говорил в черновом варианте предисловия к "Герою нашего времени" (1, с. 341) (это произведения такого типа, как "Медальон" Е.А. Ган, "Кто он?" Н.А. Мельгунова, "Искуситель" М.Н. Загоскина, "Конрад фон Тейфельсберг" А.В. Тимофеева, "Черный демон" М.С. Жуковой, "Памятные записки Чухина" Ф.В. Булгарина, анонимная повесть "Вильгельмина, или Победенный предрассудок", напечатанная в 1825 году в журнале "Сын Отечества" и многие другие, публиковавшиеся широко в 1830-е — в начале 1840-х годов). Но, с другой стороны, сохранившийся черновой набросок программы повести ("Сюжет. У дамы; лица желтые. Адрес. Дом: старик с дочерью; предлагает ему метать; дочь в отчаянии, когда старик выигрывает. Шулер старик проиграл дочь, чтоб... Доктор; окошко...") и небольшой фрагмент в альбоме, подаренном Лермонтову В.Ф. Одоевским ("— Да кто же ты, ради Бога? — Что-с? — отвечал старичок, примаргивая одним глазом. — Штос! повторил в ужасе Лугин... Шулер имеет разум в пальцах... банк... скоростипажная..." (1, с. 389), давали и дают основания исследователям строить предложения о возможном развитии сюжета произведения (см., например: 1, с. 389).

Повторяющийся во всех комментариях к "Штоссу" рассказ Е.П. Ростопчиной о чтении Лермонтовым фрагмента из незавершенной повести (15, с. 619) практически ничего не проясняет в творческой истории произведения.

Рассматривая текст "Штосса" как "опыт фантастической повести из современной жизни", И.С. Чистова связывает его с традициями романтической поэтики и в то же время не без оснований говорит об установке автора на изображение фантастики, "наполняющей явления окружающей действительности" (2, с. 643). В соответствии с литературной традицией Лугин имеет прямое отношение к художественному творчеству, а изображаемый на "поясном портрете" человек оказывается "ужасно похожим" на привидение в образе "седого сгорбленного старичка" (2, с. 605, 604). В то же время "реальность" фантастического подчеркивается не столько точно выписанной топономикой, прототипической и даже автобиографической проясненностью характеров и ситуаций, сколько раскрытием психологически современного переживания эпохи. "Неясное, но тяжелое чувство" (2, с. 596), дышавшее в картинах Лугина, — это та психологическая мотивировка, которая позволяет соединить несоеди-

нимое: социальную достоверность характера и непознанную, а потому и иррациональную сферу бытия, традиционно оставшуюся за рамками реалистического изображения.

Сообщение о слышимом Лугиным голосе сразу же включает в систему оппозиционных мотивировок: Лугин воспринимает это как реальность, хотя не находит данному явлению рационального объяснения ("я начинаю сходиться с ума..."), Минская пытается установить видимую причину, указывая на болезненное состояние героя ("У вас кровь приливает к голове и в ушах звенит") (2, с. 596, 597). Но такая "нейтрализация" таинственного отрицается дальнейшим развитием сюжета, и непознаваемое, потустороннее заявляет о себе во всей своей очевидности.

В истории мировой культуры можно найти немало подтверждений тому, что называемое часто "фантастическим" выступает и воспринимается как неопровержимая реальность. Попытки, например, объяснить генезис "таинственных повестей" Тургенева массовым увлечением к концу XIX века спиритизмом и мистицизмом явно не увенчались успехом. Повесть "Штосс" не имеет никакого отношения к увлечениям спиритизмом и т.д., но намеченная коллизия "посмертной влюбленности" героя здесь не менее существенна, чем в "Кларе Милич" Тургенева. Видимо, речь должна идти о "неизъяснимом" (2, с. 601), интерес к которому устойчив и не зависит от периодов увлечения мистицизмом. В "фантастике" Достоевского ("Сон смешного человека") или Циолковского (повесть 1933 г. "Тяжесть исчезла") усматривают сейчас, например, не просто гениальные предвидения, но и эмпирическое знание того, к чему, казалось, до последнего времени человек не имел доступа (8, с. 48; 12, с. 19). Меняется и представление о тех измерениях существования жизни, которые невозможно объяснить с позиций методологии традиционного философского материализма. То, что герой Лермонтова "слышит голос" (2, с. 596), как и сама сюжетная основа повести (предопределенная встреча Лугина с "привидениями"), — вовсе не плод "фантастического" воображения автора. Возможность подобных ситуаций подтверждается многочисленными свидетельствами, фиксировавшимися как в прошлом, так и имеющими место в настоящем (см., например: 9; 17). Скорее всего, и для Лермонтова это была та "реальность", в которую погружен герой печоринского типа. Словно в ответ на скептицизм Печорина по отношению к "услужливой астрологии" и "фатализму", автор показывает своего героя в таких экстремальных ситуациях, когда "неизъяснимое" властно вторгается в "современную" жизнь, а мыслимая (у Печорина — "предопределение", "фатальность") или чувствуемая (у Лугина — "чужая воля") сущность становится "реальностью".

В повести "Штосс" потусторонние силы, "призраки" ночного мира изображаются как носители разрушительного, демонического начала. Развитие действия сопровождается усилением общей атмосферы тревоги, неблагополучия, надвигающейся беды. Идеино-эмоциональные вершины текста второй главы становятся доминирующим средством выражения самоощущения героя и авторской оценки. 17 сентября 1839 года — время действия по черновому автографу (см. факсимиле черного автографа: 1, с. 288) сменилось на позднюю, ненастную осень. Поиски дома Штосса в одной из "глухих частей города" начинаются "сырым ноябрьским утром", когда "мокрый снег" не смог прикрыть "грязные и темные" дома. Туман придавал предметам "серо-лиловый цвет", лица прохожих были "зелены", жалкими выглядели "бедные клячи" извозчиков. Дом Штосса оказался в "небольшом грязном переулке", на него указал дворник в "грязном фартуке" и с "давно не бритой бородою", причем, разговаривал он

"грубо" и т.д. (2, с. 597–598). Авторские "сигналы" ("идейно-эмоциональные вершины текста") "управляют" читательским восприятием. Портретные характеристики подчиняются задаче изображения героя, попавшего во власть враждебных, сверхличных сил, воздействующих на его волю. Через внешние эквиваленты передается внутреннее состояние Лугина: "Следы душевной усталости виднелись на его измятом лице, в глазах горело тайное беспокойство" (2, с. 598). Однако, несмотря на "предчувствие несчастья", герой "подбегает" к дому Штосса: "... что-то ему говорило, что он с первого взгляда узнает дом, хотя никогда его не видал" (2, с. 599, 598). Необратимость происходящего (Лугин не может "вовремя остановиться" в поисках загадочного дома) усиливает предопределенность выбора, который, казалось бы, он совершает самостоятельно. Это уже, по сути, не ситуация выбора, и герой подчиняется тем "страстям", во власти которых находится "род человеческий" вообще (2, 599). Такая степень обобщения придает "покорности" Лугина "таинственным предметам" фатальный характер. "Странно" — это словопонятие (1, с. 290, 291) является ключевым, определяющим все действия Лугина (наём квартиры, выбор комнаты, торопливый переезд и т.д.). Отсутствие внешней логики и целесообразности становится важнейшим фактором, определяющим развитие сюжета и особенности раскрытия характера. В мире "странностей" объединяющим началом становится загадочный "поясной портрет" (1, с. 290), который Лугин странным образом не замечал до того момента, пока, сам "не зная, почему", решил, что "берет" эту квартиру (2, с. 600, 601).

На первый взгляд, "поясной портрет" — образная калька из тех произведений предшественников Лермонтова, которые были основаны на мотиве "оживающего портрета" (романтическая западноевропейская беллетристика, "Портрет" Н.В. Гоголя и др. (см. 7; 14; 16)). В этом плане лермонтовского "Штосса" многое сближает с повестью Гоголя: на обоих портретах — "следы работы высокого художника" ("гения" или "случая"), и тот и другой являются незаконченными ("ученическими"), в них "дышит" та же "страшная жизнь", изображенные мужчины были "драпированны" в "азиатские костюмы" и т.д. (ср.: 2, с. 600 и 3, с. 67). Но изобразительная доминанта портрета в лермонтовской повести иная, чем у Гоголя и других писателей, сюжеты которых восходят к традициям "Мельмота Скитальца" Ч.Р. Метьюрина и европейских романтиков (повесть "Кто он?" Н.А. Мельгунова, стихотворение В.Г. Теплякова "Любовь и ненависть", "Княгиня Лиговская" самого Лермонтова и т.д.). В этом портрете главное — не "страшный блеск" глаз, а психологические антитезы, парадоксальное сочетание несоединимых черт (выражение лица было "насмешливое и грустное", "злое и ласковое" одновременно, оно создавало общее впечатление "отвратительной красоты" (2, с. 601)). Подобная "амбивалентность" соотносима с психологическим портретом Лугина, в котором уживаются "страсть" и "злость", "огонь глаз" и "тайный недуг" (2, с. 595, 596). Даже в эскизе женской головки — в одной из "недоконченных картин" Лугина — сочетались "прелесть рисунка" и "неприятное" общее впечатление (2, с. 602). (Эта "недоконченная картина" — генетический код самой "недоконченной" повести "Штосс"). Психологические антитезы и "сплетение противоположных наклонностей" (2, с. 517) сближают Лугина с Печориным и Вернером. Как и герой лермонтовского романа, не другие, а он "сам себя ежедневно обманывал с простодушием ребенка" (2, с. 602). Печорин признается, что "живет из любопытства", Лугин оказался "покорным необычайной власти таинственного предмета"

тоже из-за "первой страсти", "сгубившей род человеческий", — из-за "любопытства" (2, с. 565, 599).

Таким образом, Печорин, Вернер, Лугин предстают как герои одного типологического ряда, но имеющие разные воззренческие и этические позиции. Лугину, в свою очередь, внутренне близок (если иметь в виду психологические лейтмотивы портрета) тот "персонаж", чей образ запечатлен на этом портрете. Иррациональная связь между ними находит неожиданный выход: герой "Штосса", сам не замечая, рисует голову старика, сходство которого с изображенным на портрете его самого заставляет "вздрыгнуть" (2, с. 603). Эта внутренняя соприродность характеров станет основой сюжетного движения в "продолжении" "Штосса" А.А. Соколова, писателя конца XIX века, и современного литературоведа Л.А. Беловой, утратив при этом, как увидим далее, свою содержательную социально-психологическую сущность ("микросреда" лермонтовской повести в "Призраках" Соколова функциональной роли не играет вообще, а в "Штоссе" Беловой неоправдано и неудачно подменяется неким подобием романной "среды" (об этих категориях см.: 10; 18)). Выбор потусторонних сил падает на Лугина не случайно. Однако в повести Лермонтова (в отличие от "продолжения" Соколова) даже психологическое родство не означает совпадения целей и логики поведения героя и старика-привидения, таинственным образом связанного с портретом. Перед их первой встречей у Лугина все происходит наоборот, "странно": ему нужно было ехать, а он "до вечера просидел дома", хотелось рисовать, читать, но по неизъяснимой причине он не мог этого делать (2, с. 603) и т.д. Психологическое состояние героя отражает не только внутреннюю борьбу с самим собою и с навязываемой линией поведения, но и передает ощущение неопределенности (его "бросало то в жар, то в холод", "непрерывное беспокойство им овладело", "ему хотелось плакать, хотелось смеяться"), безнадежности и даже близкого конца, когда вся жизнь проходит перед глазами ("ему представлялось все его прошедшее") (2, с. 603). Психологические антитезы всё более сгущаются, становятся все более интенсивными по мере усиления насилия, которому подвергается воля Лугина. В продолжении Соколова этот мотив будет значительно видоизменен, а в реконструкции Беловой исчезнет вообще.

Но есть и другая, более существенная причина, мотивирующая неизбежность встречи героя с привидениями. Это его "фантастическая любовь к воздушному идеалу", его воображаемая "женщина-ангел", образ которой он создал по антисхеме реальной жизни (на живых женщин он "смотрел как на природных своих врагов"). И в этом он был неискоренимым романтиком, у которого "опытность ума не действует на сердце" (2, с. 602). "Вредность для человека с воображением" такой "невинной" любви (2, с. 603) и проявилась в том, что, не желая "поддаваться" привидению, вступая с ним в диалог, а затем и в игру скорее из "храбрости отчаяния" и "любопытства" (этим и объясняется его поначалу "насмешливый тон"), Лугин очень скоро попадает в зависимость даже не от "мертвой фигуры" (старик и "не ожидает от Лугина никакого сопротивления"), а от своей "воздушно-неземной" мечты (2, с. 605, 606). Он уже с "лихорадочным нетерпением" ждет прихода старика и "чудной красавицы", рад тому, что борьба за нее "сделалась целью его жизни" (2, с. 606).

В описаниях ночной игры в штосс Лугина и старика сохраняется сочетание действительного и ирреального. Появление привидения сопровождается "шорохами", тем, что "хлопают туфли", "беззвучно... открываются двери", с печи на пол сыплется известка (2, с. 603). В лермонтовском описании, как и затем

в "Призраках" Соколова, многое совпадает с теми зафиксированными данными появления привидений, которые можно обнаружить в документальных источниках (ср., например: 2, с. 603—604; 4, с. 61 и 9, № 5, с. 156, 158, 160—162, 164). Но в повести Лермонтова нет попытки нейтрализовать "таинственное" и мотивировать его какими-либо объяснимыми причинами (как, например, в "Кларе Миллич" Тургенева). "Фантастическое" является вполне объективным, и только в таком статусе оно обладает здесь эстетическим качеством.

Вместе с тем в описаниях внешнего вида старика обнаруживается такая распространенная в романтической литературе деталь, как глаза с неестественным, "страшным блеском": у привидения они "пронзительно сверкали", в них "блистала необыкновенная уверенность, как будто они читали в будущем" (2, с. 605). Портрет к концу "отрывка" становится доминантным средством раскрытия образов и нравственно-эстетической позиции автора. Появление в нем традиционных до банальности элементов романтической поэтики связано, скорее всего, с задачей изображения соприродности внутренней "романтической" сущности Лугина, готового "творить для себя новую природу" (2, с. 606), и тех страстей, "бурных и жадных", из-за которых не могут найти себе успокоения существа из другого мира (2, с. 606). Портреты трех персонажей показывают, что все они живут напряженной внутренней жизнью. При этом, "внешний вид" привидений в свою очередь, является отраженным эквивалентом процессов внутренней жизни, эмоционального состояния главного героя, а потому портретные описания превращаются в подвижное, гибкое средство психологического анализа. По своей природе они полифункциональны: описание внешности старика и его дочери является одновременно средством выражения авторского отношения к персонажам (к "несносному старику" и к "ней" — "чуждому, божественному виденью") и раскрытия их демонических "страстей". В таком портрете происходит контaminaция разных планов изображения (описание внешнего облика и внутреннего состояния), изобразительности и выразительности, "объективного" воспроизведения через призму видения и восприятия главного героя и оценочного комментария (описание "женской головки", например, перерастает в авторский комментарий: "...то не был... пустой и ложный призрак") и т.д. Психологический портрет главного героя как бы растекается по тексту, в нем выделяются разные аспекты, детали становятся акцентированными, их функциональность и "вход" в сюжетное действие обусловлены изображением психологической динамики персонажа.

В центре авторского внимания постоянно находится Лугин как носитель творчески созидательного начала. Повествователь не отрицает возможности того, что все происходящее интерпретируется героем в соответствии с его собственным пониманием и восприятием происходящего. Как, например, реагирует на "карточную дуэль" женщина-призрак? "Она, казалось, принимала трепетное участие в игре..." (2, с. 607). Но это именно "кажимость", то есть видимое глазами Лугина. Такое подчеркивание не случайно. "Чуждое и божественное виденье" (2, с. 607) — это тот высокий идеал, к которому устремлена чуткая душа художника (тот же "гений чистой красоты", что и в пушкинском стихотворении). "Любовь" становится средством выражения этого томления по идеалу. "Заставить" героя "проиграть душу" (лермонтовский фрагмент и заканчивается словами: "Он решился") может не просто страсть, а именно идеальность, которая не унижает, а возвышает его. Рисуя еще раньше женский портрет, Лугин вовсе не "вздыхал по небывалой красавице": "он

старался осуществить на холсте свой идеал — женщину-ангела" (2, с. 602). Для человека, "который сколько-нибудь испытал жизнь", это, как подчеркивает автор, "редкая причуда" (2, с. 602), чем, кстати, он существенно отличается от своего "двойника" — Лугина из продолжения лермонтовского "Штосса" — в "Призраках" А.А. Соколова и "Штоссе" Л.А. Беловой.

Итак, мы видим, что воссоздавая в неоконченной повести характер печоринского типа, Лермонтов вместо "сомнения" "героя времени" в качестве базисного воззренческого принципа выбирает преданность духовно-нравственному идеалу красоты и поиски истины в художественном творчестве, которые, по сути, осмысливаются автором как выражение "жизнетворчества". В повести особо акцентирован такой онтологический аспект: "то было... одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке творит для себя новую природу, лучше и полнее той, к которой она прикована" (2, с. 596). Не случайно Лугин уже в зрелые годы "пристрастился к живописи" (2, с. 596), именно в формах художественного жизнетворчества и выразился его "прекрасный талант" (2, с. 596). Значительно предвосхищая эстетические искания европейского и русского модернизма конца XIX века, Лермонтов объективирует тем самым мысль о развитии эстетического чувства — основы обновления жизни. У Лугина совершенно отсутствует утилитарное отношение к творчеству. Интуитивное постижение самодостаточности красоты как выражения истины, связи эстетического и этического — это, пожалуй, то самое важное в мироощущении героя, в его духовном прозрении, которое свидетельствует о проявлении новых тенденций в общественном самосознании, о выходе из состояния "переходности", маргинальности, в котором находилось печоринское поколение. На основе прежнего "романтизма" у героя Лермонтова формируется новое видение жизни, новая вера в идеал. Он уже не может повторить вслед за Печориным: "Я люблю сомневаться во всем..." (2, с. 588). В его бытийной концепции просматриваются те черты, которые станут определяющими для философско-эстетической методологии культуры "серебряного века". Обратим внимание на такую важную особенность характеристики "чудного и божественного виденья", данного через чувственное, интуитивное восприятие героя: "Никогда жизнь не производила ничего столь воздушно-неземного... то не было существо земное — то были краски и свет вместо форм и тела, теплое дыхание вместо крови, мысль вместо чувства; то не был также пустой и ложный призрак..." (2, с. 606). "Жизнь", таким образом, вовсе не ограничена "земным"; "мыслимое", создаваемое интуицией и эстетическим чувством, — это тоже бытие. Идея "вечной женственности", актуализированная культурой модернизма конца XIX — начала XX века, формировалась и складывалась постепенно. Художественные инновации Лермонтова в "Штоссе" находятся на этой магистральной линии эволюции и смены форм культур и структур сознания. Стратегия дискурса лермонтовского "Штосса" соответствует логике формирования такой философско-эстетической парадигмы и, более того, является фактом ее манифестации.

В данном контексте следует рассматривать появление произведений в духе "неоромантизма" (по Мережковскому, "нового идеализма"), причем в двух аспектах: философско-идеалистическом и символично-импрессионистическом. Это произведения позднего Жуковского, Тютчева, Фета, "таинственного", "странного" Тургенева, К.Случевского, Н.Минского и т.д. "Новый идеализм" ("идеальные порывы духа") художников "серебряного века" — со свойственной героям их произведений раздвоенностью, соединением в художественном мире авторов несоедини-

мого, с их поэтизацией и легендарностью, мифологизацией своего "я", с внешней стилизованностью под "беспечность" и внутренней трагедийностью — явился закономерным "отрицанием" "художественного материализма" (реализма) (13, с. 245). "Трагедийный эротизм" неоконченной повести Лермонтова — это одна из антиномий, составляющих суть эстетики декаданса и модернизма. По этой причине сама онтология лермонтовского героя близка кардинальной идее культуры новой литературной эпохи — идее "жизнестроительства", "жизнетворчества", а в качестве важнейшего принципа миропонимания утверждается интуитивно-аксиологический. В данном контексте художественно мотивированной является трансформация коллизии трагической "принудительности", "управляемости" волей героя в ситуацию нравственного выбора ("Он решился..."). Тревожные предчувствия тоже сменилось ощущением счастья ("Он ожидал вечера, как любовник свиданья..." (2, с. 607)). Художественный мир лермонтовской повести "живет", таким образом, по законам амбивалентности, в ней до конца сохраняется антитеза "дневного" и "ночного" бытия и другие мифопоэтические "бинарные оппозиции". Причина этой метаморфозы одна — образ "божественного виденья" и "идеал" Лугина сомкнулись в поразительном единстве. В отличие от Печорина, герою "Штосса" было из-за чего жизнь поставить на карту. В этом смысле он обретает то "постоянство воли, необходимое для действительной жизни", которое казалось бы "истощил" в "напряженной борьбе" герой лермонтовского романа (2, с. 585).

План "Штосса" дает основания утверждать, что Лермонтов предполагал продолжить работу над повестью и окончить ее просто не успел: он погиб через два с половиной месяца после того, как написал и читал в Петербурге черновой вариант первой части. Мало убедительными являются концепции некоторых литературоведов, пытающихся доказать, что "оборванность ["Штосса"] была сознательным приемом", а повесть как "литературная мистификация" "представлялась Лермонтову законченной" (2, с. 643).

Попытку завершить это произведение предпринял в 1885 году малоизвестный автор Александр Александрович Соколов. Само название его продолжения — "Призраки" — говорит о том, на чем было сосредоточено внимание беллетриста, претендовавшего на "соавторство" с Лермонтовым (4). Окончание А.А. Соколова вовсе не является "прямым" продолжением лермонтовского сюжета. Он сознательно акцентирует внимание на проблеме "соавторства" и прежде, чем продолжить повествование, дает возможность героям композиционной "рамы" (несколько собеседников) "обсудить" вопросы "сотрудничества в сочинении беллетристических произведений" (4, с. 59). Экспозиция "Призраков" целиком посвящена "методологическим" проблемам сотворчества — как с точки зрения содержания, так и формы.

Принципиальным является сам вопрос возможности "сотрудничества". Здесь сопоставляется два его "варианта": "фабричная... подделка под настоящее художественное произведение", когда имеет место "грубое соглашение относительно самой фактуры и характеров действующих лиц", и "истинное творчество в сотрудничестве", когда "два различных художника... могут увидеть и описать одну и ту же идею" (4, с. 59). Таким образом, у продолжения лермонтовского "Штосса", которое предлагает один из собеседников ("шахматный игрок"), имеется методологическая "база", эстетическая теория, основанная на идее "подражания действительности". "Я такого мнения..., — говорить "автор" продолжения лермонтовского "Штосса", — что всякое

истинно-художественное произведение не есть произвольный вымысел художника, оно "есть... снимок с... вне воображения художника существующей идеи" (4, с. 59). Он, по сути, считает несущественным вопрос о роли творческого субъекта и сводит индивидуальность писателя только к "особенностям автора": "...почему бы два различных художника не могли увидеть и описать одну и ту же идею, как два различных зоолога могут изучить и описать одно и то же животное?" (4, с. 59). Подтверждением этого позитивистского тезиса и является "окончание известного отрывка Лермонтова..., начинающегося словами: "У графини В... был музыкальный вечер": "...Лермонтов и я, — продолжает "шахматный игрок", — описываем одно и то же..." (4, с. 59). Хотя эта точка зрения не является безусловно авторитетной (первичный субъект речи, от имени которого ведется повествование в "Призраках" Соколова, дистанцируется от "сочинителя" продолжения лермонтовского "Штосса", усматривая в его позиции "крайности" "материализма" или "идеализма" (4, с. 59)), но ей не противопоставляется в повести какая-либо другая. Более того, повествователь, вопреки желаниям "автора", берет на себя "публикацию" его "рассказа" (4, с. 64).

Таким образом, окончание лермонтовского "Штосса" — это своего рода эстетический эксперимент, вовсе не предполагающий осмысление стратегии эстетического дискурса "неоконченной повести" Лермонтова, хотя его композиционное обрамление ориентирует "фантастический" материал на решение тех философских проблем, которые выдвинуло время начала новой литературной эпохи. Потому и повествовательный хронотоп в произведении иной, по сравнению с лермонтовским "отрывком", и по типу повествования оно заметно сличается от "Штосса". Совершенно очевидно, что "философские" медитации "автора" продолжения связаны с позитивистскими трактовками проблемы личности — ведущей проблемы историко-культурной эпохи второй половины XIX — начала XX века, а повествователя — с дискуссиями методологического характера последних десятилетий XIX века о философской картине мира. Автор же как носитель "творческой концепции" произведения включается в полемику о судьбах литературы "правдоподобия". "Призраки" Соколова органически вписываются в общий процесс развития литературы декаданса: это движение было вполне осознанной реакцией на реалистическое изображение жизни, не охватывающее всей ее многосложности и загадочности, а также на позитивистско-натуралистический подход к действительности, утверждавшийся в искусстве и в науке с середины XIX века.

Это "продолжение" повести Лермонтова отражает важные тенденции литературного процесса третьей трети XIX века — попытки найти новые измерения действительности и человека, не укладывающиеся в рамки сложившихся к тому времени социологических и философских традиций. Об этом, по сути, писал Д.С. Мережковский, рассматривавший вопрос "о причинах упадка и новых течениях современной" ему русской литературы (13). Отказ от "удушающего мертвенного позитивизма" в литературном творчестве, от засилия "художественного материализма" (13, с. 245) — это уже те сформулированные положения, которые интегрируют данные живого современного литературного процесса 1880-х — начала 1890-х годов, обобщают искания писателей в области художественно-философской антропологии и эстетического выражения нового миропонимания. "Ограниченность крайнего материализма", который эквивалентен "крайнему идеализму" (обе "крайности" взаимопроницаемы), — это тема философской увертюры, предвещающей

продолжение лермонтовского "Штосса" (4, с. 59). Автор "Призраков" вместе со своим героем, "создателем" продолжения, обращает внимание именно на те "формы жизни", которые не поддаются осмыслению с точки зрения ортодоксального материализма. И в этом он прежде всего претендует на "соавторство" с Лермонтовым: "Я утверждаю, — говорит "шахматный игрок", — что видел — внутренним чувством — ту же действительную идею, на которую смотрел Лермонтов, сочиняя свой отрывок" (4, с. 59). Таким образом, вторичный субъект речи, которому "доверено" фабульное развитие темы лермонтовского "Штосса", акцентирует внимание на сходстве восприятия самого объекта изображения (как говорит Лугин Соколова: "Я никогда не сомневался в возможности таинственного чудесного..." (4, с. 60), то есть в его "реальности") и "методе" воспроизведения "самостоятельно, вне воображения художника существующей идеи", а не на стилевом её воплощении: "Вы заметите, конечно, что окончание это писано не Лермонтовым, — как это и естественно. Различие это должно отнести к особенности авторов. Но что и Лермонтов, и я описываем одно и то же, в этом, я уверен, никто не усомнится..." (4, с. 59).

Трактуя "особенности авторов" в чисто формалистическом плане, "создатель" продолжения "Штосса" не замечает, что в его произведении формируется принципиально иное художественное содержание. В этом смысле актуальная для литературы новой историко-культурной эпохи лермонтовская традиция оказалась выхолащенной, утратившей тот глубинный философско-эстетический смысл, ради которого, может быть, и стоило продолжать повесть, включив духовный опыт классика в контекст художественно-философских исканий современной литературы. Но вместо такой преемственности, когда усваиваются и развиваются достижения предшественника, Соколов создает произведение, которое отрицает его внутренний, "идеальный" план и развивает только внешне-сюжетный рисунок, для чего вовсе не обязательно "внутреннее чувство". Вопреки желанию "автора" продолжения "Штосса" в нем "состоялось" лишь "грубое соглашение относительно самой фабулы", но не "характеров действующих лиц" (4, с. 59).

То, что А.А. Соколов знал программу лермонтовского "Штосса" и по черновому наброску, и по записи в альбоме Одоевского, сомнений не вызывает. Развитие сюжета осуществляется по той "канве", которая намечена в этих автографах Лермонтова. В конце повести, например, появляется "участковый врач", Лугин "недолго томился" "в состоянии полного умоисступления", умер "от воспаления мозговых оболочек" (4, с. 64) и т.д. На завершение "Призраков" явно повлияла повесть Тургенева "Клара Милич" (1883), вышедшая перед тем за два года. Выиграв "призрачную женщину", Лугин "с воплем блаженства бросился к ней": "Новый крик отчаяния огласил комнату, и Лугин упал без чувств" (4, с. 64); Аратов в тургеневской повести, "ринувшись к Кларе... и почувствовав горячее прикосновение" ее губ, после "восторженного крика, огласившего полутемную комнату", оказался в глубоком обмороке (5, с. 130). Но это опять-таки чисто сюжетно-ситуативные переключки. От произведения Тургенева "отрывок" Соколова отличается декларативным антипсихологизмом, в отличие от "Клары Милич" он вовсе не связан с мифопоэтическими традициями (см.: 10, с. 146-148). Закономерно, что в "Призраках" исчезает антитеза "дневного" и "ночного" мира и, тем более, — их амбивалентность. (В продолжении Л.А. Беловой она сохраняется ("по ночам он [Лугин. — В.Г.] попадает в астральный мир, где в символических картинах повторяется его реальная жизнь..."), но сама идея "жизнь есть сон"

даже герою представляется "шуткой" (6, № 3, с. 52, 53)). Дело даже не столько в том, в какой мере Лугин Соколова находится "во власти темных сил", а в несущественности функциональной роли такой антитезы для развития сюжета.

В "Призраках" исчезает и трагическая коллизия, которая является основополагающей в поэтике "отрывка" Лермонтова. В "Штоссе" для развития сюжета, как уже было показано, большое значение имеет несовпадение двух планов: во враждебном всему человеческому миру Лугин находит неожиданно идеал "вечной женственности". Он обнаружил этот идеал там, где он просто не может быть. Это вовсе не та сфера "воздушно-неземного", о котором он грезит. У Лугина из "Призраков" нет "идеальности" героя "Штосса": в противовес ему он как раз "вдыхает по небывалой красавице". У Соколова от лермонтовского произведения остается одна важная тенденция: призраки тоже, в свою очередь, "исполняют гнетущую их, причудливую волю" (4, с. 61). Во всем другом сходство оказывается только внешним. Потому и несовпадение двух планов оказалось редуцированным, и готовность героя Лермонтова ради идеала "душу заложить" превращается у Лугина Соколова в сознательные поиски "погибели" из-за абсолютного "безверия". Объединяющие героя "поясного портрета" и Лугина психологические антитезы в продолжении "Штосса" сменились на общность совсем иного порядка: "...я иду в погибель, — говорит Лугин Соколова призраку, — но иду сам, сознательно, ни во что не веря, так же, как и вы!.." (4, с. 61). "Свобода" здесь оказалась следствием именно такого абсолютно-го релятивизма (это принципиальная позиция героя): "Разве... весь мир не призрак? Разве я сам не призрак? Не мимолетное видение <...> Не верю в вечное, не верю в бесконечное, не верю в существенное" (4, с. 61). С точки зрения отношения к идеалу Лугин Соколова оказался на противоположном полюсе, по сравнению с Лугиным Лермонтова. Диалог с призраком является затянутым монологом героя, при этом монологом, лишенным психологического подтекста. Лугин в "Призраках" сам становится носителем демонического начала.

Повесть Соколова — порождение своей эпохи. Индивидуалистическое сознание ее героя по-своему отражает распадающуюся связь времен. "Самоволие" вместо "свободы", эгоцентризм вместо "гуманистического индивидуализма" (свойственного, например, героям Монтеня или Лермонтова) персонажей печоринского типа — такие метаморфозы находят отражение и в портретных описаниях. У Лугина из "Призраков" появляется "вызывающая, дерзкая улыбка" (4, с. 60). Сам герой признает, что в его душе уже ничего нет, "кроме мрака, отчаяния и зла" (4, с. 61). Призрак-старик предстает здесь как типичное для романтической литературы воплощение адского демонизма, неискупимого проклятия. Неизменным атрибутом такого изображения и становятся "сверкающие глаза" (4, с. 61). Не случайно у Соколова в полном соответствии с традицией развивается мотив "оживающего портрета", что в "отрывке" Лермонтова только "угадывается", "подразумевается". "Сатанински-злой решимости" призрака в полной мере соответствует "сознательная злоба", "злое бесстрашие" трансформированного Лугина (4, с. 61, 63). Их "точка соприкосновения" — это "вера только в мгновенное наслаждение — безумное и преступное" (4, с. 61, 63), что абсолютно неприемлемо для Лугина лермонтовского "Штосса". Такой эгоцентризм, имеющий гедонистическую природу, мог возникнуть лишь на почве "вульгарного материализма", когда человек смысл всего сущего пытается понять только на основе эмпирически-рационалистического миропонимания.

Характерно, что сюжетный узел повести и однонаправленный ряд ее неоднородных художественных ситуаций определяются оппозицией "души" и "ничего", "нравственности" и "случая". (Наличие "души" изначально отрицается Лугиным из "Призраков": "Это нелепость, которая может иметь только аллегорический смысл!" (4, с. 62)). В соответствии с философской увертюрой повести конфликт "материалистического" и "идеалистического" разрешается в пользу второго. Лугин из "Призраков" с его рационализмом и прагматизмом не может принять идею "бессмертия", "души", "бесконечной любви", потому "любовь и отомстила ему за себя" (4, с. 62) (внешне — по той же схеме, что и в "Кларе Милич" Тургенева). Отречение "от всего святого, от вечного, от бесконечного, от души и Бога" (4, с. 63) обрекало его на "истребление" демоническими силами зла (4, с. 64). Соколов все же не лишает героя возможности прозрения: поверив в существование "души", он уже искал "не мгновенного наслаждения — безумного и преступного — без веры; теперь он стремился к призрачной женщине, как к безусловной и единственной возможности своей жизни" (4, с. 62). Но "любовь" Лугина является все же той "сверхъестественной страстью" (любовью к "душе погибшей, страстной, отданной во власть "каких-то темных, злых сил", справиться с которыми Лугин не мог (4, с. 62)), доводящей его до "состояния неподвижного, злобного бесстрастия" (4, с. 63).

"Призраки" — это произведение, которое не соответствует критериям художественности. Не столько эстетика повести, сколько "головная" идея автора отражает предчувствие эпохи модернизма. Совсем иное дело, например, — "таинственные повести" Тургенева. В "Кларе Милич", скажем, в фокусе изображения оказывается материализация душевных импульсов и ассоциативных переживаний Аратова, воспроизводится течение его внутренней жизни со всеми сложными, порою "нелогичными" проявлениями. В тургеневских повестях уже проступают черты мифологизации повседневности, ее несоответствия "здоровому смыслу". "Мифологизм" "Клары Милич" обнаруживается и в том, что здесь субстанцией, управляющей человеком, является "любовь", созданная больным воображением и чувством героя (почему и приобретает такая "мифологизация" трагически обыденный характер). Повседневность — бытовая, житейская — воспринимается героем как проявление воли таинственных сил и таинственной судьбы, перед которыми Аратов чувствует себя бессильным, а созданная героем "любовь" является результатом его замкнутости, отъединенности от всех, "автономности" его сознания, что сближает психологический анализ с "потокосознанием". Ничего подобного нет в "Призраках" Соколова. Ее сюжет является прямым олицетворением мысли автора, которому важно было показать несостоятельность, говоря словами повествователя, "крайнего материализма" или "крайнего идеализма" (4, с. 59). Здесь только намечается тенденция к "мифологизации" "повседневности". Продолжение лермонтовского "Штосса" — это не факт "сотворчества", "соавторства", а проявление заурядного эпигонства. По этой причине и Лугин предстает в "Призраках" как один из типичных "романтических злодеев" (2, с. 456), которых в предисловии к "Герою нашего времени" автор противопоставил Печорину. Лермонтовский Лугин в этом смысле тоже может быть противопоставлен Лугину Соколова, поскольку в "Штоссе" отчетливо выступает линия изображения героя печоринского типа в новой, экспериментальной эстетической системе, предвосхищающей философию и поэтику русской литературы конца XIX — начала XX века. Эти качественные характеристики дискурса лермонтовского "Штосса" полно-

стью утрачиваются в продолжении повести Соколова, что и обрекает на неудачу сам опыт "сотворчества".

Еще более несоответствующим онтологии художественности "неоконченной повести" Лермонтова является продолжение "Штосса" Л.А. Беловой (6). Дело не только в предельной социологизации и наивном биографизме предложенного ей вариан-

та "окончания" (образ старика ассоциирован с обликом Николая I и т.д., прототипом Лугина оказывается сам Лермонтов, а сюжетные положения проецируют обстоятельства жизни биографического автора), но и в несоприродности стилевых доминант, что выводит текст Л.А. Беловой за рамки литературной эволюции.

Примечание

¹В публикациях повести Лермонтова "Штосс" и в цитациях ее начала ("У граф. В*** был музыкальный вечер.") наблюдается масса неточностей и ошибок. Так, в издании, подготовленном и прокомментированном И.С.Чистовой, повесть начинается словами: "У графа В... был музыкальный вечер" (2, с. 594). То же самое обнаруживаем и в комментариях к "Мельмоту Скитальцу" Метьюрина М.П. Алексеева (7, с. 670). В "Призраках" Соколова начало повести дается в таком "варианте": "У графини В... был музыкальный вечер" (4, с. 59). Как видно на факсимиле "Штосса", первоначальное "17 сентября 1839 год. был музыкальный вечер у Графа В." исправлено Лермонтовым на фразу: "У граф. В... был музыкальный вечер". (1, с. 288).

Библиография

1. Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. / Под ред. и с примеч. проф. Д.И. Абрамовича. — Пг.: Императ. Акад. Наук, 1916. — Т.4. [Академическ. биб-ка русских писателей: Вып.5].
2. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 2 т. — М.: Правда, 1990. — Т.2.
3. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. — М.: Худож. лит., 1977. — Т.3.
4. Соколов А.А. Призраки (Продолжение повести М.Ю. Лермонтова "У граф. В... был музыкальный вечер...") // Чудеса и приключения. — 1993. — № 1. — С. 58–64. (Публикация И. Семибратовой). Автограф находится в РО ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

5. Тургенев И.С. Полн.собр. соч. и писем: В 28 т. — Сочинения. — М.—Л.: Наука, 1967. — Т. XIII.

6. Белова Л.А. Незавершенная мистико-фантастическая повесть М.Ю. Лермонтова, дописанная литературоведом Л.А. Беловой // Мир женщины. — 1997. — №2. — С. 25-30; №3. — С. 49–54.

7. Алексеев М.П. Р.Ч. Метьюрин и его "Мельмот Скиталец" // Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. — Л.: Наука, 1977. — С. 563–674.

8. Баландин Р. Прозрения Достоевского // Чудеса и приключения. — 1997. — №1. — С. 48–51.

9. Винокуров И. Вестники иного мира. Привидения: Кто они? Главы из книги // Мы. — 1997. — № 1–7.

10. Головкин В.М. Историческая поэтика русской классической повести. — М.—Ставрополь, 2001.

11. Голосовкер Я.Э. Секрет автора ("Штосс" М.Ю. Лермонтова) // Русская литература. — 1991. — № 4. — С.45–65.

12. Мельников Л.Н. Циолковский и НЛО // Свет. Природа и человек. — 1996. — №10. — С. 16–19.

13. Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. — М.—СПб., 1914. — Т. XV.

14. Нейман Б.В. Фантастическая повесть Лермонтова // Филологические науки. — 1967. — №2. — С. 19–24. [Научн. докл. высш. школы].

15. Русская старина. — 1882. — Кн. IX.

16. Семенов Л.П. Лермонтов и Л.Толстой. — М., 1914. — С. 384–388.

17. [Б.а.] Что впереди ? // Огонек. — 1997. — № 1. — С. 24.

18. Эсалнек А.Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты). — М., 1991.

Текст предоставлен автором.



Мануэлла Федоровна Дамианиди окончила Государственный Чимкентский педагогический институт, факультет русского языка и литературы. Работала в школе учителем. С 1973 по

Мануэлла Федоровна Дамианиди

1941

2001 год — в Государственном музее-заповеднике М.Ю. Лермонтова на должности экскурсовода, старшего научного сотрудника, заведующего отделом. Автор большого количества статей по лермонтоведению, участвовала во многих лермонтовских научных конференциях в Пятигорске, Киеве, Ярославле и др. Занималась исследовательской работой в архивах Санкт-Петербурга, Тбилиси, Еревана, Ставрополя, Пятигорска. Много сил и энергии отдала научно-исследовательской, собирательской, экскурсионной работе в музее. Результатом работы в архивах явились научные статьи: "Дуэль и смерть М.Ю. Лермонтова", "Самый первый памятник М.Ю. Лермонтову", "Новые имена в окружении поэта", "История первой дуэли Лермонтова с Эрнестом де Барантом" и др.

Краткая библиография

Дамианиди М., Рябов Е. Эта загадочная Ида Мусина-Пушкина // Русская литература. — 1998. — № 1. — С. 62–69.

Дамианиди М. "Ни гласности, ни славы, ни наград..." (Вступительная статья и примечания Д.М.Ф.). Мемуары Е.А. Шан-Гирей // Нева. — 1998. — № 11. — С. 188–200.

Дамианиди М. Первый в России памятник М.Ю. Лермонтову // Памятники Отечества. — 2001. — № 49. — С. 61–64.

Дамианиди М., Рябов Е. Смерть самая трагическая // Литературная Россия. — 1989. — № 27. — 7 июля.

Дамианиди М. Е.А. Шан-Гирей // Наследие. — 2000.

Дамианиди М.Ф. Свято-Лазаревский храм. — М.: Гелиос АРВ, 2005.

По благословлению Высокопреосвященнейшего Митрополита Ставропольского и Владикавказского Гедеона и Преосвященнейшего Епископа Ставропольского и Владикавказского Феофана.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

1991

Неизвестные письма княгини М.А. Щербатовой

М.Ф. Дамианиди, Е.Н. Рябов

Архивные поиски нередко приводят к находкам вовсе неожиданным. Занимаясь поиском документов, относящихся к трагической дуэли Лермонтова с Мартыновым, мы установили, что пятигорские знакомые поэта сестры Мусины-Пушкины — кузины М.А. Щербатовой, в период учебы в петербургском Екатерининском институте их опекала Мария Христофоровна Шевич, приятельница Екатерины Андреевны Карамзиной. Поиск, естественно, был распространен на личные архивные фонды знакомых семьи Карамзиных, посетителей их салона. Удача сопутствовала нам, и в фонде Панина-Блудовых помимо письма Иды Мусиной-Пушкиной к Антонине Дмитриевне Блудовой, относящегося к началу 1841 года, перед отъездом сестер из Петербурга на Кавказ, были обнаружены неизвестные письма М.А. Щербатовой к тому же адресату, охватывающие интереснейший для биографов М.Ю. Лермонтова период времени после первой его дуэли с Барантом — с 1 марта 1840 года по 31 мая 1841 года.

Мария Алексеевна Щербатова, до замужества — Штерич, принадлежала к семейству украинских помещиков. Первый представитель сербского дворянского рода Штеричей вступил в российское подданство при императрице Елизавете Петровне. Это был прадед Щербатовой, Иван Христофорович, начавший службу в 1752 году вахмистром и закончивший ее в 1787 году в чине генерал-майора.

Дед М.А. Щербатовой, Петр Иванович Штерич, служил в лейб-гвардии Преображенском полку и вышел в отставку в чине капитана в 1787 году вскоре после кончины отца. Крупное имение с тремя тысячами крепостных крестьян и несколькими десятками тысяч десятин земли требовало от хозяина рачительности и знаний. Тем и другим отставной гвардии капитан, вскоре вступивший в статскую службу, обладал вполне. Он учился в Штутгартском университете и, как указано в его послужном списке, наряду с изучением немецкого, французского и итальянского языков, им пройдены курсы рисования, математической и воинской наук, а также "части металлургии и каменно-угольных знаний". Последние для П.И. Штерича имели большое практическое значение, так как основной доход в имении, находившемся в самом центре территории ныне именуемой Донбассом, приносили добыча и поставка, в частности на казенный Луганский чугунолитейный завод, угля, железной руды и леса.

После выхода из военной службы в отставку П.И. Штерич взял в жены дочь надворного советника Лутковского Надежду Алексеевну, породнившись тем самым с семействами Булацелей и Шевичей, также выходцев из Сербии. В этом браке у Петра Ивановича было шестеро детей — три сына и три дочери.

Овдовев, П.И. Штерич в возрасте сорока лет женился во второй раз на Серафиме Ивановне Борноволоковой. В феврале 1809 года у них родился сын Евгений, краткие упоминания о котором имеются в "Автобиографии" его троюродной сестры А.О. Смирновой-Россет. Семейное счастье супругов было непродолжительным, так как в августе 1809 года П.И. Штерич скончался, и на тридцатилетнюю вдову легла забота о собственном полугодовалом сыне и младших детях от первого брака мужа с Н.А. Лутковской.

Пасынки по традиции поступили на военную службу. Сведения об отце Марии, Алексее Петровиче Штериче, очень скудные. Он родился в 1797 году, 27 января 1814 года из юнкеров лейб-гвардии гусарского полка произведен в корнеты, 1 февраля 1817 года переведен с чином капитана в Нежинский конноегерский полк, и вскоре, 15 апреля 1818 года, Высочайшим приказом уволен от службы по домашним обстоятельствам с чином майора. Выход в отставку совпал по времени с распоряжением инспекторского департамента завести дело по просительному письму пражского банкира Лемеля о взыскании денег, занятых в долг в 1813-1814 годах несколькими офицерами русской армии, и в их числе штабс-ротмистр Штерич. 29 апреля 1818 года капитан Нежинского конноегерского полка Штерич доложил полковому командиру, что он "действительно находится должником г-на банкира Лемеля 1265 рублей (серебром) и для уплаты оного долгу в числе с прочими заложил должную часть собственного имения в Санкт-Петербургский Опекунский Совет, на которую деньги выданы...".

Этот рапорт позволяет полагать, что домашние обстоятельства, вынудившие двадцатилетнего капитана Штерича выйти в отставку, заключались в расстройстве имущественного положения. После раздела с братьями и сестрами отцовского имения Алексей Петрович получил во владение село Белое Славяносербского уезда Екатеринославской губернии с десятью тысячами десятин удобной земли и почти 700 душами крестьян. После уплаты долга банкиру Лемелю в числе с прочими, имевшимися на то время долгами, А.П. Штерич вскоре наделал новые. Об этом свидетельствуют статьи о запрещениях на имения отставного майора А.П. Штерича, неоднократно публиковавшиеся в "Санкт-Петербургских сенатских объявлениях о запрещениях на имения" в связи с исками, предъявленными ему кредиторами. Долги и неумелое ведение хозяйства вынуждали закладывать и перезакладывать имение, что неизбежно вело семью к разорению.

От первого брака Алексей Петрович имел двух дочерей — Марию, родившуюся в 1820 году, и младшую, Поликсену, год рождения которой неизвестен. О матери их сведений практиче-

ски нет, можно только предположить, основываясь на воспоминаниях А.О. Смирновой-Россет, что девичья ее фамилия была Попова. Овдовев, А.П. Штерич женился на Софье Игнатьевне Познанской. Заботу об устройстве будущего его дочерей взяла на себя мачеха Алексея Петровича — Серафима Ивановна Штерич, оставшаяся совсем одинокой после безвременной кончины в 1833 году горячо любимого сына Евгения, которого она готовила к карьере на дипломатическом поприще, уделяя много внимания его воспитанию и образованию. С.И. Штерич была богата, располагала хорошими связями в петербургском высшем обществе, имела большой дом в столице и дачу в Павловске. Вероятней всего Мария и Поликсена получили домашнее образование — нам неизвестны сведения об их учебе в казенных или частных учебных заведениях для девочек. Отметим, что в семье Штеричей образование традиционно ценили высоко и его распространению оказывали содействие. Согласно Адрес-календарю на 1840 год Алексей Петрович Штерич исполнял обязанности почетного смотрителя Славяносербского уездного училища.

Стараниями Серафимы Ивановны дочерям весьма небогатого украинского помещика были устроены, как казалось, блестящие партии. Мария в 1837 году вышла замуж за сослуживца Лермонтова поручика лейб-гвардии гусарского полка князя А.М. Щербатова. При венчании свидетелями со стороны невесты были приглашены родственники: подпоручик лейб-гвардии Преображенского полка Александр Осипович Россет (брат А.О. Смирновой-Россет) и ротмистр лейб-гвардии гусарского полка Георгий Иванович Шевич. Мария не была счастлива в этом браке, так как, по свидетельству С.И. Штерич, супруг оказался злым и распущенным человеком. Через год после свадьбы он заболел и скончался в имении тестя. Молодая вдова с маленьким сыном Михаилом, родившимся в Петербурге 26 февраля 1838 года, жила в доме бабушки Серафимы Ивановны на набережной реки Фонтанки. Композитор М.И. Глинка, дававший уроки музыки ее сестре Поликсении, был близким другом их рано умершего дяди Е.П. Штерича, музыканта-любителя, и в своих "Записках" рассказал о частых встречах в этом доме с Марией Алексеевной, любившей литературу и музыку.

А.Д. Блудова — дочь главноуправляющего Вторым отделением Собственной его Императорского Величества канцелярии Д.Н. Блудова. Он был участником литературного общества "Арзамас", состоял в дружеских отношениях с В.А. Жуковским, А.И. Тургеневым, П.А. Вяземским. С семейством Блудовых М.Ю. Лермонтов познакомился, вероятно, в 1839 году, и Антуанетта Блудова часто встречалась с поэтом и в светских гостиных, и в более тесном кружке, у Карамзиных. Беседуя с С.Н. Карамзиной о Лермонтове, Антуанетта подчеркнула, что ее отец "ценил его как единственного из наших молодых писателей, талант которого в процессе созревания, подобно прекрасному урожаю, возвращенному на хорошей почве, так как он находил у него живые источники таланта — душу и мысль".

Поэт, по-видимому, не раз бывал в доме Блудовых — в альбоме Антонины Дмитриевны сохранилось 5 рисунков и карикатур Лермонтова.

Признание Щербатовой, что она многим обязана семье французского посла и что со стороны Барантов, в связи с распространившимися в светском обществе сплетнями о ее причастности к дуэли, она рассчитывает встретить не осуждение, а понимание, очень неожиданно для исследователей биографии Лермонтова и вносит новые существенные штрихи, которые необходимо учесть при оценке давних событий. Письма Щербатовой дают основания полагать, что особенно дружеские отношения

связывали ее с сестрой Эрнеста де Баранта Констанцией, с ней она переписывалась. Щербатова упоминает также о письме, полученном от Эрнеста, вероятно, с выражением сочувствия после постигшей княгиню утраты — смерти сына.

Подробные сведения о семье Барантов приведены в книге, изданной во Франции в 1947 году. Правнучка матери Эрнеста де Баранта при работе над книгой широко использовала документы из семейного архива. У французского дипломата, историка и писателя де Баранта и его жены Цезарины (урожденной графини д'Гудето) было два сына и четыре дочери. Первого сына Проспера госпожа де Барант родила в 1816 году, а второго, Эрнеста, по вине которого, замечает правнучка, ей пришлось много страдать, в 1818 году. Служебные обязанности мужа-дипломата вынуждали супругов надолго покидать пределы Франции, и, к огорчению госпожи Барант, уделявшей воспитанию детей много внимания, ей приходилось надолго разлучаться с подраставшими детьми, оставляя их на попечение гувернеров и многочисленных родственников.

После окончания парижского коллежа Сен-Барб младший сын Эрнест серьезно заболел, болезнь затянулась, и госпожа Барант была вынуждена из Турина, где ее муж занимал пост посланника, возвратиться осенью 1834 года во Францию. Тревога оказалась преувеличенной, здоровью сына, которого она давно не видела, уже ничто не угрожало и, вопреки ожиданиям, она обнаружила, что Эрнест "любим, ухожен и избалован всем домом". Через несколько дней госпожа Барант сообщает мужу об их любимце новые подробности:

"Эрнест обладает очень твердым характером, у него большие планы, он хочет выдвинуться. Если это правда, то все было бы прекрасно. Пока пусть он будет выделяться умом. У него прекрасные манеры, фигура его очаровательна, он будет иметь даже слишком большой успех". По поводу этих восторженных строк матери, явно ослепленной любовью, ее правнучка замечает:

"Представляется, что бедная мать провидчески увидела бурную жизнь, предстоявшую этому любимому сыну, из-за которого ей предстояло пролить столько слез".

И основываясь на документах семейного архива, она делает вывод:

"По-видимому Эрнест не оценил по достоинству материнские заботы, непрерывно его окружавшие. Это была удивительно одаренная натура. Он был красив, умен, обаянителен и имел положительные свойства ума и сердца. Но любовь к удовольствиям развилась в нем в ущерб более высоким побуждениям, его мать это чувствовала и ничего не жалела в попытках направить к добру сердце этого своего ребенка. Остальные дети никогда не причиняли ей столько беспокойства".

С назначением мужа в 1835 году на новое место службы в Петербург госпоже де Барант предстояла новая разлука с детьми. Сыновья продолжили учебу в университетах: Проспер в Гамбурге, Эрнест в Бонне. Поэтому в Россию Баранты отправились с одной только младшей дочерью Эрнестиной. Приехав летом 1836 года в Париж, по случаю рождения сына у старшей дочери Аделаиды, госпожа Барант решает осенью того же года возвратиться в Петербург с Аделаидой и Констанцией.

Закончив обучение в Германии и весной 1837 года прибыв к родителям в Россию, Проспер и Эрнест пускаются в светскую жизнь. Дети развлекаются на балах и спектаклях, а их стареющих родителей захватывает все более глубокое религиозное чувство. В письме тетке госпожа Барант замечает: "Я всегда чувствую присутствие Бога и хочу, чтобы мои поступки согласовывались с этой великой мыслью".

Летом 1838 года семья Барантов совершает большое путешествие, отправившись из Петербурга через Крым и Константинополь во Францию. В Россию они возвратились, высадившись в порту Одессы, 1 сентября 1838 года, но в Петербург попали глубокой осенью после ожидания в одесском карантине.

Растущая с годами религиозность ничуть не мешала госпоже Барант оставаться очень практичной матерью, ревностно заботящейся о благополучии семьи. Когда после дуэли сына Эрнеста возникла серьезная угроза его карьере под началом отца, госпожа Барант без колебаний и настойчиво использовала как давние обширные связи и знакомства во Франции, так и вновь приобретенные за время пребывания в России.

Вероятней всего знакомство Щербатовой с семьей Барантов состоялось в начале 1839 года, когда молодая вдова после годичного траура вновь появилась в петербургском высшем обществе.

Дальнейшая жизнь М.А. Щербатовой сложилась довольно счастливо. В 1843 году, после возвращения из-за границы, она вышла замуж за двоюродного дядю — И.С. Лутковского. Последние упоминания о ней в семейном архиве Блудовых относятся к 1846 году. Скончалась она 15 декабря 1879 года.

1 марта 1840 года. Москва.

Немедля по приезде мне не терпится побеседовать с Вами, моя добрая Антуанетта. Благодарить Вас за ту дружбу, которую Вы проявили ко мне, полагаю, будет излишним, так как Вы сами знаете, как я ценю и насколько я ее заслуживаю за ту огромную привязанность, которую я чувствую к Вам.

Я застала своего отца, правда, вне опасности, но все еще очень больным. Если бы Вы знали, как он был рад видеть меня снова. Через неделю мы рассчитываем уехать в мое Калужское имение, и отсюда я предполагаю часто надоедать Вам своими длинными письмами. Примите их благосклонно, я Вас умоляю, и в вихре светских удовольствий, которыми Вы так очарованы, вспомните иногда Вашу сестру кармелитку¹. Я собираюсь принять какое-то окончательное решение. Либо я стану набожной, либо начну курить. На какое из этих решений Вы дадите свое согласие? Если на второе, то мне придется обратиться к Вам с просьбой закупить мне пахитос². Ваши братья³ забавляются, как гласит молва. Я не могла сообщить им о своем приезде: признаюсь Вам, у меня едва хватает времени сделать что-либо, так как мой отец требует постоянного моего присутствия около него. Ехала я достаточно медленно, несмотря на поспешность, с которой я выехала. Извозчики⁴ мертвецки пьяны в эти последние дни масленицы⁵. Холода — невыносимые.

Сообщайте мне, дорогая, пространные и точные известия обо всех: танцорах, поэтах, музыкантах, говорунах и лгунах. Все эти лачи меня тройне интересуют с тех пор как я покинула столицу.

Передайте мои наилучшие пожелания госпоже Блудовой⁶ и напомните обо мне Вашему отцу⁷. Поцелуйте Лидию⁸ и скажите ей, что я ей непременно напишу.

Прощайте, мой ангел, прощайте на два года!!!???

Всегда преданная Вам Мария Щербатова.

Адресуйте Ваши письма Тульской губернии в гор. Алексин, а оттуда в с. Любутское⁹.

Мой привет Карамзиным, а также госпоже Андро.¹⁰

15 марта 1840 года. Москва.

Неужели Вы полагаете, что я сомневаюсь в Вашей дружбе, дорогая Антуанетта? Вы, которая так добры даже к посторонним, неужели Вы покинете друзей в несчастье.

Благодарю, очень благодарю Вас за Ваше участие ко мне в моем горе¹¹. Оно бесконечно, моя дорогая Антуанетта, и мое бед-

ное сердце изнемогает от страданий. Рассказать Вам обо всем, что я перенесла с тех пор — выше моих сил. Поэтому извините, что пишу так мало, так как силы мои истощены.

Мой привет Вашим и нежный поцелуй Лидии. Я рассчитываю сама ей написать вскоре.

Пишите мне как только возможно чаще, дорогая Антуанетта, мне будет очень приятно получать Ваши письма.

Вся ваша

Мария кн. Щербатова.

Пришлите мне Ваш адрес, я его не знаю.

21 марта 1840 года. Москва.

Моя милая добрая Антуанетта.

Ваше письмо, подтвердив Ваше дружеское расположение ко мне, принесло мне весьма малоприятные известия. Письма бабушки¹² лишь весьма туманно выражают то, что я только что прочла в Вашем письме. В самом деле, свет и прекрасные дамы оказывают мне слишком большую честь, уделяя мне так много внимания. Предполагают, что эта несчастная дуэль произошла из-за меня. Я же совершенно уверена, что оба собеседника даже и не думали обо мне во время их ссоры. К несчастью выглядело так, что оба молодых человека за мной ухаживают. Что я определенно знаю, так это то, что оба меня одинаково уважают. Я очень люблю их обоих и говорила об этом всякому, кто хотел слушать. Что же в этом плохого, спрашиваю я Вас? Не раз они слышали от меня, что вторично замуж я не собираюсь. Таким образом, у них не могло быть никаких надежд. Кроме того, каждый из них знал всю глубину моей дружбы по отношению к другому. Я этого не скрывала. Я не видела в этом ничего предосудительного. Что касается этой дуэли, то мое поведение ни в коей мере не могло подать для нее повод, так как я всегда была одинакова по отношению к тому и другому. Эрнест, говоря со мной о Лермонтове, называл его "Ваш поэт"; Лермонтов же, говоря о Баранте, называл его "Ваш любезный дипломат"¹³. Я смеялась над этим, вот и все.

Было бы слишком долго отвечать Вам по всем пунктам, и на все то, что Вы мне сообщаете в Ваших письмах. Кто извиняется, тот сам себя обвиняет. Я не ищу других оправданий, кроме тех, которые принесет время. Знаете ли Вы, моя дорогая, что нет ничего более позорного для женщины, чем низкие предположения со стороны тех, кто ее знает. Но если женщина слишком горда, она часто предпочитает склонить голову перед бесчестной клеветой, чем оказать честь людям, на нее нападающим, представляя им доказательства своей чистоты.

Спасибо Вам, моя дорогая Антуанетта, за то, что Вы действовали откровенно. Я всегда полагалась на Вас. Я умоляю Вас однако не вступаться за меня, поскольку Вы этим только раздуете огонь. И потом, когда я думаю об этом, то прихожу к мысли, что если бы такая большая потеря не удручала меня, то я бы часто смеялась от всего сердца над той доброжелательностью, с какой измышляются все эти пересуды.

Мой поспешный отъезд дает повод для сплетен, но ведь Вы можете засвидетельствовать, какое отчаянное письмо прислала моя мачеха о состоянии моего отца, ведь Вы его читали. Что меня бесконечно огорчает, это отчаяние госпожи Арсеньевой¹⁴, этой чудесной старушки, которая, вероятно, меня ненавидит, хотя никогда меня не видела. Я уверена, что она осуждает меня, но если бы она знала, насколько я сама раздавлена под тяжестью того, что только что узнала. Мадам де Барант¹⁵ справедлива ко мне, я в этом уверена. Она читала в моей душе так же ясно, как и в душе Констанции¹⁶. Она знала, каковы мои отношения с ее сыном, следовательно, она не может считать меня виноватой в отъезде ее сына. Эта семья мне очень дорога, и я им многим обязана.

Я всегда придерживаюсь моего старинного принципа: женщина, замешанная в каких-то слухах, самых нелепых, самых неправдоподобных, всегда виновна, если в этих слухах упоминается ее имя. Исходя из такой концепции, я тоже была неправа. Я судила по себе о свете и мужчинах. Я считала их стремящимися к добру. Потом, как следствие моего возраста и характера, я поверила, как верят все сумасшедшие, что может существовать дружба между женщинами и мужчинами. Все зло исходит из этой глупой предпосылки, правда, несколько экзальтированной. Констанция мне писала, однако не сообщила об отъезде своего брата и своих родителей. Мне кажется, что во всем Петербурге нет двух людей, которые были бы так добры ко мне, как Вы и Констанция. Поэтому я полюбила Вас обеих с первого дня знакомства.

Отцу моему лучше. Это по крайней мере хоть небольшое утешение при тех ужасных ударах, которые наносит мне Провидение. Одно из двух: либо Бог любит меня необыкновенно, либо я родилась с какими-то ужасными преступлениями на душе, которые не могла смыть святая вода крещения, в результате чего я должна искупить какие-то грехи на земле ценой бесконечных страданий.

И представьте себе, дорогая Антуаннета, что я все перенесла. И я считаю себя способной перенести еще столько же. Только иногда мне кажется, что мой мозг затуманивается, и я с трудом различаю предметы и сомневаюсь в собственном существовании, сплю ли я, или же я мертва. Иногда я боюсь самой себя. Плачу я редко, но иногда из моей груди вырывается отчаянный смех, как вызов судьбе, и тогда! Тогда! Я, атеистка, я сомневаюсь во всем и я чувствую несправедливость Бога. Мой характер, такой спокойный и холодный, не позволяет мне часто приходить в отчаяние. Однако приступы такого отчаяния, впрочем редкие, очень остры, а когда они проходят, остается глубокая дремота всех мыслей и чувств и я становлюсь деревяшкой¹⁷.

Уже далеко за полночь; какой покой вокруг меня. Все спит, я одна не сплю, может быть, не спит какой-нибудь разбойник. Его сердце сильно бьется, мое тоже. Результат одинаков, причины различны.

Утро 22 марта

Все, что осаждает мою голову с тех пор, как я получила Ваше письмо, дорогая Антуаннета, и мое длинное вчерашнее письмо так меня истомили, что я провела всю ночь, прикурнув на диване, где я писала, и очень удивилась изумлению моей горничной, увидевшей меня спящей совсем одетой. Несколько часов сна освежили меня, но сердце мое переполнено, переполнено слезами, которые я не могу пролить. Я не прошу небо об этом, так как эта попытка мне нравится. Должна Вам сказать, есть некое неопределенное очарование в страдании и в словах, произнесенных шепотом: "я этого не заслужила".

Пишите мне, моя добрая Антуаннета, Ваши письма мне очень дороги. Ваше вчерашнее письмо доказало мне, что длина моих писем Вам не наскучит, и я рассчитываю сделать так, чтобы писать Вам регулярно каждый день. Когда Вы устанете от такой ежедневной обязанности, Вы мне скажете также откровенно, как Вы это всегда делали со мной.

Смерть княгини Гегенлоз¹⁸ меня очень огорчила. При получении Ваших писем я первым открыла письмо от 18 марта, и меня очень напугали зловещие слова, которыми Вы сообщили о смерти княгини, не называя ее. И лишь пробежав Ваше первое письмо, я поняла, о ком идет речь. Такая молодая, такая счастливая, и вот она мертва. Я помолилась Богу о спасении ее души, так как это была очень добрая женщина. Это такая редкость на этом свете.

Прощайте, дорогая Антуаннета, до завтра. Мой привет Вашим и нежные поцелуи Лидии и госпоже Андро. Напишите мне, как они поживают.

Всем Вашим до свидания
Мария.

23 марта 1840 года. Москва.

Вчера я обещала Вам писать ежедневно в виде дневника и сегодня утром, едва вставши, я уже берусь за перо. Вчера я напрасно ожидала хотя бы маленького письма от кого бы то ни было. Бабушка не писала мне вот уже два дня. Поликсена ленива, а госпожа Арендт¹⁹, как я полагаю, слишком занята своими обязанностями классной руководительницы. Даже Констанция не торопится сообщить мне о себе. Примерно с неделю тому назад я ответила на ее первое письмо. Эрнест мне тоже написал. Я хотела просить его сестру передать ему мою благодарность за то, что он выказал свою преданность бедной отсутствующей, о которой теперь судачат. Как мне пишут, он уехал. Один из друзей моего отца г-н Ботанов²⁰, которому покровительствует Гурьев²¹, — человек, обладающий твердым умом и рассудительностью, очень интересуется всем, что касается нашей семьи. Это именно он сообщил, что Эрнест уже покинул Петербург.

Теперь мне не терпится узнать, что станет с М.: мне также пишут, что он просит быть отосланным обратно на Кавказ. Какой безумец! Думает ли он о своей бабушке, которая умрет от огорчения. Думает ли он о проклятиях всей его семьи, которые он навлечет на мою голову? Родные его никогда не поверят, что я была ни при чем в этой дуэли, и что вся эта история могла произойти только благодаря полученному им хорошему воспитанию. С той и с другой стороны они поступили либо как безумцы, либо как дети, которые ссорятся, не зная причины ссоры. Мужчинам свойственны странные причуды; скомпрометировать женщину, даже такую, которую они уважают — это ничто, это очень порядочно. Их честь зависит только от мелочности выражений. Убить человека, даже если это друг, если он недостаточно поспешно выразил свое приветствие, или же за какую-либо нелепость такого же рода, это, по их мнению, значит обладать честью. Разрушить целую семью, лишив ее одного из любимых ею членов, повергнуть ее в потоки слез взамен подававшихся надежд на будущее — все это ничто, все это приносится в жертву их предполагаемой чести. Это свидетельствует, однако, о том, что истинная цивилизованность не свойственна этим головам, вывернутым наизнанку. На месте госпожи Барант я высекла бы Эрнеста и вместо того, чтобы подвергнуть Л. аресту, если бы я была дивизионным генералом, поручила бы госпоже Арсеньевой произвести аналогичную операцию по отношению к ее любимому Бенжамену-шалопая²².

Я счастлива, что они не поранили друг друга, и пусть весь свет меня осуждает, я знаю, по крайней мере, что оба безумца останутся у своих родителей. Я знаю, что такое потеря такого рода, и поскольку мне терять больше нечего, я хочу, по крайней мере, чтобы другие не имели повода упрекать меня за горькие слезы, которые они проливали бы день и ночь по причине случившегося несчастья.

Расскажите мне, что говорят Карамзины. Неужели Софи²³ будет против меня? Я была бы в отчаянии, так как я ее очень любила и хорошо понимала всю прямолинейность и откровенность ее слов. Лишь в ней я обнаружила ту храбрость, с которой она высказывает вслух свои мысли (рискуя нажить врагов, и Бог знает, есть ли они у нее) в присутствии того лица, о котором она говорит. Она была также бесконечно добра во всех своих действиях, как и в речах. Если она тоже окажется против ме-

ня, я не буду к ней в претензии и вот почему: она легко подвержена влияниям, и я кроме того уверена, что если Л. будет сослан на Кавказ, она будет сердиться на меня за то, что я лишила ее русского поэта, на которого она возлагала столько надежд для будущего нашей литературы. Она очень экзальтирована, когда речь идет о патриотизме, в чем бы это ни проявлялось. Итак, я прощаю ее, если ради удовольствия слушать молодого поэта, она приносит в жертву женщину, которую не знает. Скажите ей однако, что я надеюсь, что она не окажется совсем несправедливой ко мне и что она может передавать всему свету те небывлицы, которые она знает обо мне, лишь бы она сама не обвиняла меня в недостатке сердечности в моем поведении.

Придет время, когда, может быть, будет внесена ясность во все то, что произошло!

До свидания, дорогая Антуаннета, я говорю "до свидания", так как, когда я Вам пишу, мне представляется, что просто беседую с Вами с открытым сердцем в Вашем уютном кабинете. Большое счастье в том, что часто можно себе представить вещи, которые более не вернутся и отмечены лишь в воспоминаниях, сопровождаемых всегда сожалением.

Всем сердцем Ваша
Мария.

17 апреля 1840 года. Москва.

Каждому свой черед, моя хорошая Антуаннета. Теперь наступил Ваш. Теперь Вам страдать и плакать. Я узнала печальную новость и неожиданное событие, которое вот уже несколько дней повергло в расстройство и отчаяние Ваше тихое семейство. Оплакивая человека, бывшего членом его, Ваше великодушное сердце должно быть совершенно разбито при виде отчаяния Вашей несчастной тетушки²⁴ и ее осиротевших детей.

На жизненном пути мы все больше и больше приходим к единственному истинному выводу о хрупкости вещей в этом мире и ничтожности деяний человеческих. Для тех, кому пришлось страдать, существуют не поддающиеся описанию страдания, которые охватывают при известии о несчастье, случившемся с теми, кого мы знали, и с кем так часто разделяли шумные удовольствия светской жизни, веселой и беззаботной, искренне веря при этом в невозможность поворота судьбы.

В течение некоторого времени я вынуждена выслушивать только грустные новости в общем или в подробностях. Мое сердце сжимается при мысли об участии наших несчастных крестьян всякий раз, как я подумаю о том, что их ожидает. Они находятся в крайне плачевном состоянии. Губернии того, что называется Великой Россией, голодают, и у помещиков нет больше возможности облегчить их участь, в результате чего они вынуждены разбойничать, и нам пишут, что урожай будущего года не обещает быть хорошим, поскольку осень была плохой. Если бы я выполнила свое намерение и переехала бы жить в деревню, я умерла бы от жалости, а главное, от невозможности помочь этим несчастным, которые бродят по большим дорогам. Перед выездом в Москву я распорядилась кормить всех наших крестьян, но мне пишут, что сено почти вышло и что крестьяне вынуждены следовать примеру своих несчастных соседей и продавать свою скотину. Вы не представляете себе, как это меня всегда огорчает, особенно когда я думаю, что в высшем свете в Петербурге об этом не знают, веселятся и бросаются деньгами, тогда как крестьяне мрут от голода и нужды. Было бы трудно передать Вам все филантропические мысли, которые приходят мне в голову, и в какую меланхолию меня это приводит.

Констанция не говорит мне о том, что Вы с ней виделись. Поликсена также не говорит со мной о моей дорогой Антуаннете,

вследствие чего признаюсь Вам, я очень беспокоюсь о состоянии Вашего здоровья, особенно зная, как на него действуют Ваши грустные впечатления.

Христос Воскресе²⁵, мой милый друг. Забудем земные огорчения и вкусим радости и счастье небесные. Возрадуемся тому, что наш Спаситель более не страдает.

Прощайте, моя хорошая,
не забываете меня.

1 ноября 1840 года. Санкт-Петербург.

Я пишу тебе, моя дорогая Констанция, практически накануне отъезда²⁶. Все наши вещи уложены в сундуки, и коляски ожидают только лошадей, и я не могу сказать тебе, огорчена я или счастлива, покидая родину. С некоторых пор я нахожу климат очень суровым (чего я не замечала прежде), но я не могу избавиться от чувства грусти при мысли о том, что покидаю таким образом, притом на два года, предметы, которые были мне так дороги. Все возвращается в город, где спешат жить и украшать свою жизнь тысячу удовольствий, все более резвых и шумных, я же устранилась от всего, что меня так очаровывало и что показалось бы мне утомительным в моем теперешнем состоянии духа.

Восемь дней тому назад приехал граф Воронцов²⁷, а графиня²⁸ уже появилась при Дворе в Царском селе. Я вновь встретилась с Э.²⁹ Я полагаю, что он скоро присоединится к своей семье, и ты сможешь узнать подробности с другой точки зрения.

Поблаговари его от моего имени за его деликатность, выразившуюся в том, чтобы более не посещать меня, я об этом его просила, хотя мне и было трудно ему об этом сказать, и я ему очень благодарна за это последнее доказательство его дружбы ко мне.

Антуаннета Блудова пишет тебе с просьбой заказать ей перчатки, она подробно все тебе объяснит, и я со своей стороны прошу тебя оказать ей эту услугу, поскольку она очень заботится о туалете своих красивых рук, для которых нельзя подобрать как следует перчатки, не зная размера. Даже здесь ее вещи изготавливают в Париже (?)..... от тебя или от твоих... * Со мной часто бывает, что я служу опорой какой-нибудь француженке. С недавних пор появилась мадемуазель Полери, хорошая музыкантша, которой я хотела достать учениц, и еще теперь я ломаю голову над тем, как устроить ей что-нибудь подходящее. Если бы госпожа Барант была здесь, этой юной особе не пришлось бы беспокоиться о том, как найти работу. Она все же поступила учительницей музыки к моей знакомой госпоже³⁰... и будучи на всем готовом, может еще давать уроки в городе.

Прощай, моя хорошая Констанция, пиши мне на русское посольство в Берлине для передачи через господина Озерова³¹, первого советника миссии. Я тебя подробно опишу мое путешествие. Поликсена целует тебя.

Твоя всем сердцем
Мария Щербатова

11 июня / 30 мая 1841 года. Дрезден.

Ваше последнее письмо вызывает у меня сильнейшее беспокойство о состоянии Вашего здоровья, моя дорогая Антуаннета. В Вашем возрасте и постоянно страдать! Приезжайте в Германию. Я убеждена, что спокойствие этой страны благотворно скажется на общем Вашем состоянии. Наша дорогая столица (я ее обожаю), но я должна беспристрастно согласиться с тем, что наслаждаться ею можно лишь обладая завидным здоровьем, которое разрушает климат.

Вот уже пять дней, как мы в Саксонии. Вы там были, а потону описывать то, что я видела, считаю бесполезным. Впрочем, Саксонская Швейцария произвела на меня такое впечатление,

*Оторван угол листа

что я не забуду ее всю жизнь. Госпожа Мансурова, урожденная Трубецкая³², наша хорошая знакомая по Берлину, сопровождает нас во всех прогулках. В качестве мужчин мы имеем адъютанта посла Катенина³³, полковника Дюгамеля³⁴, большого почитателя княгини Одоевской³⁵, господина Рихтера³⁶ и одного англичанина. Я полагаю, что то малое время, которое мы имели на осмотр Дрездена, мы использовали до последней минуты и все, что было достойно внимания, осмотрено всеми нами детально и неоднократно.

Что касается галереи, то я всегда начинаю свой день с посещения Мадонны. Сегодня среди прочих я встретила там Торвальдсена³⁷, почтенная фигура которого, созерцающего святую Деву Рафаэля³⁸, производила потрясающее впечатление.

Я только что узнала, что приехала княгиня Екатерина Васильчикова с мужем³⁹ и сестрой Щербатовой⁴⁰. Говорят, ее здоровье немного улучшилось. Графиня Виельгорская⁴¹ осталась в Лейпциге у графини Гогенталь⁴², урожденной княжны Бирон. Я познакомилась с семейством Виельгорских в Берлине, и графиня-мать заполнила часы моего ожидания. Я много насыщалась на ее достоинствах и нахожу, что похвалы не преувеличены.

Мы определенно едем в Мариенбад, и Вы можете адресовать мне Ваши письма в Саксонию на имя госпожи Рихтер⁴³, которая обещает пересылать их всюду, куда мы поедем. Великая герцогиня Веймарская едет в Петербург⁴⁴, куда она очень

торопится прибыть. Жуковский, о котором Вы мне столько пишете в Вашем письме, должен быть в Дюссельдорфе вместе с будущей молодой женой⁴⁵. Говорят, она очаровательна. Вы не сможете себе представить, какое количество русских проезжает взад и вперед через Дрезден; это город, очаровательный летом, но который должен быть очень скучен зимой. Меня очень забавляют паланкины, и я пользуюсь ими насколько это возможно.

Александр Мейндорф⁴⁶ давно покинул нас, поэтому мне будет трудно выполнить Ваше поручение к нему. Но если я поеду в Париж (в чем я сомневаюсь), я все ему передам. Озеров застал нас еще в Берлине и весьма подробно описал жизнь Петербургского общества. Он жалуется, что видел Вас очень мало.

Где Вы проводите лето? Если в Павловске, то сообщайте мне обо всем, что там происходит. Сообщайте мне Ваши планы, и я буду меньше огорчаться тем, что не смогу принять в них участие.

Мои лучшие пожелания Вашей маме, а также госпоже Плещевой⁴⁷, если она настолько добра, что помнит обо мне.

Как поживает госпожа Ковалькова?⁴⁸

Тысячу приветов Вам

Мария Щербатова.

Адресуйте Ваши письма в наше представительство в Дрездене.

Перевод с французского К.В. Чебышевой и Е.Л. Сосниной.

Комментарии

Письмо 1 марта 1840 года

¹...сестру-кармелитку — подчеркнуто М.А. Щербатовой. Монашеский нищенствующий орден кармелиток, основан во Франции в 1451 г.

²Пахитоса — подчеркнуто М.А. Щербатовой. Тонкая папироса из табака, завернутого в кукурузный лист.

³...Ваши братья забавляются: Андрей Дмитриевич (1817-1886) и Вадим Дмитриевич (1819-1902) Блудовы — корнеты гусарского Его Императорского Высочества герцога Максимилиана Лейхтенбергского полка.

Петербургский некрополь, т. I, СПб., 1912, с. 230. Русский инвалид, 17 мая 1841 г., № 116.

⁴Извозчики... — написано по-русски, подчеркнуто М.А. Щербатовой.

⁵...последние дни масленицы: масленичная (мясопустная) неделя 1840 года приходилась на 18-24 февраля. М.А. Щербатова выехала из Петербурга 22 февраля 1840 года.

Месяцеслов на 1840 год. СПб., 1840, с. 10. Лермонтовский сборник. Л., "Наука", 1985, с. 282.

⁶...г-же Блудовой: Анна Андреевна Блудова (1777-1848; урожденная княжна Щербатова) — мать А.Д. Блудовой.

Власьев Г.А. Потомство Рюрика, т. I, ч. 3, СПб., 1907, с. 279.

⁷...отцу: Дмитрий Николаевич Блудов (1785-1864), действительный статский советник, статс-секретарь, председатель Департамента законов Государственного Совета, главноуправляющий II отделением Собственной Его Императорского Величества канцелярии. Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1840 год. СПб., 1840, ч. I, с. 26.

⁸Лидия: Лидия Дмитриевна Шевич (1815-1882; урожденная Блудова) — сестра А.Д. Блудовой, жена сослуживца М.Ю. Лермонтова ротмистра Егора Ивановича Шевича (р. 1808 г.) — сына бывшего командира лейб-гвардии гусарского полка генерал-лейтенанта Ивана Егоровича Шевича (1764-1814). Е.И. Шевич вместе с другими детьми Ивана Егоровича от первого его брака с Анной Семеновной Пишчевич — Любовью (1806-1866), фрейлиной императрицы, Александрой (1807-1860) и мачехой Марией Христофоровной Шевич (1784-1841; урожденной Бенкендорф) часто посещал салон Карамзиных.

ЦГАОР, ф. 1068, оп. I, ед. хр. 646, л. 13 (родословие Шевичей). Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1840 год. СПб., 1840, ч. I, с. 38, с. 277.

М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., "Наука", 1979. Лермонтов в переписке Карамзиных, с. 323-369.

⁹Любутское — сельцо владельческое Калужского уезда при реке Оке и речке Любуче в 48 верстах от города Калуги. Список населенных мест Калужской губернии. СПб., 1863, с. 20.

¹⁰Госпожа Андро: Анна Алексеевна Андро (1808-1888; урожденная Оленина) — младшая дочь президента Академии художеств Алексея Николаевича Оленина (1763-1843), 16 февраля 1840 года вышедшая замуж за сослуживца М.Ю. Лермонтова Федора Александровича Андро. А.С. Пушкин. Исследования и материалы, т. VIII, Л., 1978. Терещина Р.Е. Записки о Пушкине, Гоголе, Глинке, Лермонтове в дневнике П.Д. Дурново, с. 271.

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1840 год. СПб., 1840, ч. I, с. 277. Петербургский некрополь, т. 3, СПб., 1912, с. 304.

Письмо 15 марта 1840 года

¹¹...участие ко мне в моем горе... — Двухлетний сын М.А. Щербатовой, оставленный ею при отъезде в Москву на попечение бабушки Серафимы Ивановны Штерич, скончался в Петербурге 1 марта 1840 года. М.А. Щербатова не смогла прибыть на его похороны, состоявшиеся 3 марта 1840 года.

Лермонтовский сборник. Л., "Наука", 1985, с. 286.

ЦИАЛ, ф. 1343, оп. 46, ед. хр. 979, л. 276.

Письмо 21 марта 1840 года

¹²Письма бабушки... — Серафима Ивановна Штерич (1778-1848; урожденная Борноволокова).

Петербургский некрополь, т. 4, СПб., 1913, с. 624.

¹³Ваш ... Ваш... — подчеркнуто М.А. Щербатовой.

¹⁴г-жи Арсеньевой: Елизавета Алексеевна Арсеньева (1773-1845; урожденная Столыпина) — бабушка М.Ю. Лермонтова.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 36.

¹⁵Мадам де Барант: баронесса Цезарина де Барант (1794-1877; урожденная графиня де Гудето) — жена французского историка, писателя и дипломата барона Амабля-Гийома-Проспера Брюжьера де Баранта (1782-1866).

¹⁶Констанция... — третья дочь супругов де Барантов (род. 1820 г., в замужестве — де Шазель).

¹⁷...деревяшкой... — Подчеркнуто М.А. Щербатовой.

Письмо 22 марта 1840 года

¹⁸... княгиня Гогенлоэ... — Екатерина Ивановна Гогенлоэ (1801-1840; урожденная графиня Голубцова) — жена вюртембергского посланника в России князя Гогенлоэ (род. 1787 г.), скончавшаяся в Петербурге 18 марта 1840 года.

Петербургский некрополь, т. I, СПб., 1912, с. 618.

Лермонтовский сборник. Л., "Наука", 1985, с. 287-314.

Письмо 23 марта 1840 года

¹⁹Г-жа Арендт — лицо неустановленное.

²⁰...г-н Ботанов... — вероятно, чиновник 8-го класса Павел Ботанов, в 1825 году служивший в Горном кадетском корпусе. В связи с наследованием мужем

М.А. Щербатовой и его сестрами, Екатериной и Анной, имения их скончавшейся тетки княжны Варвары Александровны Щербатовой (1781-1824) Павлом Ботановым был выдвинут иск по двум заемным письмам покойной на сумму 20 тысяч рублей. Санкт-Петербургские сенатские объявления о запрещениях на имения. СПб., 1825 г., статья № 9520; 1828 г., статья № 8715.

²¹...граф Гурьев... Граф Александр Дмитриевич Гурьев (1786-1865), действительный тайный советник, сенатор, член Департамента законов Государственного Совета.

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1840 год. СПб., 1840, ч. I, с. 93. Петербургский некрополь, т. I, СПб., 1912, с. 708.

²²... Бенжамену-шалопая... — Бенжамен Констан, французский писатель начала 19 века, автор романа "Адольф", в котором писатель вывел типичный портрет молодого человека своего времени. Имя Бенжамен переводится также — "любимый ребенок".

²³Софи... — Софья Николаевна Карамзина (1802-1856) — старшая дочь писателя и историка Николая Михайловича Карамзина (1766-1826) от первого его брака с Елизаветой Ивановной Протасовой (ск. 1802). М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., "Наука", 1979. Лермонтов в переписке Карамзиных, с. 323-369.

Письмо 17 апреля 1840 года

²⁴Отчаяние Вашей несчастной тетушки... — Мария Андреевна Поликарпова (урожденная княжна Щербатова) — родная сестра матери А.Д. Блудовой, бывшая замужем за действительным статским советником Александром Александровичем Поликарповым, умершим в 1840 году. Власьев Г.А. Потомство Рюрика. СПб., 1907, т. I, ч. 3, с. 279.

Русский провинциальный некрополь. М., 1914, т. I, с. 695.

²⁵Христос Воскресе... — Написано по-русски. Пасхальное воскресенье 1840 года пришлось на 14 апреля.

Месяцеслов на 1840 год. СПб., 1840, с. 32.

Письмо 1 ноября 1840 года

²⁶...накануне отъезда. Все наши вещи уложены... — В Прибавлениях к "Санкт-Петербургским ведомостям" № 233, с. 2301, 15 октября 1840 года среди объявлений об отъезжающих за границу напечатано: "Серафима Ивановна Штерич, вдова статского советника с внуками ея: княгинею Марию Алексеевну Щербатовой, вдовой гвардии штабс-ротмистра, девицею Поликсеною Алексеевну Штерич, дочерью надворного советника, и девицею Елисавету Михайловну Федорову, дочерью коллежского асессора с крепостным при них человеком, Львом Ивановым и вольнонаемною прислугою прусскою подданною девицею Розалиею Клейн и саксонским подданным Константином Будендорфом; спрос. 3-й Адм. части 3-го кварт. в доме под № 166-82, а девицу Елисавету Федорову в Смольном монастыре у инспектрисы мадам Кассель. Г". Объявление повторено в № 235, с. 2324, 17 октября 1840 года и в № 237, с. 2354, 19 октября 1840 года.

²⁷...восемь дней тому назад приехал граф Воронцов... — граф Иван Илларионович Воронцов-Дашков (1790-1854), обер-церемониймейстер при Дворе Николая I, согласно "Санкт-Петербургским ведомостям" от 29 октября 1840 года (№ 245, с. 1116) прибыл в Петербург от местечка Таурогена 26 октября 1840 года.

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1840 год. СПб., 1840, ч. I, с. 6.

²⁸...а графиня уже появилась при Дворе... — Графиня Александра Кирилловна Воронцова-Дашкова (1818-1856; урожденная Нарышкина), знакомая М.Ю. Лермонтова, которой он посвятил стихотворение "К портрету".

²⁹...вновь встретилась с Э. — Лицо неустановленное.

³⁰...моей знакомой госпоже... — Фамилия написана неразборчиво.

³¹...господин Озеров... — Иван Петрович Озеров, надворный советник, камергер, старший секретарь российской дипломатической миссии в Берлине.

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1840 год. СПб., ч. I, с. 14, 409.

Письмо 11 июня / 30 мая 1841 года

³²...госпожа Мансурова, урожденная Трубецкая: Аграфена (Агрипина) Ивановна Мансурова (до 1800-1861; урожденная княжна Трубецкая) — жена состоявшего при российской дипломатической миссии в Берлине генерал-адъютанта, генерал-лейтенанта Александра Павловича Мансурова (1789-1880).

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1841 год. СПб., 1841, ч. I, с. 256. Сказание о роде князей Трубецких. М., 1891, с. 254.

Русский некрополь в чужих краях. Пг., 1915, с. 55.

³³...адъютанта посла Катенина... — Александр Андреевич Катенин, флигель-адъютант, полковник лейб-гвардии Преображенского полка. Прибавление к "Санкт-Петербургским ведомостям", № 144, с. 1525, 20 июня 1840 года.

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1841 год. СПб., 1841, ч. I, с. 140.

³⁴...полковник Дюгамель... — Сергей Осипович Дюгамель, полковник лейб-гвардии Семеновского полка.

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1841 год. СПб., 1841, с. 142.

Прибавление к "Санкт-Петербургским ведомостям", № 83, с. 933, 17, апреля 1841 года.

³⁵...почитателя княгини Одоевской... — Ольга Степановна Одоевская (1797-1872; урожденная Ланская) — жена писателя, литературного и музыкального критика князя Владимира Федоровича Одоевского (1804-1869).

Московский некрополь, т. 2, СПб., 1908, с. 363.

³⁶...господина Рихтера... — Александр Борисович Рихтер (ск. 1859 г.), коллежский советник, камер-юнкер, старший секретарь российской миссии в Дрездене, Ганновере и Саксен-Веймаре. Его брат подполковник К.Б. Рихтер был женат на двоюродной сестре М.А. Щербатовой Лидии Петровне, урожденной Мусиной-Пушкиной.

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1841 год. СПб., 1841, ч. I, с. 15, с. 256.

³⁷...встретила там Торвальдсена... — Бартель Торвальдсен (1768-1844) — датский скульптор, президент Римской академии св. Луки и Академии художеств в Копенгагене.

³⁸...Святую Деву Рафаэля... — Картина выдающегося итальянского художника эпохи Возрождения Рафаэля "Сикстинская мадонна", созданная им в 1515-1519 гг.

³⁹...приехала княгиня Екатерина Васильчикова с мужем: Екатерина Алексеевна Васильчикова (1818-1869; урожденная княжна Щербатова) — жена старшего сына председателя Государственного Совета И.В. Васильчикова (1777-1847), полковника лейб-гвардии конного полка, флигель-адъютанта князя Иллариона Илларионовича Васильчикова.

Власьев Г.А. Потомство Рюрика. СПб., 1907, т. I, ч. 3, с. 284.

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1841 год. СПб., 1841, ч. I, с. 167. Прибавление к "Санкт-Петербургским ведомостям", № 91, с. 1007, 26 апреля 1841 года.

⁴⁰...и сестрой Щербатовой... — Княжна Ольга Алексеевна Щербатова (1822-1879).

Власьев Г.А. Потомство Рюрика. СПб., 1907, т. I, ч. 3, с. 285. Прибавление к "Санкт-Петербургским ведомостям", № 101, с. 1139, 8 мая 1841 года.

⁴¹...графиня Виельгорская осталась в Лейпциге... — Луиза Карловна Виельгорская (1791-1853; урожденная княжна Бирон) — жена графа Михаила Юрьевича Виельгорского (1788-1856), мецената и музыканта, гофмейстера Двора великой княжны Марии Николаевны, дочери Николая I.

В.А. Соллогуб. Повести и воспоминания. Л., 1988, с. 435.

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1841 год. СПб., 1841, ч. I, с. 31.

⁴²...графиня Гогенталь, урожденная княжна Бирон... — Луиза Густавовна Гогенталь (1808-1846) — племянница Л.К. Виельгорской, с 1829 года бывшая замужем за графом Альфредом Гогенталем (1806-1860).

Лобанов-Ростовский А.Б. Русская родословная книга. СПб., т. I, 1895, с. 67.

⁴³...на имя госпожи Рихтер... — Вероятно, жены А.Б. Рихтера.

⁴⁴...великая герцогиня Веймарская... — Великая герцогиня Саксен-Веймарская Мария Павловна (1786-1859), великая княгиня, сестра Николая I. Месяцеслов на 1840 год. СПб., 1840, с. 113.

⁴⁵Жуковский ... с будущей молодой женой... — Свадьба Василия Андреевича Жуковского (1783-1852) и Е.А. Рейтерн (род. 1822) состоялась 21 мая 1841 года в церкви российского посольства в городе Штутгарте, после чего поэт поселился с молодой женой в Дюссельдорфе.

⁴⁶Александр Мейендорф давно покинул нас... — Барон Александр Казимирович Мейендорф (1798-1865), действительный статский советник, камергер, агент во Франции от Министерства финансов по части мануфактур, промышленности и торговли.

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1841 год. СПб., ч. I, с. 6, с. 483.

⁴⁷...госпоже Плещеевой... — Наталья Федотовна Плещеева (1768-1855; урожденная Веригина) — статс-дама Двора ея величества государыни императрицы, жена действительного тайного советника Сергея Ивановича Плещеева (ск. 1802).

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1841 год. СПб., 1841, ч. I, с. 24.

Петербургский некрополь. СПб., 1912, т. 3, с. 430.

⁴⁸...как поживает госпожа Ковалькова... — Екатерина Ивановна Ковалькова (1806-1854) — жена действительного статского советника, камергера, директора Особенной канцелярии при главноначальствующем над Почтовым департаментом Александра Ивановича Ковалькова (1795-1852).

Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1841 год. СПб., ч. I, с. 6, с. 438.

Текст печатается по изданию:

Даминиди М.Ф., Рыбов Е.Н.

Неизвестные письма княгини М.А. Щербатовой //

Согласие. — 1991. — № 6. — С. 199—213.

1995

"Ежели бы гром упал к моим ногам, я бы и тогда был менее поражен..."

Полтора века отделяют нас от рокового дня 15 (27) июля 1841 года, когда у подножия Машука пролилась кровь М.Ю. Лермонтова. С тех пор множество людей больше всего интересуется загадка его гибели. Эту тему нельзя исчерпать. Так же, как и нельзя закрыть.

М.Ю. Лермонтов прожил короткую, неполную — 27 лет — жизнь, а его личность, его сложный и противоречивый характер привлекает к себе внимание многих исследователей. Наиболее интересный материал о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова издал в 1891 году первый биограф поэта П.А. Висковатый. Его труд является полным и систематичным сводом данных о поэте; изучены основные периоды его жизни — семья, детские годы, учеба в университете, петербургский период, первая и вторая ссылки на Кавказ, дуэль и смерть. Спустя несколько десятилетий появляется "Книга о Лермонтове" — почти исчерпывающий биографический материал, составленный П.Е. Щеголевым при участии В.А. Мануйлова. Узловым проблемам биографии поэта посвятила свою книгу "Судьба Лермонтова" (1964 г.) Э.Г. Герштейн. На основе многолетних архивных изысканий ей удалось показать совокупность социальных причин, приведших поэта к его драматическому концу. Наконец, в 1981 г. вышла Лермонтовская энциклопедия. Сбылась мечта всех, кто любит поэта, кто хочет узнать о его короткой жизни и драматической судьбе, не исключение здесь и история дуэли с Н.С. Мартыновым.

И сегодня на страницах периодической печати появляется масса интереснейших публикаций, в которых основное внимание уделяется трагической гибели поэта.

Однополчанин М.Ю. Лермонтова декабрист Н.И. Лорер писал: "Ежели бы гром упал к моим ногам, я бы и тогда, думаю, был менее поражен, чем на этот раз. Когда? Кем? — мог я только воскликнуть".

До сих пор в истории дуэли много неясного, спорного, противоречивого. Известно, что с самого начала были скрыты от следствия имена двух секундантов — А.А. Столыпина и С.В. Трубецкого. Эти обстоятельства вынудили остальных участников дуэли представить факты так, как им было удобно. В этом они преуспели настолько, что лермонтоведы и другие исследователи до сих пор "ломают копья", стараясь добраться до истины. До сегодняшних дней мы не знаем точной причины дуэли, не знаем, стрелял или не стрелял поэт, каково было расстояние между противниками, кто был секундантом у М.Ю. Лермонтова, а кто у Н.С. Мартынова. Спорным является и мнение о ране М.Ю. Лермонтова.

Эти и другие невыясненные обстоятельства привели к тому, что некоторые исследователи стали искать причину гибели поэта в специально организованном заговоре, тайном надзоре, старательно инспирированном политическом убийстве, обвиняя во многих грехах людей, вообще не причастных к гибели поэта. В печати то и дело появляются статьи с интригующими названиями: "Дуэли и тайны", "Тайна волчьей балки", "Тайна Перкальской скалы", "Четыре грифа" и т. д.

Мне представляется удобным разделить все публикации на две категории. К первой отнести только документы, письма, исторические материалы, а ко второй — исторический материал, изложенный в беллетристической форме, где авторы на свое усмотрение представляют те или другие события, выражая личное отношение к М.Ю. Лермонтову, его окружению, к убийце поэта Н.С. Мартынову и к исторической среде.

В сложившейся ситуации в деле трагической гибели поэта можно ли поставить все точки над *i*, если:

"Одним виделся только заговор..."

В.А. Щербаченко в статье "Тайна волчьей балки" приходит к выводу, что существовала группа заговорщиков по уничтожению М.Ю. Лермонтова со штаб-квартирой в доме генеральши Мерлини. Он считает, что его версия отличается от официальной, принятой в нашей стране, тем, что официальная — крайне примитивна. У нее царизм плохой, злой, нехороший, тупой — натравливал недалеких людей на поэта, а те взяли "объединились в группу светских врагов" — мол, при дворе его не любят, так мы его проучим, чтобы не зазнавался и не насмехался над нами. По мысли автора, была создана III отделением канцелярии Бенкендорфа специальная группа по ликвидации поэта. Автор уверен, что официальный взгляд на гибель Лермонтова не изменился.

Другие авторы обвиняют секундантов

Д. Алексеев и Б. Писарев в статье "Я хотел испытать его..." приводят свою версию гибели М.Ю. Лермонтова.

"...И вот мы подошли наконец к той догадке, что проливает свет на тайну гибели Лермонтова. (Оговоримся: все наши дальнейшие рассуждения будут предположительны. Прим. авт. — Д.А., Б.П.).

Раз! Два! Три! — считал Глебов. По правилам дуэль закончилась. Поэт, не трогаясь с места, вытянул руку вверх, по-прежнему направляя кверху дуло пистолета. И в этот момент, как свидетельствует Васильчиков, вмешивается Столыпин. "Стреляйте, — кричал он, — или я разведу вас!" В следующее мгновение Лермонтов разряжает свой пистолет в воздух. (Стрелял или не стрелял поэт, до сих пор является спорным вопросом. — Прим. М.Д.). Следом гремит выстрел Мартынова и поэт падает".

Лермонтов нанес оскорбление Мартынову и тот застрелил поэта, а секунданты из-за необдуманного поступка Столыпина превратились в соучастников убийства.

Бесчестный поступок — вот что вызвало негодование Н. Мартынова.

Н. Кастрикин в статье "Стреляйте, или я вас разведу" считает: М.Ю. Лермонтов нарушил правила дуэли тем, что стоял, "прикрыв правый бок согнутой рукой и локтем, с пистолетом дулом вверх", а это считалось оскорблением противника у барьера, бесчестным поступком.

Причиной дуэли автор считает карикатуры поэта на Мартынова в альбоме, который ходил по рукам в Пятигорске среди друзей Лермонтова. (Правда, Мартынов рисунки в альбоме не видел. Прим, автора — М.Д.).

Альбом не числился в посмертной описи среди вещей поэта. Он исчез.

А тайну дуэли? Удалось ли автору раскрыть ее? К сожалению, в статье есть новые рассуждения, но нет новых фактов, кроме печальной неоспоримой действительности гибели поэта на склоне Машука.

"Заговора не было"

В.А. Захаров в статье "Дуэль и смерть М.Ю. Лермонтова" считает: "Причиной дуэли послужили насмешки Лермонтова над Мартыновым. Заговора не было. Поэт находился в Пятигорске и об этом в столице не знали. По этой причине не было нужды посылать или подсылать человека для устранения Лермонтова". Автор делает вывод, что развитие истории с заговорами, ее "документальное" обоснование появились в 30-е годы, когда историями о заговорах и врагах были переполнены газеты и журналы, когда сталинские деятели больших и малых масштабов искали врагов повсюду и, если не находили, то придумывали.

Для решений задачи, как был убит Лермонтов, приводится следующая версия: "После слов Трубецкого (или Столыпина) "Стреляйте, или я разведу дуэль", прозвучал ответ Лермонтова: "Я в этого дурака стрелять не буду". Эта фраза взбесила Мартынова, он уже не контролировал себя... и спустил курок". (Из публикации в Париже в 1939 году. Сообщение С.Н. Васильчиковой, супруги Б.А. Васильчикова, сына А.И. Васильчикова).

"Осторожно: сенсация!"

В 1981 году в журнале "Юность" было напечатано С. Чекалиным неподписанное, недатированное, неясного происхождения "Письмо старого князя", в котором Васильчиков отвечает на просьбу сына помочь ему в чем-то, касающемся Лермонтова. Васильчиков-отец прямо передает совет шефа жандармов молодым людям в Пятигорске избавиться от Лермонтова своими си-

лами. "О последствиях беспокоиться не следует", — так заканчивается это неправдоподобное письмо.

В. Мануйлов и С. Латышев дали резкую оценку такой публикации и невозможности признать его за подлинный документ. (Литературная газета, 1982 г., 23 июля, № 25). Тем не менее ее автор С.В. Чекалин не внял критике и повторил ее публикацию в книге "Наедине с тобою, брат" (Ставрополь, 1984 г.).

Чтобы убедиться в несостоятельности такого документа, Э.Г. Герштейн провела расследование, из которого следует: И.В. Васильчиков только из официальной переписки узнал 22 июня 1841 года, что его сын уже 2 недели находится в Пятигорске. Получив официальное об этом известие, старик уехал в деревню, в свое имение. Из деревни Васильчиков вернулся в Петербург 5 августа, вызванный оттуда срочным письмом сына о состоявшейся дуэли. Аудиенцию у царя он получил 8 августа. Только после гибели поэта князь узнал о близости к нему его сына. И это побудило его заинтересоваться романом М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени".

Таким образом, "Письмо старого князя" не является документально подтвержденным фактом и вызывает сомнение в его подлинности.

Защитники Мартынова, а их немало, называли убийцу Лермонтова "благороднейшим человеком, ставшим жертвой жестокого характера поэта".

Чем суровее осуждали Мартынова все, кому была дорога русская поэзия, тем более сострадали ему доброжелатели, взывая к чувству гуманности и справедливости современников. "В 1837 году, — читаем в воспоминаниях И.П. Забеллы, — благодаря ненавистному иностранцу Дантесу не стало у нас Пушкина, а через 4 года то же проделывает с Лермонтовым уже русский офицер; лишиться почти зараз двух гениальных поэтов было чересчур тяжело, и гнев общественной всею силою своей обрушился на Мартынова и перенес ненависть к Дантесу на него: никакие оправдания, ни время не могли ее смягчить. Она преемственно общалась от поколения к поколению и испортила жизнь этого несчастного человека, дожившего до преклонного возраста. В глазах большинства Мартынов был каким-то прокаженным..."

Н.С. Мартынов ожидал за убийство М.Ю. Лермонтова на дуэли либо сибирской каторги, либо отдачи в солдаты до выслуги в кавказской армии. По завершении производства военно-судного дела ему было в ноябре 1841 года "высочайше" разрешено уехать из Пятигорска в Одессу еще до вынесения приговора.

После царской конфирмации приговора 3 января 1842 года он был направлен в Киев для трехмесячного заключения на гауптвахту, после чего должен был 15 лет отбывать церковное покаяние. "Мартынов отбывал покаяние в Киеве с полным комфортом. Богатый человек, он занимал отличную квартиру в одном из флигелей Лавры, невестки были очень им заинтересованы. Он являлся изысканно одетым на публичных гуляниях и подыскивал себе дам замечательной красоты, желая поражать гуляющих своим появлением и появлением своей прекрасной спутницы". 25 ноября 1846 года синод "по прошению Мартынова" освободил его от публичного церковного покаяния.

"Мартышка" — вот причина дуэли"

В отделе рукописей ИРЛИ (Пушкинского дома) хранится письмо отставного военного врача М.С. Павлуцкого, рассказавшего о своих встречах с Мартыновым в Киеве в 1842 г. Павлуцкий в это время учился в Киевском университете. Появле-

ние Мартынова в Киеве "возбудило общее внимание, а молодежь всеми силами старалась узнать всю подробность самого виновника ее. Успех был полный и обнаружил такую хлестаковщину в кружках нашей тогдашней молодежи высшего полета, что не знали, чему более удивляться — ее ли невежеству или легкому взгляду на жизнь человека? Мартынов сделался отвратительным для всех интеллигентных людей после открытия истины".

Мартынова в Пятигорске его приятели дразнили не *M-leur le grand polgnard*, а попросту — "мартышкой". И далее Павлуцкий обращается к редактору журнала "Русский архив" со следующими словами: "Оставьте обстоятельства, описанные г(осподином) Костенецким, в их виде, замените "Г(осподин) большой кинжал" словом "мартышка" и вы получите вполне действительную причину дуэли, лишившей нас великого поэта".

Этот список можно было бы продолжить. Сотрудники Госмузея-заповедника М.Ю. Лермонтова строго следят за всеми публикациями о Лермонтове, но ныне представляется более удобным отправить читателя к книге О.В. Миллер, мэтра ИРЛИ в области библиографической литературы. (Библиография литературы о Лермонтове. 1917-1977. и к другим библиографическим источникам).

М.Ю. Лермонтов в беллетристике

Перелистывая томики сочинений М.Ю. Лермонтова, мы можем прочесть историю его души, понять его как поэта и человека. Произведения поэта настолько выбиваются из общего ряда литературы, что вызывают к себе пристальный интерес как у его современников, так и у писателей нашей эпохи.

Впервые М.Ю. Лермонтов стал главным героем книги В. Соллогуба "Большой свет", написанной им по заказу великой княжны Марии Николаевны. Весной 1839 года В. Соллогуб читал царской семье свой роман, где, по его свидетельству, изображено "светское значение" Лермонтова. "Маленький корнет" Мишель Леонин, мечтавший о "большом свете" и приглашенный в Аничков дворец, вскоре осознает всю ложь и лицемерие аристократического общества. Известно, что сам М.Ю. Лермонтов не признал себя в главном герое повести Леонине. Лермонтовская тема нашла свое развитие в публикациях многих авторов последующих поколений. Вероятно, здесь кроется загадка удивительного притяжения к себе поэта, высшая степень его одаренности, величие его натуры.

В 20-е — 40-е годы нашего столетия появляется разнообразная беллетристика, посвященная поэту. Среди них такие произведения, как трилогия С.Н. Сергеева-Ценского "Мишель Лермонтов". Этот труд нельзя считать творческой удачей писателя. Трилогия дает неточное представление о поэте, об обстоятельствах его жизни, нередко обедняет его образ, что и было отмечено современной критикой.

К.Г. Паустовский был увлечен лермонтовской темой. На основе пьесы "Поручик Лермонтов" он создал киносценарий "Лермонтов" перед столетней годовщиной гибели поэта. О мужестве, духовной зрелости и обреченности поэта — его рассказ "Разливы рек", в котором он, к сожалению, использовал версию о преднамеренном убийстве Лермонтова неизвестным лицом. (Известно, что Н.С. Мартынов никогда не отказывался от факта, что убил М.Ю. Лермонтова. — *Прим. М.Д.*)

К. Большаков, автор романа "Бегство пленных, или История страданий и гибели поручика Лермонтова", считает, что поэта

стеснила среда — завистники, интриганы, клеветники, все то, что нашло благодатную почву в николаевскую эпоху.

Величайшая трагедия нашей литературы — безвременная гибель поэта продолжает волновать умы писателей разного творческого жанра. Романы, пьесы, киносценарии, повести, рассказы... Среди множества выделяется повесть Б. Пильняка "Штосс в жизнь". Она охватывает несколько моментов последних лет жизни М.Ю. Лермонтова, показывает образ поэта в соответствии с исторической действительностью — "величественным, гордым и мрачным". Автор проводит ночь в последней квартире М.Ю. Лермонтова в Пятигорске с тем, чтобы ощутить, понять, почувствовать мысли и душевное состояние поэта перед дуэлью. Его повесть является своеобразным посланием Михаилу Юрьевичу: "Меня не страшит столетие, ставшее перед нами: писатели существуют только тогда, когда они могут бороться время..."

Наряду с произведениями, в которых авторы писали о гениальности поэта, его непревзойденном до сих пор поэтическом даре, появилась и другая серия художественной прозы: книги Б. Садовского "Пшеница и плевелы", В. Сосноры "Николай", Э. Шульмана "Дело о происшедшем поединке", А. Родина "Кавинова печать" и другие. Авторы попытались разорвать инерцию мышления и представить поэта не заглаженным и хрестоматийным, а со всеми присущими ему пороками.

Б. Садовский видит в поэте сверхчеловеческое начало, несущее окружающим несчастье и смерть, а Мартынов, являющийся героем романа, показан как орудие божественной кары. Он бестрепетно устраняет носителя зла. Мартынов — жертва, страдалец, человек, которого принудили стать к барьеру.

А. Родимым предлагается читателям новая версия разыгравшейся трагедии. Мартынов одержим сальеровским комплексом, съедаемый завистью к Лермонтову, который, казалось бы, уступает ему во всем... но только Лермонтов пишет так, как Мартынову никогда не снилось. Оправдываться ему нельзя: кому интересны его страдания, обиды, боль? Он же выстрелил, он убил, а все остальное не имело смысла.

Пятигорская катастрофа привлекла к себе таких религиозных мыслителей-философов, как В. Соловьев, Д. Мережковский, Н. Бердяев... Может быть, мы никогда никакой тайны не откроем, но и не можем категорически отвергать ее. Ближе всех к этой теме подошел наш современник Д. Андреев в своем философском трактате "Роза мира". "...Но когда прозвучал выстрел у подножия Машука, не могло не содрогнуться творящее сердце не только российской, но западных метакультур... Он невидимо проходит между нас и сквозь пас, творит над нами и в нас, и что объем и величие этого творчества непредставимы ни в каких наших предважениях".

"Поэт не договорил; его слова, его стихи на самом значительном, важном месте прервала равнодушная пуля соперника", — написал литературный критик Ю. Айхенвальд, работая над статьей о русских писателях.

Начавшееся сразу же после поединка выяснение истины в трагической гибели поэта в Пятигорске летом 1841 года с годами не убавило интереса к этой теме. Напротив, новые и новые книги, статьи, исторические романы, сценарии появляются у нас в периодической печати, на прилавках книжных магазинов, в театре и кино. Паши современники А. Марченко, О. Горчаков, А. Битов, Г. Гулиа, Ю. Нагибин, Б. Ахмадулина и многие другие продолжают развивать лермонтовскую тему.

Недавно в газете "Кавказская здравница" доцент Пятигорского государственного лингвистического университета А. Очман

"Если бы гром упал к моим ногам, я бы и тогда был менее поражен..."

опубликовал статью о М.Ю. Лермонтове, где писал: "...настойчивое стремление как можно ближе подойти к истокам трагедии, обнаружить мотивы, приведшие к роковому исходу, продолжаются, ибо невозможно примириться с внезапной катастрофой, постигшей русскую литературу, нелепой смертью совсем молодого, стремительно прогрессирующего поэта... Эта рана саднит до сих пор".

Мы перелистали только некоторые из статей и книг о Лермонтове и смогли убедиться еще раз, что тема эта остается неисчерпаемой. Каждое новое поколение открывает по-своему для себя Лермонтова — поэта, писателя, человека и остается неравнодушным к его трагической кончине. Надо предположить, что споры о дуэли не затихнут, а новое поколение будет искать и находить новые версии поединка Лермонтова и Мартынова.

Прав был В.А. Мануйлов, и мы в этом с ним солидарны, когда писал: "Путь к научным разысканиям открыт каждому. Они целесообразны и перспективны, но только в том случае, если методологически обоснованы и продуманы; если изучен широкий круг материалов, прямо относящегося к предмету исследования, если автора не привлекает легкий успех и соблазн сенсаций".

Документы судного дела

В связи с этим высказыванием В.А. Мануйлова мне представляется возможным рассказать о готовящемся сотрудниками Музея-заповедника М.Ю. Лермонтова издании судного дела (но материалам архивных документов о дуэли М.Ю. Лермонтова с Н.С. Мартыновым) и об истории редких документов.

Частично документы о дуэли выходили в печать в разные годы и комментировались биографом поэта П.А. Висковатым, журналистом, писателем П.К. Мартыновым, П.Е. Шепелевым, Э.Г. Герштейн и другими учеными.

Первым обратился к обстоятельствам дуэли А.Д. Любавский в книге "Русские уголовные процессы" (1867 г.), где излагалась суть поединка между Лермонтовым и Мартыновым.

В 1939 году В.С. Нечаева опубликовала часть документов из судного дела "Дело штаба отдельного Кавказского корпуса" и показания Н.С. Мартынова, находящиеся в ГБА. Некоторые документы вышли на страницах газет и журналов как дореволюционных, так и нашего времени. В 1992 г. вышла по материалам следствия и военно-судного дела 1841 года книга Д.А. Алексеева "Дуэль Лермонтова с Мартыновым", но ни в одном из указанных источников не было полного свода документов, относящихся к гибели М.Ю. Лермонтова. Почему так случилось, что документы, в которых как в капле воды отразилось все судопроизводство России со всеми вытекающими из него последствиями, оказались в разных городах и в разных архивах?

Вероятней всего, это объясняется историей происхождения судного дела. Из Пятигорска документы, доклады, рапорты шли в Ставрополь — Тифлис — С.-Петербург.

Вначале появилось следственное дело "О происшедшем поединке, на котором отставной Майор Мартынов убил из пистолета Тенгинского пехотного полка Поручика Лермонтова". Дело вела специальная комиссия, созданная пятигорским комендантом полковником Ильяшенковым, начатое 16 июля, законченное 30 июля 1841 года.

Кроме донесения полковника Ильяшенкова на имя императора, были спешно отправлены еще два донесения — военно-

му министру Чернышеву и главе III отделения канцелярии Бенкендорфу.

Пока собирались сведения о секундантах, пока шли допросы, шла переписка по инстанциям, пришло предписание из Петербурга от Николая I передать виновных в руки военного правосудия и приказ окончить это дело немедленно. Военная комиссия заседала с 27 по 30 сентября 1841 года и изучала ранее собранные документы. На их основе она составила свою обширную выписку, которую отправила по инстанциям. Возникло еще одно дело в Министерстве военного департамента, куда помимо документов, начатых 16 июля, вошли формулярные списки секундантов, военно-судное дело майора Мартынова, предписание военного министра генерал-губернаторам Киевскому, Новороссийскому, командиру Отдельного кавказского корпуса, главноуправляющему II отделением собственной Е.И.В. канцелярии и другие документы.

Чтобы представить ясную картину того, как велось следствие, чтобы было понятно происхождение множества документов, их взаимоотношение и последовательность, необходимо несколько слов сказать о системе управления Кавказом в эти годы, т.к. она нашла свое отражение в документах "Дела".

Управление принадлежало военным властям, во главе его стоял корпусный командир со штабом в Тифлисе. Он подчинялся военному министру, получал от него распоряжения и докладывал о подведомственной ему территории. С 1837 г. место корпусного командира занимал генерал от инфантерии Е.А. Головин. Он мог иметь значительное влияние на дело следствия и суда над убийцей М.Ю. Лермонтова, но, как оказалось, ограничился только ролью посредника: передавал, нажимая на низшие инстанции, распоряжения, получаемые им из Петербурга, и посылал в Петербург пересказ и предложения того, что получал от подчиненных.

Велико было и значение ставропольских властей для дела о дуэли Лермонтова. Пост командующего войсками Кавказской линии и Черномории (с 1838-1843 гг.) занимал генерал-лейтенант П.Х. Граббе, под началом которого служил на Кавказе М.Ю. Лермонтов. Для генерала события в Пятигорске были делом чрезвычайно близким, т.к. участники дуэли были его подчиненными. Он нес также ответственность за организацию следствия и суда. К сожалению, приходится отметить, что Граббе остался в этом деле в стороне. И если ставропольское начальство и сыграло большую роль, то не в лице генерала Граббе, а в лице его подчиненного начальника штаба флигель-адъютанта Траскина.

Вот таким образом военно-судные дела, связанные с трагической гибелью М.Ю. Лермонтова, оказались в Министерстве военного департамента, в архиве II и III отделений собственной его императорского величества канцелярий, в делах ставропольского гражданского губернатора, в Пятигорском комендантском управлении.

История нередко преподносит вопросы и загадки. Так, в 1921 году было передано в библиотеку Румянцевского музея Губполитпросветом "Дело штаба Отдельного Кавказского корпуса". В документах находился лист, на котором рукой П.И. Бартенева, редактора журнала "Русский архив", написано: "Бумаги следственной комиссии и Пятигорского окружного суда о поединке Мартынова с Лермонтовым Июль — сентябрь 1841 года".

О том, какова была история этих документов, можно только догадываться. "Дело", несомненно, находилось в архиве какого-то учреждения до 1912 года (не в Москве), на что указывают

пометки на обложке, показания же Мартынова должны были остаться в его личном архиве. Кто же объединил эти документы с различным происхождением, хотя и близким по содержанию? Есть основания думать, что это были наследники Н.С. Мартынова.

А как попали другие документы в ИРЛИ (Пушкинский дом)?

Известно, что в 1883 году в Петербургской школе гвардейских подпрапорщиков и юнкеров (где учился поэт в 1832-34 гг.) был открыт первый в России Музей М.Ю. Лермонтова. Начальник училища А.А. Бильдерлинг несколько раз обращался в Министерство внутренних дел России с просьбой передать в лермонтовский музей все документы III отделения собственной его императорского величества канцелярии. А.А. Бильдерлингу было оказано, однако в 1886 году разрешили снять с них копии. И только в 1914 году документы передали в лермонтовский музей. По этому значительному для музея событию писал его новый начальник М.К. Марченко: "Очень этому радуюсь. 30 лет ждали и наконец получили в год столетия со дня рождения М.Ю. Лермонтова".

"Ежели бы гром упал к моим ногам, я бы и тогда был менее поражен..."

Лермонтовский музей в Петербурге объединил в своем архиве документы военно-судного дела, находившиеся ранее не только в III отделении канцелярии Е.И.В., но и материалы о дуэли из Пятигорского комендантского управления, от ставропольского вице-губернатора А.А. Высоцкого, от главного Военно-судного управления, из архива М.И. Семецкого и др.

Госмузею-заповеднику М.Ю. Лермонтова в Пятигорске удалось собрать вышеназванные документы в единое целое. Сейчас наша задача привести в единую систему, в один сборник документы, в которых уникальные материалы исторической ценности помогут разобраться в последних днях жизни М.Ю. Лермонтова. Мы надеемся, что ценные архивные источники подтолкнут исследователей и лермонтоведов к новым поискам и разысканиям истины в трагических событиях, происшедших в июле 1841 года в Пятигорске.

Текст печатается по изданию:

Дамианиди М.Ф. "Ежели бы гром упал к моим ногам, я бы и тогда был менее поражен..." // Кавказская здравница. — 1995. — 25 (с. 3); 26 июля (с. 2).

1998

Эта загадочная Ида Мусина- Пушкина

М.Ф. Дамианиди, Е.Н. Рябов

В 1906 году А. Блок с сожалением говорил о "нищенской биографии М.Ю. Лермонтова", о том, что надо искать "лермонтовский клад".¹ С тех пор минуло много десятилетий.

Изучением литературных, документальных источников, выявлением лиц из окружения М.Ю. Лермонтова на протяжении многих лет занимались лермонтоведы, писатели, ученые. Благодаря этим исследованиям стали известны новые имена людей из его окружения, появилось множество версий, касающихся его трагической гибели.

Из пятигорского окружения М.Ю. Лермонтова лета 1841 года малоизвестной оставалась личность Иды Мусиной-Пушкиной. Ее имя неоднократно упоминает в своих записках однополчанин М.Ю. Лермонтова по Гродненскому гусарскому полку А.И. Арнольди, встретившийся с поэтом в Пятигорске летом 1841 года. Эти мемуары были опубликованы почти полвека назад Ю.Г. Оксманом по копии с автографа, представленной ему Н.Н. Арнольди, вдовой старшего сына мемуариста. Записки датируются началом 1870 года — до середины 1880-х годов и охватывают период службы Арнольди с Лермонтовым в Гродненском гусарском полку в 1838 году, встречи с поэтом в Пятигорске летом 1841 года, а также события, связанные с дуэлью и смертью поэта.²

Приехав на Воды в конце мая всей семьей, Арнольди нашли себе квартиру у подошвы Машука, в доме коменданта Умана. "На дворе дома, нами занимаемого, — вспоминает Арнольди, — во флигеле поселился Тиран, по фасаду к Машуку подле нас жил Лермонтов со Столыпиным, а за ними Глебов с Мартыновым... По улице, которая спускалась от нашего дома перпендикулярно к бульвару, напротив нас, поместилось семейство Орловой, жены казачьего генерала, с ее сестрами Идой и Поликсеной и мадам Рихтер (все товарки сестры моей по Екатерининскому институту)..."³

Арнольди встретил в Пятигорске знакомых гвардейских офицеров и чиновников, принадлежавших к кругу знатной петербургской молодежи. Только некоторые из них приехали для лечения, многие прибыли из военной экспедиции отдохнуть. Арнольди среди своих знакомых отметил поручика С.В. Трубецкого, прикомандированного к Гребенскому казачьему полку, ротмистра гусарского полка А.Ф. Тирана, полковника по кавалерии И.А. Фитингофа, поручика конной гвардии М.П. Глебова, А.И. Васильчикова — чиновника при сенаторе П.В. Гане, ревизовавшем Кавказский край, майора Льва Сергеевича Пушкина, родного брата А.С. Пушкина, А.С. Столыпина-Монго, М.В. Дмитриевского — тифлиского чиновника, автора известного в то время стихотворения "Карие глаза" и, наконец, Лермонтова.

"Все мои знакомые, — писал Арнольди, — конечно, познакомились в нашем семействе и, хотя сводной сестре моей было 13 лет и она только казалась взрослою, молодежь не упускала случая волочиться за нею от скуки..."⁴ Сам Арнольди по-соседски часто забегал к Лермонтову. В первых числах июля он получил приглашение участвовать в подписке на бал, устроенный Лермонтовым восьмого июля в гроте Дианы. Обращает на себя внимание упоминание Иды Мусиной-Пушкиной в связи с этим балом. "В квартире Лермонтова делались все необходимые к тому приготовления, и мы намеревались осветить грот, в котором хотели танцевать, для чего Лермонтов придумал громадную люстру из трехъярусно помещенных обручей, обвитых цветами... Наш бал сошел великолепно, все веселилось от чистого сердца, и Лермонтов много ухаживал за Идой Мусиной-Пушкиной".⁵

В Институте русской литературы (Пушкинский Дом) хранятся недатированные "Выдержки из устных рассказов о Лермонтове Д.А. Столыпина, А.И. Арнольди и А.И. Васильчикова",⁶ записанные М.И. Семева, издателем журнала "Русская старина". Выполнены записи неразборчивым почерком, со значительным сокращением слов. Рассказав в начале беседы о жизни "курсовых" на Водах, Арнольди отметил, что среди них были "замечательные особы", упомянул также о развлечениях молодежи: "...бал был 7 июля; на чистом воздухе, 2 хор(а) музык(и), над Идой фон(арик) загорелся, Лерм(онтов) сорвал фонар(ик) над Идой..."⁷ Здесь, безусловно, речь идет об Иде Мусиной-Пушкиной, так как несколькими строками ранее М.И. Семева отметил, что их "...4 или 5 сестер, Лерм(онтов) за Идой Мусиной-Пушкиной".

Итак, имя Иды Мусиной-Пушкиной А.И. Арнольди называл и в беседе с М.И. Семева. И последнее, на что нельзя не обратить внимания в его "Записках", — это участие Иды в похоронах поэта: "Дамы забросали могилу цветами, и многие из них плакали, а я и теперь еще помню выражение лица и светлую слезу Иды Пушкиной, когда она маленькой своей ручонкой кидала последнюю горсточку земли на прах любимого ею человека".⁸

Почему Арнольди так часто называет ее имя? Среди представителей старинного и разветвленного рода Мусиных-Пушкиных были и провинциальные дворяне, и столичная титулованная знать. Не были ли сестры Мусиных-Пушкиных дочерьми известного сановника или военачальника? Не мог ли Лермонтов встречаться с ними в Петербурге на балах или в светских гостиных?

Сестры Мусиных-Пушкиных и генеральша Орлова упомянуты и в воспоминаниях Н.Ф. Туровского — однокашника поэта по Московскому благородному пансиону. В его "Дневнике поездки

по России в 1841 г.", опубликованном в 1913 году в журнале "Русская старина", примечательна запись, сделанная ранее 20 июня: "Съезд нынешнего курса невелик и очень незамечателен. Дам мало, да и те... Только в последний месяц явление хорошенькой генеральши Ор(ловой) с хорошенькими сестрами М.-П. наделало шуму; в честь их кавалеры дали роскошный сельский бал в боковой аллее бульвара".⁹ По свидетельству Туровского, приезд генеральши Орловой с сестрами Мусиными-Пушкиными привлек внимание собравшейся в Пятигорске молодежи. Возможно, что сам Лермонтов и его близкое окружение — Столыпин, Трубецкой и другие — были знакомы с ними ранее. Для подтверждения этой гипотезы нужны были факты, реальные документы того времени.

Для архивного поиска отправным пунктом послужило упоминание А.И. Арнольди, что одна из сестер Мусиных-Пушкиных была замужем за казачьим генералом Орловым. В Центральном государственном военно-историческом архиве был обнаружен формулярный список генерала Ивана Алексеевича Орлова, в котором показано, что Орлов был женат на Еликонице Петровне, дочери генерал-лейтенанта Мусина-Пушкина. Он был 1795 года рождения, родом из дворян войска Донского. В службу вступил казаком в 1806 году, к 1831 году дослужился до генеральского чина. За участие в сражениях начала Отечественной войны 1812 года награжден орденами Св. Анны 4-й и 3-й степени, а за Бородинское сражение получил золотую саблю с надписью "За храбрость". Выяснилось также, что Иван Алексеевич, будучи в чине генерал-майора, с 1 января 1838 года по 25 октября 1841 года состоял в должности походного атамана казачьих полков при Отдельном Кавказском корпусе. К лету 1841 года в семье казачьего генерала было четыре дочери и сын Давид, родившийся 5 сентября 1840 года.¹⁰

Имя генерала И.А. Орлова было хорошо известно в Пятигорске, так как на средства его отца генерал-майора Алексея Петровича Орлова в 1832 году был построен на центральной улице города дом для неимущих офицеров. Родственные связи И.А. Орлова и А.И. Орлова устанавливаются по материалам ЦГВИА.¹¹

Что же нам стало известно об отце сестер Мусиных-Пушкиных из его краткого послужного списка?¹² Военная служба Петра Клавдиевича Мусина-Пушкина протекала довольно бурно и была насыщена событиями. Родился в 1766 году, в 1787 году был выпущен из камер-пажей в армию, при осаде Очакова 25 мая 1788 года ранен пулей в голову, за штурм Очакова награжден золотым крестом. В 1799 году он уже генерал-майор, в 1807-1808 годах командует на Кавказской линии отдельным отрядом, с декабря 1810 года по июнь 1811 года — всеми войсками. Участвовал в боевых действиях во время Отечественной войны 1812 года, командуя вначале отдельной бригадой, а в 1813-1814 годах резервными кавалерийскими эскадронами. Как следует из формулярного списка, Петр Клавдиевич с сентября 1814 года состоял по кавалерии и был уволен от службы высочайшим приказом 16 декабря 1833 года.¹³ В его документах указано, что он был женат на дочери статского советника Анне Петровне Штерич, в 1833 году у них было 6 дочерей и 2 сына: Еликонида — 23 лет, Екатерина — 16 лет, Лидия — 15 лет, Ариадна — 14 лет, Ерофеида — 13 лет, Поликсения — 11 лет, Иван — 9 лет, Александр — 8 лет.

Возникает вопрос, какую из дочерей генерал-лейтенанта Мусина-Пушкина А.И. Арнольди в записках именует Идой? Если учесть, что возраст детей указан на 1833 год, то Еликониде в 1841 году, к моменту приезда в Пятигорск, было от роду 31, а ее сестре Ерофеиде — 21 год, и именно ее называли Идой, о ней писал А.И. Арнольди. Выяснилось также не упомянутое Арнольди обстоятельство — мать сестер Мусиных-Пушкиных была родной теткой княгини Марии Алексеевны Щербатовой, урожденной Штерич. М.Ю. Лермонтов ухаживал за М.А. Щер-

батовой в 1839-1840 годах, он посвятил ей в эти годы стихотворения "На светские цепи" и "Молитва".

Заслуживает внимания замечание Арнольди о том, что Ида и Поликсена — товарки его сестры по Екатерининскому институту. Санкт-Петербургское училище ордена святой Екатерины, чаще в обществе называвшееся Екатерининским институтом, было привилегированным учебным заведением для дочерей "природных дворян или коих родители, как в службе состоящие, так и отставные, имеют чин: по Армии от капитана и выше и чиновники по придворной или гражданской службе от 8 класса и выше".¹⁴

Хранящиеся в С.-Петербургском государственном историческом архиве документы С.-Петербургского училища ордена св. Екатерины образуют фонд № 3. В деле, объединившем бумаги разного содержания, обнаружен "Щет", представляющий собой список своекоштных воспитанниц, родственники которых задержали оплату обучения. В нем указано, что за девицу Мусину-Пушкину уплачено из годовой суммы 900 руб. по 30 апреля, а за 1835 год причитается 602 руб. 50 коп., на будущий год — 297 руб. 50 коп.¹⁵

Вероятней всего, речь в нем идет об Ерофеиде, которая была на 2 года старше сестры и раньше ее была принята в училище. Документы Поликсены, о которой также вспоминает А.И. Арнольди, обнаружены в более поздних делах. В "Высочайше утвержденных докладах и высочайших повелениях 1839 года" вновь упоминается воспитанница Мусина-Пушкина в связи с болезнью. Ее тетка М.Х. Шевич испрашивала разрешения пригласить доктора "для пользования племянницы ее девицы Мусиной-Пушкиной гомеопатией от боли в горле".¹⁶ Здесь, вероятно, речь идет о Поликсении, которую через год забрали из училища, не дожидаясь официального выпуска в феврале 1841 года. Свидетельством тому служит документ: "Об увольнении вове из училища Поликсены Мусиной-Пушкиной, дочери генерал-лейтенанта". Поликсения была взята из училища 22 декабря 1840 года.¹⁷

Найденные документы подтверждают воспоминания А.И. Арнольди о воспитании сестер Мусиных-Пушкиных в Екатерининском институте. Они свидетельствуют также, что сестрам покровительствовала Мария Христофоровна Шевич, принадлежавшая к высшему аристократическому обществу столицы.

Многодетная семья генерал-лейтенанта Мусина-Пушкина по своему имущественному положению была небогатой. От отца Петр Клавдиевич унаследовал в двух деревеньках Любимского уезда Ярославской губернии 26 душ крестьян, приобретенного имения не имел и при выходе в отставку за ним в тех же деревнях Высокое и Коровино числилось 36 душ. Петр Клавдиевич был уволен в отставку с мундиром и пенсионом 2160 рублей серебром в год. Прошение об отставке подано им из имения жены деревни Комендантской (она же Уткино) Славяносербского уезда Екатеринославской губернии. Отцу Анны Петровны, богатому украинскому помещику Петру Ивановичу Штеричу, принадлежало обширное поместье с лесами и угольными копями, которое располагалось в самом центре Донецкой степи.¹⁸

Топонимика этих мест, сохранившаяся до сего времени (Штеровка, Ивановское, Петрово-Красноселье, Петровеньки, Ератовка), связана с именами представителей рода Штеричей, начало которому в России было положено выходцем из Сербии при Елизавете Петровне. Имение Анны Петровны, полученное в приданое, насчитывало 3000 десятин земли и 260 душ крестьян мужского пола. В 1824 году под залог 200 душ крестьян ею была взята денежная ссуда в размере 30 тысяч рублей сроком на 26 лет. Примерно в эти же годы ссуды были взяты и другими детьми П.И. Штерича, вероятно, для устройства какого-то семейного заведения — мельницы, винокуренного завода или шахты для добычи угля. Анне Петровне пришлось прибегнуть к займу 6000 рублей под залог 40

душ крестьян в той же деревне Уткино в 1828 году,¹⁹ как мы полагаем, в связи с выходом замуж за И.А. Орлова старшей дочери Еликонида. Вероятно, Анна Петровна умерла вскоре после выхода в отставку Петра Клавдиевича, и младших дочерей решено было воспитывать в казенном учебном заведении — Екатерининском институте. В начале 1838 года владельцами заложенного имения Уткино в "Сенатских объявлениях о запрещениях и разрешениях на недвижимые имения" показаны уже дети Мусиных-Пушкиных, за исключением замужней Еликониды.²⁰

Итак, удалось установить, что Ида Мусина-Пушкина — дочь небогатого генерал-лейтенанта П.К. Мусина-Пушкина, полное ее имя — Ерофеида. По линии матери Ида была двоюродной сестрой княгини М.А. Щербатовой, петербургской знакомой Лермонтова, с именем которой молва на первых порах связывала дуэль с Барантом.²¹ Выяснилось, что Мусины-Пушкины являлись посетителями великосветских салонов Петербурга, где их прекрасно знали.

В фонде Паниных — Блудовых Центрального государственного архива древних актов было обнаружено письмо Иды Мусиной-Пушкиной, адресованное Антонине Дмитриевне Блудовой, которая в переписке Карамзиных неоднократно упоминается под именем Антуанетта вместе с другими посетителями их салона — М.Ю. Лермонтовым, М.А. Щербатовой, А.А. Олениной, Шевичами. Известно, что в семье Блудовых поэтический дар Лермонтова ценился очень высоко. В воспоминаниях Антонины Дмитриевны дана интересная характеристика поэта, основанная на личных и непосредственных впечатлениях от встреч с ним в далекой молодости: "Вот Лермонтов, с странным смешением самолюбия не совсем ловкого светского человека и скромности даровитого поэта, неумолимо строгий в оценке своих стихов, взыскательный до крайности к собственному таланту и гордый весьма посредственными успехами в гостиных. Они скоро бы надоели ему, если бы не стубили безвременно, когда возрастал и зрел его высокий поэтический дар".²²

Приведенный ниже текст письма предварим небольшим замечанием. Леокадия, о которой идет речь в письме Иды, — ее сестра Еликонида Орлова. Одно из писем Еликониды Петровны к графу Петру Павловичу Шувалову, на дочери которого был женат ее сын Давид, подписано: "Леокадия Орлова".

"Было бы добрым делом с Вашей стороны, дорогая Антуанетта, если бы Вы навестили бедную Леокадию, которой стало так плохо вчера после спектакля, что я подумала, что ей конец. В данный момент ей, слава Богу, <нрзб.> лучше, однако я еще не совсем спокойна.

Таким образом, не было других причин, кроме болезни Леокадии, лишивших нас удовольствия провести несколько часов в Вашем приятном обществе. Она поручила мне передать Вам, что ее болезнь не мешает ей с нетерпением ждать возможности познакомиться с прозой и стихами, импровизированными в ее честь.

Что касается нашего отъезда, то мы пока ничего не знаем, так как срок его еще не установлен; тем более, что нам придется ждать полного ее выздоровления, прежде чем предпринимать столь длинное путешествие (чем я, между нами говоря, нисколько не огорчена). Таким образом, я надеюсь, милый ангел, что прежде чем мы покинем Петербург, мы будем иметь достаточно времени для принятия участия в Ваших (живых) картинах, и для свидания с Вами, и для сообщения Вам тысячи и тысячи маленьких секретов.

...Прощайте же, дорогая Антуанетта. В расчете на Вашу любезную ласку прошу принять уверение в искренней преданности Вашей

Иды Мусиной-Пушкиной.

Все три сестры целуют Вас".²³

Основываясь на содержании письма и его тоне, можно охарактеризовать отношения между А.Д. Блудовой и сестрами Муси-

ными-Пушкиными как дружеские. В известной степени этому должны были способствовать и родственные связи — в начале 1837 года пасынок Марии Христофоровны Шевич, однополчанин Лермонтова, Егор Иванович Щевич, женился на сестре Антонины Блудовой, Лидии. Письмо Иды не датировано. В описи фонда Паниных — Блудовых оно отнесено ко времени "до 1842 года". Полагаем, что наиболее вероятным временем его написания является весна 1841 года и незадолго до поездки на Воды. В пользу такого предположения говорит упоминание Иды о предстоящем отъезде из Петербурга и ожидающем сестер долгом путешествии. Подкрепляется это предположение припиской в конце письма о поцелуях трех сестер. Поскольку Поликсения, как мы установили, была взята из Екатерининского института в самом конце 1840 года, с начала 1841 года она могла появляться в обществе и ей, безусловно, поездку на Кавказ предстояло совершить в 1841 году. Вероятно, под тремя сестрами Ида подразумевает себя, Леокадию и Поликсену. Мы говорим в предположительной форме только из-за практически полного отсутствия биографических сведений о двух сестрах — Лидии и Ариадне. Несомненно, что у сестер Мусиных-Пушкиных еще при жизни поэта были общие знакомые и в Пятигорске у них собирался круг знакомых Лермонтову людей. В переписке лиц из окружения поэта лета 1841 года привлекает внимание письмо тифлисского чиновника М.В. Дмитриевского декабристу Н.И. Лореру, датированное 15 ноября 1841 года. Находясь по случаю получения корреспонденции в радостном настроении, Дмитриевский пишет другу:

Прекрасный день, почтовый день;

Есть от Орловой и Лорера.

Прочь скука...²⁴

Можно допустить, что речь здесь идет об Орловой Еликониде Петровне.

Другая сестра Иды, Екатерина Мусина-Пушкина, известна по печальной истории ее замужества за князем С.В. Трубецким — секундантом Лермонтова на дуэли с Мартыновым. "Сергей Трубецкой, бывший в армии, соблазнил дочь генерал-лейтенанта Мусина-Пушкина, фрейлину двора, был обвенчан с нею по приказанию государя Николая Павловича", — писал А.И. Арнольди. История женитьбы Трубецкого, вероятно, была хорошо известна Лермонтову, находившемуся с середины января по середину февраля 1838 года в Петербурге. Согласно записи в дневнике П.Г. Дивова, сделанной между 28 января и 13 февраля 1838 года, "...в городе только и говорят о свадьбе девицы Пушкиной с князем Трубецким. В этом будто бы принимает живое участие император. Венчание происходило в Царском Селе".²⁵

Что именно говорили в городе по поводу свадьбы, известно, в частности, из письма А.Я. Булгакова Фавсту Петровичу Макуровскому: "Он (император) их велел тотчас обвенчать и объявил, что они год уже как тайно обвенчаны, ибо, действительно, ни он, ни она не могли получить позволения у своих родителей, когда просили оное. Экой срам! Это дочь Петра Клавдиевича Пушкина, сестра ее за казаком генералом Орловым".²⁶

Живое участие самого императора в свадьбе Катрин Мусиной-Пушкиной с С.В. Трубецким можно объяснить двумя обстоятельствами: во-первых, скандальная история произошла при Дворе и получила широкую огласку, и, во-вторых, случилась она с "племянницей госпожи Шевичевой". Екатерину Петровну опекала ее тетка Мария Христофоровна Шевич, урожденная Бенкендорф, вдова генерал-лейтенанта Ивана Егоровича Шевича, командира лейб-гвардии гусарского полка, убитого под Лейпцигом 4 октября 1813 года, родная сестра любимца царя шефа жандармов А.Х. Бенкендорфа.²⁷ Мария Христофоровна была приятельницей семьи Карамзиных. Софья Николаевна Карамзина часто встречала Катрин Мусину-Пушкину на даче в Павловске,

где она жила у своей тетки М.Х. Шевич. Родство Мусиных-Пушкиных с Марией Христофоровной существовало, вероятно, через ее мужа. По-родственному Мария Христофоровна относилась не только к Катрин, но и к Поликсене, как уже указывалось по материалам Екатерининского института. Софья Николаевна летом 1839 года видела М.Ю. Лермонтова в обществе Шевичей и у Марии Алексеевны Щербатовой-Штерич на даче в Царском Селе.²⁸

На наш взгляд, круг общих знакомых, непосредственно и близко знавших поэта, соприкасается с семейством Мусиных-Пушкиных, генеральши Орловой, князем С.В. Трубецким, Монго-Столыпиным и другими лицами, встретившимися на Водах в 1841 году в Пятигорске. Лермонтов тепло и дружески относился к С.В. Трубецкому. "Помню его поэтический рассказ о деле с горцами, где ранен Трубецкой... Его голос дрожал, он был готов прослезиться", — писал в дневнике Ю.Ф. Самарин.²⁹

Трубецкой участвовал с Лермонтовым в сражении при Валерике 11 июля 1840 года и был тяжело ранен в грудь. 15 октября 1840 года получил 28-дневный отпуск и выехал в Петербург.³⁰ Дорогой он заболел, остановился в г. Бахмуте, послал начальству на Кавказ прошение о продлении отпуска. Болел долго, 3 месяца. Ближайшая к Бахмуту на почтовом тракте станция располагалась в селе Ивановка — имении Штеричей. Имение же Мусиных-Пушкиных, село Комендантское (оно же Уткино), располагалось в 60 верстах от Бахмута.

Подробности сложных отношений Трубецкого и Екатерины Петровны до конца неясны. Как установлено, Сергей Васильевич вскоре после рождения дочери, летом 1838 года, ушел из семьи. В прошении об отставке 1843 года³¹ Трубецкой показал, что он холост, и не упомянул о дочери. Но отметим следующее обстоятельство. В ноябре 1840 года маршрут в Петербург Трубецким через Харьков был выбран не случайно. Отношения Сергея Васильевича с женой и родственниками были нормальными, у них он жил, дожидаясь отпуска. Ожидая официального перенесения срока отпуска, Трубецкой получил известие о смертельной болезни отца и вынужден был срочно выехать в Петербург.

В заключение отметим, как сложилась судьба Иды после памятного лета 1841 года. В записи беседы М.И. Семевского с А.И. Арнольди за строкой: "...над Идой фонарик загорелся, Лермонтов сорвал фонарик над Идой" — в скобках помечено: "За Булацельдом, ее дочь за <нрзб.>". Эта пометка вывела наш по-

иск на род Булацелей, первый представитель которого в России, выехав с двумя сыновьями из Молдавии, вступил в российское подданство при Елизавете Петровне. В ЦГВИА был обнаружен интересный документ — прошение об отставке ротмистра Михаила Ильича Булацеля. С прошением подан реверс, формулярный список, имеется также докладная записка инспекторского департамента об отставке, на первом листе которой помечено: "Объявлено высочайшим приказом 22 февраля 1847 года".

М.И. Булацель вступил в службу рядовым из дворян Херсонской губернии 9 января 1837 года, в возрасте 19 лет. 29 октября 1845 года произведен в штабс-ротмистры. Приобретенного имени у него не было, а за отцом в Херсонской губернии Бобринского уезда в селе Марьяновка числилось 150 душ крестьян. Совершенно расстроенные домашние дела вынудили М.И. Булацеля подать прошение об отставке, в котором он указал: "...женат на дочери генерал-лейтенанта Мусина-Пушкина девице Еротеиде, имею дочь Поликсену одного года и 8 месяцев".³² Вместе с прошением подан реверс, т.е. письменное обязательство: "Я, нижеподписавшийся, даю сей реверс в том, что если всеподданнейшей моей просьбе разрешится мне увольнение от службы, то о казенном пропитании нигде просить не буду. Жительство буду иметь Херсонской губернии Бобринского уезда в с. Марьяновке. Декабря 18-го дня 1846 года".³³

Из формулярного списка следует, что М.И. Булацель брал 28-дневный отпуск с 20 ноября 1843 года, после чего он явился в полк. По возрасту дочери, которой в декабре 1846 года был год и 8 месяцев, можно предположить, что отпуск он брал для устройства личной жизни — женитьбы на Иде Мусиной-Пушкиной. Помимо дочери Поликсены, у Булацелей было несколько сыновей, один из которых, Иван Михайлович Булацель, стал драматургом и был знаком и дружен с поэтами К.Д. Бальмонтом, И.С. Рукавишниковым и писателем А.И. Куприным.³⁴

Перед нами прошла вереница лиц, с которыми связано имя М.Ю. Лермонтова. Рассказанный в "Записках" А.И. Арнольди факт из личной жизни поэта в Пятигорске летом 1841 года раскрыл перед нами еще одну строку его биографии, расширил представление о его сослуживцах, однокашниках, знакомых из светского общества, с которыми он встретился на Кавказе.

Таким образом, полагаем, что следует ввести имя Еротеиды Мусиной-Пушкиной в круг лиц, близко знавших М.Ю. Лермонтова.

Примечания

¹ Блок А.А. Педант о поэте // Собр. соч. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 27.

² Лит. наследство. 1952. Т. 58. С. 449–476.

³ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 221.

⁴ Лит. наследство. Т. 58. С. 468.

⁵ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 225–226.

⁶ ИРЛИ. Ф. 524. Оп. 24. Ед. хр. 106. Л. 2.

⁷ Там же. (Бал состоялся 8 июля. — прим. Семевского).

⁸ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 227.

⁹ Там же. С. 341.

¹⁰ ЦГВИА. Ф. 489. Оп. 1. Ед. хр. 7107.

¹¹ ЦГВИА. Ф. 230. Оп. 1. Ед. хр. 31, 33–34.

¹² Акты, собранные Кавк. археография, комиссией. Тифлис, 1884. Т. IX. С. 24.

¹³ ЦГВИА. Ф. 395. Оп. 23. 1 отд. Ст. 3, 1834. Ед. хр. 323.

¹⁴ ПГИА. Ф. 3. Оп. 1. Ед. хр. 161. Л. 321.

¹⁵ Там же. Ед. хр. 172. Л. 60.

¹⁶ Там же. Ед. хр. 301. Л. 24.

¹⁷ Там же. Ед. хр. 336. Л. 26.

¹⁸ Материалы для историко-статистического описания Екатеринославской епархии. Екатеринослав, 1880. Вып. 2. С. 139, 141, 162, 164.

¹⁹ С.-Петербургские сенатские объявления о запрещениях и разрешениях на недвижимые имущества. 1828. № 28. Ст. 6149.

²⁰ Там же.

²¹ Герштейн Э. Г. Судьба Лермонтова. М., 1986. С. 8.

²² Воспоминания гр. А.Д. Блудовой // Русский архив. 1889. Кн. 1. С. 64.

²³ ЦГАДА. Ф. 1288. Оп. 1. Ед. хр. 1656. Перевод с франц. выполнен К.В. Чебышевой.

²⁴ Чистова И.С. О кавказском окружении Лермонтова (по материалам альбома А.А. Капнист) // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 200.

²⁵ Русская старина. 1902. № 6. С. 633.

²⁶ Русский архив. 1908. № 1. С. 376.

²⁷ Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. 2-е изд. Л., 1988. С. 469.

²⁸ Крымский обл. гос. архив. Ф. 531. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 10–11, об.

²⁹ Самарин Ю. Ф. Из дневника // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 382.

³⁰ ЦГВИА. Ф. 395. Оп. 32. Отд. 1. Ст. 4, 1841. Ед. хр. 780.

³¹ Там же. Оп. 34. Отд. 1. Ст. 3, 1843. Ед. хр. 394.

³² Там же. Оп. 39. Отд. 1. Ст. 3, 1846. Ед. хр. 153.

³³ Там же.

³⁴ ЦГАЛИ. Ф. 1017. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 5.

2004

Первый памятник М.Ю. Лермонтову

В центре Пятигорска, в небольшом сквере, стоит памятник М.Ю. Лермонтову работы известного русского скульптора А.М. Опекушина. Вот уже более ста лет как он стал местом поклонения великому русскому поэту. Старые печатные источники, архивные документы донесли до нашего времени историю его создания.

Отражением всенародной любви к поэту является и сама история создания лермонтовского памятника. Он был открыт 16 (28) августа 1889 года. Этот день для Пятигорска был особенным. С утра ударил соборный колокол, народ в праздничных костюмах стал собираться к скверу на торжественное открытие памятника. К процессии присоединились прибывшие делегации от войск, представители разных учреждений, гимназисты, горцы в высоких папахах, казаки. Был выпущен специальный приглашенный билет на открытие памятника, отпечатана программа праздника. "Это был праздник Пятигорска, — писали в газете "Северный Кавказ", — все от мала до велика пришли на площадь к Лермонтовскому скверу!"¹. Окруженный флагами, цветами, гирляндами, на площадке, усыпанной чистым песком, возвышался огромный монумент, завешанный белым полотняным покрывалом.

Распорядок дня был заранее определен. После торжественной панихиды в соборе все присутствовавшие на ней во главе с начальником Терской области наказным атаманом генерал-лейтенантом А.М. Смекаловым отправились к памятнику в сопровождении военного оркестра. Смекалов прочитал краткий отчет о приходе и расходе сумм, собранных на памятник. Капитал составлял 54409 рублей 64 копейки. Из него израсходовано на премию по составлению эскиза и проекта памятника 1701 рубль 25 копеек, на устройство сквера со всеми постройками в нем, в том числе и Лермонтовского грота, 25324 рубля 23 копейки, стоимость бронзовой статуи Лермонтова, отлитой на заводе Морана в Петербурге, составляла 14179 рублей 20 копеек, стоимость скалы (пьедестала) из крымского гранита с установкою — 6023 рубля 82 копейки, а всего было израсходовано 49093 рубля 41 копейка². Остаток денег предполагалось употребить с пользою для увековечивания памяти М.Ю. Лермонтова. Генерал-лейтенант А.М. Смекалов провозгласил памятник открытым, и в ту же минуту с монумента упала завеса. А.М. Опекушин, приехавший на праздник для руководства установкой памятника, открыл перед собравшимися скульптуру поэта. Раздалось "ура", заиграл гимн, инспектор Пятигорской прогимназии Л.Г. Лопатинский произнес речь о Лермонтове и возложил венок из живых цветов от кавказского учебного округа. Оркестр Тенгинского пехотного полка исполнил сочиненный В. Саулем марш "Лермонтов". Тенгинцы возложили к памятнику однополчанину роскошный серебряный венок. Представитель одесского учебного округа Боровский возложил изящный металличе-

ский венок с серебряною лирою и произнес речь о поэтической деятельности Лермонтова. Пятигорское общественное собрание возложило серебряный венок, затем были возложены венки от города Владикавказа, от осетинского юношества, от дирекции народных училищ Терской области, от Владикавказского реального училища, от пятигорской прогимназии, от редакции газеты "Северный Кавказ"³.

На открытии памятника присутствовали родственники поэта — Э.А. Шан-Гирей с дочерью Евгенией Акимовной, оставившей воспоминания об этом событии⁴.

По окончании возложения венков войска прошли церемониальным маршем. Вечером город был великолепно иллюминирован, и в 8 часов вечера на Горячей горе зажжен фейерверк. В зале пятигорского общественного собрания был устроен танцевальный вечер...

Для гостей праздника был дан торжественный банкет на 180 человек⁵. Из всех выступавших на банкете выделялась речь профессора Военно-медицинской академии Е.В. Павлова, сумевшего передать сущность торжества: "Праздник 16 августа 1889 года в Пятигорске есть торжество правды, торжество идеала истины, добра, красоты... Скоро ли, долго ли, но правда восторжествует. Это мы видели сегодня — в открытии памятника М.Ю. Лермонтову"⁶.

В торжествах участвовал поэт К.Л. Хетагуров. Он напомнил всем собравшимся лермонтовского "Пророка" и выразил надежду, что "этот праздник послужит стимулом для нашего возрождения к лучшему, честному, доброму. Пусть поэзия Лермонтова жжет наши сердца и учит нас правде"⁷. К этой дате К.Л. Хетагуров написал стихотворение "Торжествуй, дорогая отчизна моя..."

Итак, памятник Лермонтову был открыт, праздник прошел спокойно, "благонамеренно": не было "крамольных" речей и выступлений прогрессивной молодежи, зато были щедрые тосты за "августейших" особ, за министров и генералов, поздравительные телеграммы этим "особам", "роскошный обед", иллюминация, фейерверк и другие развлечения. Спокойствие и порядок обеспечивали собранные здесь войсковые части. На празднике отсутствовали представители высших учебных заведений, деятели искусства, науки, столичная интеллигенция. Не было никого из тех, кто принимал участие в организации конкурса на лучший проект памятника. Журнал "Север" отмечал, что торжество носило чисто местный характер⁸. Информация о празднике запоздала, даже первый биограф М.Ю. Лермонтова профессор П.А. Висковатов не смог приехать в Пятигорск по причине того, что "телеграмму получил поздно, глубоко скорблю, что не с вами"⁹.

Намекал на умышленное замалчивание лермонтовского праздника в Пятигорске критик А.М. Скабичевский. "...Словом,

вышло все, как следует, по-халатному, согласно с нашими старосветскими нравами и привычками. Чуть не полвека собирались поставить памятник гениальнейшему национальному поэту, а когда наконец собрались и поставили, то об этом "национальном событии" лишь неделю спустя узнали даже в столицах. Девять десятых русского общества и теперь ровно ничего об этом не знают, а, может быть, и не желают знать!"

Всем, кому довелось принимать участие в увековечивании памяти М.Ю. Лермонтова, пришлось преодолеть огромные трудности, препятствия и равнодушие чиновников, прежде чем наступил тот день, когда первый в России памятник М.Ю. Лермонтову занял достойное место в центре города Пятигорска. Памятник является символом всенародной любви к поэту благодарных потомков.

"Как сладкую песню отчизны моей, люблю я Кавказ..."

Памятник М.Ю. Лермонтову в Пятигорске поставлен не случайно, ибо Кавказ пробудил творческое воображение поэта, соединил в единое целое самые дорогие его сердцу понятия – мать, отчизна, первая любовь.

Полюбив этот край в детстве, он посвятил ему много прекрасных произведений.

**Хотя я судьбой на заре моих дней,
О южные горы, отторгнут от вас,
Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз.
Как сладкую песню отчизны моей,
Люблю я Кавказ.**
(*"Кавказ"*, 1830)

Впервые М.Ю. Лермонтов побывал на Кавказе еще ребенком, когда бабушка Елизавета Алексеевна Арсеньева привозила его на Воды, чтобы поправить здоровье внука. Особенно запомнилась ему поездка 1825 года, когда ему было около 11 лет. Величественная природа Кавказа вызвала в его душе живой отклик. Позже вспоминая свое путешествие, он писал:

**Синие горы Кавказа, приветствую вас!
Вы взлелеяли детство мое;
Вы носили меня на своих одичалых хребтах,
Облаками меня одевали, вы к небу меня приучили,
И я с той поры все мечтаю об вас да о небе.**
(*"Синие горы Кавказа, приветствую вас"*, 1832)

Первые поэмы Лермонтова "Черкесы", "Кавказский пленник" связаны с кавказской действительностью. Огромное воздействие на поэтическое воображение Лермонтова оказали литературные традиции, в особенности традиции Пушкина, "открывшего Кавказ для русского читателя"¹⁰. Но при этом нельзя приуменьшить роль личных впечатлений юного поэта от встречи с "дивным краем свободы". Его юношеские стихотворения и поэмы полны восторженных признаний в любви, клятвенных заверений в преданности и неизменности этого чувства.

**На Севере, в стране тебе чужой,
Я сердцем твой, – всегда и всюду твой!**
(*"Аул Бастунджи"*, 1832–1833)

Та же мысль звучит в "Измаил-Бее".
**Приветствую тебя, Кавказ седой!
Твоим горам я путник не чужой...**
(*"Измаил-Бей"*, 1832)

Эмоциональный накал стихов той поры вызван не только величественной картиной природы, но и тем, что на Кавказе живут и действуют необыкновенные люди, наделенные могучей волей, сильными страстями, не знающие разлада между делом и словом. М.Ю. Лермонтов обращается к сынам Кавказа, к их жизни, к их древнему богатому фольклору, к их национальному характеру.

**Как я любил, Кавказ мой величавый,
Твоих сынов, воинственные нравы...**
(*"Измаил-Бей"*, 1832)

Такие герои живут и действуют в юношеских поэмах Лермонтова "Каллы", "Хаджи Абрек", "Аул Бастунджи", "Измаил-Бей", а также в более поздних "Беглец", "Мцыри" и других. В них поэт открывает перед нами большой мир, чувства, помогает увидеть новые стороны жизни, находить прекрасное в людях, природе. М.Ю. Лермонтов хорошо знал обычаи горцев, их народное творчество, нравственные идеалы. Знакомство с их прошлым и настоящим позволило поэту создать яркие и выразительные характеры Бэлы, Азамата, Казбича и других.

Лермонтов принимал участие в военных действиях против горцев. Был представлен к награде, действовал как смелый и отважный воин. Но в стихотворении "Валерик" он выступает против братоубийственной войны.

**Я думал: жалкий человек,
Чего он хочет! небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он – зачем?**
(*"Валерик"*, 1840)

Лермонтов мечтает о том, чтобы люди жили в мире и согласии, во взаимном уважении друг другу. Голос поэта и в наше время продолжает звучать.

**Как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных...**
(*"Поэт"*, 1838)

Произведение последних лет жизни М.Ю. Лермонтова – роман "Герой нашего времени", "Демон", многие стихотворения тоже связаны с Кавказом. В них нашли отражение эстетические идеалы поэта, его гражданская позиция.

Кавказская тема – одна из главных тем в его творчестве, вот почему журналист П.К. Мартыанов, выступая в печати в 1870 году сказал: "Петербург и Кронштадт ставят памятник Крузенштерну и Беллинсгаузену, Киев – Богдану Хмельницкому и графу Бобринскому, Смоленск – Глинке, почему бы Пятигорску, с его тысячами посетителей вод, не принять инициативы в деле сооружения памятника М.Ю. Лермонтову"¹¹.

Владикавказский комитет

Идея П.К. Мартыанова о сооружении памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске была подхвачена арендатором Кавказских Минеральных Вод А.М. Байковым. 1 июля 1871 года он обратился к начальнику Главного Управления Наместника Кавказского действительному статскому секретарю барону А.П. Николаи с докладной запиской:

"В Пятигорске все напоминает Лермонтова. Там он писал свои лучшие сочинения и там кончил свою жизнь. Лермонтов – поэт Кавказа, и увековечить память его нужно в Пятигорске.

Не благоугодно ли будет Вашему Высокопревосходительству принять на себя инициативу воздаяния должной дани памяти

поэта и испросить разрешения: поставить ему памятник в Пятигорске, открыть с этой целью повсеместную подписку¹².

Ходатайство было удовлетворено, и вскоре был получен ответ: "Высочайше разрешено 23 июля 1871 года сооружение в Пятигорске памятника М.Ю. Лермонтову и открытие повсеместной в империи подписки для сбора пожертвований на этот памятник"¹³.

Первый взнос после обнародования разрешения был сделан двумя крестьянами Таврической губернии, приславшими 2 рубля, после чего в течение 3 лет "в кассу пожертвований не поступило больше ни одной копейки"¹⁴. Такое положение дел со сбором денег на памятник М.Ю. Лермонтову обеспокоило общественность Кавказских Минеральных Вод. В 1874 г. совместно со столичными гостями, приехавшими сюда лечиться, они устроили публичные литературные чтения. Собранные 163 рубля послужили первоначальным вкладом на сооружение памятника. В январе 1875 года была открыта подписка в частях Кавказской армии, где служил поэт. Но только после того, как во Владикавказе в том же году был учрежден специальный Комитет по сооружению памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске, подписка приняла широкий размах. В состав Комитета входили военные и штатские чиновники Терской области. Писатель-демократ Н.А. Благовещенский представлял в нем литературные и общественные круги. Со званием "строитель памятника" в Комитет был введен арендатор Кавказских Минеральных Вод А.М. Байков, председателем Комитета был генерал-адъютант А.П. Свистунов. Члены Комитета разработали "Правила о сооружении памятника поэту Лермонтову", утвержденные 30 сентября 1875 года генералом-фельдцейхмейстером Михаилом.

Комитет развернул большую работу по пропаганде сбора средств на памятник среди населения России, выпустил для этой цели листы с воззванием к народу, давал информацию в периодическую печать о собранном капитале и т.д.

Средства, поступающие на адрес Комитета, были незначительными, так как в основном деньги шли от мелких служащих, интеллигенции, военных. Для сановной бюрократии М.Ю. Лермонтов по-прежнему оставался поэтом в опале.

Никто из членов Комитета не предполагал, что сбор средств на памятник растянется на многие годы, а на посту его председателя сменится три генерала. Политическая обстановка в России неблагоприятно отразилась на деятельности лермонтовского Комитета. В период 1876-1878 гг. проходили в стране сборы денег для оказания помощи балканским славянам. Русско-турецкая освободительная война также потребовала пожертвований от частных лиц, различных обществ и учреждений.

Решено было на время приостановить работу Комитета, но как только окончилась война, возобновилась его деятельность. В "Вестнике Европы" в начале 1880 года было опубликовано воззвание, сообщавшее, что собранная с 1871 года сумма составляет 6997 руб. 50 коп¹⁵. "Эта сумма в настоящее время представляет собою весь капитал, имеющийся в распоряжении Комитета, капитал далеко не представительный для сооружения хотя бы самого скромного памятника поэту, но даже для составления его проекта"¹⁶.

Обращение к гражданам России сыграло положительную роль, призыв был услышан. За один только 1880 год было получено 8253 руб. 53 коп. Из них тысячу рублей собрал среди своих знакомых А.И. Васильчиков – секундант на дуэли М.Ю. Лермонтова с Н.С. Мартыновым. Деньги на памятник шли со всех концов России: из Владимирской, Курской, С-Петербургской, Кубанской, Ставропольской и других губерний. Так народ высказал свою любовь к М.Ю. Лермонтову.

По инициативе Комитета с 1881 года в Пятигорске 15 июля стали проводить День памяти М.Ю. Лермонтова. Начинаясь он с панихиды в городском соборе. Не обошлось здесь без инцидента. Протоиерей Василий Эрастов (тот самый, который в 1841 году отказался хоронить М.Ю. Лермонтова по обрядам православной церкви) категорически отказался проводить службу. Пришлось обращаться Комитету к епископу Герману с просьбой разрешить эту панихиду¹⁷.

После панихиды состоялось открытие первой (временной) мемориальной доски на доме, где жил поэт в 1841 году, а затем торжественное шествие депутатов с венками для возложения их к бюсту М.Ю. Лермонтова в Елизаветинской галерее. Вечером в Михайловской галерее состоялся большой концерт "исключительно составленный из музыки на произведения Лермонтова".

В концерте участвовали столичные гости: М.Н. Гурьева, Е.А. Евдокимова и артисты императорских театров Д.А. Усатов, П.А. Хохлов, Н.И. Музиль и П.А. Щуровский. Весь сбор с концерта поступил в фонд памятника. В результате чествования была собрана крупная сумма – 2000 рублей¹⁸.

К деятельности Комитета относится и его работа по определению места дуэли М.Ю. Лермонтова с Н.С. Мартыновым. В сохранившихся документах находится черновик протокола по определению места дуэли с показаниями извозчиков Е. Чалого и И. Чухнина, перевозивших тело убитого поэта с места его трагической гибели к его квартире.

Известно, что к работе комиссии по определению места дуэли присоединился первый биограф М.Ю. Лермонтова П.А. Висковатов. А.М. Байков тогда записал: "Профессор Дерптского университета П.А. Висковатов, составляющий описание жизни М.Ю. Лермонтова и собирающий данные для его биографии, был у меня 12 авг. 1881 года.

Вечером ездили с ним и г. Хр. Якобсоном смотреть место дуэли и по всем имеющимся у него данным остановились на месте, указанном Чухниным... П.А. Висковатов передал мне нечто вроде протокола относительно места дуэли поэта М.Ю. Лермонтова. Протокол этот подписан и Эмилией Шан-Гирей. 15 августа 1881 г."¹⁹.

По сообщению газеты "Листок для посетителей Кавказских Минеральных Вод" стало известно, что с 1881 года чествование памяти М.Ю. Лермонтова в Пятигорске становится уже традицией. Одновременно продолжался сбор денег на памятник.

К январю 1883 года собранная сумма достигла уже почти 30000 рублей. С таким капиталом можно было начинать работу по изготовлению памятника. Председатель Комитета начальник Терской области А.П. Свистунов обратился в редакцию петербургского журнала "Хозяйственный строитель" с пожеланием, чтобы редакция взяла на себя организацию конкурса на составление проекта памятника. Редактор журнала П.П. Мижуев с глубокой ответственностью отнесся к предложению и предложил сделать конкурс всенародным, считая, что сооружение памятника поэту является "делом сочувственным всей русской интеллигенции", ему надо дать "сколь возможно большой простор, пригласить к нему лиц из сфер: ученой, художественной и литературной"^{19а}.

Генерал-лейтенант А.П. Свистунов согласился с доводами П.П. Мижуева и предоставил ему полное право на организацию и проведение конкурса на лучший проект памятника М.Ю. Лермонтову.

Конкурс на лучший проект памятника М.Ю. Лермонтову

Конкурс на лучший проект памятника М.Ю. Лермонтову был открыт в Петербурге в начале 1882 года. Была создана комиссия, в состав которой входили: М.О. Микешин, известный русский художник, автор проекта памятника "Тысячелетие России" в Новгороде, Богдану Хмельницкому в Киеве, Екатерине II в Петербурге и многих других, И.Н. Крамской – один из создателей Артели художников и Товарищества передвижников, утверждавший принципы демократического реалистического искусства, А.А. Краевский, лично знавший М.Ю. Лермонтова, издатель журнала "Отечественные записки", где поэт публиковал повести из романа "Герой нашего времени" и другие произведения. В комиссию вошли однополчане М.Ю. Лермонтова. А.И. Арнольди, автор "Записок" о службе с поэтом в Гродненском гусарском полку в 1838 году и о встрече с Лермонтовым в Пятигорске летом 1841 года. М.И. Цейдлер, сослуживец поэта по Гродненскому гусарскому полку. Участвуя в проводах Цейдлера на Кавказ, М.Ю. Лермонтов написал экспромт "Русский немец белокурый...". Цейдлер впоследствии сделал гипсовый барельеф поэта по оригиналу Шведе. Был приглашен в состав комиссии начальник Николаевского кавалерийского юнкерского училища генерал А.А. Бильдерлинг, основатель первого лермонтовского музея, и другие. Председателем комиссии стал редактор журнала "Хозяйственный строитель" П.П. Мижухев.

На первом заседании, состоявшемся 9 февраля 1882 года, П.П. Мижухев предложил первоначально объявить конкурс не на сам проект, а на его идею, предоставив его участникам право выразить идею произвольно – рисунком, моделью, письменным изложением. "Премировать лучшее проявление идеи с предоставлением ее осуществления художнику-специалисту по усмотрению Комиссии, или же назначить на премированную идею новый конкурс путем модели или рисунка по усмотрению"²⁰. Выступление председателя комиссии поддержал художник М.О. Микешин. Он считал, что скульптурное произведение должно выражать собой полную, ясную нравственную оценку личности поэта, олицетворять его поэтический образ и степень культуры эпохи, в которой он был сооружен. К этому первому заседанию художник готовился серьезно, свое отношение к предстоящему конкурсу он выразил в докладной записке, которую зачитал членам комиссии.

"...Я хочу лишь убедить в том законном и логическом сознании, что каждый монумент должен изображать с возвышенным совершенством (в смысле идеи) лишь то, что составляет его цель, его задачу... Если бы каждый памятник строился на столь совершенно выработанной идее, если бы в сочинении его не было ничего упущено, а ровно и ничего лишнего не прибавлено, тогда наши монументальные сооружения приобрели бы совершенно иное значение в общественном мнении не только современников, но и потомства"²¹.

Следующее заседание комиссии состоялось 21 октября 1882 года. Возник спор между ее участниками В.П. Гаевским и А.А. Бильдерлингом. Первый из них выступил с заявлением о том, "что Лермонтов принадлежит всей России, а потому место ему не на Кавказе (как это утверждал начальник Николаевского кавалерийского училища), а в одном из двух центров"²². Обсуждение перенесли на следующее заседание, состоявшееся 29 октября 1882 года. Спор продолжался, В.П. Гаевский считал,

что желательно поставить памятник М.Ю. Лермонтову в Москве, где поэт родился, его поддержали другие члены комиссии: П.П. Каратыгин, А.А. Краевский, М.О. Микешин, П.П. Мижухев. Наконец все единогласно решили – поставить памятник М.Ю. Лермонтову в Москве. С этим предложением комиссия обратилась к главноначальствующему над гражданской частью на Кавказе князю А.М. Дондукову-Корсакову. Вскоре пришел ответ, князь отклонил ходатайство, инициатива общественности была подавлена. В мрачные годы разгула политической реакции не могло быть и речи о постановке в Москве памятника опальному поэту.

Таким образом, местом для сооружения памятника М.Ю. Лермонтову остался город Пятигорск.

Покончив со всеми формальностями, члены комиссии только на 4-м заседании 19 ноября 1882 года выработали окончательную программу конкурса. "Желающим предоставить на конкурс свою мысль производно эскизным рисунком, в виде рисунка карандашом, пером, акварелью или в виде небольшой модели из глины или воска и т.п.

Масштаб может быть произвольный. Рисунок и модели должны быть снабжены запискою, поясняющей мысль автора..."²³

Программа была опубликована во многих журналах и газетах России, чтобы как можно больше привлечь желающих к участию в конкурсе.

Участники первого конкурса обязаны были представить свои работы к 17 февраля 1883 года. Комиссия утвердила список членов жюри. В его состав вошли: профессор Ф.И. Иордан, известный гравер, создавший портреты деятелей русской культуры и портрет М.Ю. Лермонтова, гравированный на стали с акварели К.А. Горбунова, художник К.Е. Маковский, М.А. Зичи, иллюстратор романа "Герой нашего времени", поэмы "Демон", художник, гравер, коллекционер произведений искусства М.П. Боткин; литераторы: редактор журнала "Вестник изящных искусств" А.И. Сомов, художественный критик А.М. Матушинский, поэт Я.П. Полонский, скульпторы Н.И. Лаврецкий, П.П. Забелло, М.А. Чижев; архитекторы И.С. Богомолов, Е.А. Сабанеев, И.И. Шапошников.

На первый конкурс было представлено 52 проекта, 15 моделей, 5 письменных заявлений идей без рисунка²⁴. Но они не были одобрены даже в общих чертах. Жюри не присудило не только первой, но и второй премии. Работы не удовлетворяли требованиям комиссии и "не выражали идею памятника".

Комиссия решила объявить второй конкурс, определяя его срок на 5 апреля 1883 года. Участвовать в нем были приглашены скульпторы и художники П.П. Забелло, М.М. Антокольский, Н.И. Лаврецкий, К.Е. Маковский, М.А. Зичи, А.М. Опекушин.

Второй конкурс тоже не дал желаемых результатов. Всего было прислано 65 проектов. "М.А. Зичи составил проект на 6 листах памятника поэту М.Ю. Лермонтову, на проекте этом подписал свое имя и заявил, что желает остаться вне конкурса, предоставляя свой труд, как знак особого уважения к поэту и вместе с тем отказывается от экспертизы"²⁵. Проект Зичи не удовлетворял требованиям жюри ввиду дороговизны его исполнения.

Рассмотрев присланные на конкурс эскизы, наброски, модели, выражающие идею памятника М.Ю. Лермонтову, комиссия признала лучшим проект №44 под девизом "Лучше поздно, чем никогда", его автор преподаватель рисования в г. Тамбове Иван Петрович Фрейман удостоен первой премии. Второй премией награжден проект №27 под девизом "Одиноко он стоит, задумавшись глубоко, и тихонько плачет он в пустыне", его автор скульптор Роберт Романович Бах. Итоги 2-го конкурса были доведены до сведения Владикавказского Комитета.

Отмеченные первой и второй премией модели не были приняты к исполнению в бронзе. Из всех представленных на конкурс работ комиссия при тщательном и всестороннем обсуждении не могла остановиться ни на одном из них и решила назначить 3-й конкурс. Все с нетерпением ожидали его результатов. Был избран новый состав жюри, а также эксперты по бронзовой отливке, по мраморной и гранитной работе, специалисты по определению стоимости премированной модели.

30 октября 1883 года комиссия подвела итоги. Было представлено 15 моделей. Их выставили на всеобщее обозрение в помещении Общества поощрения художеств. Свое мнение по поводу выставленных работ посетители могли изложить письменно. Таких записок оказалось 28. Многие сомневались, что конкурс даст положительный результат, т.к. короткие перерывы между конкурсами не позволяли особо надеяться, что за это время можно создать что-либо интересное. И все-таки конкурс завершился успешно, жюри сочло возможным большинством голосов присудить первую премию одному из проектов под №14. Автором модели №14 под девизом "Порыв" оказался академик ваяния А.М. Опекушин, получивший премию в 1000 рублей. Работа отличалась от большинства других простотой композиции, высоким профессиональным мастерством исполнения. Кавказ стал основой образного решения его проекта. Однако модель имела свои недостатки – малое сходство с внешностью поэта. Этот недостаток А.М. Опекушин обещал исправить.

Последнее 11-е заседание комиссии состоялось 2 июня 1884 года. Его члены: А.И. Арнольди, М.А. Чижев, П.А. Монтеверде, В.П. Гаевский, осмотрев изготовленную А.М. Опекушиным модель памятника М.Ю. Лермонтову, признали, что указанные Опекушину в заседании 30 октября 1883 года необходимые изменения в выставленной на конкурсе модели памятника им исполнены. Постановили: действия комиссии по составлению проекта памятника поэту М.Ю. Лермонтову считать оконченными.

А.М. Опекушин

А.М. Опекушин был широко известен в России как автор памятника А.С. Пушкину в Москве.

Выходец из простой крестьянской семьи А.М. Опекушин родился 16/28 ноября 1838 года в деревне Свечкино Даниловского уезда Ярославской губернии. Детство его прошло в селе Рыбницы этой же губернии. Село славилось талантливыми лепщиками, которые передавали свое искусство из поколения в поколение. Известностью пользовалась и семья Опекушиных. Глава семьи Михаил Евдокимович был не только превосходным лепщиком, но и скульптором. Сына с младенческих лет приучал к родовому ремеслу. В 1850 году отец отвез двенадцатилетнего сына в Петербург²⁶. М.Е. Опекушину удалось устроить его в рисовальную школу Общества поощрения художеств. Мальчик быстро овладел техникой рисунка, обнаружил незаурядные способности в рисовании гипсовых орнаментов, статуй, человеческой фигуры и успешно в два года закончил школу, вместо положенных трех лет.

Вскоре он был принят в мастерскую известного петербургского скульптора Д.И. Иенсена. Работы здесь было много. В мастерской царил атмосфера труда и творчества. Здесь он мог учиться мастерству, войти в круг интересов, которыми жили работавшие рядом талантливые люди. На живом деле, на практике приобрел он основы профессионального мастер-

ства, знания и навыки, которые помогли ему впоследствии стать знаменитым ваятелем.

Д.И. Иенсен сумел увидеть дарование своего ученика, оказал ему содействие в освобождении от крепостной зависимости и дал возможность учиться в академии художеств в качестве вольноопределяющегося ученика. Молодой скульптор изучал античное искусство, пластику человеческого тела, учился ясной и выразительной композиции.

Все свое умение, профессиональное мастерство Опекушин воплотил в первой значительной работе, выполненной на заданную в Академии тему, – барельеф "Ангелы, возвещающие Рождество Христово" (1862 г.) За этот труд он был удостоен малой серебряной медалью Академии художеств.

1862 год оказался знаменательным в жизни молодого скульптора. Он был награжден не только серебряной медалью, но и получил приглашение участвовать в создании грандиозного памятника – "Тысячелетие России", сооружаемого в Новгороде по проекту художника М.О. Микешина.

В течение ряда лет Опекушину пришлось работать в качестве помощника М.О. Микешина. Одной из ответственных его работ под руководством известного мастера явилось создание памятника адмиралу А.С. Грейгу в Николаеве в 1872 году. Это год самый напряженный в творчестве Опекушина. Одновременно с памятником А.С. Грейгу шла работа над памятником Екатерине II перед Александровским театром в Петербурге. Памятник был задуман Микешиним в пышном торжественном стиле. Фигура Екатерины II возвышалась на пьедестале, вокруг которого располагались фигуры Румянцева, Потемкина, Чичагова, Орлова-Чесменского, Державина. Над созданием этого документа трудилось 4 человека: М.О. Микешин, М.А. Чижев, А.М. Опекушин и Д.И. Grimm. Для исполнения статуй деятелей второй половины 18 века был привлечен А.М. Опекушин. Первоначально ему поручили исполнение семи статуй, а фигуры Чичагова и Орлова-Чесменского добавили позднее, при окончательной разработке и утверждении памятника. Работал он вдохновенно, впервые ему досталось задание такого масштаба. Создать 9 огромных статуй, передать в скульптуре 9 различных характеров было делом чрезвычайно интересным и увлекательным. В этой работе с большой силой проявилось мастерство художника-реалиста, стремящегося сочетать правдивость, точность изображения с проникновением в характер изображаемого лица.

За работу над памятником Екатерине II ему присвоили звание классного художника 1-ой степени в 1870 году. К началу 70-х годов особенно углубляется интерес русских художников к темам национальной истории. Опекушина заинтересовала личность и деятельность Петра I. Ему захотелось передать в камне или в бронзе образ преобразователя России. Он создал серию его портретов и статую Петра I, за которую в 1872 году сыну крепостного крестьянина А.М. Опекушину было присуждено звание академика.

В том же 1872 году произошло знаменательное событие: комитет по сооружению памятника Пушкину объявил конкурс, предлагая всем русским ваятелям представить скульптурные проекты. Трудно было представить, кому достанется честь стать победителем конкурса на лучший проект памятника великому поэту. Опекушин с увлечением принимается за работу. Он изучает творения А.С. Пушкина, биографические материалы, просматривает всю имеющуюся иконографию его в живописи, гравюре, рисунке и скульптуре. Бесчисленное количество зарисовок, почти 30 моделей заполнили его мастерскую. Скульптору хотелось показать величие поэта, его любовь к родине, очарование его поэзии.

Он искал художественные средства, чтобы найти такую простоту, такую предельную выразительность, которые были бы достойны простоты и выразительности пушкинских произведений. Путь к победе был трудным. В конкурсе участвовали известные скульпторы: П.П. Забелло, А.Р. Бок, Е.М. Ильенков, И.Н. Шредер, М.М. Антокольский и другие. Конкурс завершился в мае 1875 года победой А.М. Опекушина, которому была присуждена I премия. Бесспорно, что в создании основной пластической характеристики образа Пушкина Опекушину помогло изучение им классики. По психологической глубине художественного образа памятник остается и до сих пор одним из лучших монументов в отечественной скульптуре.

Вскоре после завершения работы над памятником А.С. Пушкину Опекушин приступил к другой своей крупной работе – памятнику М.Ю. Лермонтову. В нем он мог выразить свое глубокое чувство к одному из любимейших им поэтов.

Памятник М.Ю. Лермонтову

А.М. Опекушин выполнил огромную подготовительную работу, прежде чем был создан окончательный вариант памятника. Он просмотрел, прочитал, изучил сотни книг, рукописей, писем, портретов М.Ю. Лермонтова и другие материалы. Им были созданы десятки рисунков и моделей статуи Лермонтова и самого памятника, и все они не удовлетворяли Опекушина. Скульптор не оставлял работы над поиском образа и после того, как в октябре 1883 года в последнем из конкурсов на лучший проект памятника Лермонтову получил первую премию. Ни одно произведение не давалось ему с таким трудом. Самым сложным для скульптора оказался вопрос о внешности поэта, чей образ он должен был представить в бронзе. Если при исполнении бюстов и статуй Пушкина скульптор мог видеть посмертную маску и ряд превосходных его портретов, то на этот раз Опекушин не имел такой возможности. С лица Лермонтова не была снята посмертная маска, а портреты его были весьма противоречивы и вызвали споры среди тех, кто знал его лично. Председатель Комитета по сооружению памятника генерал-майор Е.К. Юрковский писал в октябре 1884 года П.П. Мижухеву, что "судя по этой модели, можно догадываться о принадлежности сооруженного по ней памятника поэту Лермонтову только по надписи на пьедестале". Если Опекушин не исправит этот недостаток, то "Комитет не сочтет себя вправе воспользоваться премированной моделью"²⁷.

Действительно, портрет поэта, оставленный его современниками, ставил перед каждым, кто захотел бы его изобразить в живописи, графике, скульптуре огромные трудности. Анализируя высказывания современников о внешности Лермонтова, И.Л. Андроников писал: "Дело, видимо, не в портретистах, а в неуловимых чертах поэта. Они ускользали не только от кисти художников, но и от описаний мемуаристов. И если мы обратимся к воспоминаниям о Лермонтове, то сразу же обнаружим, что люди, знавшие его лично, в представлении о его внешности совершенно расходятся между собой".

И.С. Тургеневу запомнилось выразительное лицо поэта. "В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое, какой-то сумрачной и недоброй силой веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижных глаз. Вся его фигура, приземистая и кривоногая, с большой головой на сутулых пле-

чах возбуждала ощущение неприятное: но присущую мощь тотчас сознавал всякий..."²⁸

Известный журнальный деятель и беллетрист И.И. Панаев описывает Лермонтова так: "Он был небольшого роста, плотного сложения, имел большую голову, крупные черты лица, широкий и большой лоб, глубокие умные пронзительные глаза, невольно приводящие в смущение того, на кого он смотрел долго"²⁹.

Художник М.Е. Меликов особое внимание в своих воспоминаниях уделил глазам, описанию взора Лермонтова. "... Он обладал большими карими глазами, сила обаяния которых до сих пор остается для меня загадкой. Глаза эти, умные, с черными ресницами, делавшими их еще глубже, производили чарующее впечатление на того, кто был симпатичен Лермонтову. Во время вспышек гнева они бывали ужасны. Я никогда не в состоянии был написать портрет Лермонтова при виде неправильностей в очертании его лица"³⁰.

Понятно, как трудно было Опекушину создавать скульптуру, правдиво передающую образ поэта. В начале 1883 года он выступил в печати с сообщением о портретах Лермонтова и о важности решения вопроса о степени их сходства. Опекушин давал весьма важные сведения и советы скульпторам, "которые, может быть, в разных концах России готовят проекты памятника Лермонтову"³¹. По его мнению, "самый распространенный" (в то время) портрет поэта "в сюртуке, без эполет, с шашкой и ремнем через плечо" оказался "наименее схожим".

В результате осмотра ряда коллекций, а также портретов М.Ю. Лермонтова, собранных П.А. Висковатовым, бесед с лицами, близко знавшими Лермонтова, Опекушин пришел к заключению, что особого внимания заслуживает автопортрет в бурке и на фоне гор 1837 года, а еще более – портрет поэта в профиль, написанный с натуры карандашом в 1840 году на Кавказе однополчанином Лермонтова Д.П. Паленом после вальерикского боя в палатке барона Л.В. Россильона. "Профильный портрет поэта весьма важен, даже необходим при лепке бюста", – писал скульптор³². Сходство этого портрета подтвердили современники, лично знавшие Лермонтова, – князь А.И. Васильчиков и генерал А.П. Потапов.

Понимая сложность и ответственность работы над созданием скульптуры Лермонтова, Опекушин в договоре, заключенном 10 июня 1885 г. с А.М. Байковым, писал: "Ввиду того обстоятельства, что удовлетворительного портрета Лермонтова не существует, а нужно еще, так сказать, создать его, то я Опекушин, должен предварительно вылепить колоссальный этюд головы, воспользовавшись для этого имеющимися материалами и указаниями лиц, близко и лично знавших поэта, дабы предполагаемая к отливке бронзовая статуя до последней степени отвечала сходством с очертаниями облика покойного поэта"³³.

Создавая памятник Лермонтову, Опекушин стремился отразить в нем не только портретное сходство, но и создать художественный образ поэта таким, каким он его себе представлял, влившимся в Кавказ. Скульптор строил фигуру, учитывая окружающую природу. Перед ним встала важная задача построить памятник так, чтобы монументальные качества не были подавлены величественной картиной гор, чтобы он сливался с гордой красотой мест, которые любил поэт и воспел в своих произведениях.

**Вдали тянулись розовой стеной,
Прощаясь с солнцем, горы снеговые;
Машук, склоняся лысой головой,**

Через струи Подкумка голубые,
Казалось думал: тяжкою стопой
Перешагнуть в поместия чужие...
(Аул Бастунджи, 1831)

Работа по изготовлению памятника шла медленно, потому что Опекушин одновременно трудился еще над созданием памятника ученому-натуралисту К.М. Бэру. Монумент ему был открыт 16 ноября 1886 года в Тарту, и только после этого Опекушин смог, наконец, все свои творческие силы посвятить Лермонтову. В 1887 году неожиданно скрылся, уехав за границу, мраморщик Эспозито, получивший вперед деньги (3000 рублей) за мраморную скалу для пьедестала памятника. Пока шла переписка, пока выясняли отношения, время шло. А.М. Байков убыток взял на себя. Он писал наказному атаману, начальнику Терской области генерал-лейтенанту и кавалеру А.М. Смекалову: "Три тысячи рублей, выданные Эспозито от 20 июля 1886 г., погибли безвозвратно. Как я уже и писал, деньги эти (3000 руб.) предоставляю Комитету считать за мною... В дальнейшем Комитет может поступить двояким образом: или потребовать от меня 3000 руб. и поручить заказ пьедестала другому лицу, за то я в претензии не буду; или потребовать от меня, чтобы я докончил исполнение возложенного на меня Комитетом поручения, на то Комитет конечно имеет право... 15 августа 1888 г."³⁴.

Комитет решил, чтобы А.М. Байков продолжил возложенную на него работу. Взяв убыток на себя, Байков 2 ноября 1888 заключил договор на изготовление теперь уже гранитного пьедестала и ступеней с другим мастером, тоже итальянцем, А.С. Тонетти.

До открытия памятника оставалось меньше года, однако даже члены Комитета не были уверены в близком его окончании. Секретарь Комитета по сооружению памятника Лермонтову П.В. Бойчевский с отчаянием писал А.М. Байкову: "...Просто какой-то злой рок висит над памятью незабвенного поэта, которого мы отняли от России и до сих пор не соберемся достойно почтить его память..."³⁵.

Между тем изготовление памятника все же подвигалось все ближе и ближе к цели. 20 марта 1889 г. А.А. Бильдерлинг сообщил во Владикавказ: "Академик Опекушин почти совершенно окончил лепку статуи Лермонтова, остается только окончить некоторые детали и проработать лицо по имеющимся у меня портретам и по указаниям современников – г. г. Краевского и Арнольди. Сегодня еще видел в мастерской Опекушина статую в глине и нахожу, что в художественном отношении она исполнена очень хорошо"³⁶.

Статуя высотой в 2,35 метра отливалась на заводе Морана в С-Петербурге и в начале июля была выставлена на дворе литейного заведения. Она изображает Лермонтова сидящим на обломке скалы в задумчивой позе, военная шинель сброшена с плеч и красивыми складками драпируется сбоку, что является важным декоративным и композиционным звеном, связывающим фигуру и постамент в одно целое. У ног поэта лежит раскрытая книга. На челе печать глубокой мысли, взгляд устремлен вдаль.

Памятник предполагалось открыть в день рождения поэта 15 октября, в честь 75-летия М.Ю. Лермонтова. Но после завершения курортного сезона в Пятигорске осенью жизнь замедлилась, и тогда торжество по случаю открытия памятника перенесли на август.

В Пятигорске шли приготовления по завершению работ в сквере, где должно было состояться открытие памятника.

Лермонтовский сквер

В 1875 году Лермонтовский комитет постановил, что, как только будет собрана необходимая для монумента сумма, будет выбрано в Пятигорске место для его сооружения. Вопрос был серьезный, и его обсуждали 9 сентября 1882 г. на собрании Пятигорской городской думы. Выступил гласный заседатель думы А.М. Байков с предложением доктора А.А. Витмана выбрать "для постановки памятника М.Ю. Лермонтову площадку, где стоит гауптвахта с устройством вокруг сквера..."³⁷. В мае 1882 года это место было утверждено³⁸.

Площадка находилась в центре города, против соборной площади, но вокруг нее был глубокий овраг, из которого после дождей потоки грязи неслись на площадь к собору. Как это место выглядело тогда, видно на старинных снимках 70-х годов 19 века пятигорского фотографа Энгеля.

Спланировать местность было довольно трудно. Надо было возвести капитальную подпорную стену, выровнять площадь, распланировать с трех сторон улицы. Работа требовала много труда, усилий и средств. Городскому технику Н.Я. Шаверневу поручили составить план площади, профили продольных улиц. Эту работу он завершил в августе 1885 года³⁹. В начале 1886 года был представлен на утверждение Владикавказского комитета проект сквера и пояснительная к нему записка гражданского инженера, архитектора из Ростова-на-Дону Н.А. Дорошенко.

"...Составитель проекта... придал скверу квадратную форму, а остающуюся часть предназначил для устройства каменной веранды обнесенной балюстрадой. Балюстрада эта венчает собой подпорную стену, которою оканчивается сквер с юга.

Но не может быть и сомнения, что с проектируемой веранды... представится такой вид, подобно которому не найдется во всей России. У подножия ее раскинется весь Пятигорск, а за ним на горизонте будет виднеться цепь далеких гор. Изящная отделка веранды, ее чистота, выстилка ее плитам и прохлада, навеваемая фонтанами, расположенными под нею, в связи с прелестью вида, неизбежно приведут к тому, что эта площадка силою обычая станет любимым местом прогулки всех посетителей Кавказских Минеральных Вод. Как пример подобной веранды, – писал Н.Л. Дорошенко, – можно указать веранду в Нижнем саду в Старом Петергофе, с которой открывается вид на рейд"⁴⁰.

У выбранной для сквера площадки были свои преимущества, поскольку это место с трех сторон имело господствующее положение над городом с видом на Главный Кавказский хребет. Это обстоятельство учел А.М. Опекушин. Памятник, поднятый на такую высоту, должен был быть виден с далекого расстояния. На этом же эффекте основан проект Н.Л. Дорошенко, вызвавший одобрение автора лермонтовского памятника, который писал А.М. Байкову:

"Милостивый Государь Андрей Матвеевич!

Я рассмотрел предъявленный мне Вами проект сквера в Пятигорске, где будет поставлен памятник М.Ю. Лермонтову, мною изготовленный, проект подпорной стены и ограды, а также пояснительную записку 15 февраля. В общем – труд Н.Л. Дорошенко весьма почтенный и по-моему... вполне гармонирует с памятником"⁴¹.

За проект сквера Н.Л. Дорошенко получил вознаграждение – 150 рублей серебром. Одобрив этот проект, Комитет счел целесообразным приступить к работе по разбивке местности, устройству подпорной стены и самого сквера. Владикавказский комитет отпустил из Лермонтовского фонда необходимые денежные средства, а для контроля за выполнением ра-

бот и проверки расходов избрал особую "наблюдательную комиссию" из пятигорского окружного начальства, пятигорского городского головы и ее членов – статского советника доктора медицины Халецкого и надворного советника Витмана. Производство работ было возложено на А.М. Байкова. Наблюдательная комиссия несла ответственность перед общественностью за качество производимых работ. Летом 1886 года началась работа по устройству сквера. О том, какой размах приняло строительство, свидетельствует сохранившийся в архиве на 548 листах "Очерк работ, проведенных по устройству сквера и памятника поэту Лермонтову в Пятигорске 14 июня 1886 г. – 23 августа 1889 г.". Комиссия вела учет всех видов работ: земляные, как внутри сквера, так и вне его; каменные: кладка подпорной стены из штучного камня, фундамента, цоколя и пьедестала под монумент, кладка бассейна и кладка под ограду сквера, настилка каменными плитами веранды, тротуара и другие виды работ. Постепенно площадка принимала вид сквера. Установили балюстраду с каменными балясинами и прекрасными чугунными вазами на ней. Много труда и энергии ушло на гранку камня для подпорной стены, заказали в Ростове-на-Дону кузнецу А. Бессарабову ажурную чугунную решетку. Западный угол сквера украсил каменный грот, сквер освещали 4 фонаря. Строители предусмотрели все необходимое: посадку зеленых насаждений, удобные скамейки, даже небольшой домик для садовника и сторожа. Сама планировка сквера оказалась подобной лире.

Долгие годы работы в Комитете по сооружению памятника Лермонтову в Пятигорске подорвали здоровье его энтузиаста, "строителя памятника" А.М. Байкова. Незадолго до открытия памятника он вынужден был уехать на лечение за границу. Завершал работу пятигорский городской архитектор академик А.М. Кочетов⁴².

В середине июля 1889 года Владикавказский комитет обратился в Правление общества попутных железных дорог от Петербурга до станции Минеральные Воды с просьбой провезти статую Лермонтова нигде не задерживая с тем, чтобы в последних числах июля она была в Пятигорске. Академик А.М. Опекушин, не нарушая условия контракта от 10 июня 1885 года, где он брал обязательство лично под своим наблюдением установить памятник, выехал с мастерами в Пятигорск⁴³, получив от Владикавказского комитета на поездку 1000 рублей⁴⁴.

Для постаментов из Крыма привезли 8 массивных гранитных плит, сооружение пьедестала выполнил итальянец С.А. Тонетти. Прибывшие с Опекушиным мастера приступили к установке статуи. Простой и строгий пьедестал украшен бронзовой лирой и венком – внизу имя поэта и дата открытия памятника. На постаменте с южной стороны имя А.М. Опекушина.

Весь комплекс работ по изготовлению и установке памятника Лермонтову был завершен. 16 августа 1889 года в Пятигорске состоялось открытие памятника М.Ю. Лермонтову. Это явилось крупным событием в культурной жизни России и в истории русской монументальной скульптуры.

**С тех пор прошло суровых много лет,
И вновь меня меж скал своих ты встретил,
Как некогда ребенку твой привет
Изгнаннику был радостен и светел.
Он пролил в грудь мою забвенья бед,
И дружно я на дружный зов ответил,
И ныне здесь, в полуночном краю,
Все о тебе мечтаю и пою.**
(М.Ю. Лермонтов. "Тебе, Кавказ, суровый край земли...")

Стихи, посвященные открытию памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске

Открытие памятника М.Ю. Лермонтову явилось знаменательным событием в истории культурной жизни России. В честь его сооружения были сложены стихи.

К. Хетагуров
Перед памятником
Торжествуй, дорогая отчизна моя,
И забудь вековые невзгоды, –
Воспарит сокровенная дума твоя, –
Вот предвестник желанной свободы!

Она будет, поверь, – вот священный залог,
Вот горящее вечно светило,
Верный спутник и друг по крутизнам дорог,
Благородная мощная сила!..

К мавзолею искусств, в храм науки святой
С ним пойдешь ты доверчиво, смело,
С ним научишься ты быть готовой на бой
За великое честное дело.

Не умрет, не поблекнет в тебе уж тогда
Его образ задумчивый, гордый,
И в ущельях твоих будут живы всегда
Его лиры могучей аккорды...

Возлюби же его, как изгнанник-поэт
Возлюбил твои мрачные скалы,
И почти, как святыню, предсмертный привет
Юной жертвы интриг и опалы.
(16 августа 1889 г. Пятигорск)⁴⁵.

Курсовая
На открытие памятника М. Ю. Лермонтову
в Пятигорске 1889 г. август 16-го дня⁴⁶
Напев твоих песен печальный,
Роскошный слог твоих стихов, –
Как современников пленяли, –
Чаруя ныне их сынов.

Кумир ты горного Кавказа,
Великий русский наш поэт.
Тобой горда страна родная,
И ей сочувствует весь свет
Отныне гения в поэте.
Почтил великий край родной,
Тебе воздвигнувши монумент
В стране излюбленной тобой,
Где вместе с музой и отчизне
Поэт великий послужил,
Где ты видал невзгоды жизни,
Где ты остаток дней прожил,
Где от удара вражьей пули
Нашел безвременный конец,
Где ты достиг бессмертной славы,
Венчанный лаврами певец.

Живи и впредь в груди народов,
Буди огонь в сердцах людей!
От нас навек благословенье
Великой памяти твоей.

Стало доброй традицией на кавказской земле проводить лермонтовские праздники поэзии в Пятигорске. Завершаются они обычно поэтическим митингом у памятника М.Ю. Лермонтову.

"Поэты, влетая в поэтический венок свои стихотворения о Лермонтове, выражают глубокое чувство любви народной к бессмертной, неувядаемой, нужной людям всех времен и поколений могучей поэзии Лермонтова"⁴⁷.

П. Бровка
Вечно молодой
Он жив. Он превосходит ростом
Вершины снеговых гор.
Он, как и прежде, внемлет звездам,
Ведет с пространством разговоров.

И с нарастающей силой
Тот голос, вечно молодой
Звенит над нашей пятикрылой
Неугасающей звездой.

Как современник в день осенний,
К нам входит запросто певец,
Он слил свое сердцебиенье
С биением живых сердец.

Мартынов мертв. По всем законам
Истлел, ушел во тьму времен,
Людских проклятий миллионом,
Как миллионом пуль, пронзен.

А Лермонтов... Он, полон света,
Живой проходит сквозь века.
Ему венок стихов поэты
Несут к подножью Машука⁴⁸.

Приложение

Из переписки скульптора Александра Михайловича Опекушина

Милостивый Государь Евгений Корнилович!

Согласно желанию Вашему, выраженному в письме ко мне 5 сего января за № 1081, имею честь доставить при сем проект условия, на основании которого я могу принять на себя работу по исполнению колоссальной статуи поэта Лермонтова по моей малой модели, утвержденной Комиссией по составлению проекта памятника. В случае согласия, Комитет поручит мне эту работу на изложенных мною основаниях, я позволяю себе покорнейше просить уведомить меня в возможно непродолжительном времени о таковом постановлении Комитета.

Считаю не лишним добавить, — так как портрета Лермонтова удовлетворительного не существует, а нужно еще, так сказать, создать его, — то я считаю необходимым предварительно вылепить колоссальный этюд головы, пользуясь имеющимися материалами с указаниями лиц, близко и лично знавших поэта. До каникулярного же времени остается всего три месяца, и нужные лица могут разъехаться, почему я и прошу поспешить с заключением условия, чтобы я мог тотчас же приступить к делу. Для заблаговременной заготовки камней и размера их будет выслана мною малая модель пьедестала с приложением масштаба тотчас же по заключении условия. С глубочайшим почтением имею честь быть Вашего Превосходительства покорнейшим слугою.

Февраль 1885 г. А. Опекушин., Владикавказ
Евгений Корнилович Юрковский. Генерал-майор, председатель Комитета по сооружению памятника М.Ю. Лермонтова, Пятигорск.
(ГПБ. ф. 429, ед. хр. 72 л. 7 об.)

С-Петербург. 7 марта 1886 г.

Милостивый Государь Андрей Матвеевич!

Я рассмотрел предъявленный мне Вами проект сквера в Пятигорске, где будет поставлен памятник М.Ю. Лермонтову, мною изготавливаемый, — проекты подпорной стены и ограды, — а так же пояснительную записку 15 февраля № 93. В общем — труд со-

ставителя, Н.Л. Дорошенко, весьма почтенный и, по моему мнению, Вами проектированное вполне гармонирует с памятником.

По моему мнению, фигура сквера квадратная (лит. А) или продолговатая (лит. В) никакой разницы для общего эффекта не составляет. Подпорки стенки хороши. Решетка для сквера предпочтительна под лит. А, а для памятника признаю наиболее подходящую самую мелкую цепь. Примите уверения в совершенном моем почтении и преданности.

А. Опекушин

P.S. Гипсовый постамент под статую Лермонтова, сего дня Ваши люди взяли.

Н.Л. Дорошенко, гражданский инженер, городской архитектор из Ростова-на-Дону, — автор проекта "лермонтовского сквера в Пятигорске".

(ГПБ. ф. 429, ед. хр. 72. л. 42.)

Милостивый Государь Андрей Матвеевич!

Бога ради, извините за мое невольное молчание. Письмо Ваше было получено в мое отсутствие, я уезжал за семьей в Ярославль, где по совершенно непредвиденным обстоятельствам пробыл более месяца. Игнорировать же уполномоченного, как Вы пишете, я хорошо понимаю, что не имею права, да и это было бы с моей стороны нерасчетливо, ибо в Вас, Андрей Матвеевич, я ищу защитника перед комитетом, так как по сложившимся обстоятельствам, не мог выполнить обязательства в срок. Я только теперь приступаю к лепке колоссальной статуи М.Ю. Лермонтова, причем оказывается, что мне необходимо иметь план верхней, соединяющейся с бронзой, площади — пьедестала, т.е. камня, на который станет бронзовая статуя. Если верхняя часть пьедестала обработана, то покорнейше прошу Вас приказать сделать этот план, т.е. наложить бумагу на верхушку пьедестала и совершенно точно обрезать по контурам площади; рассчитать же это трудно, ибо верхняя площадь пьедестала не имеет правильной формы.

Примите, милостивый Государь, уверение в глубоком к Вам почтении и преданности.

Андрей Матвеевич Байков (1830-1889), арендатор Кавказских Минеральных Вод, строитель памятника Лермонтову в Пятигорске.

(ГПБ. ф. 429, ед. хр. 72. л. 9 об.)

Милостивый Государь Андрей Матвеевич!

Предлагаю при сем план бронзового плинта, прошу измерять его имеющимся, у Вас масштабом моей печатью при чем имею честь присовокупить, что статуя еще не сформована, а стало быть есть возможность убавить или прибавить плинта на 1 вершок; если того потребует верхний камень пьедестала, этим может подрядчик воспользоваться в течение одного месяца.

Академик Опекушин.

9 февраля 1889 г.

(ГПБ. Ф. 429, ед. хр. 74, л. 392)

Милостивый Государь Андрей Матвеевич!

Прилагаю при сем набросок, калькированный А.А. Бильдерлингом с фотографии, снятой с малой модели памятника, хранящейся в Лермонтовском музее; на этом наброске мною нанесен масштаб, которым г. Тонетти и может мерить данный рисунок. Не найдете ли возможным, Андрей Матвеевич, понизить пьедестал вершка на четыре, не убавляя его ширины. Этого я бы очень желал в интересах пропорциональности памятника — эти четыре вершка с болью в сердце я прибавил по настоянию покойного Мижуева. В заключении не могу посетовать, почему Вы, зная, что модель разбита вдребезги, не прислали мне ее восстановить вновь; не знаю, восстановили ли ее г. Тонетти по этому рисунку. Если же нет, то мне становится непонятным как г. Тонетти справится с этой задачей, не имея модели.

Получили ли Вы посланный мною 10 февраля заказным письмом план плинта и хранится ли у Вас масштаб с печатью, которым можно измерять план бронзового плинта. Если масштаб утрачен, то я могу его выслать вновь.

П.П. Гнедич сообщил мне о том, что на третьей неделе поста Вы будете в Петербурге, к тому времени план плинта можно будет дать в его натуральную величину.

Примите, ваше Превосходительство, уверение в моем к Вам почтении и преданности.

А. Опекушин.

23 февраля, СПб.

Бильдерлинг А.А. (1846-1912), генерал от кавалерии, военный писатель, инициатор и основатель Лермонтовского музея при Николаевском кавалерийском училище

Гранитный пьедестал выполнен итальянцем С.А. Тонетти.

Мижуев П.П. редактор журнала "Хозяйственный строитель".

Гнедич П.П. (1855-1925), писатель, переводчик, историк искусства.

(ГПБ. ф 429, ед. хр. 74, лл. 399-400).

Письмо А.М. Опекушина к Я.П. Полонскому, б/д.

Александр Михайлович Опекушин

Спб Камен. остр. Пес. ул. 42

Милостивый Государь Яков Петрович!

Я только что закончил колоссальную статую М.Ю. Лермонтова для Пятигорска; мне хотелось бы показать ее Вам и посоветоваться с Вами. Не найдете ли возможность, Яков Петрович, побывать в моей мастерской, помещающейся на углу Каменно-Островского проспекта и Песочной улицы в доме 42. Статуя останется не заформованною до будущей среды 29 марта. В мастерской я нахожусь с утра и до темна.

Примите, милостивый государь, уверение в глубоком почтении и преданности.

А. Опекушин

Яков Петрович Полонский (1819-1898), русский поэт. Вспоминая с литературных впечатлений юности, писал: "Меня... занимали задачи искусства, восхищал Лермонтов, который овладел всеми умами. Я мало встречал людей, которые не преклонялись бы перед силою его поэтического гения"

(ПД. 12307 архив Полонского, 2 лл, 1 л. чист.)

Примечания

¹"Северный Кавказ", 1889 г., 24 августа.

²"Исторический вестник", СПб., 1889 г., октябрь.

³"Терские ведомости", 1889 г., 20 августа, № 67.

⁴Э.А. Шан-Гирей, падчерица генерала П.С. Верзилина. Присутствовала при ссоре М.Ю. Лермонтова с Н.С. Мартыновым. В 1851 г. вышла замуж за троюродного брата М.Ю. Лермонтова А.П. Шан-Гирея.

⁵"Терские ведомости", 1889 г., 20 августа, № 67.

⁶"Новое время", 1889 г., 24 августа, № 4844, с. 3.

⁷"Северный Кавказ", 1889 г., август.

⁸"Север", 1889 г., 3 сентября, № 36, с. 716.

⁹"Терские ведомости", 1889 г., 27 августа, № 69, с. 2.

¹⁰В.Г. Белинский.

¹¹"Всемирный труд", 1870 г. № 10.

¹²ГПБ. Ф. 429, ед. хр. 70, лл. 84в-84об.

¹³Там же.

¹⁴Там же, л. 9.

¹⁵Вестник Европы, 1880 г., № 1, с. 459-460.

¹⁶Там же.

¹⁷ГПБ. Ф. 429, ед. хр. 70, лл. 68-68 об.

¹⁸Там же, лл. 67а, 73а.

^{19,19а} ГПБ. Ф. 429, ед. хр. 70, лл. 88-89; 203-205.

²⁰Там же.

²¹Там же, лл. 210-210 об.

²²Там же, лл. 213-213 об.

²³Там же, л. 218.

²⁴Там же, лл. 222-222 об.

²⁵Там же, л. 222

²⁶Е. Кончин. Достоинство памяти и славы. "Советская культура", 29 апреля, 1988, с. 6.

²⁷ГПБ. Ф. 429, ед. хр. 71, л. 18-18 об.

²⁸В.Л. Якимов. На месте последних дней Лермонтова. Исторический вестник. СПб., 1901, т. 85, с. 636.

²⁹Там же.

³⁰М.Е. Меликов. Заметки и воспоминания художника-живописца. Русская старина, 1896, т. XXXVI, кн. 6, с. 648.

³¹"Новое время", 1883, 8 (20) марта, № 2523, с. 2.

³²Неделя строителя, 1883 г., №11, с. 78.

³³ГПБ. Ф. 429, ед. хр. 72, л. 11.

³⁴Там же, ед. хр. 74, л. 354 об.

³⁵Там же, лл. 362-362 об.

³⁶Там же, л. 413.

³⁷Там же, ед. хр. 72. Журнал Пятигорской городской думы.

³⁸Там же, ед. хр. 72, л.20.

³⁹Там же.

⁴⁰Там же, ед. хр. 72, лл. 37-42.

⁴¹Там же, ед. хр. 70, л. 82.

⁴²Там же, ед. хр. 74, л. 415.

⁴³Там же, ед. хр. 72, л. 2 об.

⁴⁴Там же, ед. хр. 74, лл. 432-433, см. также: Терские ведомости, 30 июля 1889 г., № 61.

⁴⁵К. Хетагуров. Перед памятником. Собрание сочинений в 5 тт. Т.2. Изд. АН СССР М., 1960, с. 37.

⁴⁶Курсовая. На открытие памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске. 1889 г. августа 16-го дня. — М.Ю. Лермонтов в русской поэзии. Сб. стихотворений под ред. В.В. Калаша. Изд. Т-ва И.Д. Сытина, М., 1914 г., с. 71-72.

⁴⁷Морозова Л.И. Венок поэту. Ставрополь, 1976 г., с.8.

⁴⁸П. Бровка. Вечно молодой. — В кн.: Венок поэту. Ставрополь, 1976 г., с. 123-124.

Текст предоставлен М.Ф. Дамианиди.

2004

Мемуары Евгении Акимовны Шан-Гирей¹

Предисловие

В фондах Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова хранятся мемуары троюродной племянницы М.Ю. Лермонтова Евгении Акимовны Шан-Гирей. Ее воспоминания — это "точка пересечения" истории и современности, века XIX и века XX. В них слышны голоса людей, связанных с именем М.Ю. Лермонтова. Записки охватывают большой отрезок времени — от первой четверти XIX до 40-х годов XX.

Евгения Акимовна — дочь троюродного брата и близкого друга М.Ю. Лермонтова Аким Павловича Шан-Гирей и падчерицы генерала П.С. Верзилина Эмилии Александровны Шан-Гирей, урожденной Клингенберг.

А.П. Шан-Гирей закончил Петербургское артиллерийское училище, увлекался живописью. Он написал копию с портрета М.Ю. Лермонтова художника П.Е. Заболоцкого (ныне хранится в лермонтовском зале Пушкинского дома). Эмилия Александровна владела неплохим литературным слогом, выступала не раз в печати, и ее публикации дочь внесла в свои мемуары.

Е.А. Шан-Гирей родилась в Пятигорске 23 декабря 1856 года, в том самом доме, где 13 июля 1841 года произошла ссора между М.Ю. Лермонтовым и Н.С. Мартыновым. Вся ее жизнь прошла в окружении людей, которые знали и любили поэта. Много интересного узнала она от отца, который детские и юношеские годы провел в семье Е.А. Арсеньевой, рядом с Лермонтовым. Аким Павлович рассказывал: "Покойная мать моя была родная и любимая племянница Елизаветы Алексеевны, которая и уговорила ее переехать с Кавказа, где мы жили, в Пензенскую губернию и помогла купить имение Апалиха в трех верстах от своего, а меня из дружбы к ней взяла к себе на воспитание вместе с Мишелем, как мы все звали Михаила Юрьевича. Таким образом, все мы вместе переехали осенью 1825 года из Пятигорска в Тарханы, и с того времени мне живо помнится смуглый, с черными блестящими глазками Мишель, в зеленой курточке, с клоком белокурых волос надо лбом, резко отличающихся от прочих, черных, как смоль..."

Две семьи, Арсеньевы и Шан-Гирей, жившие по-соседству, постоянно общались между собой, детей воспитывали вместе, как

родных братьев, учили их быть благожелательными между собой и с людьми. Родители Аким Павловича сыграли значительную роль в жизни Михаила Юрьевича Лермонтова.

Долгие годы Аким Павлович Шан-Гирей ждал, когда напишут подробную биографию М.Ю. Лермонтова. Он признавался, что ему "тяжело будить в душе печальные воспоминания и бесплодные сожаления... Пусть, думал я, люди, владеющие лучше меня языком и пером, возьмут на себя этот труд: дорогой мой Мишель стоит того, чтоб об нем хорошо написали". И все-таки Аким Павлович взялся за перо. Не случайно друг поэта Святослав Раевский писал Шан-Гирею: "Ты был его другом, преданным с детства... никто вернее тебя не может передать обществу многое замечательное об этом человеке, гордости нашей литературы..."

Благодаря Аким Павловичу мы располагаем довольно полными и беспристрастными воспоминаниями о М.Ю. Лермонтове, опубликованными лишь после смерти автора в 1890 году в восьмом номере журнала "Русское обозрение".

Это глубокое уважение и любовь он передал своим детям — сыну Аким Павловичу и дочери Евгении Акимовне.

Как причудливы судьбы людей! Думал ли Аким Павлович, провожая Лермонтова в мае 1841 года на Кавказ, что через несколько лет он проедет тем же маршрутом, будет частым гостем в доме Верзилиных, женится в 1851 году на падчерице генерала П.С. Верзилина Эмилии Александровне, а его брат — на младшей дочери генерала Надежде?! Вероятно, от Эмилии Александровны узнал Аким Павлович подробности дуэли и гибели поэта.

А.П. был настолько сильной и интересной личностью, что о нем в 60-х годах нашего времени был написан известными лермонтоведами В.А. Мануйловым и С.И. Недумовым очерк "Друг Лермонтова Аким Павлович Шан-Гирей". С тех пор сведения о нем пополнились новыми публикациями; правы были В.А. Мануйлов и С.И. Недумов, когда говорили, что Аким Павлович заслуживает того, чтобы рассказать о нем и его семье подробнее.

Публикуя записки Евгении Акимовны Шан-Гирей, мы сохраняем стиль и манеру мемуаристики.



У Столыпиных было имение Столыпиновка, там жила родная сестра бабушки Лермонтова Елизаветы Алексеевны Арсеньевой² — Екатерина Алексеевна Хастатова³, с ней жила ее дочь Мария Акимовна⁴, которая вышла замуж за Павла Петровича Шан-Гирея⁵, он часто бывал в отъезде.

Мой отец, когда был ребенком, лет шести⁶, бабушка, Елизавета Алексеевна и Столыпины — кузины Лермонтова, и он 10-ти летний мальчик приехали в Пятигорск в начале лета и остановились у родного дяди моего отца Акима Акимовича Хастатова⁷, и ее сестра, мать дяди, Екатерина Алексеевна Хастатова со своей дочерью Марией Акимовной и ее сыном, моим отцом, приехали тоже к Хастатову из Столыпиновки, которая находится в 50-ти верстах от Пятигорска, чтобы повидаться с ними. Из записи Лермонтова 1830 года, 8 июля, ночь: "Кто мне поверит, что я знал уже любовь, имея 10 лет от роду? Мы были большим семейством на водах Кавказских: бабушка, тетушки, кузины.

К моим кузинам приходила одна дама с дочерью, девочкой лет девяти. Я ее видел там. Я не помню, хороша собою была она или нет. Но ее образ и теперь еще хранится в голове моей; он мне любезен, сам не знаю почему. Один раз, я помню, я вбежал в комнату; она была тут и играла с кузиной в куклы; мое сердце затрепетало, ноги подкосились. Я тогда ни об чем еще не имел понятия, тем не менее это была страсть, сильная, хотя ребяческая; это была истинная любовь: с тех пор я еще не любил так. О! сия минута первого беспокойства страстей до могилы будет терзать мой ум! — И так рано!..

Надо мной смеялись и дразнили, ибо примечали волнение в лице: я плакал потихоньку без причины, желал ее видеть; а когда она приходила, я не хотел или стыдился войти в комнату; я боялся, не хотел говорить об ней и убегал, слыша ее название (теперь я забыл его), как бы страшась, чтоб биение сердца и дрожащий голос не объяснил другим тайну, непонятную для меня самого. Я не знаю, кто была она, откуда, и поныне мне неловко как-то спросить об этом. Может быть, спросят и меня, как я помню, когда они позабыли, тогда эти люди, внимая мой рассказ, подумают, что я брежу, не поверят ее существованию — это было бы мне больно!.. Белокурые волосы, голубые глаза быстрые, непринужденность — нет; с тех пор я ничего подобного не видал, или это мне кажется, потому что я никогда так не любил, как в тот раз. Горы Кавказские для меня священны... И так рано! В 10 лет! о, это загадка, этот потерянный рай до могилы будет терзать мой ум! Иногда мне странно, и я готов смеяться над этой страстью! Но чаще плакать. Говорят... что ранняя страсть означает душу, которая будет любить изящные искусства. Я думаю, что в такой душе много музыки"⁸.

Эта девочка была моя мать, она помнит, как бабушка ходила в дом Хастатова в гости к Столыпиным и водила ее играть с девочками (они были немного старше ее), и как мальчик брюнет вбежал в комнату, конфузился и опять убегал, и девочки называли его Мишель.

Бабушка Лермонтова очень любила свою племянницу, мать моего отца, и уговорила ее переехать жить с Кавказа в Пензенскую губернию, и они все вместе приехали осенью в Тарханы.

В 1825 г. бабушка Лермонтова помогла купить матери моего отца имение Апалиха в трех верстах от имения бабушки — Тарханы, где поселилась жить Мария Акимовна с ее мужем Павлом Петровичем Шан-Гиреем. Отца моего бабушка Лермонтова взяла к себе, чтобы Лермонтов не рос одиноким, и воспитывала их вместе, как братьев, и они были очень дружны до конца.

Две семьи, жившие так близко, постоянно общались между собой, и им было очень весело, бабушка была добра и ласкова.

Время шло, и в 1827 г. бабушка повезла Лермонтова в Москву для воспитания, а через год моего отца тоже привезли к ним. Отец под влиянием Лермонтова учился очень прилежно; Лермонтов давал ему читать Ломоносова, Крылова, Жуковского, Козлова, Пушкина и уже читал ему некоторые стихи своего сочинения. Через год Лермонтов поступил полупансионером в университетский благородный пансион, но все же у них был дома гувернер Винсон, и они учились иностранным языкам.

По соседству с ними жило семейство Лопухиных⁹, они были очень дружны и виделись очень часто, особенно дружили с одной из сестер, молоденькой девушкой Варенькой¹⁰, у которой было на личике темное родимое пятнышко, и отец с другими детьми дразнил ее, говоря "у Вареньки родинка, Варенька уродинка", а она была очень хорошенькая, симпатичная, ласковая, ее все дети любили.

Лермонтов был почти всегда весел и этим влиял на моего отца, и они часто играли в военную игру и другие игры, иногда в шахматы, а также оба усердно занимались рисованием.

По выпуске из пансиона, Лермонтов поступил в Московский университет в 1830 году 1 сентября, а в конце 1832 года он уже отпросился с бабушкой в Петербург и поступил в школу Гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров в Лейб-гвардии Гусарский полк; через год отец тоже прибыл в Петербург к бабушке для поступления в Артиллерийское училище. Отец почти каждый день ходил к Лермонтову, чтобы повидаться и принести ему пирожков, конфет и др. сладостей. Конечно, бывая у него, отец познакомился с его друзьями и с Мартыновым, над которым Лермонтов уже тогда подсмеивался и рисовал карикатуры.

Лермонтов приходил домой только по праздникам и по воскресеньям; отец, поступив в Артиллерийское училище, тоже стал приходить домой по воскресеньям и по праздникам.

Отец очень серьезно относился к своим занятиям и старался много почерпнуть знаний из научной библиотеки Лермонтова. 22 ноября 1834 г. Лермонтова произвели в офицеры. Потом бабушка поехала в Тарханы по денежным делам.

В это время Лермонтов много писал и диктовал моему отцу свои сочинения. Бабушка соскучилась по внуку и приехала, у них тогда же жил друг Лермонтова Раевский¹¹, сын бабушкиной приятельницы; он служил в военном министерстве, учился в Университете, получил хорошее образование и имел знакомства в литературном кругу.

Он относился к моему отцу дружески и, как человек умный, влиял на его развитие.

Когда Лермонтов был арестован за стихи на смерть Пушкина, полковник, производивший домашний обыск, не обратил никакого внимания на моего отца, у которого в кармане находился списанный экземпляр этих стихов, и он остался цел. Конечно, бабушка была поражена этим происшествием и принялась хлопотать о внуке, по ее просьбе его скоро вернули. И потекла их совместная жизнь спокойно и весело.

В 1838 г. приехала в Петербург с мужем Варенька Лопухина проездом за границу; отец очень горевал, увидя ее такою болезненною и худою; она по-прежнему была с ним дружески ласкова; это было в последний раз, что они виделись: она все болела и через несколько лет умерла.

В 1840 году, когда Лермонтов был арестован после дуэли с Барантом, бабушка хлопотала, чтобы моего отца допускали посещать Лермонтова, чтобы она могла знать о нем все. Сама она в это время была больна. Потом Лермонтова перевели на Кавказ в Тенгинский пехотный полк, а бабушка поехала в Тарханы.

Лермонтов получил отпуск к новому 1841 году и вместе с бабушкой возвратился в Петербург и пробыл опять вместе с ними до мая.

Срок отпуска приближался к концу, надо было обратно ехать на Кавказ, и они готовились к этому, вместе перебирали все его бумаги, которые он оставил у моего отца.

2-го мая утром отец поехал его провожать в Почтамт, откуда отправлялся московский мальпост.* У отца было очень тяжело на душе. Садясь в карету, Лермонтов сказал ему: "Прощай, ничего, все перемелется, мука будет. Поцелуй ручки у бабушки и будь здоров". Это были в жизни его последние слова отцу. После этого отец уехал с бабушкой в Тарханы и только в августе они получили известие о его смерти.

В 1842 г. весной увезли в Тарханы в свинцовом гробу тело Лермонтова и похоронили в часовне около могилы его матери, где рядом с ним потом была погребена и бабушка.

Все книги и сочинения и письма Лермонтова отец пожертвовал в публичную библиотеку в Петербурге, он говорил, что все это должно принадлежать обществу, а не единичному лицу. Потом отцу пришлось быть не долго в Кременчуге, где он был адъютантом у Ивана Карловича Арнольди, начальника полевой конной артиллерии¹².

В 1844 г. отец мог исполнить свое давнишнее желание и вышел в отставку, и приехал в Пятигорск, остановился у своего дяди Акима Акимовича Хастатова. Афанасий Алексеевич Столыпин¹³, брат бабушки Лермонтова, очень любил моего отца, одобрил его желание выйти в отставку и помог ему купить Столыпинку, дав денег. Там уже никого не было.

Мать моего отца умерла в Апалихе, а его отец продолжал там жить. Его родная бабушка, Екатерина Алексеевна Хастатова, умерла и была похоронена в Георгиевске (я была на ее могиле). Она была образованная, умная, энергичная женщина. Когда была холера, несколько человек среди ее людей заболели холерой, все растерялись и никто не хотел до них дотронуться, она сама пошла к ним, собственноручно растирала их и принимала все необходимые меры, и своим примером заставила других делать то же; сама обо всем распорядилась, спасла этих людей, но потом переутомленная заразилась, заболела сама и умерла.

Все это рассказала мне о ней наша знакомая старушка, Елизавета Ивановна Баскакова¹⁴, вдова полковника. Она была знакома с бабушкой и знала моего отца с детства.

Когда декабристы жили в Георгиевске, то часто были в ее семье. Она рассказывала, какие они все были интересные, симпатичные и умные.

Лермонтов иногда приезжал из Пятигорска повидаться с этими декабристами.

Отец, поселившись в Столыпинке, усердно занялся сельским хозяйством, развел большой фруктовый, тутовый и виноградный сад и занялся разведением шелковичных червей.

У тети Надежды¹⁵ был приятный голос, и ее мать хотела, чтобы она училась пению, и она с моей матерью и тетей Надеждой поехали в Петербург и жили там.

Тетя Аграфена¹⁶ тогда уже замужем и жила с мужем в степях, где ее муж Василий Николаевич Диков¹⁷ был начальником Туркменов. Это про нее Лермонтов написал шутку "Дикий человек привязан к груше". Ее в семье звали уменьшенным именем Груша. И дразнили ее, называя "туркменской царицей".

*Мальпост (фр. mall-poste) — почтовая карета (до проведения железных дорог), перевозившая пассажиров и почту



Бабушка Верзилина¹⁸ чувствовала себя плохо в Петербурге, у нее развился рак, она лечилась, оказалось, что операцию делать уже поздно и она не выдержит, так что они вернулись в Пятигорск. Потом бабушка слегла, долго болела и умерла в 1848 году.

Дедушка, Петр Семенович Верзилин¹⁹, был послан на войну в Венгерскую кампанию и в это время не было дома.

Моя мать осталась старшей, хозяйничала и очень заботилась об тете Надежде, которая была сильно потрясена смертью матери. Будучи в трауре, они жили очень тихо. Комендант города по фамилии Принц²⁰ и его жена были их хорошие знакомые, высказывали большое участие, и очень заботились о моей матери и тете, в ожидании возвращения их отца.

Моя мать сохранила все в доме как было прежде: та же маленькая уютная гостиная, стены и потолок которой были обиты ситцем палевого цвета с легкими разводами из цветов во вкусе помпадур, тем же были обиты узенькие длинные с узкими спинками диванчики, окаймлявшие стенки, потолок был тем же оббит мелкими складками, которые сходились в середине потолка розеткой, в ней был крючок и висела небольшая люстра с восковыми свечами.

В то время, когда был Лермонтов, в этой гостиной Мария Ивановна сидела около круглого стола с работой. Она любила вязать кружева на спицах, с одной стороны моя мать вышивала

[illegible][illegible]

в пальцах, тетя Аграфена сидела около нее и вязала крючком из разноцветного бисера кошельки, тетя Надежда тоже с каким-нибудь рукоделием. Являлся Лермонтов с кем-нибудь из своих приятелей, и велись веселые разговоры.

Иногда приходили важные дамы с визитом, тогда Мария Ивановна переходила рядом в парадную гостиную, которая была убрана мягкой мебелью и цветами на окнах, а молодежь уходила в зал и занималась музыкой; моя мать хорошо играла, тетя тоже недурно, и Трубецкой тоже играл хорошо, иногда Лермонтов слушал со вниманием, весь отдаваясь музыке.

Как-то раз поехали кататься за город по направлению к Кисловодску; тетя Надежда сидела за бабушкой в коляске, а мама верхом с кавалерами сбоку коляски, сзади ехали сопровождающие их молодые казаки, они не знали, что стрелять нельзя, вдруг им вздумалось показать свою удаль и они помчались по дороге джигитовать и, пригнувшись к земле, стреляли, бабушка испугалась, велели остановиться, казаков вернули, к концу ружья привязали белый носовой платок в виде значка, это был знак, что свои едут, и помчались домой, высоко подняв ружье с платком, кричали — свои, свои...

Подъезжая к постовой горе, увидели, что часовой уже стоял у пушки, чтобы зажечь фитиль.



Он услышал выстрелы и топот лошадей и увидел, что клубилась пыль, он думал, что это набег горцев, но, увидев белый платок и услышав крик "свои...", остановился, и они благополучно проехали мимо и вернулись домой.

Бабушка Верзилина была очень воспитанная, корректная, серьезная, спокойная, с внимательным мягким обращением ко всем. Весь дом держала в порядке. Раз она была на дворе, вдруг в ворота вошла женщина с ребенком на руках, прямо подошла к ней, положила ребенка к ее ногам и сказала: "Я слышала, что ты добрая, хорошая, спаси моего ребенка", — и рассказала, что в отдаленной станице чума и вся ее семья умерла, осталась только она и пешком пришла за несколько верст. Ей сделалось дурно, бабушка распорядилась отвезти ее в больницу. Приказала тотчас — же все, что было на ребенке, сжечь, выкупать его, обернуть во все чистое. Когда бабушке сказали, что надо его отдать в приют, то она сказала, что его мать поручила его ей, и что она будет беречь мальчика сама, и что он будет жить в ее доме, и что она никому его не отдаст.

Потом его мать умерла в больнице. В тридцатом году были пленные дети горцев, некоторые оставляли их в своих семьях; другие отправляли их на воспитание в Петербург, а большую часть обменивали на наших пленных. Бабушка тоже взяла одну 8-летнюю пленную черкешенку, окрестили ее и, когда она выросла, выдали замуж. — Жена казачьего офицера, умирая, просила бабушку позаботиться о ее маленькой дочке, она очень беспокоилась о ней. Бабушка дала ей слово, чтобы умерла спокойно, и нашла, что самая лучшая будет забота, если она возьмет девочку к себе. Девочка выросла у нее и потом вышла замуж.

Хастатов вернулся в Пятигорск из своего имения "Шелковая", недалеко от Хасав-Юрта. К нему в гости приехал младший

брат моего отца Алексей Павлович²¹ с визитом к моей матери, т.к. он был давно знаком с Верзилиными. Дядя Алексей был очень красивый, высокий, стройный и интересный молодой человек, знакомство завязалось, и в 1849 г. тетя Надежда вышла за него замуж, и, конечно, на свадьбу приехал мой отец из Столыпинки. Тетя с дядей, поженившись, жили в доме у моей матери. У тети был дом в Кисловодске, который отдавался в наем, а у тети Аграфены был дом рядом с домом Чилиева²², — тоже отдавался внаем.

Неожиданно получили известие (эстафета), что отец тети Надежды Петр Семенович Верзилин умер от раны саблей в живот, полученной им в венгерскую войну, которая долго не заживала и открылась совсем, и похоронен там далеко, где был на пути. Опять горе и траур.

Столыпинка в то время относилась к Ставропольской губернии, и отец был выбран предводителем дворянства в Ставрополе; приходилось по делам ездить, и он всегда заезжал в Пятигорск и останавливался у брата Алексея Павловича, гостил у них по несколько дней, таким образом, моя мать и тетя с ним очень сдружились. И отец женился на моей матери в 1851 г., после того они жили все вместе частью в Пятигорске, частью в Столыпинке; через год родился мой брат Аким²³.

После того, тетя Надежда с маленькой дочкой и с мужем Алексеем Павловичем поехали жить к его отцу в Апалиху.

Как-то мать сидела на скамейке на бульваре со знакомыми в ожидании приезда отца. Он должен был приехать из Столыпинки, вдруг видит, что знакомые приходят и о чем-то шепчутся.

Они знали, что отец должен приехать, но запаздывает, а в это время разнесся слух, что в лесу зарубили кого-то, ехавшего из Георгиевска, в Пятигорск, и они боялись, не Шан-Гирей ли это?

Мигом разнеслось, что он убит, они не знали, что сказать, как предупредить мою мать, очень боялись за нее и толпились вокруг. Вдруг видят, что спускается сверху от галереи на бульвар веселый, как ни в чем не бывало мой отец. Они бросились к нему с восклицаниями: "Как, вы остались живы?"

Он в удивлении, моя мать тоже в удивлении. Оказывается, что когда отец ехал в одноколке по дороге через лесок, сломалась ось, он слез и пошел пешком, повернув по тропинке, ведущей через лес прямо к галерее на бульвар, а сзади него ехал не то генерал, не то полковник, не помню, на которого напали горцы, изрубили и усаkali; ямщик отпряг лошадей, верхом помчался в город и сообщил об этом; тогда сейчас же были посланы казаки и привезли его тело.

Если бы у отца не лопнула ось, то он бы попал им под руки.

Время шло, отец ездил по делам и занимался хозяйством. Раз родители поехали с нами, детьми, и няней в Георгиевск по делам на ярмарку. Я была маленькая, еще не ходила. Остановились у своих друзей Баскаковых. Вдруг приехал нарочный из Столыпиновки с письмом от управляющего, что случился пожар и вся Столыпиновка горит. Конечно, отец помчался туда, а мать с нами осталась у знакомых. Оказалось, что крестьянин привез себе сено, подъехал совсем близко к своей хате деревянной, крытой соломой и, слезая с воза, курил трубку и не заметил, как огонь из трубки выпал на воз. Он пошел в хату, был сильный ветер и огонь раздул, и воз загорелся. От него загорелась крыша. Большинство мужчин было в поле, остальные растерялись, а сильный ветер с быстротой разносил горящую солому с крыши на крышу, а хаты стояли очень близко, дома были деревянные, и сгорела вся деревня; ветер дул от загоревшейся крайней хаты по направлению всего села, которое близко примыкало к усадьбе, и сгорел наш дом, который был тоже деревянный. Остался цел флигель, который был далеко в конце большого двора, туда перетащили наши вещи; отец должен был жить у управляющего, который жил во флигеле.

Отец был энергичный, стойкий, никогда не терялся. Он быстро начал принимать все, что надо, прежде всего, были сделаны землянки, чтобы разместить людей, потом надо было приняться за постройку домов уже из саманного кирпича с камышовыми крышами, и все деревянное было из нашего леса.

Дома надо было ставить на большом расстоянии друг от друга в один ряд по очень широкой улице и другой ряд через широкую улицу напротив. Недалеко протекала река Кума, по берегу которой рос большой наш лес; близ реки был построен наш новый дом, тоже из саманного кирпича.

Можно себе представить, сколько отец пережил за это время; он всем руководил сам. Пришлось заложить Столыпиновку в казну за 20 тыс.

Много погибло крестьян, скота, лошадей, которые не успели выбежать, погорело много хозяйственного инвентаря, что не успели взять. Все надо было купить, было очень трудно; только через год все пришло в порядок.

Моя мать это время с нами, детьми, проживала в Пятигорске. Потом наступило освобождение крестьян, и отец участвовал в этом деле, был мировым посредником.

Моя мать в садике, сидя на скамеечке с работой, слышала, когда крестьяне, выходя из его кабинета на крыльцо, шептались "пошли ему господи всякого благополучия".

Близ Столыпиновки версты за 4 было казенное село, называется "Солдатское". Крестьянам моего отца было предложено перейти туда; они получили свой надел земли, но ушли только некоторые, а большая часть не захотела уходить от отца и остались у него, работали на полях. Отношения их к отцу были очень хорошие... Часто бывали неурожаи от засухи, в верстах 10

от имени течет река Малка, отец задумал провести от этой реки оросительный канал для полей. Составил проект, но его не утвердили.

Мечта моего отца осуществилась в настоящее время, теперь вода проведена из реки Малки и орошаются поля.

Время шло, отца тяготил долг в казну, и пришлось отдать Столыпиновку в аренду, тогда он и мы с ним уехали в Закавказье. Я помню, когда мне было 10 лет, мы жили в городе Нахичевани, Эриванской губернии; маленький городишка, жители татары, но есть и армяне, общество маленькое.

Отец по временам ездил в окрестности города, изучал нужды населения и увидел, что они нуждались в орошении полей. Прежде всего, он задумал устроить вблизи города большое озеро, расположение местности благоприятствовало этому. Вблизи города протекала без пользы большая быстрая речка. Он начал земляные работы, сделал углубление дна, кругом обвел насыпью, окружность в две версты, направил течение речки в озеро, с одной стороны впустил воду и выпустил с другой противоположной стороны посредством шлюзов; таким образом образовалось проточное озеро и вода продолжала опять течь по своему руслу. Около шлюзов было приспособление, чтобы брать воду для орошения полей, прилегающих к озеру, которое получило потом название Шан-Гиреевское озеро.

Еще он устроил там небольшую мукомольную мельницу. Это было городское озеро и мельница тоже. Жители платили городу самую минимальную сумму за пользование водой для орошения полей и мельницей. До этого жители платили очень дорого владельцу частной мельницы Кал-Балаю хану.

Кругом, по берегу, озеро было обсажено деревьями и высоким толстым особым сорта камышом, корни которого очень сильные и крепкие, переплетаясь укрепляли насыпные берега, все разрослось, прилетели дикие утки и разные водяные птицы. Вода в речке была совершенно чистая, и много было разной мелкой рыбы, и она во множестве расплодилась в озере так, что часто ходили туда ловить рыбу и появились лодочки. Как все это было красиво. На открытие озера было приглашено общество. На берегу, у самой воды, стояло русское духовенство и общество, по одну сторону стояло армянское духовенство и общество, по другую сторону стояло татарское духовенство и татарское общество, а кругом стоял народ; духовенство одновременно читало молитвы и освещало воду, христиане — погружая кресты, а мулла — себренную чашу с водой. Отец умел объединить национальности.

Отец вел городские дела, ездил по уезду и приобрел доверие народа.

Время шло, и настали дни, в которые татары празднуют свой религиозный праздник Шахсей-Вахсей: поднялся вопрос о том, что это надо запретить, что такое было желание губернатора. Пошли разговоры, что опять будет резня, нельзя будет выйти на улицу, опасно, татары накурятся гашишу и придут в иступление. Отец сказал, что такой резни не допустит, но прямо резко запретить, когда шествие на днях должно начаться, — "это возбуждает ненависть, зачем. Я сам буду присутствовать и ничего плохого не будет".

Когда в городе по всем улицам направляются религиозные шествия и они где-нибудь на перекрестке улиц столкнутся, то происходит резня, одни других ранят. Отец приказал стражникам, чтобы они направляли шествие по противоположным улицам, чтобы шииты и сунниты не могли встретиться, и что если произойдет малейшее столкновение, то будет отвечать не народ, а стража. Необходимо, чтобы в городе был полный порядок. Выходить, смотреть могут все, но чтобы было тихо и чтобы даже дети не затрагивали их, и не смеялись над ними.

В кресле Эмилия Александровна, рядом Надежда Петровна, князь Вяземский, И. Левшин



Вечером, когда мы услышали возглас "Шах-Хусеин", "Вах-Хусеин" и показалось шествие, отец вышел к ним навстречу. Мать и я с нашими знакомыми тоже вышли посмотреть. Все были серьезные и спокойные, не разговаривали.

Вся толпа двинулась на середину площади, освещенную разноцветными фонарями и висячими платками.

Участвующие в процессии образовали круг, взявшись одной рукой за пояс соседа, а в другой — палку, поднятую вверх; в такт притоптывая ногами, они кружатся с возгласами "Шах-Хусеин", "Вах-Хусеин", потом другая длинная процессия потянулась вдоль улицы, по пояс обнаженные люди, они также держались одной рукой за пояс соседа, а в другой руке — кинжал, поднятый кверху, спереди от шеи до колен висел белый передник, обрызганный кровью, и на лбу — легкие надрезы кинжалом, из которых капает кровь по щекам, и раздавались возгласы "Шах-Хусеин", "Вах-Хусеин". Эти люди в своем фанатизме накурились гашишу и слегка одурманили.

Это было зрелище дикое и тяжелое, днем происходило то же самое; и еще происходили, как в древности, мистерии. Выписывали певцов из Персии, они пели очень хорошо, изображалась гибель Али и пропaja Хусейна, маленького сына его.

Двоюродный брат Магомета (Мухаммеда. — Прим. М.Д.Ф.) Али претендовал на первенство и главенство имама и был убит родственниками Магомета (Мухаммеда), а сын его Хусеин похищен. Тогда последователи разделились на две группы: шииты — последователи Магомета (Мухаммеда) и его дочери Фатимы, имевшей большое значение в агитации религии после смерти Магомета (Мухаммеда), и последователи Али-сунниты, не признающие Корана, а последователи книги, посланной с неба, — Сунны.

М. Ф. Даминаниди

Было устроено что-то вроде ложи, убранной коврами и сверху шальями от солнца, там сидели ханши и их дети, была приглашена мама, и была полная тишина, все были очень серьезные и не разговаривали. Ханши плакали. Народ, сидящий на земле кругом возвышения, где происходило представление, слегка ударяя в грудь рукой, шептал: "Шах-Хусеин", "Вах-Хусеин".

Все были удовлетворены и спокойны. Отец похвалил стражников за то, что они хорошо исполнили свою обязанность. Отец исподволь начал готовить народ к тому, что на следующий год этих шествий нельзя будет делать по улицам по распоряжению Губернатора, и они начали примиряться с этим.

Когда был назначен в Персию, в город Тавриз, новый консул Безобразов, то проездом через Нахичевань остановился с женой у нас. Они были очень милые люди и прогостили у нас несколько дней, поехали в Тавриз, и при прощании его жена пригласила мою мать к себе в гости. И вот выпал удобный случай; несколько беков собрались ехать по своим делам в Тавриз, и моя мать выразила желание поехать с ними, чтобы отдала визит жене консула. Беки, конечно, были очень рады, и начались сборы. Поехали беки верхом со своими нукерами, а моя мать со мной в тарантасе, и несколько всадников сопровождали нас. На меня произвело страшно тяжелое впечатление, когда приближались к городу и увидели семью прокаженных, которые бежали к дороге просить милостыню. Они жили за городом, не имели права приближаться, если кто хотел дать им что-нибудь, то клали на дорогу деньги и пищу, и когда уже отъедут дальше, они бросаются к дороге и берут все это. Моя мать дала, что могла, и беки тоже. Я до сих пор не могу забыть их, как они были жалкие, голодные и оборванные.

Когда приехали к консулу, встретили нас очень радушно. Дом консульства очень большой, двухэтажный, роскошно убранный, стоял внутри двора. В нижнем этаже была канцелярия, деловой кабинет консула, и залы для торжественных приемов, и комнаты для приезжих иностранцев, а верхний этаж занимал консул. Гостиная, столовая, личный кабинет, маленькая гостиная жены, столовая и комната для своих приезжих гостей, куда нас поместили. Город Тавриз огромный и своеобразный. Дома стоят во дворе или в саду, окруженные высокими глиняными заборами, улицы узкие. Вскоре по приезде моя мать с женой консула, сопровождаемые двумя нукерами и переводчиком (так полагается), пошли смотреть магазины с мануфактурой, расположенные в длинных высоких крытых галереях со сводчатыми кирпичными потолками, красиво сделанными, каждый магазин небольшой, полы застланы коврами, и чудные разнообразные персидские товары, уложенные друг на друга прямо на полу на коврах вдоль трех стен кругом комнаты, а четвертой стены, которая обращена в коридор нет, прямо во всю стену большой затвор поднят вверх и опускается на ночь и запирается; покупатели не входят в лавку, а прямо подходят к открытому магазину, и продавец (сам хозяин) со своим помощником, раскладывают товар на ковре прямо на полу, они оба очень любезно и внимательно все показывают, разговоры консульский переводчик переводит. Когда мы ушли, продавцы опять, поджавши под себя ноги, уселись на небольших мягких тюфяках. В этих коридорах на некотором расстоянии сделаны большие выходы в виде арок. Все это тянется на большое пространство, наконец, мы вышли из этого красивого своей своеобразностью лабиринта, отправились домой, где ждал нас прекрасный обед, и иностранные гости. За обедом велся оживленный разговор на нескольких разных языках. Консул знал 7 языков, начиная с персидского. Он был очень умный и с хорошим образованием, бывал раньше несколько раз за границей.

Лермонтовский текст

После обеда все разошлись по своим комнатам, консул спустился в официальный нижний этаж к своим делам, которые у него длились с утра до вечера.

Так незаметно прошли две недели, и мы с беками, в сопровождении всадников, поехали домой. По приезде домой нашли все благополучно. Отец, как всегда, был поглощен делами...

Все жители его любили и уважали, называли отца наш, не любил его только один богатый властный хан, у которого отец не бывал и хан у него не бывал. Этому хану не нравилась популярность отца в народе.

Хан иногда ездил в Эривань и бывал у губернатора, который был важный генерал Н. Кармалин. И в один прекрасный день отец был переведен в Эривань, как было сказано, "для пользы службы". И вот мы переехали в Эривань, где отцу надо было постоянно бывать на приемах у губернатора с докладом и сидеть все время в канцелярии. Но он все-таки умудрялся ездить в уезд и напал на след залежей серы. В Эриване лето было невыносимо жаркое, и надо было выезжать куда-нибудь из города, и мы поехали в горы, в деревушку Гимюр, где поблизости находилось найденное им скалистое место, между пластами которых была чистая желтая сера. Он сделал пробу, поставил печурку, на которой выплавил несколько пудов чистой серы, и послал образцы в Ленинград; высчитал, что своя сера обойдется вдвое дешевле, чем та, что выписывали из-за границы. Похвалили, что хорошая сера, но оставили без внимания.

Отец томился в бездействии и вдруг узнал, что в Элисаветпольской губернии, в отдаленном городе Шуше, освободилось место; он просил перевести его туда. В Эривани очень были довольны сплавить его подальше и перевели в Шушу. Тогда мне было 14 лет.

Город Шуша (бывшая столица Карабаха, где когда-то был проездом Лермонтов) стоял на самой вершине высокой скалы. Где начинался подъем в город Шушу, внизу на равнине была деревушка, которая называлась Хан-Кенды, там была штаб-квартира, и дочери полкового командира со своими кавалерами приезжали к нам в гости верхом на лошадях, мы точно также ездили к ним. Там-то, вероятно, и стоял полк, к которому был прикомандирован Лермонтов, когда он был в Шуше. В Шушу можно проехать только верхом, а вещи перевозили вьюками на ишаках и лошадях, а товары на верблюдах целыми караванами. Крутой подъем в 7 верст, а внизу были так называемые ханские сады; в караван-сараях (что-то вроде постоялого двора) приехавшие останавливались, перекладывали вещи, садились верхом на лошадей и отправлялись в город по узкой горной дороге; кругом обрывы и ущелье, в глубине которого течет маленькая горная речка.

Это был мучительный переезд, который мы совершили, когда приехали в город. Я помню, как мы ходили гулять за город и видели, как тянулись вереницы навьюченных лошадей и ишаков и за ними шли пешком женщины и мужчины и ехали тоже на лошадях.

Когда отец осмотрелся и взвесил все тяжелое положение жителей, особенно бедного населения, то у него явилась мысль, что необходимо сделать колесную дорогу зигзагами, как на Военно-Грузинской дороге в Тифлис.

Вот он и начал делать нивелировку. Там такие были трудные и опасные места, что ему приходилось обвязывать вокруг галии веревку (тонкий канат), а другой конец веревки за прикрепленный держали люди, находившиеся наверху, и медленно подвигались вместе с ним, таким образом он удерживал равновесие, ступая по маленьким неровным выступам отвесных скалистых местях горы, где едва помещалась нога.



Отец созвал жителей, объяснил им все толково, они поняли и были в восторге. Он сказал им, что если они хотят делать все это и согласны дать одного простого рабочего по очереди из каждой семьи, то испросит разрешения у губернатора, это его прямое начальство, фамилия Булатов. Он штатский, очень хороший гуманный человек, всегда отзывчивый на новые начинания. Он знал моего отца, как человека, которому можно доверить все. Губернатор жил в Элисаветполе, отец поехал, все ему объяснил, получил разрешение, и вот работы начались. У отца была верховая лошадь, на которой он ездил с раннего утра на работы, и сам руководил всем делом, объяснял, указывал, что и как надо делать, своим участием воодушевлял рабочих, а работа была трудная.

В 12 часов он возвращался домой, шел в канцелярию и вел городские дела, принимал посетителей.

Канцелярия была рядом с домом, где мы жили.

Для того, чтобы взрывать порохом скалистые места, нужны были фитили. Их надо было напитывать порохом, растертым с водой, и хорошо просушивать. Эту работу надо было делать аккуратно, иначе могли произойти несчастные случаи. У нас в то время жила молодая девушка, племянница моего отца, дочь его брата, Алексея Павловича.

Работу эту отец поручил ей, а я ей помогала; мы очень осторожно с усердием принялись за это дело. Когда фитили были готовы, отец отвозил их рабочим, нанятым за плату мастерам. Иногда мы, катаясь верхом, заезжали посмотреть на работы.



Время шло, работы кончались, наконец дорога готова. Сколько было радости... Отец дал телеграмму Губернатору и получил ответ, что он едет посмотреть и принять дорогу. Отец верхом, сопровождаемый всадниками, выехал к нему навстречу. На половине дороги губернатор увидел их, велел остановиться, вышел из коляски. Отец подошел к нему; он обнял его и поцеловал, благодарил за хорошо сделанную дорогу и пригласил его сесть к себе в коляску, а всадники ехали сзади.

Когда подъезжали к городу, их встретили жители и в восторге кидали шапки сверху и кричали ура.

Впервые у себя в городе жители увидели коляску, запряженную четверкой лошадей. В одном доме богатые купцы приготовили помещение (гостиниц в Шуше тогда не было) для приема губернатора, убранное роскошно коврами, а он велел остановиться перед домом, где мы жили, который был близок при въезде в город, отпустил коляску, вошел к нам. Мы, конечно, очень любезно его приняли, и потом он сказал маме: "Так хорошо и уютно мне у вас, я хотел бы остаться здесь, если Вы позволите". Мама и говорит: "А где же мы Вас поместим?". Он засмеялся и говорит: "А вот тут, в гостиной, поставьте кровать и ширму, больше мне ничего не надо". Так и сделали.

На приеме он ездил в приготовленное для него помещение. Пробыл несколько дней, ходил с нами гулять, осматривал город, остался очень доволен всем и всеми; уехал провожаемый моим

отцом и всадниками, ханы, беки и штат служащих явились на проводы, и богатое армянское купечество.

В первый раз у себя в городе жители увидели коляску, запряженную четверкой лошадей. Вскоре был объявлен свободный проезд по новой дороге и потянулись фургоны, нагруженные всяким товаром, тарантасы, перекладные. Город оживился.

Перед нашим приездом в Шуше было страшное воровство, днем забрасывали на балкон второго этажа веревочную лестницу и забирали все, что могли успеть, главное ковры. Нападали и обирали едущих по дороге в город.

Разбойники нагоняли такую панику, что боялись, как только смеркнется, выходить на улицу. Их никак не могли изловить.

Отец объявил всадникам, чтобы разбойники были пойманы, иначе они все будут уволены.

Внизу недалеко от города были маленькие деревеньки, от страха перед разбойниками они скрывали их. Отец объявил, чтобы жители не боялись и при розыске и ловле разбойников выдавали их, иначе будет считаться, что они заодно с разбойниками. Как только нескольких изловили, всякое воровство и нападение прекратилось.

Все свободно ходили по городу гулять во всякое время и возвращались домой поздно вечером, а также ездили кавалькадами кататься верхом за город и возвращались домой при луне.

Летом, спасаясь от жары, из Елизаветополя стали приезжать в Шушу как на дачу, так как климат в Шуше прекрасный. Раньше между татарами и армянами была резня, но отец сумел это урегулировать в народе тем, что совершенно одинаково относился что к тем, что к другим. Обращение его было всегда приветливо. Его слушались и любили.

Прежде, в большие праздники, общество армян приглашалось отдельно, а татар в другое время отдельно. Но отец умел умиротворить враждебное отношение и одновременно приглашал и тех и других, и вечера проходили миролюбиво и оживленно. Пожилые играли в карты, а молодые танцевали, потом ужинали и расходились часа в два, в три ночи. Даже приглашалась к нам Карабахская ханша (последняя в ханском роде, вышедшая замуж за князя Умциева из Дагестана) со своей дочерью и красавицей женой сына, который тоже был; в чадрах, прикрыв слегка лицо; они прошли через зал в дамскую гостиную, где, снявши свои покрывала, беседовали с дамами через своего переводчика.

Время шло, отец ездил по уездам и за полтора года верст от Шуши в Базарчайском уезде увидел среди ущелий прекрасную горную реку с водопадами, текущую без пользы по ущелью. Ему пришла мысль, что ее можно использовать, перелив в реку Арпачай, которая течет в Нахичеванском уезде, и тогда можно оросить бесплодные равнины, где население страдает от недостатка воды. Местность благоприятствовала этому...

Отец все объяснил губернатору и просил отпуск на два месяца. Получив разрешение, он поехал весной туда, все осмотрел хорошенько, где что и как можно сделать и начал работы. Потом приехали туда и мы с дядей, Николаем Павловичем²⁴, младшим братом. Кончился отпуск, и папа поехал обратно в город Шушу, а дядя остался за него следить за работами, желая ему помочь. И мы остались с ним. Мы жили на самом берегу реки Базарчай, среди склонов гор, на полянке в войлочных палатках, как у кочевников. В 2-3 верстах от нас кочевники, курды, пасут свои стада. Местность однообразна, кругом ни одного деревца, ни на горах, ни на холмах, ни на полянках. Но климат чудный, жары совсем нет, а ночи холодноватые, так что мы спали под теплыми одеялами. У нас было три палатки: в одной жила мама с моей двоюродной сестрой Марией Алексеевной и я с ними, а в другой дядя, в третьей повар и конюх.

Мы проводили день, читая интересные книги, писали письма, занимались шитьем и разговаривали с нашими кавалерами, которые приезжали к нам на верховых лошадях в гости из дачного места города Нахичевани верст за 15 от нас. Проводили у нас дня два, ночевали у дяди в палатке. Мы много гуляли и катались верхом. Мама была всегда очень доброжелательной и ласковой со всеми и гостеприимна. Дядя тоже.

Мне вспоминается, как мы ехали из города Шуши в Базарчайский уезд к реке Базарчай. Зангезурский уезд граничил с Шушинским уездом, и начальник уезда Столбовский очень хорошо относился к моему отцу, и очень уважал его, и довольно часто приезжал к нам в гости. Узнав, что мы едем с дядей через его уезд, встретил нас на границе уезда верхом со всадниками, и, утомленные длинным переездом верхом в горах по ущелью, мы были очень рады, что он пригласил нас к себе отдохнуть и переночевать и тогда ехать дальше. Конечно, мама благодарила его за любезность, и мы все вместе поехали.

В дороге среди дня надо было останавливаться и кормить лошадей и самим обедать. В поле была разбита палатка, наш повар на углях жарил шашлык, варил яйца всмятку и кофе. Потом, после обеда отдыхали и лакомились спелыми сладкими черешнями, которые висели над нашими головами. Всадники, чтобы доставить удовольствие молодым девушкам, убрали потолок палатки ветками с черешнями.

Когда отдохнули лошади, собрались и поехали дальше. Поздно вечером на ночлег доехали до армянской деревушки. На другой день, на заре мы выехали и снова среди дня останавливались кормить лошадей и отдохнуть; к концу дня прибыли на место нашей стоянки.

Время шло, работы кончались, канал готов, должны были пустить воду. В это время приехали к нам наши кавалеры и Столбовский из Зангезура, все мы пошли посмотреть, как потечет вода из реки в канал; я взобралась на стенку канала, и спрыгнула вниз в канал, и пошла по дну, и зашла довольно далеко от компании; вдруг неожиданно услышала шум воды и увидела вдали бегущие ко мне волны, я вскрикнула и быстро побежала обратно. Стена канала была выше моей головы, я не могла вылезть. Мой крик был услышан, и Столбовский бросился по насыпи на верх стены, увидел меня. Я протянула руку вверх, он нагнулся, быстро схватил меня за плечи. Волны уже подходили к моим ногам. Я выкарабкалась, и он втянул меня наверх. Если бы немного опоздал, вода зашла бы на меня и понесла, и я могла бы утонуть. Мы пошли по стенке канала и смотрели, как быстро он наполнялся водой. Дело было кончено, и мы опять совершили наше путешествие домой.

Пришла зима, и вдруг губернатор заболел, и вышел в отставку, и уехал лечиться за границу. Приехал новый губернатор, военный генерал, и совершенно не интересовался городом Шушой. Жил в свое удовольствие, и ему было все безразлично.

Когда весной отец просил отпуск, он не разрешил; тогда отец решил выйти в отставку, поехал в Тифлис, обратился к великому князю Михаилу Николаевичу, и был прикомандирован к ирригационной комиссии, и начал работы в Нахичеванском уезде на реке Арпачай, он жил в большом селении Баш-Нурашин, а мы жили в Пятигорске. На 2 или 3 месяца зимой он приезжал к нам. Иногда летом я и мать ездили к нему. Когда мне было 22 года, мы жили у отца в маленькой татарской деревушке Таш-Арх в 15 верстах от начала работ у реки. Отец нанимал две маленькие комнатухи с плоской земляной крышей у простого поселенца татарина. С восходом солнца он уезжал на работы. Брал с собой вареные яйца, хлеб и кофе с молоком в бутылке. После работ возвращался домой при закате солнца. Иногда я ез-



дила с кем-нибудь верхом посмотреть, как работал отец и видела, как он стоял по колена в воде у берега, показывал собственными руками, как делать заграждения в воде из своеобразных плетений в виде круглых больших корзин, сделанных из хвороста, наполненных большими булыжниками, укрепленных в реке так, чтобы направить воду в канал.

Я убедилась в его силе и энергии. Канал тянулся на протяжении 15 верст в гористой местности, где иногда встречались отроги гор и надо было пробивать тоннели; их было одиннадцать.

Когда отец представил свой проект, инженеры сказали, что так сделать нельзя, а отец на деле доказал, что можно. Как он много пережил и как волновался, пока шли работы, и, наконец, пущенная вода благополучно прошла все тоннели и потекла уже по каналу на полях по направлению к казенной земле.

Была прислана из Тифлиса ревизия из инженеров, они осмотрели все работы, нашли, что все прекрасно, особенно восхищался молодой инженер Псоров. Он потом даже подробно описал эту работу (было напечатано отдельной брошюрой), и канал получил название Шан-Гиреевский.

Мелкие деревушки, которые находились по пути канала, от недостатка воды очень страдали и уже решились переселиться. Отец обещал, что им будет дана вода из этого канала, и остались, и долгое время терпеливо ждали, и вот наконец, были очастливлены.



Зазеленели их поля, и им не надо было больше бояться неурожая, как прежде. Они все выражали свою радость всякими добрыми пожеланиями моему отцу. Благосостоянием жителей отец был удовлетворен за то, что так много хлопотал об этом.

Время шло, отец занимался сельским хозяйством.

Так как вода уже достигла казенной земли, то отец взял в аренду маленький кусок земли в несколько сотен десятин, с правом брать воду из канала и платил полторы тысячи рублей в год казне арендной платы.

С октября до половины декабря отец должен был жить в Тифлисе и постоянно бывать на заседаниях ирригационной комиссии, а потом приезжал к нам и жил у нас до весны. И вот, когда в начале декабря 1883 года мы каждый день ждали приезда отца, вдруг получили телеграмму от мужа двоюродной сестры: "Немедленно выезжайте, А.П. Шан-Гирей скоропостижно скончался 8-го декабря от разрыва сердца".

Мы поехали в Тифлис, где нас встретил при въезде в город муж двоюродной сестры с доктором. Мы отправились прямо в церковь, где стоял гроб с отцом в ожидании нашего приезда и собрались все сотрудники по ирригационной комиссии и знакомые.

Священник сказал надгробное слово, составленное инженером Псоровым.

Надгробное слово Акиму Павловичу Шан-Гирею, напечатанное в газете "Тифлисский вестник"

В среду, 14 декабря, члены из ирригационной комиссии отслужили по усопшем товарище своем Акиме Павловиче Шан-Гирею панихиду, при чем протоиерей Н. Калистов произнес следующую речь:

"Мы собрались сегодня, друзья, почтить единодушно и теплою молитвою память всеми истинно просвещенными людьми, глубокоуважаемого, на днях почившего Акима Павловича Шан-Гирея.

Без сомнения, надолго, если не навсегда, останутся в сознании мыслящего человечества и в области научной его благородные идеи, дела и заслуги, и, конечно, память о нем передастся потомству, которое станет произносить доброе имя его с благоговением и внесет его потом в летописи истории. К плеяде таких возвышенных и интеллигентных натур, таких честных и бескорыстных деятелей я позволю себе отнести и достойнейшего в своей полезнейшей профессии и специальности умершего труженика Акима Павловича Шан-Гирея, который не искал при жизни своей ни внешнего блеска, ни громкого шума и гласности о его деятельности, ни славы, ни наград и повышений по службе, но скромно, как говорят, в тиши кабинета, на полях и в горах, трудился и работал как муравей и пчела, забывая часто дорогую семью и свое личное благо. Беззаветно отдавшись всем существом своим делу ирригационных работ в разных местностях Закавказского края, этого, можно сказать, еще едва коснувшегося цивилизации рудника всякого рода богатств, покойный Аким Павлович был новатором и пионером своего чрезвычайно сложного и трудного дела.

Будь у него еще крупные средства и обширные связи с людьми, сильными и высокопоставленными, он оказал бы бесконечно больше пользы и двинул бы свои работы далеко, далее того пути, на котором они стоят в настоящее время. Но, друзья, что сделано почившим на пользу Закавказского края и в частности для некоторых местностей Эриванской и Элизаветопольской губерний, составляет крупный гигантский шаг в поступательном движении преследуемой им цели и дает ему полное право на внимание, уважение и признательность со стороны общества и, поверьте, прольется не одна слеза искренне благодарная, бедного страждущего без воды человечества. Орошение, которое стремился и заботился доставить краю почивший труженик стоит не одну катастрофу в жестокой борьбе за обладание каплею воды под другими лучами палящего солнца...

Да, я убежден, что многие благославляют дорогую личность Акима Павловича. Заповеди библейские — "человек рождается для труда" и еще "возжаждет брат твой, напои его" — были выполнены им во всей широте.

И честь, и слава этому умершему благороднейшему и скромнейшему труженику А.П. Шан-Гирею. Честь и слава Вам, благородные и ученые сотрудники, продолжатели и проводники высокой идеи почившего.

Честь и слава за то, что Вы умеете достаточно, по заслугам ценить дорогое имя умершего Вашего собрата и инициатора по профессии. Дай бог Вам подвизаться на этом пути с тем же самоотвержением и энергией.

Честь и слава уважаемой семье почившего за то, что она воодушевляла своего скромного труженика отца в его тяжелых и непрерывных трудах, в его неудачах и скорбях.

Благодарение Всевышнему за то, что он дал случай и возможность покойному провести детство и юность в обществе с нашим бессмертным поэтом М.Ю. Лермонтовым, мирозерцания и мировоззрения которого не могли не повлиять благотворно на симпатичную, благородную и даровитую натуру почившего...

Воздавая последнюю дань умершему Акиму Павловичу, пожелаем ему вечного успокоения, а трудам его, положенным в основу его разумной деятельности, еще большего развития и преуспевания. Пусть, друзья, из Шан-Гиреевской канавы, обессмертившей его имя, текут воды чистые и прозрачные, как из горного источника, орошая степи и пустыни Закавказья, питая землю и наполняя бедное страждущее человечество..."

Гроб поставили в цинковый футляр, запаяли, накрыли черным сукном, и мы повезли его домой.

По приезде в Пятигорск похоронили его в склепе, где похоронена мамина мать М.И. Верзилина, на расстоянии нескольких аршин от того места, где был погребен Лермонтов. Присутствовали все знакомые.

Мой брат Аким Акимович, кончивши классическую гимназию в Тифлисе, поступил на физико-математический факультет в Киевский университет. Окончив курс, он женился на падчерице университетского профессора и поступил на службу бухгалтером на Либово-Роменской железной дороге.

Когда отец был жив, брат часто брал отпуск и ездил к отцу помогать ему в его деле. Когда отец умер, брат вышел в отставку и выхлопотал для себя продолжение срока отцовской аренды в казне, поехал в Башнурашин, около Эривани, и работал там. Он тоже провел небольшую канаву для орошения полей. Он также, как и отец, был прост в обращении со всеми и доброжелателен и приобрел доверие окружающих поселян к нему, они обращались всегда за советом в своих делах.

Раз случилось так, что один поселянин из соседней деревни, татарин, был у брата по хозяйственным делам. Оказалось, что в это самое время в деревне татарина был убит из мести один бек и убийца наклеветал на этого татарина, что это он убил, и его посадили в тюрьму.

Семья этого несчастного бросилась к моему брату, прося его защиты; защищать этого бедняка некому, а те подкупили лже-свидетелей. Тогда брат, разобрав хорошенько, как это было, сам поехал к губернатору в Эривань, все объяснил и сам выступил защитником на суде, доказал, что между убийцей и убитым была вражда кровной мести и что этот несчастный татарин находился у моего брата в это самое время, когда это все свершилось. Брат, сказав свою защитительную речь, выиграл дело, несчастного татарина оправдали, а того осудили и выслали в Сибирь. И, конечно, в семье убийцы возненавидели моего брата и загорелась жажда мести. В то время в Закавказье легко было подкупить убийц.

Зимой мой брат, живя в Эривани, возвращаясь поздно вечером из клуба домой, вынул ключ и хотел отворить парадную дверь; вдруг из-за угла дома выскочили двое людей и набросились на него с кинжалами. Жена его закричала, зовя на помощь. Повар услышал крик, мгновенно выскочил на улицу, крича, бросился к брату. Убийцы, быстро нанеся кинжалом две раны брату в живот, мгновенно скрылись, найдены не были. Предполагали, что они бежали в Персию. Я получила телеграмму, сейчас же выехала в Эривань, но застала брата уже в гробу. Жена его мне рассказывала, что он был все время в сознании, но быстро ослабел; доктора возились с ним три дня, но сказали, что нельзя ничего сделать, огромная была потеря крови, он весь был ею залит. Он все твердил: "За что, за что". Когда он умирал, сказал все, что надо сделать и простился с женой и со всеми окружающими, его все время навещали, закрыл глаза, как будто засыпая, вздохнул и умер. После похорон, дня через два, я вернулась домой. Это было в 1912 году.

Летом всегда приезжие посещали нас и расспрашивали мою мать о Лермонтове и показать просили комнату, в которой произошла ссора Лермонтова с Мартыновым. Бывали литераторы, профессора и художники.

Я помню, как художник Зичи²⁵ и художница Мари Этлинер²⁶, его ученица, провели у нас весь день и он срисовал наш дом с улицы, а Мари рисовала с моей матери портрет (это самый похожий на нее) и подарила его ей на память о себе. На другой день они пригласили меня пойти вместе с ними и показать место бывшей могилы Лермонтова, его грот и домик, где он жил. На другой день они уехали, прощаясь, она подарила мне свою фотографию на память.

Раз летом 1881 г. мой отец приезжал к нам на короткое время, было несколько приезжих молодых людей гвардейцев, которые учились в том Николаевском училище, где был Лермонтов, и они отметили день его смерти — 15 июля — тем, что была торжественная панихида в соборе и все оттуда пошли большим шествием в Елизаветинскую галерею, где был поставлен бюст Лермонтова. Молодые люди несли большие венки из живых цветов и положили вокруг этого бюста; мы были приглашены, и отец стоял около бюста, говорил о Лермонтове, и другие тоже говорили речи, потом все разошлись.

Приезжал биограф Лермонтова, П.А. Висковатов²⁷, пробыл у нас три дня, читал вслух биографию, и потом они с отцом обсуждали все, и отец много сообщил ему, что было для него надо. Потом он просил меня пойти с ним к тем всем местам, которые связаны с именем Лермонтова.

Когда отец решил написать свои воспоминания о Лермонтове, то друг Лермонтова написал ему письмо 8-го мая 1860 года.

"Друг, Аким Павлович. Наконец исполняется постоянное мое желание — ты решаешься записать твои воспоминания о незабвенном Михаиле Юрьевиче. Ты был его другом, преданным с детства, и почти не расставался; по крайней мере все значительные изменения в его жизни совершились при тебе, при теплом твоём участии, и редкая твоя память порукою, что никто вернее тебя не может передать обществу многое замечательное об этом человеке, гордости нашей литературы.

Прощай, желаю скорее видеть в печати твой труд.

Всегда преданный — Раевский.

8 мая 1860 г. с. Раевское.

Его В.—ю. А.П. Шан-Гирею."

Письмо длинное, я сделала только эту маленькую выписку. На странице 355 "Памятники литературного быта", 1-е полное издание Ю.Г. Оксмана, "Академия", Ленинград, 1928 г., помещена следующая заметка о воспоминаниях моего отца: "Рассказ А.П. Шан-Гирея, близкого родственника и приятеля Лермонтова, принадлежит к числу наиболее ценных памятников мемуарной литературы о нем. Интимно осведомленный о наименее известных этапах жизненного пути поэта, А.П. Шан-Гирей не только заново раскрыл перед нами целые страницы биографии Лермонтова, но и одновременно дал богатый материал для выяснения генезиса важнейших его творений. Судьба этих воспоминаний, или "рассказа", как определил их автор, не совсем обычна. Одно из важнейших и для своего времени совершенно неожиданных свидетельств А.П. Шан-Гирея — его рассказ об исключительной роли в жизни и творчестве Лермонтова В.А. Лопухиной (по мужу Бахметьевой) вызвало протест родных последней против появления этих материалов в печати. (См. П.А. Висковатов, М.Ю. Лермонтов. 1891 г., с. 279–280). Вот почему мемуары датированные 1860-м годом, опубликованы были только 30 лет спустя после их написания в "Русском обозрении", 1890 г., кн. VIII, с. 724–754.

Моя мать после смерти отца получала пенсию, и мы жили тихо в своем домике. Мою мать все очень любили и уважали. Она была очень отзывчива к чужому горю и часто старалась помочь бедным как могла, и ее выбрали пожизненно Председатель-



ницей благотворительного общества. Моя мать вся отдалась этому делу и умела привлечь других.

Устраивались в пользу благотворительного общества концерты, любительские спектакли, нарядные аллегра в Цветнике и бульваре, в Казенном саду и в Елизаветинской галерее. Устраивалось это также в Кисловодске, Ессентуках, Железноводске. Зимой устраивала елку для бедных детей, они веселились, получали что кому надо из теплой одежды, игрушки и лакомства.

Моя мать сама возилась со всем этим, и ей охотно помогали. Все это было пожертвовано.

Один больной, приехавший из Москвы, лечился здесь и выздоровел, уезжая, он купил большой дом двухэтажный и пожертвовал его благотворительному обществу для больницы, и там устроили в верхнем этаже хирургическое отделение, а в нижнем этаже помещались приезжие больные бедняки, им в их городе давали денег на дорогу, они приезжали сюда, обращались к моей матери за помощью, и она их устраивала.

Туда были приглашены работать бесплатно 5 местных врачей и всегда в случае надобности приглашались бесплатно доктора-специалисты на консилиум.

Секретарем благотворительного общества была выбрана наша хорошая знакомая А.П. Пашугина, и ей было поручено следить за хозяйственной частью, за чистотой и порядком, а я помогала ей.

Одна старуха, местная жительница, пожертвовала свой домик благотворительному обществу для устройства там богадельни

для старых бедных людей. Эта старуха умерла. Моя мать тоже много возилась с этим делом, и я помогала ей, она сумела привлечь внимание окружающих и туда, так что в большом количестве жертвовали одежду и съестные припасы.

В 1884 г. была прибита мраморная доска на домика, где жил Лермонтов, присланная из Киева его почитателями. Когда несли доску к дому, убранную цветами, мы были приглашены, и собралось довольно большое и разнообразное общество, и говорились речи.

В 1889 г. 16 августа, скульптор Опекушин²⁸ привез памятник Лермонтову, и, когда был он поставлен, на открытие памятника были приглашены и мы. Опекушин стоял около памятника и держал в руке конец шнура от белого чехла, которым был покрыт памятник, и, когда все общество установилось по местам, он дернул шнур, и чехол поднялся вверх, и открылся памятник; была сказана благодарственная речь Опекушину. Все сразу заволновались и заговорили о памятнике. Некоторые из приезжих приходили из любопытства посмотреть дом, где Лермонтов провел последний вечер своей жизни. Они расспрашивали ее о ссоре Лермонтова с Мартыновым и затем не стеснялись помещать в печати, что слышали от нее, присоединя всякие вымыслы, слышанные ими у других. Это сильно возмущало, и всякий раз она решалась писать опровержения. Они были напечатаны в следующих журналах:

"Новое время", 1881 г., № 1933; "Нива", 1885 г., № 20; "Всемирная иллюстрация", 1885 г., 8 июня; "Русский архив", 1887 г., № 11; 1889 г. № 6; "Русская мысль", 1890 г.; "Север", 1891 г., № 12; "Русское обозрение", 1891 г., кн. IV, с 707; "Новое обозрение", 1891 г., № 2628.

Записки моей матери: "Воспоминания о Лермонтове" помещены на 427 стр. "Памятники литературного быта. Первое полное издание Ю.Г. Оксмана. "Академия" Ленинград, 1928 г.

По поводу биографических сведений о Лермонтове

На днях случайно попался мне №8 июня 1885 г. "Всемирной иллюстрации", где я невольно обратила внимание на рисунок моего дома и крайне удивилась подписи: "Дом, где жил Лермонтов", Картина Г.К. Кондратенко²⁹.

Разумеется, я с большим любопытством прочла сведения о Лермонтове, собранные им же в г. Пятигорске, но считаю долгом восстановить верность фактов. Кондратенко заходил к нам раз и расспрашивал о Лермонтове. У меня были тогда гости, и дочь моя передала ему вкратце все, что она в разное время слышала от меня.

Лермонтов был в доме Чилаева, где и прибита мраморная доска, присланная из Киева его почитателями. Что же касается до нашего семейства, то не могу не удивляться, почему, желая написать что-либо о Лермонтове, распространяются гораздо больше о нашей семье, да еще так неверно и с такими подробностями, которые несколько не могут быть занимательны для читателей, как пример: на чьи деньги куплен дом, сколько кому лет. Чтобы вернее это знать, следовало ему, Кондратенко, справиться в метрических книгах. Во время пребывания Лермонтова в Пятигорске в 1841 году сестра моя Аграфена Петровна была невестой В.П. Дикова, за коего и вышла замуж, а потому ни малейшего внимания не обращала ни на кого. Ни Лермонтов, ни Мартынов не высказывали к ней никакого влечения. Я нахожу что со стороны г. Кондратенко печатать подобные вещи слишком смело. Без сомнения, очень интересна картинка, изображающая Лермонтова, лежащего на диване, и девушку, плачущую над телом убитого поэта. Но Лермонтов лежал просто на кровати, и никакой женщины здесь не было. Почти полвека прошло со дня кончины Лер-

монтова, а ярые поклонники и поклонницы этого поэтического гения, чтобы заинтересовать читающую публику, большую частью из желания видеть свое имя в печати, собирают и публикуют во всеобщее сведение самонадеянные, вовсе даже не интересные мелочи его частной жизни. Выказывая, где только возможно, всякие вздорные, а иногда и небывалые подробности, касающиеся до него, прибавляя к этому предположения и догадки, они только затемняют личность человека, который помимо своего поэтического необыкновенного дара, обладал также достоинствами и недостатками всякого молодого смертного.

За что же терзать память его, придавая ему что-то сатанинское, то низвергая до уровня самого дурного из людей.

Если все биографии пишутся также справедливо, то пожалейте искренне собирателей исторических данных, которые впадают в грубые ошибки, выслушивая рассказчиков, бог знает для чего городящих чепуху.

п/п Эмилия Шан-Гирей.

С подлинным верно.

Ответ Филиппову³⁰ на статью, помещенную в журнале "Русская мысль", 1890г., №12 с. 83—84

Г. Филиппов в статье своей пишет, что рассказы о Лермонтове г. майора Карпова³¹ составляют двойную ценность как живое свидетельство всего совершавшегося в отражении этого совершавшегося в уме и сердце современного человека. Прочитав эту статью, где так много говорится о семье Верзилиных, мне как члену этой семьи, нельзя не улыбнуться, и я считаю себя вправе пояснить некоторые обстоятельства, касающиеся семьи г-жи Верзилиной, моей матери, и тем невольно уменьшить ценность рассказов, майора Карпова, который в 1841 г. был писарем в комендантском управлении и по своему общественному положению не имел возможности знать жизни в доме Верзилиных, где, по его выражению, бывали не все, "а самые сливки". Любопытно было бы узнать, кто это всегда присутствовавшая на вечерах и интимно принятая в доме Вера, особа бывшая в то же время "хорошою знакомою г. Карпова", передававшая ему такие (подробности) неправдоподобные сцены, происходившие будто бы на вечерах у нас. Надо полагать, она принадлежала к сливкам общества. Так почему же г. Карпов называя по именам другие лица, умалчивает об имени этой особы, не была ли она лишь в его воображении, как все остальное им рассказанное, чтобы раз и навсегда с ним покончить со всякими выдумками на счет моей семьи, считаю своим нравственным долгом описать все, как было. Сестра моя, Надежда Петровна, никакого предпочтения ни Мартынову, ни кому-либо другому не оказывала и, несмотря на свои молодые годы, была настолько благовоспитана, что не позволила бы себе такие глупые выходки, как убежать в свою комнату с вечера, где танцуют и веселятся, рыдать и возвращаться в залу с заплаканными глазами и надутой физиономией. Право, смешной миниатюрный кинжалик, о котором рассказывал майор Карпов, она носила постоянно на поясе, он оправлен весь в серебро без бархата и хранится у меня до сих пор. Могу еще дополнить признаки этого кинжалика: на лезвии его золотыми буквами написано: "эксперанс".

Шутка-стихи были написаны Лермонтовым в минуту шаловливого настроения и не вечером, а перед обедом... Все мы приставали к нему, чтобы написал что-нибудь. Лермонтов долго отговаривался, что по приказанию писать не может, тогда его усадили насильно, всунули в руку перо, развернули перед ним альбом Надежды Петровны, и все в один голос настаивали, чтобы он написал непременно. Тогда он написал:

**Надежда Петровна,
Зачем так не ровно
Разобран ваш ряд.
И локон небрежный
Над шейкою нежной...
На поясе, нож.**

Конечно, все мы очень смеялись этому экспромту. Альбом этот хранится у старшей дочери Надежды Петровны — Токаревой³².

Надо только сожалеть, что многие рассказывают всякие небывлицы, что кому вздумается, ради красного словца, или чтобы похвастаться мимолетным знакомством с Лермонтовым и, вводя в заблуждение печать, бесцеремонно клеветают на лиц, еще находящихся в живых и не потерявших ни памяти, ни рассудка. К сожалению, мне приходится писать только опровержения. Почему-то г. литераторы и читающая публика не довольствуются моими верными, хотя и краткими очерками знакомства с Лермонтовым, все ожидая чего-то большего, необыкновенного, а поистине все было так просто и обыкновенно.

Верно: Э.А. Шан-Гирей.

Когда тетя Аграфена овдовела, она жила впоследствии у нас, так текла наша тихая жизнь, большое количество знакомых всегда навещали нас, а летом иногда наш дом наполнялся шумным радостным весельем, в разное время приезжали к нам гостить 4 дочери тети Надежды, и ее сын с женой, и они со своими мужьями и детьми. Они все очень любили и уважали мою мать, и мужья их всегда старались всегда во всем ей угодить. Иногда мы ездили к ним в гости в Киев, Орел, в Ростов, в Кутаиси и к сестре моего отца Екатерине Павловне в Нижегородскую губернию.

Моя мать зимой много ездила и ходила по бедным, узнавая, что им надо и чем им помочь. Однажды она сильно простудилась, сделалось воспаление легких и перешло в скоротечную чахотку; она болела всю зиму и весну. Тут-то я и увидела всю любовь и уважение, которое все питали к ней и выказали столько внимания, старались ей помочь, чем могли.

Главный врач госпиталя Кузнецов доктор Барт, славившийся как один из лучших врачей города, ординатор из госпиталя врач Фенстер по своему желанию посещала ее бесплатно. Доктор Померанцев, главный участник в работе больницы Благотворительного общества, окружные врачи — доктор Криштопенко и Ильин, каждый день навещали ее бесплатно всю зиму и весну до самой смерти.

Все усилия употребляли, чтобы ее спасти. Доктор Померанцев даже в 3 часа ночи приходил, когда бывало ей плохо, и собственноручно держал резиновую подушку с кислородом, которым она дышала, терпеливо просиживал до самого утра и уходил только тогда, когда припадок прекращался.

Моя двоюродная сестра, дочь тети Нади, Мария Алексеевна³³ приехала из Кутаиси и все время ее болезни жила у нас и самоотверженно ухаживала за ней до последней минуты.

Как-то утром она почувствовала, что ей плохо, подозвала меня и сказала, что умрет, и попросила, чтобы сообщить семейству Принц, ее друзьям.

Все собрались и стояли вокруг нее, а я стояла на коленях перед кроватью, а она смотрела на нас своими прекрасными глазами с таким кротким выражением, в полном сознании вдруг закрыла глаза и умерла. Это было 19 июля 1891 года. Эта весть быстро разнеслась по городу и стали приходить, чтобы проститься с умершей.

Когда выносили ее гроб и поставили на носилки, увитые цветами, и понесли, держа высоко на плечах, несли большой венок из одних белых роз и на белой ленте было напечатано "От Благодарного Благотворительного Общества". Были и другие вен-

ки. Собрались проводить ее, начиная от выдающихся лиц в городе и кончая бедняками, которые искренно плакали. Открыли каменную плиту над склепом и поставили гроб вплотную рядом с гробом отца, и я покрыла их оба душистым венком из белых роз от благотворительного общества. Опустили каменную плиту и заделали цементом.

Все разошлись серьезные и грустные.

Выписка из газеты "День" за сентябрь 1891 г.

Письмо из провинции.

Из Пятигорска. На днях была отслужена панихида Эмили Александровны Шан-Гирей. 40 дней прошло после ее смерти, но до сих пор, кажется, никто, не обмолвился об этом, а между тем со смертью ее порвалась, если можно так выразиться, последняя живая связь Лермонтова с миром вообще и с Пятигорском в частности. Хотя в Пятигорске и есть еще несколько современников поэта, но никто из них не помнит его так живо, как покойная Шан-Гирей, да никто и не стоял к нему так близко, как она. В доме ее родных он провел свой последний вечер, с ней протанцевал вальс: "последний в этой жизни", и она была его первой любовью. "К моим кузинам приходила одна дама с девочкой, лет девяти...", говорит Михаил Юрьевич в этой заметке; эта девочка, к которой поэт почувствовал "страстную, хотя и ребяческую любовь..." была г-жа Шан-Гирей. Я думаю о ней, я плачу и люблю, люблю мечты с глазами полными лазурного огня... Эти лазурные глаза старушка сохранила до самой смерти, всегда живые, блестящие, не знавшие очков. До последней своей предсмертной болезни она оставалась человеком живым, добрым, деятельным, всегда готовая спешить на помощь нуждающемуся, отзывчивая ко всякому горю, не щадившая для бедных своих маленьких средств, всегда ласковая приветливая, она была любима всеми, знавшими ее, а знали ее очень многие.

Во всякое время дня у нее можно было встретить и городских и приезжих, и знакомых, и незнакомых, в особенности во время курса.

Многие приходили из любопытства посмотреть дом, где провел последний вечер своей жизни Лермонтов. Она жила в этом доме и сохранила его в том же виде, как он был в 1841 году. Многие не стеснялись, расспрашивали ее о ссоре Лермонтова с Мартыновым и затем печатали, пополняя собственными вымыслами о семье Верзилиных, ее семье. Это всегда возмущало старушку до глубины души. "И зачем они тревожат мою семью? — говорила она. — Для всех интересен Лермонтов, а не Верзилин. Зачем к смерти Лермонтова, непременно хотят приплести какую-то романтическую историю, зачем не хотят поверить, что всему причиной было оскорбленное самолюбие Мартынова. Прежняя молодежь, была щепетильна и самолюбива и зло острила, что и было причиной многих дуэлей... Все было так просто и обыкновенно", — оканчивает она свою последнюю статью, напечатанную в "Русском обозрении" нынешнего года (1891) в ответ на статью в "Русской мысли" (декабрь 1890 г.), статью глубоко огорчившую ее своей неправдой относительно сестры ее Надежды Петровны, и еще более тем, что статья эта была написана будто бы со слов лица, близкого ей, воспитанницы ее матери. До конца жизни за г-жей Шан-Гирей оставалось имя "Княжна Мэри", которую Лермонтов писал будто бы с нее, что старушка всегда отрицала.

А. Бороздин — профессор Петербургского университета и публицист. Умер в 1918 г. в Ленинграде.

Дня через два я поехала в Кисловодск, чтобы поблагодарить за посещение жену главноначальствующего в Тифлисе Шереметьева.

Она в разговоре спросила у меня, согласилась ли бы я быть начальницей общины сестер милосердия Красного креста, кото-

рую он желает устроить здесь; для этого надо поехать в Тифлис, поступить в общину Красного креста при госпитале. Учиться и практиковаться в госпитале, держать экзамен, получить крест и аттестат, тогда я могу выбрать для начала 5 сестер из учащихся со мною и привезти их сюда. Так как я всегда была в обществе врачей в больнице благотворительного общества и близко наблюдала их деятельность, дружила с живущей там фельдшерницей, в ведении которой была вся больница, и между больными я была как своя. Я подумала, что смогу справиться с этим делом, и согласилась. Она сказала, что к 1-му Октябрю будет в Тифлисе и чтобы я приезжала к этому времени и приходила к ней, она меня устроит в общине. Двоюродная сестра побывала немного со мною и уехала к себе в Кутаис. Я принялась устроить свой дом, отдала его внаймы и поехала в Тифлис; там у меня была семья наших хороших знакомых, которые меня очень любили, моя мать когда-то сделала им много хорошего, я остановилась у них.

К 1-му Октябрю я пошла к О.Б. Шереметьевой, она приняла меня дружески, обняла и повела в свою комнату. Мы с ней довольно долго беседовали, она все рассказала, что и как в общине и госпитале, сказала, что она там сделала распоряжение и мне дадут хотя маленькую, но зато отдельную комнату и что я уже принята, дала мне письмо к начальнице общины А.Б. Паппе. Она была немка.

На другой день я поехала в общину. Начальница моя меня встретила весело, любезно, повела в мою комнату, которая была уже приготовлена, принесли мои вещи. Она сказала, чтобы я расположилась с вещами, а через час будет обед.

Раздался звонок, и я пошла в столовую, там уже все 35 сестер собрались и усаживались за большой узкий длинный стол.

Начальница познакомила меня. Все любезно со мной поздоровались. Начальница села в начале стола и посадила меня направо от себя. За обедом велся оживленный разговор. Начальница спрашивала, как идет их работа, и давала им советы.

Так началась моя новая жизнь.

На другой день все сестры разбежались по своим палатам рано утром, а меня начальница в 12 часов повела в госпиталь, в кабинет к Главному врачу госпиталя, познакомила меня и просила его определить меня на практические занятия в хирургическое отделение: он очень внимательно меня принял и сейчас же дал записку к врачу заведывающему хирургическим отделением, она повела меня туда, врач меня принял и продолжал свой обход больных, а я для начала ходила вслед за ним, и иногда он объяснял мне что-нибудь.

На другой день я так со всеми сестрами пошла рано утром в свою палату и крестовая сестра, которая там работает, и фельдшер объяснили и показали мне, что и как надо делать. В этой палате было 60 человек лежащих больных.

Я очень тосковала о моей матери, но тут я увидела, что нет времени ни тосковать, ни думать, а вся забота, все мысли и все старания должны быть направлены на то, чтобы успеть все сделать этим несчастным до обеда, когда надо будет уходить; среди них много нервных, расстроенных, не могущих справиться с собой, так хочется их поддержать, успокоить, облегчить. Смотрю на другую сестру, как она перебегает от одного к другому и думает только о том, чтобы не забыть сделать все, что сказал доктор.

Кончились наши дела, и мы бежим в общину обедать, хорошо что близко, только пройти сад. После обеда 3 раза в неделю приходит доктор, дает уроки ученицам, так называемые испытываемые; все старались учиться хорошо. В 5 часов опять бежали в госпиталь мерить температуру и все сделать, что надо к ночи. Фельдшер Имеретин ходил по палате и помогал сестрам во всем трудном, некоторых надо было приподнимать, поворачивать.

К ужину и чаю одновременно возвращались в общину, потом учили уроки и ложились спать.

Так прошла зима. Иногда, когда я могла быть свободной, я отправлялась в город к своим знакомым и с ними иногда бывала в театре.

Наступил май месяц, был экзамен, присутствовали главный врач госпиталя и другие врачи. В зале стоял стол, накрытый скатертью, на нем лежали скрученные билетки с написанными вопросами, и сестры по очереди подходили и брали билетки, какой кому придется. Экзамен все выдержали, и я тоже. Врачи шутили с нами, все были в хорошем расположении духа, пили кофе и разошлись. Я попросила отпуск на лето, чтобы поехать в Пятигорск, меня отпустили.

В Пятигорске я провела лето с двоюродной сестрой, Верой Алексеевной³⁴, которая приехала со своей девочкой. Все наши знакомые выражали удовольствие видеть меня снова в Пятигорске.

Опять я легко вздохнула в своей сфере.

Опять приезжие расспрашивали меня о Лермонтове и о моей матери, опять я ходила по их просьбе по всем тем местам, которые имели отношение к Лермонтову.

Я не заметила, как прошло лето и я вернулась к осени в Тифлис в общину сестер, к своей работе в госпитале. Теперь уже более серьезно, я должна была присутствовать при очень трудных операциях, а также иногда при вскрытиях и доктор объяснял ход серьезной болезни, от которой умер больной. Как-то раз доктор сказал мне: "Держите руки", и я увидела, как он вынул печень, я протянула руки и он быстро положил ее мне на ладони. Я замерла и старалась не шевельнуться, очень боялась, чтобы печень не соскользнула с моих рук. Потом мне надо было хотя бы на короткое время посещать все другие палаты и женское отделение и детское тоже. Когда я все это сделала, тогда я больше не работала сама, а начальница общины поручила мне обходить каждый день все палаты вместо нее и проследить, как работают сестры.

Наступило лето, и я уже совсем уехала в Пятигорск. Все сестры очень ласково со мной простились, а начальница проводила меня на вокзал и мои знакомые тоже.

Перед отъездом я пошла проститься с О.Б. Шереметьевой, и она сказала мне, что скоро тоже приедет в Пятигорск. Я сказала ей, что наметила некоторых сестер, которых можно будет взять.

Я уезжала с таким чувством, точно покидала что-то серьезное в жизни, и мне было жаль этих всех больных; я относилась к ним внимательно и с добрым сочувствием, они чувствовали это и доверяли мне все свои огорчения и беды. Я старалась их поддержать, чтобы они не падали духом, успокоить как могла.

Раз один больной, серьезно болевший воспалением брюшин, не мог лежать, я приподняла его с подушек, села на кровать и обхватила его руками, чтобы он не упал; голова его склонилась на мое плечо, он очень трудно дышал и начал умирать. Я сказала фельдшеру, чтобы он позвал дежурного врача, но пока пришел доктор, бедный солдатик умер. Я опустила его на подушки, уложила как надо и покрыла лицо марлей. Соседние на кроватях солдатики и все прониклись серьезностью минуты и притихли. Доктор еще утром сказал фельдшеру, что он умрет.

По приезду в Пятигорск я отправилась к нашей знакомой П.И. Суцинской, жене комиссара Вод; она рассказала мне, что уже начали строить бараки для больницы Красного Креста и заложили фундамент для общины, но постройка что-то затянулась, а О.Б. Шереметьева не приехала, так как заболел серьезно ее муж.

Я поехала к сестре моего отца Екатерине Павловне Веселовской³⁵; у них был хутор близко от Нижневогогорода, в прекрас-



ной местности, близко кругом были усадьбы помещиков, рощи, сады, пруды. Все соседи часто общались между собою, много было молодых девушек, самая красивая из них была моя кузина, дочь Екатерины Павловны, молодая, высокая, стройная, изящная блондинка с правильными нежными чертами лица, беленькая с легким румянцем, умная, симпатичная, всегда веселая с серьезными взглядами на жизнь. Воспитывал ее отец в своем духе; с раннего утра он уезжал в поле и Катя³⁶ с ним.

Дядя, Владимир Павлович³⁷, всегда был одет в простую крестьянскую домотканую поддевку и крестьянскую холщовую кофеворотку, простые высокие сапоги и картуз. Катя тоже в красном или синем сарафане из простого материала, на голове ситцевый платочек, волосы заплетены в одну косу с вплетенной лентой, на шее бусы, завязанные лентой. Это все к ней замечательно шло; возвращались они к обеду. Она иногда брала меня с собой, когда это было недалеко. Я усаживалась на скошенное сено и любовалась на Катю, как она грациозно сгребала граблями сено в копну, ничуть не отставая, наравне с работницами; она запевала свои любимые русские народные песни, и девушки ей подпевали. Потом к обеду мы возвращались с ней домой.

В праздничные дни на большом дворе, покрытом травой, парни и девушки устраивали хоровод, танцевали, пели и Катя тоже. А когда она с работницами полола огород, то я с удовольствием

присоединялась, потом мы шли купаться к пруду. Она хорошо плавала и меня научила. Ей было 22 года; молодые люди и соседи иногда приезжали за ней кататься, и они уезжали в поле, а мы с тетей усаживались в гостиной, она вязала или вышивала, а я читала ей вслух разные интересные журналы и книги. Иногда приезжали из Нижнегорода и из более близкого Васильсурска дядины друзья в гости, все солидные. Велись важные солидные разговоры, Катя участвовала в них, а мы с тетей с интересом слушали.

Дядя воспитывался за границей, женился в Женеве. У него был очень живой ум, и он ко всему относился с интересом, был очень деятельный в делах, читал очень много серьезных книг. Крестьяне часто приходили к нему за советом; на дворе, сидя на скамейке дома, они дружелюбно беседовали. Дядин дом был деревянный, сделанный из круглых брусьев, одноэтажный; стены были толщиной более аршина. Я иногда, чтобы полюбоваться, садом открывала окно и усаживалась на подоконнике, поджавши ноги калачиком. Дом был просторный, уютный; кругом большой фруктовый сад, а в отдалении березовая роща и большой пруд. Все это дядя устроил сам. Во всем хозяйстве был образцовый порядок, за всем он наблюдал сам. Дядя говорил: "Надо сесте на землю и упроститься".

Недалеко по соседству жил дядин двоюродный брат. У них было семейное празднество, собрались родные, родственники, соседи, были и мы. Большой сад, аллеи были иллюминированы разноцветными фонарями, чудный дом деревянный чисто в русском старинном вкусе украшенный разноцветной резьбой. В столовой: стулья, скамьи, шкафы, — все было сделано в старинном русском вкусе мозаикой из разных пород дерева, вполне был выдержан стиль. Все это было куплено в Нижнегороде, на выставке. Все это было необыкновенно красиво. Гости были нарядны, даже Катя была в изящном белом кисейном платье и с цветком в завитых волосах, и даже дядя надел поддевку из черного сукна и тонкую белую с синими крапинками косоворотку. Некоторые молодые мужчины, его родственники, были тоже так же одеты, как и он. Много танцевали, гуляли по иллюминированным аллеям, ужинали и к рассвету вернулись домой.

Прошло лето, и я возвратилась в Пятигорск, в свой дом. Я узнала, что Главноначальствующий в Тифлисе умер и жена его С.Б. Шереметьева уехала в Петербург совсем, и потому дело о постройке больницы Красного Креста и общины сестер отложилось на неопределенное время. Я подала прошение об отставке и жила в своем домике, потом вышла замуж.

Моя мать была ребенком, когда ее мать овдовела (ее фамилия была Клингенберг), и переехала из Тифлиса в Пятигорск, купила этот дом у коменданта крепости Попова. Это было более 115 лет тому назад.

С 1914 года я уже живу безвыездно в Пятигорске, и постоянно время от времени посещают меня разные лица, а также лите-

раторы и профессора. Расспрашивают о Лермонтове и о моей матери и просят показать комнату, где произошла преддвухлетняя ссора Лермонтова с Мартыновым. Экскурсии также приходят и осматривают мой домик и приглашают меня пойти с ними в Лермонтовский домик или к памятнику Лермонтова, чтобы сняться с группой.

В 1928 г. дом мой взят под охрану памятников старины, как историческая ценность, связанная с именем поэта Лермонтова.

В 1928 г. бывший мой родной Шан-Гиреев домик (уже перешедший в 1921 г. в ведение ЖАКТа) должен был по заключенному Гормилицией и ЖАКТом договору перейти в ведение уголовного розыска, с выселением как меня, так и всех проживающих в доме.

Я подала просьбу в Северо-Кавказский Краевой Исполнительный Комитет и Терский Окружной Отдел Народного Образования и 1-го 1928 года августа лично подала просьбу, проживающему в Кисловодске Наркому Просвещения г. Луначарскому, который подробно выслушал меня и положил на моем заявлении следующую резолюцию: "В Пятигорский Горсовет. Совершенно необходимо при проведении национализации для музейных целей дома Шан-Гирей оставить Евгению Акимовну Шан-Гирей, племянницу Лермонтова, жить в этом доме".

Нар. Ком. — А. Луначарский.

После чего договор Гормилиции с ЖАКТом был расторгнут и я осталась жить и живу до сих пор на общих правах платных жильцов...

Вспоминая отца, нельзя не указать еще на одну большую, хотя и не преднамеренную, заслугу перед памятью великого поэта. После смерти Лермонтова бабушка его навсегда покинула Петербург и переехала к себе в Тарханы. Отец мой, ликвидируя по поручению бабушки их петербургскую квартиру, оставил себе на память письменный стол и кресло, за которым поэт создал многие свои великие произведения. С этим столом, как рассказывал отец, у него связано много воспоминаний о поэте. За ним он читал отцу свои произведения. Однажды целый вечер обсуждали законченного "Демона". Накануне последнего отъезда Лермонтова из Петербурга они вместе разбирали, старые рукописи поэта, хранящиеся в ящиках этого стола, отбирая нужные стихотворения для нового сборника, ненужные рукописи сжигали в камине. Вскоре после смерти бабушки отец переехал на постоянное жительство в Столыпинку, и, несмотря на длинный путь, взял их с собой, и заботился в дальнейшие годы об их сохранности. После смерти отца мы с матерью также берегли эти вещи, которые были так дороги отцу.

В 1912 году, когда открылся музей "Д.Л.", я пожертвовала стол и кресло музею, и таким образом они стали достоянием народа, драгоценнейшей памятью о великом поэте.

1935 г.

Е.А. Шан-Гирей.

Примечания

¹Шан-Гирей Евгения Акимовна (в замужестве Казьмина) (1856—1943), дочь Акима Павловича и Эмили Александровны Шан-Гиреев, троюродная племянница М.Ю. Лермонтова.

Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. Энциклопедия, 1981. — С. 619. (В дальнейшем при ссылке на Лерм. энциклопедию ставится аббревиатура ЛЭ и указывается страница).

²Арсеньева Елизавета Алексеевна (урожденная Столыпина) 1773—1845, бабушка М.Ю.Лермонтова со стороны матери, воспитавшая его и ставшая на всю жизнь самым близким человеком. ЛЭ, с. 36.

³Хостатова Екатерина Алексеевна (урожденная Столыпина) (1775—1830), жена генерал-майора Акима (Аким, Еким) Васильевича (1756—1809), родная сестра

Арсеньевой Е.А. После смерти мужа ей принадлежали на Кавказе имения Шелкозаводское, или "Земной район" (близ Кизляра на Тереке), и усадьба в Горячеводске, куда в 1820 и в 1825 гг. приезжал Лермонтов с бабушкой.

ЛЭ, с. 601.

⁴Шан-Гирей Мария Акимовна (1799—1845), (урожденная Хостатова), жена Шана-Гирей Павла Петровича, племянница Арсеньевой Е.А., двоюродная тетка М.Ю. Лермонтова.

ЛЭ, с. 618.

⁵Шан-Гирей Павел Петрович (1795—1864), штабс-капитан в отставке, муж М.А. Шан-Гирей. Служил на Кавказе под начальством Ермолова А.П.

ЛЭ, с. 618

⁶Шан-Гирей Аким Павлович (1819—1883) (дата рождения уточнена по материалам пензенского архива ГАПО, ф. 196, д. 3588, л. 5) троюродный брат и близкий друг М.Ю.Лермонтов. Окончил в Петербурге Артиллерийское училище. Жил

в семье Арсеньевой Е.А. в Тарханах, в Москве, в Петербурге. Переписка М.Ю. Лермонтова с А.П. Шан-Гиреем утрачена; его имя упоминается в двух письмах поэта к бабушке с Кавказа в мае и июне 1841 года.

ЛЭ, с. 618.

⁷Хастатов Аким Акимович (Яким, Еким) (1807—1883), сын Акима Васильевича и Екатерины Алексеевны Хастатовы, офицер Л-гв. Семеновского полка. В 1837 году, перед отъездом с Кавказа в Россию, М.Ю. Лермонтов гостил у Акима Акимовича в Шелкозаводске. Рассказанные им случаи из жизни нашли отражения в повестях "Бэла" и "Фаталист".

В 1843 году Аким Акимович возвратил Одоевскому В.Ф. записную книжку со стихами М.Ю.Лермонтова, подаренную поэту в апреле 1841 года.

ЛЭ, с. 601.

⁸М.Ю.Лермонтов. Полное собрание соч. в 5-ти томах. Под ред. Эйхенбаума Б.М. — М.—Л., 1937. — Т. 5. — С. 348—349.

⁹Семейство Лопухиных. Московское семейство, знакомые М.Ю. Лермонтова. Жили по соседству с Арсеньевой Е.А. на Малой Молчановке. Поэт познакомился с ними в конце 1827 года или в начале 1828 г.

ЛЭ, с. 266.

¹⁰Бахметьева Варвара Александровна (урожденная Лопухина) (1815—1854), одна из самых глубоких привязанностей Лермонтова М.Ю.

ЛЭ, с. 265.

¹¹Раевский Святослав Афанасьевич (1808—1876), чиновник, литератор, этнограф, ближайший друг Лермонтова М.Ю. В 1837 году деятельно распространял стихотворения "Смерть поэта", за что был выслан в Олонецкую губернию. Весной 1839 г. вернулся в столицу, где вновь встречался с Лермонтовым. Известны шесть писем поэта к Раевскому С.А. 1836—1839 гг.

ЛЭ, с. 461.

¹²Арнольди Иван Карлович (1780—1860), генерал-лейтенант от артиллерии, начальник военных поселений на юге России, сенатор.

Смирнова-Россет А.О. Дневник воспоминаний. — М.: Наука, 1989. — С. 716.

¹³Столыпин Афанасий Алексеевич (1788—1864) (дата смерти уточнена, см. Л.Н. — Т. 45-46. — С. 685, 688), младший брат Арсеньевой Е.А., общепризнанный глава рода Столыпиных, которого Лермонтов особенно любил.

ЛЭ, с. 552.

¹⁴Басакова Елизавета Ивановна, знакомая семьи Верзилиных — Шан-Гиреев в Георгиевске.

(примеч. автора. — Д.М.Ф.)

¹⁵Шан-Гирей Надежда Петровна (урожденная Верзилина) (1826—1863), дочь Петра Семеновича и Марии Ивановны Верзилиных. Ей посвящен экспромт Лермонтова: "Надежда Петровна...", была на похоронах поэта, в 1849 году вышла замуж за Шан-Гирея Алексея Павловича.

ЛЭ, с. 84.

¹⁶Верзилина Аграфена Петровна (в замужестве Дикова), (1822—1901), дочь Петра Семеновича Верзилина, падчерица Марии Ивановны. В 1841 году невеста Дикого Н.В.

ЛЭ, с. 84.

¹⁷Диков Василий Николаевич (1812—1875), знакомый М.Ю. Лермонтова, ногайский пристав, поручик, впоследствии генерал. С 1842 года муж Верзилиной А.П.

ЛЭ, с. 140.

¹⁸Верзилина Мария Ивановна (урожденная Вишневецкая), по первому мужу Клинтенберг (1798—1848), жена Верзилина П.С., мать Эмили Александровны Клинтенберг. По утверждению Евгении Акимовны Шан-Гирей Мария Ивановна была знакома с семьей Хастатовой Е.А. и гостила у нее в Горячеводске с дочерью Эмиллией в 1825 году, когда там же проводила лето Арсеньева Е.А. с внуком.

ЛЭ, с. 83.

¹⁹Верзилин Петр Семенович (1793—1849), сослуживец и соратник Ермолова А.П., генерал-майор, первый наказный атаман Кавказского линейного войска. 13 июля 1841 года в его доме, в Пятигорске, произошла ссора Лермонтова с Мартыновым, приведшая к дуэли.

ЛЭ, с. 83.

²⁰Принц Петр Александрович (1794—1873), пятигорский окружной начальник.

Пятигорск в исторических документах. 1803—1917. — Ставроп. кн. изд-во, 1985. — С. 144—145.

²¹Шан-Гирей Алексей Павлович (1821 — год смерти неизвестен), сын Павла Петровича и Марии Акимовны. Упоминается в двух письмах Лермонтова к Марии Акимовне 1827—1829 гг.

ЛЭ, с. 618

²²Чилиев (Чилаев) Василий Иванович (1798—1873), плац-майор (с января 1841 г.), служил в пятигорской военной комендатуре. Владелец дома, в котором М.Ю. Лермонтов провел последние два месяца своей жизни.

ЛЭ, с. 616.

²³Шан-Гирей Аким-Акимович (1851—1912), сын Акима Павловича и Эмили Александровны Шан-Гирей (примеч. автора. — Д.М.Ф.)

²⁴Шан-Гирей Николай Певлович (1829 — год смерти неизвестен), сын Павла Петровича и Марии Акимовны Шан-Гиреев.

ЛЭ, с. 618

²⁵Зичи Михаил (Михай) Александрович (1827—1906), русско-венгерский художник. Родился и учился в Венгрии. С 1847 г. жил и работал в России. Создал серию иллюстраций к "Демону", в 1881 году специально поехал на Кавказ посетить места, где жил Лермонтов, создал иллюстрации к роману "Герой нашего времени"; выполнил иллюстрации к стихотворению "Ангел", "Дары Терека", "Казачья колыбельная песня", "Свидание", "Морская царевна" и др.

ЛЭ, с. 177.

²⁶Этлингер Мария, художник-акварелист, ученица Зичи М.А.

²⁷Висковатов (Висковатый) (1842—1905), русский историк литературы, биограф М.Ю. Лермонтова.

ЛЭ, с. 87.

²⁸Опекушин Александр Михайлович (1838—1923), русский скульптор. Автор памятника А.С. Пушкина в Москве. Опекушин создал и памятник Лермонтову в Пятигорске (проект был признан наилучшим на конкурсе 1883 года). Отлитый в бронзе, памятник открыт 16 августа 1889 г. в Пятигорске.

ЛЭ, с. 355

²⁹Кондратенко Гавриил Павлович (1854—1924), автор картины "Дом, где жил Лермонтов".

Государственная Третьяковская галерея. Каталог живописи. 18 — начало 20 века, с. 211.

³⁰Филиппов Сергей Николаевич (1863—1910), писатель, журналист. Опубликовал статьи о Лермонтове в журнале "Русская мысль" (1890), "Русское обозрение" (1891), "Север", 1891 г.

Пятигорск в литературе 1795—1980. Библиографический указатель литературы. — Пятигорск, 1983. — С. 68.

³¹Карпов К.И. (1818—1894), писарь Пятигорской комендатуры в 1841 году, позже офицер и городской голова Пятигорска, член комиссии по определению места дуэли М.Ю. Лермонтова.

Пятигорск в литературе 1795—1980. Библиографический указатель литературы. — Пятигорск, 1983. С. 59.

³²Токарева Надежда Алексеевна, дочь Надежды Петровны и Алексея Павловича Шан-Гиреев. (Прим. автора. — Д.М.Ф.)

³³Мария Алексеевна Шан-Гирей (в замужестве Тривеллер), дочь Алексея Павловича Шан-Гирея.

(прим.автора. — Д.М.Ф.)

³⁴Шан-Гирей Вера Алексеевна (в замужестве Губская), дочь Алексея Павловича и Надежды Петровны Шан-Гиреевич.

(прим. автора. — Д.М.Ф.)

³⁵Веселовская Катерина Павловна (1823 — год смерти неизвестен), дочь Павла Петровича и Марии Акимовны Шан-Гиреев. В 1845 году была взята во дворец фрейлиной.

(Из фондов. Гос. музея-заповедника М.Ю. Лермонтова, Архив Недумова С.И.)

³⁶Веселовская Екатерина Владимировна, дочь Владимира Павловича и Екатерины Павловны Веселовских.

(прим. автора. — Д.М.Ф.)

³⁷Веселовский Владимир Павлович, муж Екатерины Павловны Шан-Гирей.

(прим. автора. — Д.М.Ф.)

Текст предоставлен М.Ф. Дамианиди.



Владимир Александрович Захаров

1946

Владимир Александрович Захаров — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник МГИМО(У) МИД России. Сопредседатель Российского Лермонтовского Комитета. Член Союза писателей России. Председатель Лермонтовской комиссии Союза писателей России. Лауреат Всероссийской Лермонтовской премии 2000 года. В настоящее время старший научный сотрудник Института Европы РАН. Автор около 400 публикаций.

В.А. Захаров родился в городе Армавире в 1946 году. Учился в средней железнодорожной школе № 49. Еще будучи школьником, интересовался музейным делом, вел переписку с главным хранителем отдела нумизматики Государственного Эрмитажа И.Г. Спасским и писателем Р.Т. Пересветовым. Важным для формирования молодого историка было знакомство с профессором В.Б. Виноградовым.

В 1962 году В.А. Захаров перешел в вечернюю школу на дневное отделение. В 1964 г. поступил на историко-филологи-

ческий факультет Ставропольского государственного педагогического института. Много занимался под руководством профессора В.А. Романовского, интересовался историей Тмутараканского княжества. Большим событием для В.А. Захарова была проводимая в институте в 1965 году Всесоюзная лермонтовская конференция. Здесь он познакомился с В.А. Мануйловым, ставшим его "крестным" отцом в лермонтоведении. В 1969 году был исключен из института "за принадлежность к лицам религиозного направления". Устроился рабочим сцены в Ставропольский драмтеатр. После недолго работал в Тарханах, в лермонтовском музее-заповеднике. С 1976 года жил в Тамани, где возродил только что открытый Дом-музей М.Ю.Лермонтова.

В 2000 году вышла книга о Лермонтове "Загадка последней дуэли". Установлена детальная и точная хроника событий конца 1840 — первой половины 1841 гг. Изучено множество архивных документов о дуэли.

Большое количество статей связано с изучением "Слова о полку Игореве". В.А. Захарова также интересует история Мальтийского Ордена, эпоха Павла I, правление Николая I.

Участвовал в подготовке и издании собрания сочинений М.Ю.Лермонтова в десяти томах (изд. "Воскресение"). Одна из самых значительных работ — "Летопись жизни и творчества М.Ю.Лермонтова" (М.: Русская панорама, 2003).

Краткая библиография

Захаров В.А. Две поездки М.Ю. Лермонтова на Кубань // Русская литература. 1983. — № 4. — С. 139—151.

Захаров В.А. Лермонтов в Тамани. — М.: Внешторгиздат, 1988.

Захаров В.А. Ставрополь // По лермонтовским местам. — М.: Профиздат, 1989..

Захаров В.А. Последняя дуэль // Новый журнал (New York), 1992. — Кн. 187. — С. 151—192.

Захаров В.А. Загадка последней дуэли. — М.: Русская панорама, 2000.

Захаров В.А. Дело о погребении М. Ю. Лермонтова // Тарханский вестник, 2000. — Вып. 12. — С. 20—34.

Захаров В.А. Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). Т. 4: Русское зарубежье и всемирная литература. Часть II: Е-Я. — М., 2002. — С. 134—156.

Захаров В.А. Дуэль и смерть поручика Лермонтова. — Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2007. — 534 с.

О нем

Захаров Владимир Александрович / Под ред. Б.В. Виноградова. — Армавир — Москва, 2002.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

2000

Загадка последней дуэли

*Памяти Виктора Андрониковича Мануйлова
и Леонида Николаевича Польского*

Документальное исследование

От издателя

Кавалькада всадников остановилась у подножия Машука. Все спешились. Секунданты отметили шапками барьеры. Один из приехавших снял китель, другой передал сопровождавшим свою бурку. Прозвучала команда: "Сходитесь!". Дуэлянт, стоявший чуть выше по склону, остался на месте, с усмешкой наблюдая, как второй, спотыкаясь и непрерывно целясь из пистолета, торопливо подошел к барьеру... Раздался выстрел... Через четверть часа всадники разъехались, оставив на поляне пробитое пулей тело с одним из секундантов... Осталось добавить, что убитый — поэт, гордость русской литературы.

Чем не сюжет для детективной истории?

Что же произошло там, у подножия Машука: поединок чести или подлое убийство?

Последовавшие за этим событием годы полностью затуманили вопрос. После 1917 года господствовавшая в силу идеологических причин более 80 лет официальная версия утверждала, что прогнивший монархический режим последовательно уничтожал все передовое, что было в стране, в том числе и лучших своих поэтов. Многие факты и свидетельства, не подтверждающие эту точку зрения, замалчивались или объявлялись фальсификацией. В последние годы с изменением политического устройства страны, являющейся родиной великого поэта, и уходом в прошлое идеологических шор стало возможным возвратиться к событиям июля 1841 года и непредвзято обсудить обстоятельства смерти Михаила Юрьевича Лермонтова.

Почему поэт оказался в Пятигорске?

Что являлось причиной ссоры и поводом для дуэли?

Сколько человек присутствовало на дуэли?

Был ли гипотетический казак в кустах, совершивший убийство по приказу Бенкендорфа?

Были ли врагами Лермонтова люди его окружавшие?

И был ли вообще заговор против поэта?

Ответы на эти вопросы, и не только на них, стали темой документального исследования В. Захарова, более четверти века работающего в лермонтоведении. Каждая глава этой книги могла быть опубликована как отдельная статья, полностью "закрывающая" тот или иной вопрос.

Отметим также двухуровневое изложение материала. Основная часть книги максимально облегчена для восприятия, в ней почти нет литературоведческих отступлений и дискуссий с оппонентами — они вынесены в примечания. Книгу можно прочитать, не останавливаясь, как историческую повесть, она будет понятна и школьнику. При этом каждое утверждение автора доказательно — оно подтверждается либо библиографической

ссылкой (список использованной литературы содержит более 200 наименований!), либо, если вопрос дискуссионен и существует противоположное мнение, подробнейшим образом обсуждается в Примечаниях с привлечением множества источников и самых последних исследований.

Безусловно, появление книги "Загадка последней дуэли" станет событием не только для лермонтоведения. Ближайшие 160-летие со дня смерти великого русского поэта и (в более далекой перспективе) 200-летие со дня его рождения. Мы уверены, что подготовка к этим датам (как и в случае с А.С. Пушкиным — его великим предшественником) вызовет как многочисленные переиздания произведений поэта, так и публикации, посвященные его жизни и творчеству. Наше издание — одно из первых в этой череде.

Вместо предисловия

Однажды, когда я был еще молод, мне довелось побывать на необычной экскурсии, которую устроил Леонид Николаевич Польский, лучший знаток Лермонтовских мест на Кавказских Минеральных Водах. Мы долго ходили по закоулкам городка, иногда проезжали две-три остановки на трамвае и снова продолжали пешие прогулки. В те годы старина была никому не нужна, многое бездумно уничтожалось, но кое-что еще сохранилось. Старожилы помнят, какие "бои" вспыхивали тогда: за сохранение дома братьев Бернардацци, за восстановление лермонтовского квартала, других уголков старого Пятигорска. В основной своей массе народ безмолвствовал, молчало и общество охраны памятников, а на Леонида Николаевича Польского и его супругу Евгению Борисовну смотрели как на чудаков и даже как на врагов, мешающих начальству спокойно жить, а городскому отделу культуры — спокойно управлять культурой.

Однако находились люди, которые поддерживали чету Польских и их надежду на то, что прошлое удастся сохранить. И первыми среди них были рядовые сотрудники музея "Домик Лермонтова".

В Пятигорске сложилась традиция — раз в два года Музей-заповедник М.Ю. Лермонтова устраивает Всесоюзную (теперь Всероссийскую) Лермонтовскую научную конференцию. Впервые я был ее участником в 1968 году (будучи еще студентом) — в программе значилось мое сообщение: "Дело о погребении поручика Лермонтова". Во время проведения конференции мне удалось устроить в зале заседаний небольшую выставку, на которой были представлены найденные мною в ставропольском архиве документы о Н.С. Мартынове, о погребении Лермонто-

ва. Тогда-то крупнейший лермонтовед страны Виктор Андроникович Мануйлов подарил мне свою статью, написанную совместно с С.Б. Латышевым. Статья называлась "Как погиб Лермонтов". С того времени я и "заболел" этой темой.

Изучая документы, относящиеся к последнему году жизни Лермонтова, работая в архивах, я понял, что можно сделать еще немало чрезвычайно интересных находок. Хотя на этом пути исследователя ждет масса трудностей. Главная из них — противоречивость мемуарных свидетельств, основная часть которых создавалась спустя 30 и даже 50 лет после гибели поэта, субъективное толкование значительного количества документов, уже вошедших в научный оборот. Исследователь творчества Лермонтова Т.А. Иванова в своей книге "Посмертная судьба поэта", отметив, что в наши дни повышаются требования к точности и документальности в области гуманитарных наук, призвала проверить все, что мы знаем о Лермонтове, и освободиться "от субъективных толкований..." [98, 205].* Не сомневаясь в важности этого призыва, хочу подчеркнуть, что реализовать его весьма и весьма трудно. Субъективные, но чаще всего конъюнктурные мнения по поводу различных моментов биографии и творчества поэта зачастую претендуют на истинно научные знания. Эти псевдоисследования сопровождается некий налет сенсационности, характерный для многих работ, посвященных жизни и творчеству великого поэта.

Об истории последней дуэли Лермонтова написано много, и все же нет события более запутанного и окруженного тайной. Еще первый биограф поэта П.А. Висковатый провел параллель между дуэлями Пушкина и Лермонтова. В 1891 году он писал: "Мы находим много общего между интригами, доведшими до гроба Пушкина и до кровавой кончины Лермонтова. Хотя обе интриги никогда разъяснены не будут, потому что велись потаенными средствами, но их главная пружина кроется в условиях жизни и деталях характера графа Бенкендорфа..." [48, 418—419].

Как видим, преддуэльная интрига, ее организация, была, по мнению П.А. Висковатого, на совести шефа жандармов А.Х. Бенкендорфа и руководимого им III Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии.

Позже эта туманная фраза послужила поводом к построению концепции о специальном и старательно инспирированном политическом убийстве, осуществления которого настойчиво и последовательно добивались представители определенных влиятельных кругов Петербурга. Главными действующими лицами, по мнению многих авторов, были Николай I и А.Х. Бенкендорф. Эта мысль тщательно развивалась советскими лермонтоведами. В том или ином виде она повторяется и сегодня.

Справедливости ради, стоит заметить, что существуют и другие мнения. В кругу подозреваемых в гибели поэта относят, например, начальника штаба Кавказской линии и Черномории А.С. Траскина, команданта Пятигорска В.И. Ильяшенкова, вдову-генеральшу Е.И. Мерлини, секунданта А.И. Васильчикова и М.П. Глебова, В.И. Чилаева — хозяина дома, который снимали Лермонтов со Столыпиным. Кстати, и последнего не обошли стороной обвинения (Столыпина даже называли тайным врагом Лермонтова).

Некоторые исследователи, ссылаясь на книгу С.И. Недумова "Лермонтовский Пятигорск", причисляют к врагам поэта и подполковника корпуса жандармов А.Н. Кушинникова, который якобы "участвовал в преддуэльной интриге, погубившей поэта" [143, 148].

Свою книгу С.И. Недумов написал в 1953—1956 годах, но ему не суждено было увидеть ее опубликованной. Книга вышла только в 1974 году, спустя двенадцать лет после смерти автора, в сокращенном виде с некоторыми искажениями авторского текста:

редакторы не хотели публиковать исследование, которое не соответствовало советскому представлению о "поэте-борце" против царизма и тирании, "поэте-богоборце". То, что с такой дотошностью раскопал в архивах С.И. Недумов, так и осталось в рукописи.

Скромнейший человек, большой труженик, кропотливый исследователь, Сергей Иванович Недумов все свободное время проводил в архивах. Свои находки он ни от кого не скрывал, чем многие беззастенчиво пользовались. Это С.И. Недумову, а не Б.М. Эйхенбауму принадлежит приоритет открытия первого печатного лермонтовского стихотворения "Весна",** опубликованного под буквой "L", вместо подписи автора, в журнале "Атеней" за 1830 год.

Это С.И. Недумов установил в 1950 году подлинное место дуэли Лермонтова — у Перкальской скалы. Это он доказал, что не Евграф Чалов и не Иван Чухнин, а крепостные Лермонтова и Мартынова привезли тело убитого поэта домой. А сколько еще интереснейших документов сохранилось в его архиве: он сумел снять копии и сделать выписки из многих источников, которые потом, в годы Второй мировой войны, безвозвратно исчезли.

Что же касается участия А.Н. Кушинникова в преддуэльной интриге, то в главе "Тайный надзор на Кавказских Минеральных Водах", почти не тронутой пером редактора, Недумов охарактеризовал его следующими словами:

"Приходится отбросить довольно обычное в биографических очерках о М.Ю. Лермонтове предположение, что Кушинникову было поручено какое-то специальное наблюдение только за поэтом. Этот жандармский чин, как и его предшественники, несомненно, вел наблюдение за всеми посетителями Минеральных Вод, признаваемыми по той или иной причине неблагонадежными" [143, 148].

Трудность выяснения того, как в действительности разворачивались трагические события, некоторые исследователи, и в частности К.С. Григорьян, связывают с тем, что лица, "заинтересованные в затемнении истории дуэли, были людьми умными, дальновидными. Они понимали, что вычеркнуть эти трагические события из истории невозможно, что к ним еще не раз вернется исследовательская мысль, а потому они сделали все, чтобы создать легенду, которая сняла бы с них всю тяжесть ответственности за страшное преступление, непосредственными участниками которого они были. В силу этой преднамеренной запутанности приобретают особо важное значение каждый штрих, каждая подробность, характеризующие поведение этих людей" [62, 130].

Еще в 30-е годы появились исследования, в которых российский император Николай I предстал как гонитель поэтов, он распорядился, по мнению советских литературоведов, "убрать" сначала Пушкина, а затем и Лермонтова. Эта версия впоследствии обросла множеством "доказательств" и нашла воплощение в многочисленных публикациях, вошла во все школьные и вузовские учебники. И хотя за последние годы лермонтоведение пополнилось новыми интересными работами, которые разрушили миф о тайном надзоре за ссыльным поэтом и о "специальном и старательно инспирированном политическом убийстве", тем не менее мы продолжаем жить под воздействием этого мифа. Происходит это, на взгляд автора, оттого, что новые документы и материалы публиковались и публикуются, как правило, в специальных изданиях с ограниченным тиражом. Массовый же читатель просто не в силах уследить за этими публикациями.

Свою задачу автор видит в том, чтобы познакомить читателя с имеющимися документами и прокомментировать источники, не оглядываясь на идеологические штампы советской эпохи. Поэтому исследование ведется на основе большого и наиболее пол-

*Здесь и далее в квадратных скобках дается ссылка на источник из списка литературы, использованной автором при подготовке книги. Первым идет номер источника (в соответствии с библиографическим указателем в конце книги), римские цифры указывают номер тома (если необходимо) и, после запятой, —

номер страницы. При ссылке на несколько источников, они разделяются точкой с запятой. — *Ред.*

**До этого первым печатным произведением поэта считалась поэма "Хаджи-Абрек", появившаяся в 1835 году.

ного цитирования источников: необходимо дать читателю возможность познакомиться с тем или иным документом в его полном объеме, а не с его частью, как это нередко делалось. Иными словами, автор предлагает документальное повествование.

Все даты даются по старому стилю. Цитаты из произведений М.Ю. Лермонтова приводятся по Малому академическому собранию сочинений поэта, вышедшему в 1980–1981 гг. При необходимости в документах сохранены орфография и пунктуация подлинника.

По многим методологическим вопросам автор поддерживает точку зрения С.Б. Латышева и В.А. Мануйлова, изложенную в 1966 году в их статье "Как погиб Лермонтов".

Автор посвящает эту книгу памяти доктора филологических наук, профессора В.А. Мануйлова и великого знатока истории Кавказских Минеральных Вод Л.Н. Польского — ныне покойных. Именно они обратили внимание автора на важность разработки и изучения обстоятельств последней дуэли Лермонтова.

Автор выражает особую благодарность Валентине Григорьевне Малаховой, постоянные обсуждения, замечания и даже споры с которой оказали неоценимую помощь при написании этой книги.

Не могу не вспомнить дорогих мне Н.В. Маркелова, С.Г. Сафарову, помогавших добрыми советами во время работы над рукописью.

Хочу выразить признательность О.К. Грубиной, Д.В. Захарову, О.П. Захаровой, И.А. Настенко, О.Е. Пугачевой, И.А. Рудакковой, Ю.В. Яшневу, оказавших помощь на заключительном этапе подготовки этой книги.

В. А. Захаров
Москва, апрель 1999

Загадка последней дуэли

...С собой

В могилу он унес летучий рой

Еще незрелых, темных вдохновений,

Обманутых надежд и горьких сожалений!

М. Лермонтов

"Вместо повторения шаблонных фраз и часто довольно бесплодного гадания о деталях организации убийства великого поэта, о подсылке командированных из Петербурга специальных убийц и т.п. следовало бы заняться настоящим и совсем уж бесспорным "убийцей" Лермонтова, то есть политической и общественной средой и атмосферой именно средних лет николаевского царствования..."

Е.В. Тарле. 1941г.

В отпуск

Новый, 1840 год начался для Лермонтова обычно: бал во французском посольстве, вечера у друзей, чаще всего у Карамзиных, где собирались Жуковский, Вяземский, Тургенев, бывала Наталья Николаевна Пушкина. Ничто, казалось, не предвещало неприятностей. Однако вскоре в столице узнали, что Лермонтов стрелялся на дуэли с сыном французского посла Эрнестом де Барантом, за что и был вновь сослан на Кавказ.

Ссора с Эрнестом де Барантом произошла на балу у графини Лаваль 16 февраля. Считалось, что ссора произошла из-за кня-

гини Марии Щербатовой, в которую якобы были влюблены и де Барант, и Лермонтов¹. По официальной версии, де Баранту передали, будто бы Лермонтов в разговоре с некой "известной особой" плохо отозвался о нем. Этой "особой" была жена русского консула в Гамбурге Тереза фон Бахерахт, которой впоследствии пришлось покинуть Россию из-за этой истории.

Как позже выяснилось на следствии, между Лермонтовым и Барантом произошел примерно такой диалог:

Б.: Правда ли, что в разговоре с известной особой вы говорили на мой счет невыгодные вещи?

Л.: Я никому не говорил о вас ничего предосудительного.

Б.: Все-таки, если переданные мне сплетни верны, то вы поступили весьма дурно.

Л.: Выговоры и советы не принимаю и нахожу ваше поведение весьма смешным и дерзким.

Б.: Если бы я был в своем отечестве, то знал бы, как кончить дело.

Л.: В России следуют правилам чести так же строго, как и везде, и мы меньше других позволяем себя оскорблять безнаказанно.

Другими словами, ссора произошла из-за обычной светской сплетни.

Де Барант вызвал Лермонтова на дуэль. Секундантом Лермонтова был А.А. Столыпин ("Монго", 24-летний дядя поэта), секундантом Баранта — виконт Рауле д'Англесе.

Дуэль состоялась 18 февраля на Парголовой дороге за Черной речкой; сначала дрались на шпагах, и Баранту удалось оставить на груди поэта легкую царапину, затем у шпаги Лермонтова обломился конец, и дуэль была продолжена на пистолетах. Барант стрелял первым и промахнулся, Лермонтов выстрелил в сторону, после чего противники помирились.

Однако молодой барон оказался довольно болтливым человеком, и в начале марта известие о поединке дошло до начальства Лермонтова. Легко представить, какой конфликт мог бы разразиться на международном уровне, если бы дело кончилось ранением или гибелью сына французского посла. Именно поэтому было решено примерно наказать участников дуэли, правда, только с русской стороны.

10 марта началось следствие, и уже 11-го Лермонтова арестовали; а 15 марта был арестован явившийся с повинной Столыпин. Следствие затянулось почти на два месяца, но приближалась Пасха, и Государь потребовал представить дело до праздника.

Генерал-аудиторiat подал на Высочайшую конфирмацию свое предложение: "лишив его Лермантова чинов и дворянского достоинства, написать в рядовые. — Но принимая в уважение, во-первых, причины, вынудившие подсудимого принять вызов к дуэли, на которую он вышел не по одному личному неудовольствию с бароном де-Барантом, но более из желания поддержать честь русского офицера., всеподданнейше ходатайствуя о смягчении определяемого ему по закону наказания, тем, чтобы... вменив ему Лермантову содержание под арестом с 10-го прошедшего марта, выдержать его еще под оным в крепости на гауптвахте три месяца и потом уже выпустить в один из армейских полков тем же чином". Государь счел подобное наказание слишком суровым и 13 апреля, в Страстную субботу, начертал на докладе: "Поручика Лермантова перевести в Тенгинский пехотный полк тем же чином; отставного поручика Столыпина и г. Браницкого освободить от подлежащей ответственности, объявив первому, что в его звании и летах полезно служить, а не быть праздным. В прочем быть по сему. Николай" [207, II, 53]. На обложке, в которой Николаю был представлен доклад, царской рукой было приписано: "Исполнить сегодниеже". Иными словами, необходимо было отпустить осужденного домой на

Пасху, но резолюцию Царя не поняли, и Лермонтов провел еще несколько дней в Ордонангаузе. И лишь 19 апреля на запрос великого князя Михаила Павловича, командира Лермонтова, военный министр князь А.И. Чернышев сообщил, что "Государь изволил сказать, что переводом Лермантова в Тенгинский полк желает ограничить наказание" [126, 128].

В первых числах мая Лермонтов выехал на Кавказ и 10 июня 1840 года прибыл в Ставрополь — военный и административный центр Кавказской линии и Черномории. Находясь в Ставрополе, он добился направления в Малую Чечню, в экспедиционный отряд генерал-лейтенанта А.В. Галафеева, и уже 18 июня выехал в крепость Грозную. Дело в том, что только участие в боевых действиях давало Лермонтову возможность довольно быстро продвинуться по службе². В течение всего лета и осени 1840 года вплоть до 20 ноября поэт участвовал в экспедиции, лишь изредка приезжая в Ставрополь и Пятигорск.

На Кубань, в свой Тенгинский полк, Лермонтов не поехал и даже сразу не сообщил о прикомандировании к отряду Галафеева. Только 30 октября 1840 года командир Тенгинского пехотного полка подполковник Выласков получил ответ на свои запросы и узнал, где находится его поручик³.

Участие в экспедиции действительно оказалось для Лермонтова удачным. Поэт "расторопностью, верностью взгляда и пылким мужеством молодого офицера, готовностью везде быть первым" обратил на себя внимание командования. Вот почему Галафеев отправил командиру Тенгинского полка просьбу выслать ему формулярный список "о службе поручика Лермонтова". 4 декабря из штаб-квартиры полка необходимые документы были отправлены, и 9 декабря Галафеев подал рапорт с приложением наградного списка и просьбой перевести поэта "в гвардию тем же чином с отданием старшинства" [126, 143].

В декабре 1840 года Лермонтов проездом побывал на Кубани. Существуют еще дореволюционные свидетельства, что Лермонтов направлялся в штаб-квартиру Тенгинского полка⁴, которая с августа 1840 года временно находилась в Анапе, а не в станице Ивановской⁵.

Как впервые установил автор в 1978 году, путь Лермонтова лежал в крепость Анапу, но проехать туда можно было только через Тамань [84]. Дорога через Абинское укрепление была небезопасна и практически не использовалась в те годы. Встретившись в 20-х числах декабря в Тамани с декабристом Лорером⁶, служившим, как и он, в Тенгинском пехотном полку, Лермонтов, по словам декабриста, отправился дальше "в штаб полка, явиться начальству".

Так как 24 декабря 1840 года Лорер выехал в Керчь из Тамани, можно предполагать, что последнюю неделю декабря Лермонтов провел уже в Анапе. 31 декабря 1840 года он был в крепости "налицо"⁷. Здесь же Лермонтов встретил и новый, 1841 год. Пребывание в Анапе было недолгим — в первых числах января Лермонтов был уже в Ставрополе. (Скорее всего, к нему попало известие о разрешенном ему двухмесячном отпуске⁸ — в то время офицеры довольно часто уезжали до появления оригинала приказа об их отчислении или переводе.)

6 января Лермонтов присутствовал на обеде в доме Командующего Кавказской линией и Черноморией П.Х. Граббе⁹. А.И. Дельвиг, вспоминая свою первую встречу с Лермонтовым в Ставрополе в январе 1841 года, заметил:

"Лермонтова я увидел в первый раз за обедом 6 января. Он и Пушкин много острили и шутили с женою Граббе...

За обедом всегда было довольно много лиц, но в разговорах участвовали Граббе, муж и жена, Траскин, Лев Пушкин, бывший тогда майором, поэт Лермонтов, я и иногда еще кто-нибудь из

гостей. Прочие все ели молча. Лермонтов и Пушкин называли этих молчаливых картинною галереєю..." [64, 304–305].

14 января поэту выдали отпускной билет сроком на два месяца, и, вероятно, в тот же день он покинул Ставрополь.

Уже после его отъезда, 20 января 1841 года, Начальник Штаба Кавказской линии и Черномории А.С. Траскин в отношении, направленном Командиру Тенгинского полка, пишет: "Господин военный министр, 11 декабря 1840 г. № 10415, сообщает господину корпусному командиру, что Государь Император, по всеподданнейшей просьбе г-жи Арсеньевой, бабки поручика Тенгинского пехотного полка Лермонтова, Высочайше повелеть соизволил: офицера сего ежели он по службе усерден и в нравственности одобрителен, уволить к ней в отпуск в С.-Петербург сроком на два месяца.

По воле г. Командующего Войсками на Кавказской линии и в Черномории, впоследствии рапорта к нему, начальника штаба Отдельного Кавказского корпуса, от 31 декабря 1840 г. № 41676, уведомляя об этом Ваше Высокоблагородие, присовокупляю, что на свободное проживание поручика Лермонтова в означенном отпуску выдан ему билет от 14-го сего числа № 384-й, в том внимании, что Его Превосходительство признал г. Лермонтова заслуживающим воспользоваться таковым отпуском" [175, 44].

Через две недели после отъезда поэт прибыл в Москву.

Опальный генерал

Перед отъездом из Ставрополя Лермонтов получил от П.Х. Граббе письмо для передачи в Москве генералу А.П. Ермолову, адъютантом которого некогда был Граббе. Сведения об этом обнаружил С.А. Андреев-Кривич в черновике письма Граббе к Ермолову от 15 марта 1841 г.

"<...> Кн. Эривост доставил на прошедшей неделе нашего выборного человека с письмом Вашим от 17 пр<ошлого> м-ца. В этом письме вы упоминаете о г. Бибикове, о котором Вы за три дня перед тем писали ко мне (далее вычеркнуто слово. — В.З.) в ожидании его я замедлил ответом на последнее, не имея сведения, получены ли два письма мои к Вам, одно по почте, другое с г. Лермонтовым отправленные. <Это сведение я надеялся найти в>. Но ни г. Бибикова, ни этого сведения еще покуда нет. Далее откладывать ответа не смею и не могу" [24, 260].

Алексей Петрович Ермолов, бывший "диктатор Грузии и проконсул Кавказа", герой Отечественной войны 1812 года, находился в это время в опале. Дело в том, что после восстания на Сенатской площади по столице поползли слухи о желании Ермолова "отложиться от России", стать во главе самостоятельного государства, составленного из покоренных областей. Продолжительное отсутствие сведений о присяге Кавказской армии Императору еще больше встревожило Николая I.

Следственная комиссия "по делу 14 декабря" усиленно искала прямые улики против Ермолова, но ничего не обнаружила. Это не успокоило Николая I, он продолжал считать, что на Кавказе действительно существует военный заговор. Однако попросту взять и арестовать Ермолова было невозможно. Государь знал, какой популярностью пользовался прославленный генерал, и поэтому было решено отправить в отставку Ермолова по причине "несоответствия служебной должности".

На Кавказе в то время действительно было весьма беспокойно. Ермолов постоянно докладывал в Петербург о подготовке Персии к войне против России, не раз просил прислать под-

крепление. Но усилить войска "ненадежного" генерала никак не входило в планы Николая I.

В середине июля 1826 года наследник персидского престола Аббас-Мирза, нарушив Гюлистанский договор, вторгся с 30-тысячной армией в Закавказье. Первые рапорты, отправленные Ермоловым в столицу, свидетельствовали о неудачах русских войск. Воспользовавшись этим событием, 10 августа Николай I выразил недовольство "медлительностью" и "оплошностями" генерала. Тут же в Тифлис отправился любимец царя И.Ф. Паскевич* на должность "Командующего войсками под главным начальством Ермолова". Такое двоевластие немедленно привело к разногласиям между генералами и вскоре перешло в обостренные отношения.

Тогда Николай I направил Начальника Главного штаба генерала И.И. Дибича в Тифлис с особым поручением: "разузнать, кто руководители зла в сем гнезде интриг, и непременно удалить их". Генерал Ермолов вскоре был отстранен от командования и тут же покинул Кавказ. Он жил попеременно то в Орле, то в Москве, изредка выезжая в Петербург.

Этому-то опальному генералу и отвез поручик Лермонтов письмо от его бывшего адъютанта. Граббе поддерживал с Ермоловым неофициальные отношения и редко доверял свои письма почте. Переписка между ними, видимо, подвергалась перлюстрации, о чем свидетельствует не без иронии сам Граббе: "Оканчивая это длинное письмо, мимоходом замечу, что печать на Вашем конверте вовсе не была похожа на Вашу обыкновенную, всегда опрятную и щеголеватую. Это вероятно будет и с моею, хотя употреблю отличный сургуч и старание чисто запечатать. Видно, долго еще, несмотря на благонамеренность свыше, мы не выберемся из глубокой и грязной колеи, в которую издавна завязли" [19, 119].

Трудно судить, о чем писал Граббе в посылаемом с Лермонтовым письме, но по косвенным свидетельствам¹⁰ можно предположить, что оно носило доверительно-рекомендательный характер. Скорее всего, Граббе рассчитывал, что Лермонтов расскажет Ермолову о положении в армии лучше, "нежели позволило бы то письменное изложение".

Передача письма Ермолову через Лермонтова — факт значительный и любопытный. Для того чтобы в полной мере оценить это, необходимо представить себе Кавказ второй четверти XIX века. В те годы это была одна из отдаленных провинций Российской Империи, и здешняя атмосфера была свободнее столичной: допускались и вольнолюбивые разговоры, и критика в адрес правительства. По словам Н.П. Огарева, "здесь среди величавой природы со времени Ермолова не исчезал приют русского свободомыслия, где по воле правительства** собирались изгнанники, а генералы, по преданию, оставались их друзьями" [156, 381].

Вольные разговоры велись и в доме Командующего войсками на Кавказской линии и в Черномории генерал-адъютанта П.Х. Граббе, где поэт нашел радушный и даже дружеский прием.

В Москве Лермонтов мог встретиться с Ермоловым и передать ему письмо в период с 31 января по 2—3 февраля 1841 года¹¹ [117, 119—120].

Встреча, скорее всего, происходила в небольшом деревянном домике, который генерал купил в Москве на Пречистенском бульваре¹².

Мы не знаем, о чем говорили молодой поэт и прославленный генерал, но необходимо отметить, что Ермолов прекрасно знал литературу, у него была одна из лучших библиотек в Москве, в которой насчитывалось свыше 9 тысяч томов книг, и не только на русском языке.

*Косвенная характеристика И.Ф. Паскевича дается в "Заметках" декабриста В.С. Толстого. В частности, он описывает подлинное происшествие во время войны с персами, которое весьма отрицательно характеризует Паскевича как военачальника, своим жалким поведением, граничащим с трусостью, дискредитирующим звание военного.

Уже в апреле того же 1841 года, возвращаясь на Кавказ, поэт передал Ю.Ф. Самарину¹³ для публикации в славянофильском журнале "Москвитянин" свое новое стихотворение "Спор", в котором читатель в строках

"И испытанный трудами

Бури боевой,

Их ведет, грозя очами,

Генерал седой",

под "седым генералом" угадывал Ермолова.

В дневнике Ермолова тех дней не сохранилось никаких записей об этой встрече, но когда до генерала дойдет весть о гибели поэта, он вспомнит о Михаиле Юрьевиче и об их свидании [207, II, 240].

Задержавшись в Москве всего пару дней, Лермонтов отправился дальше — в Петербург.

В столице

В начале февраля 1841 года, на масленицу, балы в столице устраивались ежедневно во многих домах. Лермонтов приехал в Петербург 5 февраля и вскоре был приглашен на бал в дом графа Ивана Илларионовича Воронцова-Дашкова. Украшением вечера была жена графа — Александра Кирилловна, чей замечательный портрет вдохновил Лермонтова на стихотворение "К портрету".¹⁴

Вечер у графа Воронцова-Дашкова оказался знаменательным для поэта и отразился на его дальнейшей судьбе¹⁵. В дневниковых записях М.А. Корфа, статс-секретаря, в прошлом товарища Пушкина по лицею, сохранились воспоминания об этом бале. Вот интересующая нас запись от 9 февраля 1841 года: "Сегодня — масленичное воскресенье — folle jornee*** празднуется в первый раз у гр. Воронцова. 200 человек званы в час; позавтракав, они тотчас примутся плясать и потом будут обедать, а вечером в 8 часов в подкрепление к ним званы еще 400 человек, которых ожидают, впрочем, только танцы, карты и десерт, ужина не будет, как и в других домах прежде в этот день его не бывало" [55, 105]. На балу было так много неожиданностей, что на следующий день Корф дополнил свою запись некоторыми подробностями: "На вчерашнем вечернем бале Воронцова был большой сюрприз и для публики и для самих хозяев, — именно появление Императрицы, которая во всю нынешнюю зиму не была ни на одном частном бале. Она приехала в 9 часов и уезжала в 11, я оставил ее еще там. Впрочем, она была только зрительницею, а не участницею танцев. Государь приехал вместе с нею. Оба Великие Князья были и вечером, и утром" [55, 106].

Многие из участников того вечера вспоминали о том, что Великий Князь Михаил Павлович¹⁶ был очень недоволен, неожиданно увидев на бале Лермонтова. Он неоднократно делал попытки подойти к поэту, но тот явно ускользал от него, кружась в вихре танца с хозяйкой дома. Граф Владимир Соллогуб, увидев это, поймал Лермонтова и посоветовал немедленно покинуть бал, опасаясь, что его беззаботного друга арестуют, на что проходивший мимо хозяин заметил: "Не арестуют у меня!".

И все же Александра Кирилловна была вынуждена вывести Лермонтова из дома через внутренние покои.

Как можно оценить такое поведение поэта, что это — шалость, легкомысленность или вызов?

Скорее всего, поэт просто не ожидал, что встретит здесь августейших особ. Комментируя этот случай, П.А. Висковатый

**Тем не менее, неверно будет представить, что на Кавказе была организована оппозиция николаевскому режиму, возглавляемая Граббе, как об этом писали советские исследователи.

***Сумасшедший день (франц.)

заметил: "Считалось в высшей степени дерзким и неприличным, что офицер опальный, отбывающий наказание, смел явиться на бал, на котором были члены императорской фамилии. К тому же, кажется, только накануне приехавший, поэт не успел явиться "по начальству" всем, кому следовало. На этот раз вознегодовал на Михаила Юрьевича и граф Клейнмихель, и все военное начальство, может быть, не без участия в деле и гр. Бенкендорфа. Но так как Великий Князь, строгий во всех делах нарушения уставов, молчал, то было неудобно привлечь Лермонтова к ответственности за посещение бала в частном доме. Тем не менее этот промах был ему поставлен на счет и повлек за собою распоряжение начальства о скорейшем возвращении Михаила Юрьевича на место службы. Надежда получить разрешение покинуть службу оборвалась" [48, 374—375].

Здесь Висковатый не совсем прав. Да, появление на балу и несколько вызывающее поведение поэта, возможно, и было расценено Государем как дерзость. Но никаких репрессий по отношению к Лермонтову сразу же после бала не последовало.

Следует заметить, что долгое время все исследователи сходились во мнении, что отказ царя в награде Лермонтову, датированный 21 февраля, и был проявлением "ненависти к сосланному поэту". Однако подобная точка зрения находится в противоречии с документами, обнаруженными С.И. Малковым, исследователем военной службы Лермонтова. Оказывается, примерно за месяц до описываемых событий Николай I издал указ, в котором предписывалось не представлять и не награждать за сражения на кавказских фронтах чины ниже капитанских. Кавказское начальство Лермонтова узнало об этом указе только после его получения в Тифлисе, то есть уже после того, как списки к награждению были отправлены в Петербург. Лермонтов, находившийся в столице, узнал о его содержании в конце февраля. Стало ясно, что он не получит ни награды, ни прощения. Именно об этом поэт написал А. Бибикову, своему дальнему родственнику, выпускнику Школы юнкеров, с которым жил на одной квартире в Ставрополе:

"Милый Биби.

Насилу собрался писать к тебе; начну с того, что объясняю тайну моего отпуска: бабушка просила о прощении моем, а мне дали отпуск; но я скоро еду опять к вам, и здесь остаться у меня нет никакой надежды, ибо я сделал вот какие беды: приехав сюда в Петербург, на половине масленицы, я на другой же день отправился на бал к <графине> Воронцовой, и это нашли неприличным и дерзким. Что делать! Кабы знал, где упасть, соломки подостлал; обществом зато я был принят очень хорошо, и у меня началась новая драма, которой завязка очень замечательна, зато развязки, вероятно, не будет, ибо 9 марта отсюда уезжаю заслуживать себе на Кавказе отставку: из Валерикского представления меня здесь вычеркнули, так что я не буду иметь утешения носить красной ленточки,* когда надену штатский сюртук"¹⁷ [5, IV, 424].

Вернемся к событиям, последовавшим за появлением Лермонтова на балу.

Петербургский отпуск Лермонтова должен был закончиться 12 марта, но и в начале апреля он не собирался уезжать. Дело в том, что бабушка Лермонтова не смогла к этому времени приехать в столицу. Об этом 27 августа 1858 года графиня Е. Ростопчина, с которой Лермонтов был дружен, написала Александру Дюма .

"В начале 1841 года... госпожа Арсеньева выхлопотала ему (Лермонтову. — В.З.) разрешение приехать в Петербург для свидания с нею и получения последнего благословения; года

и слабость понуждали ее спешить возложить руки на главу любимого детища. Лермонтов прибыл в Петербург 7 или 8 февраля, и, горькою насмешкою судьбы, его родственница, госпожа Арсеньева, проживающая в отдаленной губернии, не могла с ним съехаться по причине дурного состояния дорог, происшедшего от преждевременной распутицы... Отпуск его приходил к концу, а бабушка не ехала. Стали просить об отсрочках, в которых сначала было отказано, а потом они были взяты штурмом благодаря высокой протекции" [138, 284].

Второй причиной задержаться в Петербурге было желание выйти в отставку. Поэт каким-то образом узнал, что его вычеркнули из Валерикского представления к награждению — мечта надеть штатский сюртук стала несбыточной. Оставаться в столице становилось бессмысленным, и 9 марта Лермонтов начал готовиться к отъезду (вспомним письмо к Бибикову).

Накануне предполагаемого отъезда (который затем был вновь отложен) Лермонтов встречался с Е. Ростопчиной¹⁸ и с Василием Андреевичем Жуковским¹⁹.

Жуковский не оставил подробных записей о содержании разговоров, которые он вел с Лермонтовым ни в тот день, ни в последующие. А.А. Краевский рассказывал позже П.А. Висковатому: "Хотя Лермонтов в это время часто видался с Жуковским, но литературное направление и идеалы его не удовлетворяли юного поэта. "Мы в своем журнале, — говорил Лермонтов, — не будем предлагать обществу ничего переводного, а свое собственное. Я берусь к каждой книжке доставлять что-либо оригинальное, не так как Жуковский, который все кормит переводами, да еще не говорит, откуда берет их" [48, 352].

Несмотря на творческие разногласия с Жуковским, встретившись с ним у Карамзиных, Лермонтов решил, что именно Василий Андреевич может ему помочь. Жуковский, воспитатель Наследника и других августейших особ, был вхож во дворец, пользовался особым расположением Императрицы, которая была благосклонна и к Лермонтову. Видимо, все эти доводы были изложены бабушке, когда она наконец-то приехала в столицу. Была уже середина Великого поста, и Лермонтов с Елизаветой Алексеевной и троюродным братом Акимом Шан-Гиреем регулярно посещали храм, ближайший к ним²⁰.

По известным нам сведениям, в середине марта 1841 года бабушка Лермонтова — "заступница родная" — по приезде в столицу в очередной раз начинает вымаливать прощение внуку. Она просит военного министра Чернышева дать Лермонтову отставку, обращается к Жуковскому²¹ с просьбой передать Императрице еще одно ее личное прошение. Однако просьба Арсеньевой осталась неудовлетворенной, и Жуковский решает обратиться к Наследнику. В его дневниковых записях тех дней сохранился первоначальный вариант письма к Великому князю²².

Передал ли свое письмо Жуковский Наследнику или нет — установить не удалось. Но события начали стремительно развиваться не в пользу Лермонтова. Бенкендорф, узнав о хлопотах Елизаветы Алексеевны и, возможно, Жуковского и о том, что поэт еще не уехал из столицы, распорядился о немедленной высылке его в полк — тем более, что уже прошли все сроки пребывания в отпуске.

Дежурный генерал Главного штаба П.А. Клейнмихель достаточно быстро выполнил это распоряжение — рано утром 11 апреля Лермонтов был разбужен и доставлен на Дворцовую площадь в Главный штаб, где Клейнмихель приказал ему в течение двух суток покинуть Петербург и отправиться в полк.

На следующий день, то есть 12 апреля, у Карамзиных состоялись проводы Лермонтова. Поэт и литературный критик, рек-

*Лермонтов был представлен к ордену святого Станислава, который крепился на красной муаровой ленте.

А. Дюма в это время путешествовал по Кавказу. Он много расспрашивал о поэте, в том числе и Ростопчину, просил, чтобы она прислала ему подробные сведения о юном гении, история жизни которого его потрясла.

тор Петербургского университета П.А. Плетнев вспоминал об этом так: "После чаю Жуковский отправился к Карамзиным на проводы Лермонтова, который снова едет на Кавказ по минованию срока отпуска своего" [126, 152].

На прощальном вечере кроме уже названных были также Александра Осиповна Смирнова-Россет, Евдокия Петровна Ростопчина, Наталья Николаевна Пушкина.

У Карамзиных Лермонтов впервые разговорился с вдовой Пушкина.

Об этом много лет спустя вспоминала дочь Натальи Николаевны — Александра Петровна Арапова (урожденная Ланская). Отметив, что Лермонтов уже не раз встречал Наталью Николаевну в доме своих друзей, но всякий раз сторонился ее, избегая с ней беседы и ограничиваясь лишь обычными светскими фразами, Александра Петровна рассказала, что на этот раз, "уступая какому-то необъяснимому побуждению, поэт, к великому удивлению матери, завладев освободившимся около нее местом, с первых слов завел разговор, поразивший ее своей необычностью.

Он точно стремился заглянуть в тайник ее души, чтобы вызвать ее доверие, сам начал посвящать ее в мысли и чувства, так мучительно отравлявшие его жизнь, каялся в резкости мнений, в беспомощности суждений, так часто отталкивавших от него ни в чем перед ним неповинных людей.

Мать поняла, что эта исповедь должна была служить в некотором роде объяснением; она почувствовала, что упоение юной, но уже признанной славой не заглушило в нем неудовлетворенность жизнью. Может быть, в эту минуту она уловила братский отзвук другого, мощного, отлетевшего духа, но живое участие пробудилось мгновенно, и, дав ему волю, простыми, прочувствованными словами она пыталась ободрить, утешить его, подбирая подходящие примеры из собственной тяжелой доли. И по мере того, как слова непривычным потоком текли с ее уст, она могла следить, как они достигали цели, как ледяной покров, сковывавший доселе их отношения, таял с быстротой вешнего снега, как некрасивое, но выразительное лицо Лермонтова точно преображалось под влиянием внутреннего просвещения.

В заключение этой беседы, удивившей Карамзиных своей продолжительностью, Лермонтов сказал:

— Когда я только подумаю, как мы часто с вами здесь встречались!.. Сколько вечеров, проведенных здесь, в гостиной, но в разных углах! Я чуждался вас, малодушно поддаваясь враждебным влияниям. Я видел в вас только холодную, неприступную красавицу, готов был гордиться, что не подчиняюсь общему здешнему культу, и только накануне отъезда надо было мне разглядеть под этой оболочкой женщину, постигнуть ее обаяние искренности, которое не разбираешь, а признаешь, чтобы унести с собой вечный упрек в близорукости, бесплодное сожаление о даром утраченных часах! Но когда я вернусь, я сумею заслужить прощение и, если это не самонадеянная мечта, стать когда-нибудь вашим другом. Никто не может помешать посвящать вам ту беззаветную преданность, на которую я чувствую себя способным.

— Прощать мне вам нечего, — ответила Наталья Николаевна, — но если вам жаль уехать с изменившимся мнением обо мне, то поверьте, что мне отраднее оставаться при этом убеждении.

Прощание их было самое душевное, и много толков было потом у Карамзиных о непонятной перемене, происшедшей с Лермонтовым²³ перед самым отъездом" [207, II, 154—155].

В тот же прощальный вечер поэт сделал маленький подарок графине Евдокии Петровне Ростопчиной — преподнес альбом²⁴ с посвященным ей стихотворением:

**Я верю: под одной звездой
Мы с вами были рождены;
Мы шли дорогою одною,
Нас обманули те же сны.
Но что ж! — от цели благородной
Оторван бурею страстей,
Я позабыл в борьбе бесплодной
Преданья юности моей.
Предвидя вечную разлуку,
Боюсь я сердцу волю дать;
Боюсь предательскому звуку
Мечту напрасную верить...
Так две волны несутся дружно
Случайно, вольною четой
В пустыне моря голубой;
Их гонит вместе ветер южный;
Но их разрознит где-нибудь
Утеса каменная грудь...
И, полны холодом привычным,
Они несут брегам различным,
Без сожаленья и любви,
Свой ропот сладостный и томный,
Свой бурный шум, свой блеск заемный
И ласки вечные свои.**

Простившись со всеми друзьями, 14 апреля 1841 года в 8 часов утра Лермонтов выехал из северной столицы.

Москва

17 апреля в 7 часов пополудни Лермонтов въехал в Первопрестольную и остановился у барона Дмитрия Григорьевича Розена, своего однополчанина по лейб-гвардии гусарскому полку.

20 апреля он отправил из Москвы в Петербург письмо Елизавете Алексеевне:

"Милая бабушка.

Жду с нетерпением письма от вас с каким-нибудь известием; я в Москве пробуду несколько дней, остановился у Розена; Алексей Аркадич здесь еще; и едет послезавтра. Я здесь принят был обществом по обыкновению очень хорошо — и мне довольно весело; был вчера у Николая Николаевича Анненкова и завтра у него обедаю; он был со мною очень любезен: вот все, что я могу вам сказать про мою здешнюю жизнь; еще прибавлю, что я от здешнего воздуха потолстел в два дни; решительно Петербург мне вреден; может быть, также я поздоровел от того, что всю дорогу пил горькую воду, которая мне всегда очень полезна. Скажите, пожалуйста, от меня Екиму Шангирею, что я ему напишу перед отъездом отсюда и кое-что пришло. — Вероятно, Сашенькина свадьба уже была, и потому прошу вас ее поздравить от меня; а Леокадии скажите от меня, что я ее целую и желаю исправиться, и быть как можно осторожнее вообще.

Прощайте, милая бабушка, будьте здоровы и уверены, что Бог вас вознаградит за все печали. Целую ваши ручки, прошу вашего благословения и остаюсь

покорный внук.
М. Лермонтов" [5, IV, 425].

* * *

17 апреля в Петербурге становится известным список очередных благодеяний Императора в связи с празднованием бракосочетания наследника Александра Николаевича с принцессой Марией Гессен-Дармштадтской. И хотя Елизавета Алексеевна не обнаружила в этом списке имени внука, она верит, что еще не все потеряно.

Приближается еще одна дата — 21 апреля, день рождения Императрицы Александры Федоровны. И Арсеньева обращается к С.Н. Карамзиной:

"Милостивая государыня
Софья Николаевна

Опасаясь обеспокоить вас моим приездом, решила просить вас через письмо; вы так милостивы к Мишеньке, что я смело прибегаю к вам с моею прозбою, попросите Василия Андреевича (Жуковского. — В.З.) напомнить Государыне (Александре Федоровне. — В.З.), вчерашний день прощены: Исаков, Лихарев, граф Апраксин и Челищев; уверена, что и Василий Андреевич извинит меня, что я его беспокою, но сердце мое растерзано. Он добродетелен и примет в уважение мои старания. С почтением пребываю вам готовая к услугам

Елизавета Арсеньева
1841 года апреля 18.

Маменьке вашей и сестрицам прошу сказать мое почтение" [152, 656].

Е.А. Арсеньева вела довольно большую переписку, но до нас из ее эпистолярного наследия дошло всего несколько писем, из которых к Лермонтову только одно. По этому, чудом сохранившемуся, письму 1835 года можно судить о том, насколько сильно она любила внука, как тяжело переживала все его неприятности. Вот строки из этого письма:

"Милый любезный друг Мишенька.

Конечно, мне грустно, что долго тебя не увижу, но видя из письма твоего привязанность твою ко мне, я плакала от благодарности к Богу, после двадцати пяти лет страдания любовью своею и хорошим поведением ты заживляешь раны моего сердца...

Посылаю теперь тебе, мой милый друг, тысячу четыреста рублей ассигнациями да писала к брату Афанасию, чтоб он тебе послал две тысячи рублей, надеюсь на милость Божию, что нынешний год порядочный доход получим...

Стихи твои, мой друг, я читала бесподобные, а всего лучше меня утешило, что тут нет ноньшней модной неистовой любви, и невестка сказывала, что Афанасью очень понравились стихи твои и очень их хвалил, да как ты не пишешь, какую ты пиесу сочинил, комедия или трагедия, все, что до тебя касается, я равнодушна, уведошь, а коли можно, то и пришли через почту. Стихи твои я больше десяти раз читала..." [5, IV, 531].

А вот что она писала своей приятельнице П.А. Крюковой в январе 1836 года:

"Дай Боже вам всего лучшего, а я через 26 лет в первой раз встретила новый год в радости: Миша приехал ко мне накануне нового года. Что я чувствовала, увидя его, я не помню и была как деревянная, но послала за священником служить благодарный молебен. Тут начала плакать и легче стало... Нет ничего хуже как пристрастная любовь, но я себя извиняю: он один свет очей моих, все мое блаженство в нем, нрав его и свойства совершенно Михаила Васильича (Арсеньева, дедушки поэта. — В.З.), дай Боже, чтоб добродетель и ум его был" [152, 648].

Письма эти в комментариях не нуждаются. Они дышат самоотверженной любовью к внуку, готовностью пойти ради него на любые жертвы. Вся жизнь ее — ожидание писем от внука и встреч с ним²⁵.

* * *

Пять дней, проведенные Лермонтовым в Москве, были переполнены событиями. Долгие разговоры с Ю.Ф. Самариным, поездка под Новинское на народное гуляние, много других не менее интересных встреч. Одна из них описана немецким поэтом и переводчиком Фридрихом Боденштедтом:

"Зимой 1840—1841 года в Москве, незадолго до последнего отъезда Лермонтова на Кавказ, в один пасмурный воскресный или праздничный день мне случилось обедать с Павлом Олсуфьевым, очень умным молодым человеком; во французском ресторане, который в то время усердно посещала знатная московская молодежь.

Во время обеда к нам присоединилось еще несколько знакомых и, между прочим, один молодой князь замечательно красивой наружности и довольно ограниченного ума²⁶, но большой добряк. Он добродушно сносил все остроты, которые другие отпугивали на его счет.

"...А, Михаил Юрьевич!" — вдруг вскричали двое-трое из моих собеседников при виде только что вошедшего молодого офицера, который слегка потрепал по плечу Олсуфьева, приветствовал молодого князя словами: "Ну, как поживаешь, умник!" — а остальное общество коротким: "Здравствуйте!" <...>

Мы говорили до тех пор по-французски, и Олсуфьев, говоря по-французски, представил меня вошедшему. Обменявшись со мною несколькими беглыми фразами, он сел с нами обедать...

После того как Лермонтов быстро отведал несколько кушаний и выпил два стакана вина (при этом он не прятал под стол свои красивые, выхоленные руки), он сделался очень разговорчив, и, надо полагать, то, что он говорил, было остроумным и смешным, так как он нарочно говорил по-русски и к тому же чрезвычайно быстро, а я в то время недостаточно понимал русский язык, чтобы следить за разговором. Я заметил только, что шпильки его часто переходили в личности; но, получив несколько раз отпор от Олсуфьева, он счел за лучшее избирать мишенью своих шуток только молодого князя.

Некоторое время тот добродушно сносил остроты Лермонтова; но, наконец, и ему уже стало невмочь, и он с достоинством умерил его пыл, показав этим, что при всей ограниченности ума он порядочный человек.

Казалось, Лермонтова искренне огорчило, что он обидел князя, своего друга молодости, и он всеми силами старался помириться с ним, в чем скоро и успел.

Я уже знал и любил тогда Лермонтова по собранию его стихотворений, вышедших в 1840 году, но в этот вечер он произвел на меня столь невыгодное впечатление, что у меня пропала всякая охота ближе сойтись с ним.

Весь разговор, с самого его прихода, звенел у меня в ушах, как будто кто-нибудь скреб по стеклу... У меня правило основывать мнение о людях на первом впечатлении вскоре совершенно изгладилось приятным.

Не далее как на следующий день я встретил его в гостиной г-жи Мамоновой, где он предстал передо мною в самом привлекательном свете, так как он вполне умел быть любезным" [138, 289—290].

В вечер перед отъездом Лермонтов вновь встретился с Ю.Ф. Самариным.

"Одного утра, проведенного у Россети, я никогда не забуду, — вспоминал в своем дневнике Самарин. — Лермонтова что-то тревожило, и досада и желчь его изливались на Золотницкого. Тут он рассказал с неподражающим юмором, как Ливицкий дурачил Иваненко. Дуэль напоминала некоторые черты из дуэли "Героя нашего времени". Мы простились. Вечером, часов в де-

вать, я занимался один в своей комнате. Совершенно неожиданно входит Лермонтов. Он принес мне свои новые стихи для "Москвитянина" — "Спор". Не знаю, почему мне особенно было приятно видеть Лермонтова в этот раз. Я разговорился с ним. Прежде того какая-то робость связывала мне язык в его присутствии" [207, II, 163].

Возможно, после этого разговора появилась в записной книжке, подаренной Лермонтову князем В.Ф. Одоевским²⁷, такая запись:

"У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем.

Сказка сказывается: Еруслан Лазаревич сидел сиднем 20 лет и спал крепко, но на 21 году проснулся от тяжелого сна — и встал, и пошел... и встретил он тридцать семь королей и 70 богатырей, и побил их, и сел над ними царствовать... Такова Россия" [5, IV, 350].

Эти лермонтовские строки можно расценить как попытку определить свою личную позицию по отношению к тем спорам о судьбе России, которые разгорелись в те годы. Лермонтов, как видим, не принял официальную версию, автором которой был А.Х. Бенкендорф:

"Прошлое России удивительно, настоящее более чем великолепно, будущее — выше всего, что может представить самое пылкое воображение".

Но точка зрения Лермонтова не совпадала и с Чаадаевской:

"Мы живем одним настоящим в самых тесных его пределах, без прошедшего и будущего, среди мертвого застоя".

23 апреля Лермонтов отправился в дорогу.

В Туле он догнал Столыпина, который выехал из Москвы днем раньше²⁸.

Пробыв день у тетки — Елены Петровны Веолевой, Лермонтов и Столыпин двинулись на Кавказ уже вместе.

Орел или решетка?

В мае 1841 года в губернский город Ставрополь въехали поручик Тенгинского пехотного полка Лермонтов и Нижегородского драгунского полка капитан Столыпин. Во второй половине дня они встретились с уже знакомым Лермонтову Александром Семеновичем Траскиным — подполковником, флигель-адъютантом. (Траскин уже третий год был Начальником штаба, до него этот пост занимал дядя Лермонтова — генерал Павел Иванович Петров).

Командующего Кавказской линией и Черноморией П.Х. Граббе в Ставрополе в это время не было, и, по установленному порядку, Траскин сам подписал распоряжение: "Поручик Лермонтов прибыл в Ставрополь <...> и по воле Командующего войсками был прикомандирован к отряду, действующему на левом фланге Кавказа для участия в экспедиции" [126, 159].

Утром следующего дня Лермонтов отправил своей бабушке, Елизавете Алексеевне, в Петербург письмо:

"Милая бабушка, я сейчас приехал только в Ставрополь и пишу к вам; ехал я с Алексеем Аркадьевичем, и ужасно долго ехал, дорога была прескверная, теперь не знаю сам еще, куда поеду; кажется, прежде в крепость Шуру, где полк, а оттуда постараюсь на Воды. Я, слава Богу, здоров и спокоен, лишь бы вы были спокойны, как я: одного только и желаю; пожалуйста, оставайтесь в Петербурге: и для вас и для меня будет лучше во всех отношениях... Я все надеюсь, милая бабушка, что мне все-таки выйдет прощенье, и я смогу выйти в отставку.

Прощайте, милая бабушка, целую ваши ручки и молю Бога, чтоб вы были здоровы и спокойны, и прощу вашего благословения.

Остаюсь п<окорный> внук Лермонтов" [5, IV, 426].

Но это письмо было не единственным, отправленным в тот день. В Петербург ушло еще одно, адресованное дочери историка Н.М.Карамзина Софье и написанное по-французски. Вот отрывок из этого письма²⁹:

"Я только что приехал в Ставрополь, дорогая Софи, и отправляюсь в тот же день в экспедицию с Столыпиным-Монго. Пожелайте мне счастья и легкого ранения, это самое лучшее, что только можно мне пожелать. Надеюсь, что это письмо застанет вас еще в С.-Петербурге и что в тот момент, когда вы будете его читать, я буду штурмовать Черкей... Итак, я уезжаю вечером; признаюсь вам, что я порядком устал от всех этих путешествий, которыми, кажется, суждено вечно длиться. Я хотел написать еще кое-кому в Петербург, в том числе и г-же Смирновой, но не знаю, будет ли ей приятен этот дерзкий поступок, и поэтому воздерживаюсь... Прощайте; передайте, пожалуйста, всем вашим почтение; еще раз прощайте — будьте здоровы, счастливы и не забывайте меня.

Весь ваш Лермонтов" [5, IV, 428].

Итак, перед нами два письма, в которых совершенно определенно указан предстоящий маршрут. Сразу возникает вопрос: почему Лермонтов едет в крепость Темир-хан-Шуру для участия в экспедиции, а не в Анапу, где находится штаб-квартира Тенгинского пехотного полка? Ведь генерал Клейнмихель приказал выехать из столицы в свой полк, то есть в Тенгинский.

Почему так резко изменился маршрут?

Некоторые исследователи расценивали прикомандирование Лермонтова к экспедиции как желание царя "избавиться от неудобного поручика". Но такому мнению противоречит текст предписания, посланного вдогонку Лермонтову 30 июня 1841 года: "поручика Лермонтова ни под каким видом (курсив мой. — В.З.) не удалять из фронта полка", то есть не прикомандировывать ни к каким отрядам, назначаемым в экспедиции против горцев. Это означало, что становилась невозможной всякая выслуга, так как только в экспедиции можно было отличиться в бою, за что представляли к награде или прощению. Тенгинский же полк не принимал участие в военных действиях, и Лермонтов мог надолго в нем застрять. Эту уловку хорошо понимали на Кавказе, и именно поэтому Траскин, благоволивший к Лермонтову, перевел его в экспедицию.

На следующий день Лермонтов и Столыпин отправились в путь³⁰.

Петр Иванович Магденко, ремонтер Борисоглебского уланского полка, ехавший в эти же дни "по казенной надобности" через Ставрополь и Пятигорск в Тифлис, встречался с Лермонтовым и Столыпиным по дороге неоднократно.

Вот как Магденко описал встречу с ними в крепости Георгиевской:

"...В комнату вошли Лермонтов и Столыпин. Они поздоровались со мною, как со старым знакомым, и приняли приглашение выпить чаю. Вошедший смотритель на приказание Лермонтова запрягать лошадей отвечал предостережением в опасности ночного пути. Лермонтов ответил, что он — старый кавказец, бывал в экспедициях, и его не запугаешь. Решение продолжать путь не изменилось и от смотрительского рассказа, что позавчера в семи верстах от крепости зарезан был черкесами проезжий унтер-офицер. Я со своей стороны тоже стал уговаривать, [что] лучше же приберечь храбрость на время какой-либо экспедиции, чем рисковать жизнью в борьбе с ночными разбойниками.

К тому же разразился страшный дождь, и он-то, кажется, сильнее доводов наших подействовал на Лермонтова, который решил-таки заночевать.

На другое утро Лермонтов, входя в комнату, в которой я со Столыпина сидели уже за самоваром, обратясь к последнему, сказал: "Послушай, Столыпин, а ведь теперь в Пятигорске хорошо, там Верзилины (он назвал еще несколько имен); поедem в Пятигорск".

Столыпин отвечал, что это невозможно.

"Почему? — быстро спросил Лермонтов. — Там комендант старый Ильяшенков, и являться к нему нечего, ничто нам не мешает. Решайся, Столыпин, едем в Пятигорск".

С этими словами Лермонтов вышел из комнаты...

Столыпин сидел задумавшись.

"Ну что, — спросил я его, — решаетесь, капитан?" — "Помирите, как нам ехать в Пятигорск, ведь мне поручено везти его в отряд"...

Дверь отворилась, быстро вошел Лермонтов, сел к столу и, обратясь к Столыпину, произнес повелительным тоном:

"Столыпин, едем в Пятигорск! — с этими словами вынул он из кармана кошелек с деньгами, взял из него монету и сказал:

— Вот, послушай, бросаю полтинник, если упадет кверху орлом — едем в отряд; если решеткой — едем в Пятигорск. Согласен?".

Столыпин молча кивнул головой. Полтинник был брошен и к нашим ногам упал решеткой вверх.

Лермонтов вскочил и радостно закричал:

"В Пятигорск, в Пятигорск!" [138, 303—305].³¹

Такое своеволие поручика могло поставить в неудобное положение всех: и Столыпина, и Граббе, и Траскина, но в ту минуту Лермонтов был далек от чувства вины перед людьми, хлопотавшими за него.

Итак, решение изменить маршрут пришло неожиданно: ясно, что, находясь в Петербурге, в Москве и даже в Ставрополе, Лермонтов даже не предполагал ехать на Воды. Мысли поэта были сосредоточены на другом: выход в отставку, возвращение в Петербург, большие литературные планы, вплоть до издания собственного журнала. Это подтверждают и его письма и письма близких ему людей.

Конец февраля — Лермонтов пишет своему другу А.И. Бибинову: "Отсюда уезжаю заслуживать себе на Кавказе отставку..."

18 апреля — Елизавета Алексеевна в письме к С.Н. Карамзиной просит ходатайствовать перед Государем об отставке ее внука.

Середина апреля — Ю.Ф. Самарин сообщает в письме к И.С. Гагарину, петербургскому приятелю Лермонтова, что Лермонтов перед отъездом на Кавказ говорил ему "о своей будущности, о своих литературных проектах" [207, II, 162].

9—10 мая — письмо Лермонтова бабушке, что он отправляется в Шуру и, возможно, в скором времени выйдет в отставку.

10 мая — Е.А. Свербеева, хозяйка московского литературного салона, пишет из Москвы А.И. Тургеневу: "Лермонтов провел пять дней в Москве, он уехал на Кавказ, торопясь принять участие в штурме, который ему обещан" [120, 700].

Понятно, что Лермонтов не планировал поездку в Пятигорск заранее. Как же тогда отнестись к эпизоду с полтинником, столь живо рассказанному Магденко и столь неожиданно решившему дальнейшую судьбу поэта?

Многие исследователи жизни и творчества Лермонтова отмечали фатальность его судьбы, его творчества. И самого поэта тема предначертанности занимала всю жизнь. В черновом варианте "Фаталиста" Лермонтов писал: "Весело испытывать судьбу, когда знаешь, что она ничего не может дать хуже смерти, и что эта смерть неизбежна, и что существование каждого из нас, исполненное страдания или радостей, темно и незаметно в этом безбрежном котле, называемом природой, где кипят, исчезают (умирают) и возрождаются столько разнородных жизней" [3, VI, 614].

Возможно, что именно это желание "весело испытать судьбу" заставило Лермонтова бросить жребий и повернуть в Пятигорск.

Вернемся к воспоминаниям П.И. Магденко: "Лошади были поданы. Я пригласил спутников в свою коляску. Лермонтов и я сидели на задней скамье, Столыпин на передней. Нас обдавало целым потоком дождя. Лермонтову хотелось закурить трубку, — оно оказалось немыслимым. Дорогой и Столыпин, и я молчали, Лермонтов говорил почти без умолку и все время был в каком-то возбужденном состоянии. Между прочим, он указывал нам на озеро, кругом которого он джигитовал, а трое черкесов гонялись за ним, но он ускользнул от них на лихом своем карабахском коне.

Говорил Лермонтов и о вопросах, касавшихся общего положения дел в России. Об одном высокопоставленном лице я услышал от него такое жестокое мнение, что оно и теперь еще кажется мне преувеличенным".

Между Георгиевской и Пятигорском был один дневной почтовый перегон. К вечеру 13 мая Лермонтов и Столыпин уже были в городе.

"Промокшие до костей, приехали мы в Пятигорск, — продолжал свой рассказ Магденко, — и вместе остановились на бульваре в гостинице, которую содержал армянин Найтаки. Минут через двадцать в мой номер явились Столыпин и Лермонтов, уже переодетыми, в белом как снег белье и халатах. Лермонтов был в шелковом темно-зеленом с золотыми желудями на концах. Потирая руки от удовольствия, Лермонтов сказал Столыпину: "Ведь и Мартышка, Мартышка здесь. Я сказал Найтаки, чтобы послали за ним".

Именем этим Лермонтов приятельски называл старинного своего хорошего знакомого, а потом скоро противника, которому рок судил убить надежду русскую на поединке" [138, 303—305].

Однако одного желания приехать в Пятигорск было мало, надо было получить разрешение проживать в этом маленьком курортном городке.

"Кавказский наш Монако"

Чем привлекал к себе Пятигорск? Городок был маленький, каменных домов раз-два и обчелся. Но "жизнь в Пятигорске была веселая и привольная, а нравы были просты, как в Аркадии, — писала В. Желиховская со слов Н.П. Раевского³². — Зато и слава была у Пятигорска. Всякий туда норовил. Бывало, комендант выйдет к месту служения; крутишься, дельце сварганишь, — ан и опять в Пятигорск. В таких делах нам много доктор Ребров помогал. Бывало, подластись к нему, он даст свидетельство о болезни. Отправит в госпиталь на два дня, а после и домой, за неимением в госпитале мест. К таким уловкам и Михаил Юрьевич не раз прибегал.

И слыл Пятигорск тогда за город картежный, вроде кавказского Монако, как его Лермонтов прозвал. Как теперь вижу фигуру сэра Генри Мильс полковника английской службы и известнейшего игрока тех времен. Каждый курс он в наш город наезжал" [170, 166—167].

Именно таким увидел Пятигорск Лермонтов летом 1841 года:

Очарователен кавказский наш Монако!

Танцоров, игроков, бретеров в нем толпы;

В нем лихорадит нас вино, игра и драка,

И жгут днем женщины, а по ночам — клопы.

Пятигорск действительно притягивал к себе всех, кто был в это время на Кавказе, и Лермонтов не был исключением.

13 мая поэт и Столыпин остановились в гостинице у Найтаки, в комнатах, расположенных на втором этаже.

Что же происходило с Лермонтовым после этого?

Как вспоминал позднее писарь Пятигорского комендантского управления Карпов, заведовавший полицейской частью и списками вновь прибывающих в Пятигорск путешественников и больных, он, по просьбе Найтаки, к которому обратился за помощью Лермонтов, "составил рапорт на имя пятигорского коменданта, в котором Лермонтов сказывался больным. Комендант Ильяшенков распорядился об освидетельствовании Михаила Юрьевича в комиссии врачей при Пятигорском госпитале... Лермонтов и Столыпин были признаны больными и подлежащими лечению минеральными ваннами, о чем 24 мая комендант донес в своем рапорте в штаб в Ставрополь. К рапорту было приложено и медицинское свидетельство о болезни обоих офицеров" [48, 388—390].

Однако события начали развиваться по неожиданному сценарию.

8 июня из Ставрополя Траскин отправил следующее предписание:

"Не видя из представленных вами при рапортах от 24 мая сего года за №№ 805 и 806 свидетельств за №№ 360 и 361, чтобы Нижегородского драгунского полка капитану Столыпину и Тенгинского пехотного [полка] поручику Лермонтову, прибывшим в Пятигорск, необходимо нужно было пользоваться кавказскими минеральными водами, и напротив, усматривая, что болезнь их может быть излечена и другими средствами, я покорно прошу Ваше Высокоблагородие немедленно, с получением сего, отправить обоих их по назначению, или же в Георгиевский военный госпиталь, по уважению, что Пятигорский госпиталь и без того уже наполнен больными офицерами, которым действительно необходимо употребление минеральных вод и которые пользуются этим правом по разрешению, данному им от высшего начальства" [207, II, 177].

Почему Траскин так настойчиво добивался отъезда Лермонтова и Столыпина из Пятигорска?

Оказывается, 8 июня в Пятигорск было послано еще одно предписание из штаба войск Кавказской линии и Черномории: "Всем же прибывшим из отряда офицерам, кроме раненых, объявить, что Командующий войсками к 15-му числу <июня> прибывает в <станцию> Червленную и наоблести, чтобы они к этому времени выехали из Пятигорска, кроме майора Пушкина, о котором последует особое распоряжение" [13, оп. 3, № 27, л. 2 об.].

На Кавказе велись военные действия, готовилась новая экспедиция, требовавшая увеличения воинских формирований. 15 мая был взят аул Черкей, и часть дагестанского отряда была отправлена на усиление отряда Граббе, которому понадобилось подкрепление. Вот почему полковник Траскин был так сильно озабочен тем, чтобы как можно большее число офицеров, служивших на Кавказе, поступило в распоряжение Командующего войсками на Кавказской линии и Черномории.

Однако Лермонтов и Столыпин продолжали настаивать на своем³³.

Друзья к тому времени уже покинули гостиницу Найтаки и поселились во флигеле Василия Чилаева³⁴. В доме самого Чилаева занимали три комнаты князь А.И. Васильчиков³⁵ с князем С.В. Трубецким³⁶. Далее, на углу, в доме Уманова жил с сестрой и мачехой Александр Иванович Арнольди, друг Лермонтова, с которым он вместе служил в свое время в Гродненском гусарском полку, а во дворе этого дома снимал флигель Александр

Францевич Тиран, знавший поэта еще по юнкерской школе и служивший с ним в лейб-гвардии Гусарском полку.

На углу улицы, которая спускалась вниз к Цветнику, проживало семейство генерала Верзилина. У них был домик для приезжих, разделенный на две половины коридором. В одной половине жил полковник Антон Карлович Зельмиц, по прозвищу "О-то!" (свою речь он начинал с этого междометия). Вместе с ним жили две его дочери, болезненные и незаметные барышни. Зельмиц и Верзилин когда-то вместе служили и были очень дружны между собой. В другой половине размещались драгунский поручик Николай Павлович Раевский³⁷, поручик конной гвардии Михаил Павлович Глебов³⁸ и вышедший в отставку в чине майора Николай Соломонович Мартынов. Усадьба Верзилина граничила с усадьбами Уманова и Чилаева общим забором.

Итак, все участники будущей трагедии были давно знакомы между собой и жили в Пятигорске в непосредственной близости друг от друга.

"Обычной нашей компанией, — вспоминал Николай Раевский, — было, кроме нас, вместе живущих, еще несколько человек, между прочим, полковник Манзей, Лев Сергеевич Пушкин, про которого говорилось: "Мой братец Лев, да друг Плетнев", командир Нижегородского драгунского полка Безобразов и другие. Но князя Трубецкого, на которого указывается, как на человека, близкого Михаилу Юрьевичу в последнее время жизни, с нами не было. Мы видались с ним иногда, как со многими, но в эпоху, предшествовавшую дуэли, его даже не было в Пятигорске... Мы с ним были однополчане, я его хорошо помню, и потому не могу в этом случае ошибаться" [170, 167].

Дни в Пятигорске шли своей чередой. Лермонтов и Столыпин ежедневно ходили к источнику пить воду. По совету Барклая-де-Толли 26 мая они купили билеты на ванны³⁹.

Ни Сабанеевские, ни Варвациевские купальни, которые посещали наши герои, не сохранились до наших дней, но описание их целительных свойств мы располагаем: "Сабанеевская вода не давит в груди и не препятствует дыханию, как другие здешние горячие серные ключи, — писал один из современников Лермонтова, — почему в них и сидеть можно долее. Опыт показал, что они чрезвычайно смягчат кожу и слабонервным помогают. Сии качества привлекают сюда многих посетителей по той наиболее причине, что дамы косметическую воду сию предпочитают всем другим". О Варвациевской купальне тот же автор сообщает: "По умеренной теплоте сих источников они употребляются для постепенного перехода к горячим Александровским ключам" [143, 130—131].

Желая задержаться в Пятигорске, Лермонтов посещал ванны довольно аккуратно⁴⁰, чего нельзя сказать о Столыпине, который, находясь в том же положении, придавал показному лечению очень мало значения.

В конце концов, после еще одного рапорта, отправленного полковником Ильяшенковым в Ставрополь 23 июня, Траскин разрешил поручику Лермонтову "остаться в Пятигорске впредь до получения облегчения" [126, 163].

Уладив дела, Лермонтов садится за письмо:

"Милая бабушка.

Пишу к вам из Пятигорска, куды я опять заехал и где пробуду несколько времени для отдыха. Я получил ваши три письма вдруг и притом бумагу от Степана насчет продажи людей, которую надо засвидетельствовать и подписать здесь; я это все здесь обделаю и пошлю.

Напрасно вы мне не послали книгу графини Ростопчиной; пожалуйста, тотчас по получении моего письма пошлите мне ее

сюда, в Пятигорск. Прошу вас также, милая бабушка, купите мне полное собрание сочинений Жуковского последнего издания и пришлите также сюда тотчас. Я бы просил также полного Шекспира, по-английски, да не знаю, можно ли найти в Петербурге; препоручите Екимю (Шан-Гирею. — В.З.). Только, пожалуйста, поскорее; если это будет скоро, то здесь еще меня застанет.

То, что вы мне пишете о словах г. Клейнмихеля, я полагаю, еще не значит, что мне откажут отставку, если я подам; он только просто не советует; а чего мне здесь еще ждать?

Вы бы хорошенько спросили только, выпустят ли, если я подам.

Прощайте, милая бабушка, будьте здоровы и покойны; целую ваши ручки, прошу вашего благословения и остаюсь

покорный внук.
Лермонтов" [5, IV, 429].

Это последнее письмо поэта из дошедших до наших дней, других пока не обнаружено. Оно написано в Пятигорске 28 июня 1841 года.

Чтобы хоть как-то скрасить в общем-то однообразную жизнь на Водах, молодые люди устраивали игры, пикники, балы. Лермонтов был, что называется, заводилой.

"Лермонтов иногда бывал весел, болтлив до шалости; бегали в горелки, играли в кошку-мышку, в серсо; потом все это изображалось в карикатурах, что нас смешило. Однажды сестра просила его написать что-нибудь ей в альбом. Как ни отговаривался Лермонтов, его не слушали, окружили все толпой, положили перед ним альбом, дали перо в руки и говорят: "Пишите!". И написал он шутку-экспромт:

Надежда Петровна,
Зачем так неровно
Разобран ваш ряд,
И локон небрежно
Над шейкою нежно...
На поясе нож.
C'est un vers qui cloche!*

Зато после нарисовал ей же в альбом акварелью курда. Все это и теперь у дочери ее" [202, 316].

Об авторе этих воспоминаний, Эмили Александровне Шан-Гирей, следует рассказать подробнее.

"Роза Кавказа"

По воспоминаниям современников, в Пятигорске в то время было три дома, открытых для приезжей молодежи: дом генерала Верзилина, дом Екатерины Ивановны Мерлини и дом Озерских. Лермонтов бывал, в основном, у Верзилиных.

Лермонтова, как и других молодых людей, в дом Верзилиных привлекали три молодые барышни: Эмилия — 26 лет, Аграфена — 19 и Надежда — 15. Особенно заинтересовала поэта старшая сестра — Эмилия Александровна Клингенберг-Верзилина (в замужестве Шан-Гирей)⁴¹.

Как же складывались отношения между Лермонтовым и Эмилией? "Лермонтов с первого дня появления в доме Верзилиных оценил по достоинству красоту Эмили Александровны и стал за ней ухаживать. Марья Ивановна (ее мать. — В.З.) отнеслась к его ухаживанию за ее старшей дочерью с полной благосклонностью, — пишет Мартынов, — да и сама m-lle Эмилия была не прочь поощрить его искательство" [131, 64].

Сначала Эмилия была благосклонна к поэту и сделала все возможное, "чтобы завлечь "петербургского льва", несмотря на

его некрасивость. Взгляд ее был нежен, беседа интимна, разговор кроток (она называла его просто — Мишель), прогулки и тет-а-тет продолжительны, и счастье, казалось, было уж близко... как вдруг девица переменяла фронт. Ее внимание привлек другой, более красивый и обаятельный мужчина. Им был Николай Соломонович Мартынов. Не стесняясь его ухаживанием за Надеждой Петровной, своей сводной сестрой, она быстро повела на него атаку, и он сдался. Ему стало совершенно ясно, что лучшей карьеры ему и не сделать. Красавица жена и протекция тестя, бывшего наказного атамана Кавказского казачьего войска, могли поставить вновь на ноги его, отставного майора, уволенного из службы за какую-то амурную историю. И он, не задумываясь, подал ей руку, и антагонизм соперников обострился" [131, 68].

Неизвестно, почему мадмуазель Эмилия "переменяла фронт": то ли она хотела испытать привязанность Михаила Юрьевича, то ли из-за влечения к красавцу Мартынову. Но то, что она предпочла Лермонтову Мартынова — несомненно: об этом рассказывал В.И. Чилаев, человек компетентный и беспристрастный.

С этого времени, а именно с конца июня, стали появляться одна за другой эпиграммы, написанные Лермонтовым в адрес Мартынова. Началось тонкое, сопровождаемое любезностями поддразнивание "m-lle Верзилии", как поэт стал называть Эмилию Александровну, соединяя в этом названии начало фамилии и конец имени. К этому же времени относится и сочиненная в ее адрес эпиграмма:

Зачем, о счастья мечтая,
Ее зовем мы: гурня?
Она, как дева, — дева рая,
Как женщина же — фурия.

В рукописи книги Недумова "Лермонтовский Пятигорск" сохранилось интереснейшее свидетельство, никогда ранее не публиковавшееся и дающее оценку личности Эмили.

Некто Вейтбрехт в письме из Пятигорска к А.Я. Булгакову⁴², датированном 2 июня (год не указан, но, по косвенным данным, — 1839. — В.З.), описывает бал в пятигорской ресторации, уделяя довольно много внимания Эмили Александровне: "Вчера здесь был 1-й бал за деньги... Дамы здешние и приезжие съехались в 9 часов четным числом — их было 10 штук — старых и юных, так что едва составиться могла французская кадрили, в коей женский пол — 1-я кавказская роза — дочь наказного атамана Верзилина, довольно хорошо образованная, кажется, в Харькове в пансионе. Получает корсеты и прочие туалетные вещи из Москвы — стройна, хорошо танцует и есть единственный камень преткновения всех гвардейских шалунов, присланных сюда на исправление.

Они находятся в необходимости в нее влюбиться. Многие за нее сватались, многие от нее искали в отчаянии неприятельской пули и, оную встречая, умирали. Я с нею познакомился, часто изрядно помучиваем, но прелести ее скользят по моему сердцу" [7, № 2274, лл. 148—150].

Если, как видно из приведенных строк, и в 1839 году Эмилия Александровна всюю кокетничала и флиртвала, то можно вполне доверять Чилаеву и Мартынову, которые говорят о ее поведении летом 1841 года как об интриге. Эмилия не столько занималась поисками жениха, сколько развлекалась, наблюдая за мучениями соперников, их ссорами. Она обладала особой ловкостью stalkивать своих кавалеров лбами, находясь при этом в тени.

О своем знакомстве с Лермонтовым Э.А. Шан-Гирей писала: "В мае месяце 1841 года М.Ю. Лермонтов приехал в Пятигорск и был представлен нам в числе прочей молодежи. Он нисколько не ухаживал за мной, находил особенное удовольствие

*Вот стих, который хромает (франц.)

П.К. Мартынов почти дословно приводит те же сведения, но по поводу рисунка в альбоме замечает: "По другим отзывам, не курда, а Мартынова в иступлении" [131, 65].

me taquiner.* Я отделивалась как могла то шуткою, то молчаньем, ему же крепко хотелось меня рассердить; я долго не поддавалась, наконец это мне надоело, и я однажды сказала Лермонтову, что не буду с ним говорить и прошу его оставить меня в покое. Но, по-видимому, игра эта его забавляла просто от нечего делать, и он не переставал меня злить. Однажды он довел меня почти до слез; я вспылила и сказала, что ежели б я была мужчиной, я бы не вызвала его на дуэль, а убила бы его из-под угла в упор. Он как будто остался доволен, что наконец вывел меня из терпенья, просил прощенья, и мы помирились, конечно, не надолго" [200, 643–645].

Мартыанов, прочтя эти воспоминания, заметил:

"Нет сомнения, что это все так и было, но относится ко второму периоду ее отношений к поэту, о том же, что было в первом, она не только благоразумно умалчивает, но от всякого намека на ее кокетство (чтобы не сказать более) с Лермонтовым откращивается и старается всеми силами замести хвостом следы" [131, 70].

Всякий раз, когда в газетах и журналах того времени появлялось чье-либо воспоминание о пятигорском периоде жизни Лермонтова, в котором говорилось об Эмилии Александровне, она с поразительной скоростью печатала опровержение. Уже одно это обстоятельство вызывает подозрение в ее искренности. Если она совершенно непричастна к истории дуэли, то тогда совершенно непонятна ее нетерпимость ко всему о ней написанному. А между тем, если верить Чилаеву, ей действительно было что скрывать.

Рассказывая об усилиях друзей поэта примирить поссорившихся, Мартыанов пишет: "Была сделана попытка привлечь к посредничеству между друзьями-соперниками Эмилию Александровну, но она с наивностью институтки отвечала весьма уклончиво, что рада сделать все возможное для Михаила Юрьевича, но боится этим вмешательством в такое ужасное дело, как дуэль, повредить ему еще более. По-моему, всего лучше бы было, — закончила она свою лукавую речь, — если бы вы обратились с вашей просьбой к маман" [131, 87].

Приведем еще одно воспоминание — на этот раз адъютанта генерала Граббе Якова Костенецкого, который также был на Водах в лето 1841 года. Его рассказ появился в "Русском архиве" в 1887 году: "В Пятигорске жило в то время семейство генерала Верзилина, находившегося на службе в Варшаве при князе Паскевиче, состоявшее из матери и трех взрослых дочерей девиц. Это был единственный дом в Пятигорске, в котором, почти ежедневно, собиралась вся изящная молодежь пятигорских посетителей, в числе которых были Лермонтов и Мартынов.

В особенности привлекала в этот дом старшая Верзилина, Эмилия, девушка уже немолодая, которая еще во время посещения Пятигорска Пушкиным прославлена была им как звезда Кавказа, девушка очень умная, образованная, светская, до невероятности обворожительная и превосходная музыкантша на фортепиано, — от чего в доме их, кроме фешенебельной молодежи, собирались и музыканты, — но в то время уже очень увядшая и пользовавшаяся незавидной репутацией.

Она была лихая наездница, часто составляла кавалькады, на которых была всегда в каком-нибудь фантастическом костюме. Рассказывали, что однажды пришел к Верзилиным Лермонтов в то время, как Эмилия, окруженная толпой молодых наездников, собиралась ехать верхом куда-то за город. Она была опоясана черкесским хорошеньким кушаком, на котором висел маленький, самой изящной работы черкесский кинжальчик. Вынув его из ножен и показывая Лермонтову, она спросила его:

"Не правда ли, хорошенький кинжальчик?".

"Да, очень хорош, — отвечал он, — им особенно ловко колоть детей", — намекая этим язвительным и дерзким ответом на ходившую про нее молву. Это характеризует язвительность и злость Лермонтова, который, как говорится, для красного словца не шадил ни матери, ни отца. Так, говорили, поступал он и с Мартыновым, при всяком удобном случае отпуская ему в публические самые едкие колкости" [170, 167].

Не этот ли намек Лермонтова вызвал у Эмилии желание убить его "из-под угла"? Стоит заметить, что вокруг имени Эмилии Александровны ходило много разных слухов, но сама она ничего не говорила по этому поводу, и в печать, казалось, ничего не просочилось. Ответ нашелся в рукописи декабриста В.С. Толстого и в некоторых других воспоминаниях.

Толстой, служивший на Кавказе в Тифлисе и хорошо осведомленный о разнообразных интригах, тайнах "кавказского двора", писал о шумном романе Эмилии с князем Барятинским, который довольно быстро закончился, после чего Эмилии пришлось избавиться от плода любви.

Арнольди, описывая в своих записках семейство Верзилиных, также отметил, что одна из дочерей — Эмилия, которую прозвали бело-розовой куклой, была известна на Водах своей романтической историей с Владимиром Барятинским, по прозвищу "le mougik" ** [15, ф. 178, 4629 "а", л. 37; 115, 466].

Нашелся и еще один свидетель. Василий Инсарский, вспоминая о знакомстве с князем Барятинским, в своих "Записках" писал: "Мне было известно, что перед нашим знакомством он только что вернулся с Кавказа, куда ездил, кажется, лечиться. Потом скоро сделалось мне известным, что он сорвал там ту знаменитую "кавказскую розу", которая прославлена в сочинениях Лермонтова. Факт этот явился вскоре достоверным, когда, получив от князя Александра Ивановича следующий ему конец, князь Владимир немедленно поручил мне же отправить на Кавказ, разумеется, на другое имя 50 тысяч рублей, назначенные этой розе. Розу эту я видел позднее в 1853 году в Кисловодске и даже познакомился с ней. Она вышла впоследствии замуж за некоего ставропольского господина и во время моего знакомства имела более основания называться тряпкой, чем розой. Это была маленькая старушка, как печеное яблоко, и даже с некрасивой фигурой, с какими-то зеленоватыми глазами, хотя по общим отзывам, в ранней молодости она была действительно красавицей" [101, 45].

Вне всякого сомнения, в мужских компаниях Пятигорска эта история обсуждалась, и, вполне вероятно, с прибавлением пикантных подробностей. Лермонтов, имея характер человека, который не лезет в карман за словом, при первом же удобном случае уколол Эмилию, тем более, что к этому времени ее отношение к поэту было весьма прохладное.

Как видим, у "Розы Кавказа" были основания обижаться на поэта, и эту обиду она сохранила до конца жизни. Почему Лермонтов позволил себе такую дерзость? Во-первых, чувство обиды отвергнутого поклонника, а во-вторых, его, скорее всего, возмущало ханжество Эмилии: она любила рассуждать о нравственности, не являясь ее образцом. Теперь становится понятным экспромт поэта, относящийся к лету 1841 года:

За девицей Emilie

Молодежь как кобели.

У девицы же Nadine

Был их тоже не один;

А у Груши в целый век

Был лишь Дикий человек.

*Дразнить меня (франц.)

**Мужик (франц.)

За Аграфеной (Грушенькой) действительно ухаживал офицер по фамилии Диков, впоследствии на ней женившийся.

В примечаниях к статье Мартянова можно найти еще такое дополнение к характеристике Эмили Александровны: "Вообще эта женщина, в жилах которой текла польская кровь (по матери), держала себя, по словам Чилаева, весьма загадочно и неровно. Как особа весьма красивая, она знала себе цену, мечтала о рыцарях без страха и упрека и снисходила до простого смертного, потом опять возносила свои взоры горе и снова опускалась на землю. Сегодня она была слишком горда, завтра слишком снисходительна. Одних манила, к другим бежала... и кончилось тем, что смогла наконец пристроиться за Акима Павловича Шан-Гирея, родственника и товарища детских лет Лермонтова".

В день свадьбы ей уже стукнуло 36 лет. По-видимому, не случайно она выбрала мужем Шан-Гирея. Этот брак давал ей возможность в глазах еще живших современников и очевидцев спрятаться за спину мужа, которого все уважали" [131, 86].

Как вспоминал С.И. Недумов, не раз беседовавший с дочерью Эмили Евгенией Акимовной, Эмилия Александровна под старость много внимания уделяла всякого рода благотворительности, что, по мнению Сергея Ивановича, весьма характерно для людей неуравновешенных, впадающих из одной крайности в другую.

О беспринципности и бессердечности Эмили свидетельствует и ее участие на следующий же день после похорон Лермонтова в вечере, устроенном князем Владимиром Голицыным в Пятигорске. "Вечер князя В.С. Голицына, — рассказывает Мартянов, — состоялся 18 июля, по отзыву Эмили Шан-Гирей, — фантастично, хорошо, но скучно, потому что всем было как-то не по себе. Она плясала, что ей было за дело до ссоренного накануне поэта. Ей нужны были новые люди..." [131, 112].

Генеральша Мерлини

Кроме дома Верзилиных, Лермонтов бывал и у Екатерины Ивановны Мерлини, дом которой считался еще одним центром светской жизни Пятигорска. Впоследствии почти все исследователи считали дом генеральши Мерлини пристанищем врагов поэта, в котором плелась вся преддзвонная интрига.

Екатерина Ивановна была женщиной смелой и оригинальной. В 1836 году, по рассказу Н.П. Раевского, "она была героиней защиты Кисловодска от черкесского набега в отсутствие ее мужа, коменданта крепости.* Ей пришлось распорядиться действиями крепостной артиллерии, и она сумела повести дело так, что горцы рассеялись, прежде чем прибыла казачья помощь. Муж ее, генерал-лейтенант, числился по армии и жил в Пятигорске на покое. Екатерина Ивановна считалась отличной наездницей, ездила на мужском английском седле и в мужском платье, держала хороших верховых лошадей и участвовала в кавалькадах, устраиваемых молодежью" [131, 34].

Вечера в доме Екатерины Ивановны носили иной, нежели в доме Верзилиных, характер, что вполне естественно. Самой хозяйке исполнилось 47 лет, и как бы она ни молодила, но для Лермонтова и его компании Екатерина Ивановна и собиравшиеся у нее завсегдатаи были "стариками", с которыми молодежи было скучно.

Лермонтов не раз бывал в доме Мерлини. Возможно, поэта привлекали превосходные породистые лошади, которых держала хозяйка (общеизвестно, что Лермонтов был неравнодушен к лошадям). Кроме того, в доме была большая картинная галерея, насчитывавшая свыше 60 картин, что также было безразлично поэту-художнику.

Сохранился лермонтовский экспромт тех дней:

**Слишком месяц у Мерлини
Разговор велся один:
Что творится у княгини,
Здрав ли верный паладин.**

**Но с неделю у Мерлини
Перемена — речь не та,
И вкруг имени княгини
Обвилась клевета.**

**Пьер обедал у Мерлини,
Ездил с ней в Шотландию раз,
Не понравилось княгине,
Вышла ссора за Каррас.**

**Пьер отрекся... и Мерлини,
Как тигрица, взбешена.
В замке храброй героини,
Как пред штурмом, тишина.**

Если у Верзилиных шутили, дурачились, то у Мерлини играли по-крупному в карты⁴³, проводили время в нескончаемых разговорах, содержанием которых были курортные сплетни, разнообразные слухи. Вполне возможно, что сплетничали и о Лермонтове, как, впрочем, и о многих других посетителях Пятигорска. Однако нет основания предполагать, что в доме Мерлини плелась интрига с целью его убийства. Подобную версию можно отнести к разряду анекдотических, как и утверждение, что Мерлини была агентом III отделения.

С.Б. Латышев и В.А. Мануйлов справедливо отметили: "Некоторые слухи, циркулировавшие в этом салоне, при случае охотно использовала жандармерия, но не больше. Два дома — Мерлини и Верзилиных — вели соперничество, извечная дамская борьба" [114, 111]. Содержание этих интриг сводилось, кажется, к соперничеству салонов двух генеральш — Верзилиной и Мерлини. Но у нас действительно нет никаких доказательств, чтобы предположить существование у Мерлини какого-либо центра "заговора" против Лермонтова.

Бал в цветнике

Пятигорская молодежь, желая избежать скуки курортного города, развлекалась, как могла. Сохранились довольно подробные воспоминания о бале, устроенном Лермонтовым вместе с другими молодыми офицерами: "В начале июля Лермонтов и компания устроили пикник для своих знакомых дам в гроте Дианы, против Николаевских ванн, — вспоминала Э.А. Шан-Гирей. — Грот внутри премило был убран шальями и персидскими шелковыми материями, в виде персидской палатки, пол устлан коврами, а площадку и весь бульвар осветили разноцветными фонарями. Дамскую уборную устроили из зелени и цветов; украшенная дубовыми листьями и цветами люстра освещала грот, придавая окружающему волшебнo-фантастический характер. Танцевали по песку, не боясь испортить ботинки, и разошлись по домам лишь с восходом солнца в сопровождении музыки"⁴⁴ [138, 335]. Жизнь Лермонтова протекала на виду у всего Пятигорска и, в общем-то, обыденно. Разве что князь Владимир Сергеевич Голицын был не доволен Лермонтовым и его друзьями за то, что бал был подготовлен

*В этом свидетельстве есть одна небольшая неточность: мужа Екатерины Ивановны в 1836 году не было в живых, он умер за три года до описываемых событий.

без его участия. Узнав, что молодежь сговорилась, по мысли Лермонтова, устроить пикник в гроте у Сабанеевских ванн, князь предложил устроить бал в казенном саду, который называли Ботаническим. Лермонтов возразил, заметив, что это не всем удобно — казенный сад расположен далеко за городом и после бала трудно было бы провожать уставших дам обратно в город из-за нехватки экипажей.

"...Не на повозках же их тащить? — сказал Лермонтов, — а князь ответил: — Так здешних дикарей учить надо!".

Поэт ничего не сказал в ответ, но, как вспоминает Раевский, отзыв князя о людях, которых Лермонтов уважал и в среде которых жил, засел у него в памяти. Вернувшись домой, он сказал собравшейся молодежи:

"Господа! На что нам непременно главенство князя на наших пикниках? Не хочет он быть у нас, — и не надо. Мы и без него сумеем справиться".

Не скажи Михаил Юрьевич этих слов, никому бы из нас и в голову не пришло перечить Голицыну; а тут, словно нас бес дернул. Мы принялись за дело с таким рвением, что праздник вышел — прелесть" [170, 167–168].

Долгое время считалось, что этот бал настроил часть пятигорского общества против Лермонтова. Поводом к таким измышлениям послужил рассказ, записанный первым биографом Лермонтова П.А. Висковатым: "Бал этот, в высшей степени оживленный, не понравился лицам, не расположенным к Лермонтову. Они не принимали участия в подписке, а потому и не пошли на него. Еще до бала они всячески старались убедить многих из бывших согласными участвовать в нем отстать от предприятия и создать свой вполне приличный, а не такой, где убранство домашнее, дурного вкуса, и дам заставляют танцевать по песку... Но так как молодежь не согласилась, то князь Голицын и решил устроить бал в день своих именин (15 июля) в Ботаническом саду, и строптивую молодежь не приглашать" [131, 74].

Однако необходимо подчеркнуть, что никто из современников ни слова не сказал о том, что после бала у Лермонтова появились недоброжелатели. Впервые "о тайных недругах" поэта рассказал Висковатый, который, к сожалению, попытался внести в биографию Лермонтова некий детективный сюжет с интригами и заговорами.

Вот что писал биограф в своей книге в 1891 году:

"Как в подобных случаях это бывало не раз, искали какое-либо подставное лицо, которое, само того не подозревая, явилось бы исполнителем задуманной интриги. Так, узнав о выходках и полных юмора проделках Лермонтова над молодым Лисаневичем, одним из поклонников Надежды Петровны Верзилиной, ему, через некоторых услужливых лиц, было сказано, что терпеть насмешки Михаила Юрьевича не согласуется с честью офицера. Лисаневич указывал на то, что Лермонтов расположен к нему дружественно и в случаях, когда увлекался и заходил в шутках слишком далеко, сам первый извинялся перед ним и старался исправить свою неловкость. К Лисаневичу приставали, уговаривали вызвать Лермонтова на дуэль — прочить. "Что вы?! — возражал Лисаневич, — чтобы у меня поднялась рука на такого человека!".

"Есть полная возможность, — заключает из этого Висковатый, — что те же лица, которым не удалось подстрекнуть на недоброе дело Лисаневича, обратились к другому поклоннику Надежды Петровны — Н.С. Мартынову. Здесь они, конечно, должны были встретить почву более удобную для брошенного ими семени" [48, 408–409].

В приведенной цитате трудно отделить правду от вымысла⁴⁵. Рассказ о Лисаневиче можно найти только у Висковатого⁴⁶.

Имя Лисаневича не встречается ни в одном из писем 1841 года, написанных по свежим следам, нет этого имени и в воспоминаниях современников, хотя Лисаневич в сезон 1841 года действительно находился на Водах⁴⁷. Но для утверждения, что ему предлагали "проучить" Лермонтова, нет оснований.

По окончании бала ночью на затихшем бульваре поклонник Лермонтова офицер П.А. Гвоздев встретил одиноко бредущего поэта. Лермонтов был грустен и, по воспоминаниям Гвоздева, признался, что его "томит предчувствие близкой смерти" [164, 36].

"Горец с длинным кинжалом..."

Пришла пора рассказать о Николае Соломоновиче Мартынове. Мартынов родился 9 октября 1815 года в Нижнем Новгороде в семье, принадлежащей старинному роду — их предок выехал в 1460 году из Польши к великому князю Василию Темному. Происходили Мартыновы, как и роды Неглинских, Сафаровых, Кульневых, от литовского княжеского дома, на что указывает их родовая герб⁴⁸.

Своим отчеством — Соломонович — он обязан почти анекдотической истории, случившейся в их роду во времена Пугачевского бунта⁴⁹.

С Лермонтовым Мартынов был знаком еще со Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. В декабре 1835 года он был выпущен корнетом в Кавалергардский полк. В это время там служил и Жорж Дантес... В 1837 году Мартынов переводится в Нижегородский драгунский полк. По утверждению А.В. Мещерского, произошло это потому, что "мундир этого полка славился тогда, совершенно справедливо, как один из самых красивых в нашей кавалерии... Я видел Мартынова в этой форме, она шла ему превосходно. Он очень был занят своей красотой" [134, 80].

В том же году Мартынов участвовал в закубанской экспедиции А.А. Вельяминова, к которой был прикомандирован и Лермонтов, но поэт так и не успел принять в ней участие⁵⁰.

Однако их встреча все же состоялась в Ольгинском тет-де-поне — небольшом переднемостном кубанском укреплении, где размещался походный штаб Вельяминова.

А перед этим случилось следующее.

В сентябре Лермонтов выехал из Пятигорска в действующий экспедиционный отряд в районе Геленджика. Сестры и родители Мартынова, отдыхавшие в это время на Водах, передали Лермонтову для Мартынова пакет с письмами и вложенными деньгами.

Что произошло дальше — известно из письма Мартынова к отцу, которое он отправил 5 октября 1837 года из Екатеринодара:

"Не могу сделать вам лучшего подарка для дня вашего рождения, милой папенька, как объявить вам, что экспедиция наша кончена, второго периода не будет и, может быть, на днях мы будем отправляться обратно в полки; все это решил приезд Государя; он хотел сделать какую-нибудь милость для здешних войск и не мог лучше угадать, как дать им отдых; тем более что люди очень истощены и значительно потерпели в первый период! — О том, будем ли мы отправлены тот час или нас прикомандируют на несколько времени к линейным казачьим полкам, не могу сказать вам наверное! Это решится в Ставрополе, тот час по приезде Государя; во всяком случае вы уже можете быть покойны на мой счет, я в деле уже не буду. 300 руб<лей>,"

которые вы мне послали через Лермонтова, получил; но писем никаких, потому что его обокрали в дороге и деньги эти, вложенные в письмо, так же пропали, но он, само собой разумеется, отдал мне свои! Если вы помните содержание вашего письма, сделайте одолжение повторите; так же и сестер попросите от меня! Деньги я уже промотал; приехав в Екатеринодар, я как дикой набросился на все увеселения; случай удобный, у нас теперь ярманка. И самому смешно! Представьте, я купил себе картин, большею частью женские головки, для того только, чтобы припомнить прошедшее и чтобы забыть эту скучную экспедицию. Уверен, что придет время, когда буду об ней вспоминать с наслаждением. Но не присылайте мне теперь. Если нас скоро не распустят, то я напишу вам об этом. Н.М" [13, оп. 3, № 54, л. 1 — 1 об.].

Приведенное письмо было опубликовано вместе с другими документами Н.С. Мартынова князем Д. Оболенским в восьмой книжке "Русского архива" за 1893 год, но автором цитируется по подлиннику, хранящемуся в рукописном отделе ИРЛИ, чтобы устранить некоторые разночтения. В том же номере "Русского архива" была помещена небольшая заметка издателя журнала П. Бартенева, которую необходимо привести полностью:

"Вся суть в том, что письма от отца из Пятигорска в экспедицию на этот раз вовсе не было. По словам покойного Н.С. Мартынова, в 1837 году (то есть за четыре года до поединка) и мать, и сестры его, жившие в Пятигорске с больным отцом, написали ему большое письмо, которое Лермонтов, отъезжавший в экспедицию (где уже находился Мартынов), взялся доставить. Прежде чем запечатать письмо, сестры предложили отцу своему, не захочет ли он тоже написать. Тот взял пакет и пошел с ним к себе, в комнату, но ничего не написал, а только вложил деньги и, запечатав пакет, принес его назад для вручения Лермонтову, которому о деньгах ничего не было сказано.

Поэтому, получив в октябре месяце от сына выше напечатанное письмо, старик Мартынов удивлен был теми строками, в которых говорится о деньгах. Да почему же Лермонтов мог узнать о вложении их, тогда как позабыли сказать ему о том? Когда Мартынов, по возвращении из экспедиции, в первый раз увиделся с отцом своим, тот выразил ему свое подозрение относительно Лермонтова и прибавил: а я совсем забыл надписать на пакете, что вложено 300 рублей. Словом, Мартыновы заподозрили Лермонтова в любопытстве, узнать, что о нем пишут; а содержание письма было таково, что ему из самолюбия не хотелось передать его, и он изобрел историю с ограблением (так чудесно потом воспроизведенную в "Герое нашего времени"). Подозрение осталось только подозрением; но впоследствии, когда Лермонтов преследовал Мартынова насмешками, тот иногда намекал ему о письме, прибегая к таким намекам, чтобы избавиться от его приставаний. Таков рассказ Н.С. Мартынова, слышанный от него мною и другими лицами. Я встречался с Н.С. Мартыновым в Москве у приятеля моего М.П. Полуденского (женатого на его родной племяннице Марии Михайловне Ржевской. — В.З.), а потом посетил он меня по поводу появления в "Русском архиве" 1871 года статьи князя Васильчикова о поединке с Лермонтовым.

Сначала мне было жутко видеть человека,
Из чьей руки свинец смертельный
Поэту сердце растерзал;
Кто сей божественный фиал
Разрушил, как сосуд скудельный...

Но, быв свидетелем того, как сам секундант Лермонтова, князь Васильчиков, беседует с ним, я перестал уклоняться от него тем более, что он с достоинством переносил свое несчастье

и пользовался уважением своих знакомых; близок же с ним, как уверяет г[осподин] Мартынов, я не был.

П.Б.<артенев>" [141, 170—171].

Кроме письма Мартынова к отцу Оболенский опубликовал два письма к Николаю Соломоновичу от матери. На первом письме стояла дата — 25 мая, но год не был указан, второе было датировано 6 ноября 1837 года. Э.Г. Герштейн обнаружила в архиве редакции "Русского архива" копии этих писем, которые значительно отличались от текста, опубликованного редакцией. Д. Оболенский совершил подтасовку.

Дело в том, что письмо от 25 мая было написано в 1840 году и не имело никакого отношения к событиям 1837 года, однако было поставлено в публикации перед письмом от 1837 года. Его содержание говорило не в пользу Лермонтова⁵¹. При подмене получалось, что в мае мать как бы предупреждала сына о возможных последствиях скверного характера поэта, а спустя несколько месяцев, в октябре, ее подозрения подтвердились.

Однако нам известно, как отреагировала мать Мартынова на известие о пропаже пакета. В письме из Москвы (от 6 ноября 1837 года) она заметила: "Как мы все огорчены тем, что наши письма, писанные через Лермонтова, до тебя не дошли. Он освободил тебя от труда их прочитать, потому что, в самом деле, тебе пришлось бы читать много: твои сестры целый день писали их; я, кажется, сказала: "при сей верной оказии". После этого случая даю зарок не писать никогда иначе, как по почте: по крайней мере остается уверенность, что тебя не прочтут" [56, 281].

Вполне возможно, что Лермонтов мог прочесть письма и утаить их, если они по каким-либо причинам не понравились ему, содержали не очень-то лестные отзывы о нем. Желание показать себя с лучшей стороны свойственно любому человеку во все времена. Другое дело, что этот поступок был некрасив и даже не порядочен. Конечно, нельзя со всей уверенностью утверждать, что все так и было, можно только предположить.

Но когда произошла трагедия под Машуком и Николай Мартынов оказался в роли убийцы, он, желая как-то обосновать случившееся, не раз обращал внимание современников именно на эту историю с письмами. Вероятно, она показалась ему выходом из создавшегося положения, довольно трудного и щекотливого — ведь не мог же он повторять каждый раз ту убийственную лермонтовскую фразу⁵², брошенную ему поэтом перед роковым выстрелом.

Э.Г. Герштейн опубликовала воспоминания Ф.Ф. Мауэра, в которых приведено высказывание Мартынова, сделанное им в одной мужской компании:

"Обиднее всего то, что все на свете думают, что дуэль моя с Лермонтовым состоялась из-за какой-то пустячной ссоры на вечере у Верзилиных. Между тем это не так. Я не сердился на Лермонтова за его шутки... Нет, поводом к раздору послужило то обстоятельство, что Лермонтов распечатал письмо, посланное с ним моей сестрой для передачи мне. Поверьте также, что я не хотел убить великого поэта: ведь я даже не умел стрелять из пистолета, и только несчастной случайности нужно приписать роковой выстрел" [38, 276]. Эту историю Мартынов рассказывал всем, кто интересовался дуэлью и желал из первых уст узнать, как было дело⁵³.

К концу жизни Мартынов, вероятно, и сам поверил, что именно это происшествие стало причиной дуэли, а его сыновья, передавая переписку отца Оболенскому, или уговорили публикатора опустить даты, или сами расположили письма в выгодной для подтверждения рассказа отца последовательности.

Но вернемся к дальнейшей биографии Мартынова. Возвратившись 21 апреля 1838 года в Петербург в Кавалергардский полк, Мартынов, вероятно, не раз встречался с поэтом в 1838–1839 гг. 30 октября 1839 года Мартынов по неизвестной причине был переведен на Кавказ в чине ротмистра Гребенского казачьего полка. Лето и осень 1840 года он провел вместе с Лермонтовым в экспедиционном отряде генерал-лейтенанта А.В. Галафеева, в Чечне и Дагестане. И поэт, и Мартынов были участниками сражения при речке Валерик 11 июля. Мартынов командовал линейцами, а Лермонтов — сотней охотников, доставшихся ему от раненого Дорохова⁵⁴.

После завершения Галафеевской экспедиции Мартынов вернулся в Ставрополь. Вероятно, к этому времени относится написанное им стихотворение "Герзель-аул"⁵⁵. Чуть раньше Лермонтов создает поэтическое послание "Я к вам пишу случайно; право...", больше известное под названием "Валерик". Тема одна — военные события, но как по-разному она решена.

Если Лермонтов искренне страдает из-за вынужденного участия в бессмысленной и кровопролитной войне:

**"...И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?"**

то в стихотворении Мартынова ничего подобного нет, он, напротив, похвастается сожжением аулов, угоном скота, уничтожением посевов. На первый взгляд, это может показаться мелочью, но по таким мелочам можно судить о характере и взглядах автора.

Вот несколько отрывков из стихотворения "Герзель-аул":

Стянули цепь, вот за оврагом
Горит аул невдалеке...
То наша конница гуляет,
В чужих владеньях суд творит...
Чтоб упражняться нам в поджоге,
Всего, что встретим на пути:
Таков обычай на Кавказе,
Он с незапамятных времен
В чужой земле, при каждом разе,
Войсками строго соблюден;
Стога ль забыты по соседству,
Стоит ли брошенный аул,
Все к нам доходит по наследству,
Солдатик всюду заглянул;
А чтоб другим не доставалось,
Чтоб не ушло из наших рук,
Наследство тут же зажигалось,
Копаться долго недосуг.
На всем пути, где мы проходим,
Пылают сакли беглецов:
Застанем скот — его уводим,
Пожива есть для казаков,
Поля засеянные топчем,
Уничтожаем все у них,
И об одном лишь только ропщем:
Не доберешься до самих...

Да, Лермонтов и Мартынов были давно знакомы; шутки и колкости в адрес друг друга стали для них привычным способом общения. Вот, например, отрывок из "Герзель-аула", в котором Мартынов изображает Лермонтова и подтрунивает над ним:

Вот офицер прилег на бурке
С ученой книгою в руках,
А сам мечтает о мазурке,
О Пятигорске и балах,
Ему все грезится блондинка,
В нее он по уши влюблен...

Туманный бред своих стремлений
Исходной точкой он замкнул;
В надежде новых впечатлений
Счастливый прапорщик уснул.

В начале 1841 года Мартынов неожиданно подал в отставку. Почему? Причина отставки до сих пор неизвестна.

Возможно, их было несколько.

Во-первых, Мартынов знал, что Лермонтов очень хотел выйти в отставку и полностью посвятить себя литературной деятельности. Мартынов, который довольно часто и порой неосознанно копировал Лермонтова (так, например, после выхода лермонтовской "Бэлы" он начинает писать свою "Гуашу"; "Герзель-аул" — ответ на лермонтовский "Валерик". — Ред.), подает в отставку раньше своего кумира (до этого Мартынов мечтал "дослужиться... до генеральского чина" [56]).

Во-вторых, по мнению А.В. и В.Б. Виноградовых, в феврале 1841 года Мартынов, не дожидаясь "возобновления сезона репрессивных походов в глубь Чечни и Дагестана, стал вести жизнь, по меткому замечанию П. Мартынова, кавказского денди. Вряд ли он был, как считают некоторые, безоглядным трусом. Он — профессиональный военный, связавший со службой свою карьеру... Но еще он — человек исключительного себялюбия, красавец и позер, ищущий и находящий успех у дам...

Такой не может не дорожить жизнью. И кровавая реальность очередной (едва ли не самой сильной) вспышки так называемой Кавказской войны, огромные, невиданные прежде потери в ходе боев, вероятно, потрясли его, заставив остро задуматься о возможности собственной гибели, породили страх за свою жизнь ("Герзель-аул": "И я спросил себя невольно: "Ужель и мне так умереть?..").

Не тут ли, — заключают А.В. и В.Б. Виноградовы, — главная причина отставки и превращения в статского повесу, всячески щеголявшего своим экзотическим видом, знанием местной обстановки, утрирующего вкусы горцев и казаков в костюме, замашках и прочем?.. [43, 11–12].

Современники не оставили свидетельств о храбрости Мартынова в экспедиции, как, например, о Лермонтове, который, будучи фаталистом, смело лез под пули. Забегая вперед, скажем, что трусость Мартынова обсуждалась и секундантами, сомневавшихся в возможности будущей дуэли.

Официально Н.С. Мартынов сформулировал причину своей отставки "по семейным обстоятельствам".

Правда, среди офицеров ходили слухи, что далеко не семейные обстоятельства заставили Мартынова внезапно оставить военную карьеру. Причину отставки следовало искать в сложных представлениях того времени об "офицерской чести". Дело в том, что у Мартынова к тому времени появилось прозвище "Маркиз де Шулерхоф". Шулерство в карточной игре сурово осуждалось в военной среде, и Мартынову, быть может, не оставалось ничего другого, как выйти в отставку, хотя бы на время. По прошествии некоторого времени можно было вновь проситься на военную службу, но уже в другой полк. Возможно, именно этим объясняется обнаруженная Э.Г. Герштейн в Центральном Государственном Военно-Историческом архиве запись о существовании дела "Об определении вновь на службу от-

ставного майора Мартынова". Дело было закончено 27 февраля и впоследствии уничтожено, вероятно потому, что 23 февраля Николай I подписал приказ об отставке Мартынова "по домашним обстоятельствам".

Домой Мартынов не поехал, в апреле 1841 года появился в Пятигорске, где вскоре поселился вместе с М.П. Глебовым во флигеле дома Верзилиных.

Вот как описывают Н.С. Мартынова его современники, встречавшиеся с ним в Пятигорске в 1839 и 1841 годах: "Это был очень красивый молодой гвардейский офицер, — писал Я. Костенецкий, — блондин со вздернутым немного носом и высокого роста. Он был всегда очень любезен, весел, порядочно пел под фортепиано романсы и был полон надежд на свою будущность: он все мечтал о чинах и орденах и думал не иначе, как дослужиться на Кавказе до генеральского чина. После он уехал в Гребенский казачий полк, куда был прикомандирован, и в 1841 году я увидел его в Пятигорске. Но в каком положении! Вместо генеральского чина он был уже в отставке всего майором, не имел никакого ордена и из веселого и светского изящного молодого человека сделался каким-то дикарем: отрастил огромные бакенбарды, в простом черкесском костюме, с огромным кинжалом, в нахлобученной белой папахе, мрачный и молчаливый (чем не Печорин? — Ред.)" [56, 274].

Многие современники отмечали у Мартынова черты, присущие человеку с большим самомнением. Подтверждений этому масса, приведем некоторые из них.

Начнем с Н.П. Раевского: "Николай Соломонович Мартынов поселился в домике для приезжих позже нас и явился к нам истым денди а la Circassienne.* Он брил по-черкесски голову и носил необъятной величины кинжал, из-за которого Михаил Юрьевич и прозвал его *poignard* 'ом,** Эта кличка, приставшая к Мартынову еще больше, чем другие лермонтовские прозвища, и была главной причиной их дуэли, наравне с другими маленькими делами, поведшими за собой большие последствия. Они знакомы были еще в Петербурге, и, хотя Лермонтов не подпускал его к себе, но все же не ставил его наряду с презираемыми им людьми. Между тем говорилось, что это от того, что одна из сестер Мартынова пользовалась большим вниманием Михаила Юрьевича в прежние годы и что даже он списал свою княжну Мери именно с нее.

Годами Мартынов был старше нас всех; и, приехавши, сейчас же принялся перетягивать все внимание "*belle noir*",*** милости которой мы все добивались, исключительно на свою сторону. Хотя Михаил Юрьевич особенного старания не прилагал, а так только вместе со всеми нами забавлялся, но действия Мартынова ему не понравились и раздражали его.

Вследствие этого он насмешничал над ним и настаивал на своем прозвище, не обращая внимания на очевидное неудовольствие приятеля, пуще прежнего" [170, 168–169].

А вот дневниковая запись, сделанная Н.Ф. Туrowsким 18 июля 1841 года в Пятигорске. Описывая вечер у Верзилиных, автор так характеризует Мартынова — он "только что окончил службу в одном из линейных полков и, уже получивши отставку, не оставлял ни костюма черкесского, присвоенного линейцам, ни духа лихого джигита и тем казался действительно смешным. Лермонтов любил его, как доброго малого; но часто забавлялся его странностью; теперь же больше, нежели когда. Дамам это нравилось, все смеялись, и никто подозревать не мог таких ужасных последствий. Один Мартынов молчал, казался равнодушным, но затаил в душе тяжелую обиду" [138, 344].

Говоря об отношениях между Мартыновым и Лермонтовым, нельзя не упомянуть об одной из сестер Мартынова — Наталье

Соломоновне. В сезон 1837 года Лермонтов часто встречался с ней на Водах. Поговаривали, что он был ею увлечен, а она отвечала ему взаимностью.

Проверить это мы не можем, как нельзя с точностью утверждать и то, что именно Наталья Соломоновна скрывается под именем княжны Мери. Интересно, что эта версия распространилась после 1893 года, когда сыновья Мартынова обратились к литературоведу Д.Оболенскому с просьбой опубликовать хранившуюся у них семейную переписку, относящуюся к поэту⁵⁶.

По-видимому, с их слов Оболенский и рассказал об отношениях Натальи Соломоновны и Лермонтова.

"Неравнодушна к Лермонтову была сестра Н.С. Мартынова — Наталья Соломоновна. Говорят, что Лермонтов был влюблен и сильно ухаживал за ней, а быть может, и прикидывался влюбленным. Последнее скорее всего, ибо когда Лермонтов уезжал из Москвы на Кавказ, то взволнованная Н.С. Мартынова провожала его до лестницы; Лермонтов вдруг обернулся, громко захохотал ей в лицо и сбежал с лестницы, оставив в недоумении провожавшую" [154, 612].

Далее Оболенский пишет, что сестры Мартынова, "как и многие тогда девицы, были под впечатлением таланта Лермонтова... Вернувшись с Кавказа, Наталья Соломоновна бредила Лермонтовым и рассказывала, что она изображена в "Герое нашего времени". Одной нашей знакомой она показывала красную шаль, говоря, что ее Лермонтов очень любил. Она не знала, что "Героя нашего времени" уже многие читали, и что "пунцовый платок" помянут в нем совершенно по другому поводу" [154, 612].

Вряд ли можно верить рассказам князя Оболенского, хотя на первый взгляд они кажутся вполне достоверными. Уж больно много в них натяжек. В 1837 году, а именно тогда вернулась Наталья Мартынова из Пятигорска, "Герой нашего времени" еще не был написан, а "Княжна Мери" появилась только в 1840 году.

Э.Г. Герштейн в своей книге "Судьба Лермонтова" очень подробно рассмотрела взаимоотношения поэта с семейством Мартыновых, но не обнаружила никаких свидетельств об увлечении Лермонтова сестрами Мартынова [55]. Есть все основания предполагать, что и эта история была выдумана потомками Мартынова, по упоминавшейся уже причине.

Эпиграмма "Рецепт"

Более тридцати лет назад в лермонтоведении появился документ, который считался важным свидетельством, подтверждающим мнение, что дуэль не была случайностью, "была организована при явном подстрекательстве со стороны". Речь идет об эпиграмме под условным названием "Рецепт". Впервые она была опубликована научным сотрудником Государственного литературного музея И.А. Гладыш [58]. Она нашла эпиграмму в Российском Государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), в лермонтовском фонде, и высказала по ее поводу мнение, которое затем повторила И.С. Чистова в примечаниях к малому академическому собранию сочинений Лермонтова, вышедшему в 1979 году. Комментируя опубликованную эпиграмму, И.С. Чистова пишет:

"Мартынов и сам писал эпиграммы на Лермонтова. Известна его стихотворная шутка, относящаяся, по всей вероятности, к 1841 году; в ней упоминаются три знакомые Лермонтову женщины: Э.А. Клингенберг (по отчиму — Верзилина), Н.А. Реброва и Адель Оммер де Гелль;

*Под черкеса (франц.)

**Кинжалом (франц.)

***"Прекрасной смуглянки" (франц.) — так называли Е.Быховец. — В.З.

Mon cher Michell
Оставь Adel...
А нет сил,
Пей эликсир...
И вернется снова
К тебе Реброва.
Рецепт возврати не иной,
Лишь Эмиль Верзилиной.

Текст эпиграммы известен по рукописи, в начале которой находится "Рецепт, Как составлять жизненный эликсир", написанный значительно раньше и другой рукой.

Эпиграмма задела Лермонтова; рядом с текстом сохранилась надпись, сделанная рукой поэта: "Подлец Мартышка" [5, I, 624].

С.В. Чекалин развил мысли Гладыш в целую главу своей книжки "Наедине с тобою, брат...", в которой он поведал историю появления этого "произведения", авторство которого приписывается Мартынову.

По его словам, незадолго до войны Литературным музеем была приобретена у московского собирателя А.П. Зякина старинная рукопись "Рецепт. Как составлять жизненный эликсир", купленная при распродаже вещей умершего московского генерал-губернатора В.А. Долгорукого, известного библиофила. Рукопись привлекла внимание не своим содержанием, а приписанной внизу печатными буквами от руки эпиграммой (это был текст, приведенный выше). Эпиграмма была анонимной (под ней стояла подпись N). Текст ее был дважды перечеркнут карандашом, и на нем была сделана пометка: "Подлец Мартышка!", также иронически подписанная N.

Пересказав историю находки эпиграммы, Чекалин излагает далее свои предположения по этому поводу. Он, вслед за Гладыш, утверждает, что "при тщательном сличении почерка" Лермонтова с почерком, которым была сделана пометка "Подлец Мартышка!", установлено, что автором пометки является Лермонтов. Чекалин ссылается на И.А. Гладыш, которая предположила, что этот документ мог попасть к В.А. Долгорукому от брата Мартынова. Дальнейшие рассуждения пары Гладыш — Чекалин таковы:

"Вряд ли бы Мартыновы стали беречь, а потом раздаривать компрометирующие их документы. Напротив, судя по следам лака, покрывавшего карандашные пометки Лермонтова, рукопись сохранена его друзьями.

Я обратил внимание, — пишет далее Чекалин, — что среди близких друзей поэта упоминается Александр Николаевич Долгорукий, талантливый, острого ума молодой человек, с которым Лермонтов любил вместе рисовать и сочинять эпиграммы. По родословной он оказался родным племянником В.А. Долгорукого. Естественно предположить, что рукопись могла попасть к В.А. Долгорукому из бумаг племянника, впоследствии также погибшего на дуэли. Летом 1841 года А. Долгорукий находился в Петербурге и, возможно, эту рукопись получил в память о последних днях жизни поэта от секунданта Глебова, приехавшего туда осенью после окончания следствия. Известно, что черновики и бумаги убитого поэта были разобраны его друзьями на память, и при описи вещей Лермонтова пятигорским властям достались только записная книжка, подаренная поэту князем Одоевским, да несколько лоскутков бумаг "с собственными сочинениями покойного".

В эпиграмме упоминаются имена женщин, знакомых Лермонтову по Кавказу, в частности, Эмили Александровны Верзилиной, из-за которой у поэта с Мартыновым были столкновения. Знакомство Лермонтова с Э.А. Верзилиной произошло в последний приезд поэта в Пятигорск, что и позволяет относить время написания эпиграммы к преддуэльному периоду. Насме-

шливый тон эпиграммы, затрагивающий стороны личной жизни поэта, в сочетании с курьезным текстом рецепта, утверждающего, что "ежедневное употребление одного эликсира... подкрепляет силы, острит чувство... и пр.", достиг своей цели, вызвав негодование Лермонтова.

Анонимность эпиграммы и сокрытие подлинного почерка под печатными буквами позволяют предположить, что у поэта было несколько недоброжелателей из ближайшего окружения. Эпиграмма свидетельствует о скрытых напаках на Лермонтова, провоцирующих его столкновение с Мартыновым...

Таким образом, — заключает Чекалин, — убеждаешься, что дуэль не носила случайного характера. Она была навязана Лермонтову, несмотря на его отказ стрелять в противника, и была организована при явном подстрекательстве со стороны" [194, 184— 185].

Обширная цитата из книги Чекалина приведена с одной лишь целью — показать, как появляются гипотезы. Однако не подтвержденные документами предположения, какими бы логичными они ни были, нельзя принимать за истину.

Ну а теперь перейдем к документированным свидетельствам и попытаемся разобраться с этой историей.

Рукопись "рецепта эликсира" с эпиграммой попала в ЦГАЛИ из фондов Государственного литературного музея. Это документально подтверждено, как и то, что она действительно была куплена директором музея В.Д. Бонч-Бруевичем в 1934 году у известного московского коллекционера А.П. Зякина. Вот на этом вся достоверность и обрывается. Дальше происходит почти детективная история. В архивной папке, кроме рукописи рецепта, хранится письмо ее прежнего владельца. Вот что написал А.П. Зякин:

"Рукопись эта мною приобретена в числе прочих вещей, выброшенных на рынок после смерти московского генерал-губернатора кн. В.А. Долгорукого.

На рукопись эту в то время я серьезного внимания не обратил, даже не развернул, а положил в одну из папок своего архива как старинный медицинский курьез.

Заинтересованный теперь Владимиром Дмитриевичем литературной стариной, я стал в этом направлении просматривать свой архив более внимательно и натолкнулся на эту рукопись...

Теперь перейдем к стихам. Судя по орфографии и чернилам, они современные рецепту. Написано печатным шрифтом — чтобы не узнали почерка.

Указанные в стихах лица существовали и действительно соприкасались с Лермонтовым. Adel была женой французского консула, которую поэт предпочел Ребровой, считавшейся чуть ли не невестой его. Чтобы повидать Adel, он взял кратковременный отпуск и помчался с Кавказа в Крым на почтовых, где пробыл два дня.

Можно предположить, что Мартынов написал эти стишки для уязвления Лермонтова, чтобы выставить его в смешном виде перед Эмилией Верзилиной, к которой он Лермонтова ревновал. Он даже попытался соревноваться с Лермонтовым в писательстве стихов.

Карандашную пометку тоже можно приписать Лермонтову. Почерк похож. Карандаш старинный, твердый. Он покрыт лаком, конечно для сохранности.*

Если все эти изложенные выше мои предположения правы, то документ этот представляет большой интерес, так как опровергает статью князя Васильчикова, бывшего секунданта Мартынова. В статье этой он всю вину за дуэль возлагает на Лермонтова, поведением своим якобы озлобившего Мартынова.

*Это сделано, само собою разумеется, позднейшими владельцами рукописи. — Прим. А.П. Зякина.

Если Лермонтов написал "Подлец Мартышка!", то его вынудили так написать этими пасквильными стихами.

Впрочем, предоставляю решение вопроса более компетентным лицам, пусть решают и оценивают этот документ. А. Зякин. 11 марта 1934 года" [14, ф. 276, оп. 1, № 77, л. 5 — 5 об.].

Письмо А. Зякина — это тот самый документ, на который опиралась версия Гладыш — Чекалина. Однако, как мы видим, само это письмо содержит ряд предположений и фактов, которые скорее можно отнести к домыслам, не подтвержденным никакими документами. Взять хотя бы связь Лермонтова с Адель Оммер де Гелль, о которой сообщалось в письме Зякина.

В 1933 году в издательстве "Academia" вышли "Письма и записки" Адель Оммер де Гелль, в которых содержались сведения, что между Лермонтовым и этой женщиной якобы такая связь существовала. Однако в 1934 году пушкинист Н.О. Лернер, а в 1935 году литературовед П.С. Попов доказали, что фактическим автором "Писем и записок" был не кто иной, как князь Павел Петрович Вяземский, который их впервые "перевел" и опубликовал в 1887 году [166; 167]. Это в сочиненных Вяземским "Письмах и записках" Лермонтов ухаживает за Ребровой и скачет в Крым к Адель Оммер де Гелль, чего на самом деле не было. Но Вяземскому поверили П.А. Висковатый и многие советские лермонтоведы. Усомнился в этой истории в свое время лишь П.К. Мартынов, он первый и доказал, что это подделка, хотя и не догадался, что ее автором был П.П. Вяземский. После того как в "Новом мире" вышла статья П.С. Попова, Бонч-Бруевич понял, что его попросту надули. Он поспешил отделаться от фальшивки и сдал этот "ценный" документ в архив.

Возвращаясь к "Рецепту", необходимо обратить внимание, что надпись "Подлец Мартышка!" сделана вовсе не рукой Лермонтова. Никакой экспертизы рукописи "рецепта" никем и никогда не проводилось. Утверждение о сличении почерков — выдумка самого Чекалина. Даже простое сопоставление пометки с почерком Лермонтова свидетельствует, что считать его автором этой пометки нельзя.

Почерк Лермонтова быстрый, не совсем четкий, это мелкие буквы, соединенные одна с другой в слова, в то время как надпись "Подлец Мартышка!" совершенно типична для стандартного писарского почерка, в надписи каждая буква четкая, отделена одна от другой [73].

Так кто же настоящий автор эпиграммы? — Скорее всего, что автором и изготавителем эпиграммы был сам Зякин.

Зачем ему это понадобилось? Об этом приходится только догадываться: может быть, — азарт коллекционера, возможно, — желание сказать нечто новое в лермонтоведении, или, что тоже может быть, — элементарное желание заработать на продаже "уникального документа". К тому же именно в те годы усиленно разрабатывалась версия о заказном убийстве поэта.

Злополучный альбом

В Пятигорске молодые офицеры, среди которых был и Лермонтов, завели альбом, в котором записывались и зарисовывались смешные случаи, разнообразные события из жизни "водяного общества".

Н.П. Раевский, бывший участником многих подобных увеселений на Кавказских Минеральных Водах, писал: "У нас велся точный отчет об наших *partis de plaisir*.* Их выдающиеся эпизоды мы рисовали в "альбоме приключений", в котором можно

было найти все: и кавалькады, и пикники, и всех действующих лиц. После этот альбом достался князю Васильчикову или Столыпину, не помню, кому именно. Все приезжие и постоянные жители Пятигорска получали от Михаила Юрьевича прозвища. И язык же у него был! Как, бывало, прозовет кого, так кличка и пристанет" [207, II, 195].

Об этом альбоме писали много, однако сведения о нем до сих пор не собраны воедино.

П.А. Висковатый постарался обобщить те известия, которые ему были известны, но они оказались, мягко говоря, не совсем достоверны.

Что же сейчас можно сказать об этом альбоме карикатур и шаржей? Князь А.И. Васильчиков рассказал П.А. Висковатому, что главным объектом лермонтовских карикатур в этом альбоме был Мартынов. Он помнил, например, рисунок, где Лермонтов изобразил Мартынова въезжающим в Пятигорск. Кругом стоят пораженные и восхищенные его красотой дамы. Лермонтов добился почти портретного сходства. Под рисунком была подпись "Monsier le poignard faisant son entree a Piatigorsk".** В том же альбоме был и такой рисунок: огромного роста Мартынов с огромным кинжалом от пояса до земли, объясняется с миниатюрной Надеждой Петровной Верзилиной, на поясе которой был прикреплен маленький кинжальчик.

В большинстве рисунков Мартынов был изображен на коне. Дело в том, что на самом деле Мартынов ездил довольно плохо, но с претензией — изгибаясь. Был, например, такой рисунок: Мартынов в стычке с горцами, он что-то кричит, размахивая кинжалом, сидя вполоборота на поворачивающей вспять лошади. По словам Васильчикова, Лермонтов якобы говорил: "Мартынов положительно храбрец, но только плохой ездок, и лошадь его боится выстрелов. Он в этом не виноват, что она их не выносит и скачет от них" [131, 66].

Васильчиков вспоминал рисунок, на котором Лермонтов запечатлел его самого — длинным и худым среди бравых кавказцев. Поэт нарисовал и себя — маленьким, сутуловатым, как кошка вцепившимся в огромного коня, длинноногого Столыпина — с серьезным видом сидевшим на лошади, а впереди всех красовавшегося Мартынова, опять-таки с непременным длинным кинжалом. Вся эта кавалькада гарцевала перед открытым окном, вероятнее всего, дома Верзилиных — из открытого окна выглядывали три женские головки.

Лермонтов, дававший всем меткие прозвища, называл Мартынова "le sauvage au grand poignard", "montagnard au grand poignard" или просто "monsier le poignard".*** Вообще Лермонтов довел этот тип до такой простоты, что просто рисовал характерную кривую линию да длинный кинжал, и каждый тут же узнавал, кого поэт изобразил.

Все эти рисунки рассматривались в узком кругу друзей, поскольку многие из них были слишком вольные и откровенные. И хотя некоторые рисунки видел и Мартынов, но так как на них был изображен не только он один, то понимал, что глупо сердиться за эти рисунки. Но, как рассказывал все тот же Васильчиков, далеко не все карикатуры показывали Мартынову, что, конечно, его злило.

"Однажды он вошел к себе, когда Лермонтов с Глебовым с хохотом что-то рассматривали или чертили в альбоме. На требование вошедшего показать, в чем дело, Лермонтов захлопнул альбом, а когда Мартынов, настаивая, хотел его выхватить, то Глебов здоровою рукою отстранил его, а Михаил Юрьевич, вырвав листок и спрятав его в карман, выбежал. Мартынов чуть не поспорил с Глебовым, который тщетно уверял его, что карикатура совсем к нему не относилась" [131, 67].

** "Месье кинжал въезжает в Пятигорск" (франц.)

*** "Дикарь большой кинжал", "горец большой кинжал" или просто "месье кинжал" (франц.)

*Увеселительных прогулок (франц.)

Э.А. Шан-Гирей написала об альбоме лишь две строчки: "Лермонтов надоед Мартынову своими насмешками; у него был альбом, где Мартынов изображен был во всех видах и позах". Вероятнее всего, Эмилия Александровна альбома в руках не держала, поскольку он предназначался только для мужчин, но о содержании, о "видах и позах" Мартынова знала с чьих-то слов. Зато Арнольди изучил его внимательно: "Я часто забегал к соседу моему Лермонтову, — вспоминал он, — войдя неожиданно к нему в комнату, я застал его лежащим на постели и что-то рассматривающим в сообществе С. Трубецкого, и что-то они хотели, видимо, от меня скрыть. Позднее, заметив, что я пришел не вовремя, я хотел было уйти, но так как Лермонтов тогда же сказал: "Ну, этот ничего", — то я и остался. Шалуны товарищи показали мне тогда целую тетрадь карикатур на Мартынова, которые сообща начертали и раскрасили. Это была целая история в лицах вроде французских карикатур: Cryptogram M-r la Launisse (криптограммы месье Лониса (франц.)) и проч., где красавец, бывший когда-то кавалергард, Мартынов был изображен в самом смешном виде, то въезжающим в Пятигорск, то рассыпающимся перед какою-нибудь красавицей и проч. Эта-то шутка, приправленная часто в обществе злым сарказмом неугомонного Лермонтова, и была, мне кажется, ядром той размовки, которая кончилась так печально для Лермонтова..."⁵⁷ [138, 222—223].

В одном из экспромтов 1841 года, приписываемых Лермонтову и записанных П.К. Мартыановым в Пятигорске в 1870 году, опять-таки обыгран ставший "знаменитым" и нарицательным кинжал Мартынова:

**Скинь бешмет свой, друг Мартыш,
Распояшься, сбрось кинжалы,
Вздень броню, возьми бердыш
И блюди нас, как хожалый!** [131, 67].

Вообще-то в едких экспромтах 1841 года доставалось всем. Вот, например, два, посвященные князю Александру Илларионовичу Васильчикову:

**Велик князь Ксандр, и тонок, гибок он,
Как колос молодой,
Луной серебристой ярко освещен,
Но без зерна — пустой** [5, IV, 525],
или
**Наш князь Василь-
чиков — по батюшке,
Шеф простофиль,
Глушцов — по дядюшке,
Идя в кадиль,
Шутов — по зятюшке,
В речь вводит стиль
Донцов — по матушке** [5, IV, 525].

Рассказывая о событиях лета 1841 года в Пятигорске, нельзя не привести свидетельство Куликовского, записанное Мартыановым [131, 67]. Как-то раз в казино после игры молодежь ужинала, каким-то образом разговор коснулся Мартынова, и один из присутствующих в защиту его от какой-то неловкости заметил: "Ну, что вы хотите, господа, ведь он не Соломон же у нас". Лермонтов, как вспоминают, не выдержал и, встав со стула, сказал внушительно:

**"Он прав! Наш друг Мартыш не Соломон,
Но Соломонов сын,
Не мудр, как царь Шалима, но умен,
Умней, чем жидовин.
Тот храм воздвиг и стал известен всем
Гаремом и судом,
А этот храм, и суд, и свой гарем
Несет в себе самом"** [5, IV, 525].

После смерти Лермонтова альбом с карикатурами пропал. Висковатый в примечаниях к своей книге писал: "Альбом этот со многими листами стихотворений и писем Лермонтова, о коих говорит и Боденштедт, кажется, погиб вместе с вещами Глебова во время экспедиции. Так, по крайней мере, думал А.П. Шан-Гирей. По смерти поэта Глебов его оставил у себя, и в опись вещам поэта он не вошел" [48, 403].

П.К. Мартыанов внес существенную поправку в это сообщение Висковатого: "Альбом, в котором рисовал Лермонтов в Пятигорске в 1841 году карикатуры на "водяное общество", взят после смерти поэта не Глебовым, а Алексеем Аркадьевичем Столыпиным, который и привез его в Петербург, а из Петербурга отослал в свое имение, село Пушкино, Инсарского уезда Пензенской губернии, где он вместе с другими его вещами был похищен обокравшими его дом ворами" [131, 155].

Думаю, не ошибусь, если скажу, что причина пропажи альбома более прозаична. Альбом с порнографическими карикатурами на Мартынова (а ведь именно этим прославились французские карикатуры в манере "криптограмм месье Лениза") был уничтожен Столыпиным с единственной целью — не дать повода для различных кривотолков о причинах дуэли, в том числе и таких, согласно которым поэт был сам виноват в своей гибели.

Монго

Прозвище "Монго" принадлежало Алексею Аркадьевичу Столыпину — двоюродному дяде Лермонтова, который был всего на два года моложе племянника. В 1841 году ему исполнилось 25 лет.

О том, как появилось это прозвище, имеется две версии. По одной из них, рассказанной П.А. Висковатым и основанной на воспоминаниях Дмитрия Аркадьевича Столыпина, Лермонтов как-то раз увидел лежавшую на столе у Алексея Столыпина французскую книгу, озаглавленную "Путешествие Монгопарка". Этого было достаточно, чтобы за Алексеем закрепилось прозвище "Монго". По другой версии, автором которой был дальний родственник поэта М.Н. Лонгинов, Столыпин получил прозвище по кличке своей собаки. Как бы то ни было, но прозвищем "Монго" Алексея Аркадьевича называли повсюду, а не только в дружеском кругу. До сих пор, чтобы выделить его из числа многочисленных родственников и однофамильцев, А.А. Столыпина зовут Монго или Столыпин-Монго.

Алексей был сыном родного брата бабушки Лермонтова Аркадия Алексеевича Столыпина и Веры Николаевны, в девичестве Мордвиновой. Таким образом, он по рождению принадлежал к высшему слою родовой аристократии и был в отличие от Лермонтова совершенно своим в свете. Вспомним признание самого поэта, в письме к М.А. Лопухиной он писал: "...Вы знаете, что мой самый большой недостаток — это тщеславие и самолюбие; было время, когда я в качестве новичка искал доступа в это общество; это мне не удалось: двери аристократических салонов были для меня закрыты" [5, IV, 414].

Алексее Столыпину, напротив, все двери были открыты, и именно Алексей Аркадьевич, по просьбе поэта, стал вводить его в высший свет.

Каким человеком был Аркадий Алексеевич Столыпин?

Михаил Лонгинов, его дальний родственник, писал о нем: "Это был совершеннейший красавец; красота его, мужественная и вместе с тем отличавшаяся какою-то нежностью, была бы на-

звана у французов "proverbiale".* Он был одинаково хорош и в лихом гусарском ментике, и под барашковым кивером нижегородского драгуна, и, наконец, в одеянии современного льва, которым был вполне, но в самом лучшем значении этого слова. Изумительная по красоте внешняя оболочка была достойна его души и сердца. Назвать "Монгу-Столыпина" — значит для людей нашего времени то же, что выразить понятие о воплощенной чести, образце благородства, безграничной доброте, великодушии и беззаветной готовности на услугу словом и делом..." [138, 154—155].

Столь же блистательную характеристику Столыпин заслужил у многих своих современников, которые выражали свое восхищение не только его красотой, но и человеческими качествами, внутренним достоинством⁵⁸. Но это было в XIX веке.

А вот в XX веке Алексею Аркадьевичу повезло меньше. Весь собранный о Столыпине материал опубликован, однако во многих публикациях документы подобраны таким образом, что при знакомстве с ними вырисовывается крайне неприятный образ заносчивого, самолюбивого, надменного человека⁵⁹.

Стараясь не упоминать о хороших качествах Столыпина, лермонтоведы приводили любое, пусть даже незначительное, негативное суждение. Причина весьма прозаична — нужно было найти врага, причем врага скрытого, а такой должен был быть обязательно⁶⁰. Все равнялись на время, в котором жили...

Но если говорить о дружбе поэта со Столыпиным, то едва ли сегодня можно судить о том, достоин или недостоин ее был Монго. И если выбор Лермонтова пал на "великолепного истукана", каким, по мнению некоторых, был Монго, значит, в этом был для него какой-то смысл, значит, для Лермонтова этот человек был дорог.

В Пятигорске перед дуэлью Лермонтов оказался не среди клеветников и завистников, его окружали хорошо знакомые, близкие ему люди, друзья.

Недумов опубликовал письма Монго к сестре, датированные 1840 и 1841 годом, а также переписку его сестер, относящуюся к 1844 году⁶¹. После прочтения писем Столыпина, забавных и остроумных, немного пустых, перед нами вырисовывается человек, блестящая характеристика которого дана Лермонтовым в поэме, которая так и называется — "Монго".

**Монго — повеса и корнет,
Актрис коварных обожатель,
Был молод сердцем и душой,
Беспечно женским ласкам верил
И на аршин предлинный свой
Людскую честь и совесть мерил.
Породы английской он был —
Флегматик с бурными усами,
Собак и портер он любил,
Не занимался он чинами,
Ходил немывтый целый день,
Носил фуражку набекрень;
Имел он гладкую посадку:
Неловко гнулсЯ наперед
И не тянул ногой он в пятаку,
Как должен каждый патриот.
Но если, милый, вы езжали
Смотреть российский наш балет,
То верно в креслах замечали
Его внимательный лорнет...**

Веселый, без претензий на ученость, по словам Л.Н. Толстого, "славный интересный малый" [143, 159], он был для Лермонтова незаменимым компаньоном и хорошим товарищем, особенно в бурные годы гусарской жизни.

*Баснословной (франц.)

Нельзя с позиций нашего времени судить о людях, живших совершенно в другую эпоху, имевших отличный от нас менталитет. Для нас Лермонтов — великий поэт и прекрасный художник, нам хочется видеть его зрелым, благоразумным, уравновешенным, словом, наделенным всеми положительными качествами человеком. Лермонтов же обладал трудным характером: был насмешливым, злым на язык, больно обижал своих друзей и знакомых, что, впрочем, часто сходило ему с рук. Т.А. Иванова отмечала, что о дурном характере поэта "были созданы легенды". К сожалению, это малоприятная действительность, с существованием которой мы должны считаться⁶².

Однако пора вернуться в Пятигорск в июльские дни 1841 года.

Ссора

Что же произошло в тот злополучный вечер 13 июля 1841 года в доме у Верзилиных? Рассказывает Эмилия Шан-Гирей, которая была очевидицей ссоры:

"Лермонтов жил больше в Железноводске, но часто приезжал в Пятигорск. По воскресеньям бывали собрания в ресторации, и вот именно 13-го июля собралось к нам несколько девиц и мужчин, и порешили не ехать в собрание, а провести вечер дома, находя это приятнее и веселее. Я не говорила и не танцевала с Лермонтовым, потому что и в этот вечер он продолжал свои поддразнивания. Тогда, переменяя тон насмешки, он сказал мне: "M-lle Emilie, je vous en prie, un tour de valse seulement, pour la derniere fois de ma vie".* — "Ну уж так и быть, в последний раз, пойдемте". М.Ю. дал мне слово не сердить меня больше, и мы, повальсировав, уселись мирно разговаривать.

К нам присоединился Л.С. Пушкин, который также отличался злоязычием, и принялись они вдвоем острить свой язык а quimex mieux.** Несмотря на мои предостережения, удержать их было трудно. Ничего злого особенно не говорили, но смешного много; но вот увидели Мартынова, разговаривающего очень любезно с младшей сестрой моей Надеждой, стоя у рояля, на котором играл князь Трубецкой. Не выдержал Лермонтов и начал острить на его счет, называя его "montagnard au grand poignard". (Мартынов носил черкеску и замечательной величины кинжал). Надо же было так случиться, что, когда Трубецкой ударил последний аккорд, слово poignard раздалось по всей зале. Мартынов побледнел, закусил губы, глаза его сверкнули гневом, он подошел к нам и голосом весьма сдержанным сказал Лермонтову: "Сколько раз просил я вас оставить свои шутки при дамах", — и так быстро отвернулся и отошел прочь, что не дал опомниться Лермонтову, а на мое замечание: "Язык мой — враг мой", М.Ю. отвечал спокойно: "Ce n'est rien; demain nous serons bons amis".*** Танцы продолжались, и я думала, что тем кончилась вся ссора. На другой день Лермонтов и Столыпин должны были ехать в Железноводск. После уж рассказывали мне, что когда выходили от нас, то в передней же Мартынов повторил свою фразу, на что Лермонтов спросил: "Что ж, на дуэль, что ли, вызовешь меня за это?". Мартынов ответил решительно: "Да!" — и тут же назначил день" [199, 315—316].

Другие известные свидетельства, ничего не добавляя, подтверждают воспоминания Эмилии Александровны.

14 июля, на следующий после ссоры у Верзилиных день, Лермонтов выехал в Железноводск.

Вот как об этом писал П.А. Висковатый:

*Мадемуазель Эмилия, прошу Вас на один только тур вальса, последний раз в моей жизни (франц.)

**Взапуски (франц.)

***Это ничего; завтра мы будем добрыми друзьями (франц.)

"Особенное участие в деле (в ссоре Лермонтова с Мартыновым. — В.З.) принимали, конечно, ближайшие к сторонам молодые люди: Столыпин, князь Васильчиков и уже поименованный Глебов.

Так как Мартынов никаких представлений не принимал, то решили просить Лермонтова, не придавшего никакого серьезного значения делу, временно удалиться и дать Мартынову успокоиться. Лермонтов согласился уехать в Железноводск, в котором вообще он проводил добрую часть своего времени⁶³.

В отсутствии его друзья думали дело уладить.

Как прожил поэт в одиночестве своем в Железноводске последние сутки — кто это знает!" [48, 415—416].

Н.А. Кузминский опубликовал воспоминания своего отца, командовавшего в те годы сотней в станице Горячеводской и находившегося летом 1841 г. в Пятигорске, в которых говорится следующее:

"Лермонтовский кружок решил отправить Лермонтова со Столыпиным в Железноводск, будучи вполне убежден, что время даст забыть ссору: все забудется и пойдет своею обыною колеєю... В тот же день лермонтовский кружок посетил Мартынов; он пришел сильно взволнованный, на лице была написана решимость.

— Я, господа, — произнес он, — дожидаться не могу. Можно, наконец, понять, что я не шучу и что я не отступлю от дуэли.

Лицо его вполне говорило о том, что он давно обдумал этот решительный шаг; в голосе слышалась решимость. Все поняли тогда, что это не шутка. Тогда Дорохов, известный бретер, хотел попытаться еще одно средство. Уверенный заранее, что все откажутся быть секундантами Мартынова, он спросил последнего: "А кто же у вас будет секундантом?" "Я бы попросил князя Васильчикова", — ответил тот: лица всех обратились на Васильчикова, который, к изумлению всех, согласился быть секундантом. "Тогда нужно, — сказал Дорохов, — чтобы секундантами были поставлены такие условия, против которых не допускались бы никакие возражения соперников" [111, 236—237].

Уже давно принято считать, что накануне дуэли друзья пытались примирить обе стороны.

Князь Васильчиков, ставший секундантом Мартынова, писал в воспоминаниях, опубликованных в 1872 году:

"Выходя из дома на улицу, Мартынов подошел к Лермонтову и сказал ему очень тихим и ровным голосом по-французски: "Вы знаете, Лермонтов, что я очень часто терпел ваши шутки, но не люблю, чтобы их повторяли при дамах", на что Лермонтов таким же спокойным тоном отвечал: "А если не любите, то потребуйте у меня удовлетворения". Больше ничего в тот вечер и в последующие дни, до дуэли, между нами не было, по крайней мере, нам, Столыпину, Глебову и мне, неизвестно, и мы считали эту ссору столь ничтожною и мелочною, что до последней минуты уверены были, что она кончится примирением. Тем не менее, все мы, и в особенности М.П. Глебов, который соединял с отважною храбростью самое любезное и сердечное добродушие и пользовался равным уважением и дружбою обоих противников, все мы, говорю, истощили в течение трех дней наши миролюбивые усилия без всякого успеха. Хотя формальный вызов на дуэль и последовал от Мартынова, но всякий согласится, что вышеприведенные слова Лермонтова "потребуйте от меня удовлетворения" заключали в себе уже косвенное приглашение на вызов, и затем оставалось решить, кто из двух был зачинщик, и кому перед кем следовало сделать первый шаг к примирению.

На этом сокрушились все наши усилия, трехдневная отсрочка не послужила ни к чему, и 15 июля часов в шесть-семь вечера мы поехали на роковую встречу, но и тут в последнюю минуту

мы и, я думаю, сам Лермонтов, были убеждены, что дуэль кончится пустыми выстрелами и что, обменявшись для соблюдения чести двумя пулями, противники подадут себе руки и поедут... ужинать" [138, 367—368].

Н.А. Кузминский со слов своего отца привел мнение Д.А. Столыпина о ссоре: "Он (Алексей Столыпин. — В.З.) до последнего времени не верил, чтобы состоялась дуэль, он считал Мартынова трусом и был положительно уверен, что там, где дело коснется дуэли, Мартынов непременно отступит. Он поэтому и не много хлопотал о том, чтобы затушить это дело. Думали также, что Мартынов предпринял дуэль с тою целью, чтобы сбросить с себя то мнение, которое существовало о нем в тогдашнем обществе, как о необычайном трусе. Столыпин все последнее время до самой дуэли провел с Лермонтовым в Железноводске; он, а более всего Лермонтов, не думали о дуэли, в которую положительно не верили" [111].

Так совершались ли на самом деле попытки примирить противников?

13 сентября 1841 года Н.С. Мартынов заполнил "вопросные пункты" Пятигорского окружного суда. В девятом пункте спрашивалось: "Когда вы посылали от себя приглашенного вами секундантом корнета Глебова к Лермонтову с вызовом его на дуэль, то каков получился ответ Лермонтова, и не говорил ли чего относящегося к миролюбию или продолжал те колкости, кои вас оскорбляли с согласием на ваш вызов и в чем заключались меры секундантов гг. Васильчикова и Глебова к примирению вас с Лермонтовым" [147, 56—57].

Существуют два варианта ответа, "черновой" и "беловой", причем последний также не был окончательным.

Протицируем оба варианта. Первый вариант:

"Не знаю, продолжал ли он свои колкости во время вызова, только мне Глебов ничего об них не говорил. Переданный мне ответ <был>* состоял, что он готов исполнить мою волю. — Миролюбивых предложений <никаких не было сделано> он мне не делал. — Васильчиков и Глебов напоминали мне взаимные наши отношения и тесную связь, которая до сего времени существовала между нами, желая через то убедить меня взять назад вызов" [147, 58].

Второй вариант ответа был более подробным:

"Не знаю, продолжал ли он свои колкости во время вызова, только мне Глебов об них не говорил. — Переданный мне ответ состоял в простом согласии <исполнить мое желание> без всяких миролюбивых предложений <его с своей стороны>. Васильчиков и Глебов напоминали мне <взаимные наши> прежние мои отношения с ним и тесную связь, которая до сего времени существовала между нами <желая через то убедить меня взять назад вызов>, желая кончить <миролюбиво> <дружелюбно> это дело дружелюбно" [147, 60].

Как видим, настоящей попытки примирения предпринято не было. Но в изображении некоторых современных исследователей картина выглядит иначе. Вот как описывала преддуэльные дни лермонтовед Т.А. Иванова:

"А по Пятигорску носится взволнованный Дорохов и убеждает секундантов развести, разъединить на время противников, чтобы легче было их примирить. Опытный дуэлянт, он знает все средства к примирению и учит этому секундантов. Но и среди секундантов есть не менее опытный дуэлянт, знаток дуэльного кодекса Столыпин-Монго. Лермонтов говорит секундантам, что он готов извиниться, что он не будет стрелять в Мартынова. Но секунданты не передают этого Мартынову. Он чем дальше, тем больше разгорается, точно кто-то все время подливает масла в огонь. О дуэли идут разговоры по городу,

*Здесь и далее: в угловые скобки заключены слова, зачеркнутые Мартыновым. — В.З.

и пятигорские власти знают о ней, но мер не принимают, чтобы ее предотвратить" [98, 116].

Вся эта изобилующая деталями картина — плод воображения исследователя. На самом деле, ничего подобного не было и обвинять Столыпина в его скрытых злых намерениях против Лермонтова никак нельзя⁶⁴. То, что ссора Лермонтова и Мартынова носила частный характер и о ней знали немногие, находит подтверждение в воспоминаниях современников поэта, которых сохранилось множество⁶⁵. Некоторые рассказы обросли интересными подробностями и домыслами, как, например, сообщение племянника уже упоминавшегося нами В.Н. Дикова, опубликованное С. Белоконом⁶⁶.

Другую причину дуэли назвал и Михаил Сергеевич Павлуцкий, отставной военный врач, в письме на имя редактора журнала "Русская Старина". Это письмо было реакцией на публикацию в 14-м томе журнала за 1875 год воспоминаний о Лермонтове Я.И. Костенецкого. Письмо это хранилось в архиве редакции журнала и не было опубликовано. М. Павлуцкий писал о своей встрече с Н. Мартыновым в Киеве в 1842 году. Появление Мартынова в городе "...возбудило общее внимание, а молодежь всеми силами старалась узнать всю подробность от самого виновника ее.

Успех был полный и обнаружил такую хлестаковщину в кружках нашей тогдашней молодежи высшего полета, что не знали, чему более удивляться — ее ли невежеству или легкому взгляду на жизнь человека? Мартынов сделался отвратительным для всех интеллигентных людей после открытия истины. Мартынова в Пятигорске его приятели дразнили не *M-iieu le grand poignard*, а просто — мартышкой. Оставьте обстоятельство, — писал далее Павлуцкий, — описанные господином Костенецким в их виде и замените "Господин большой кинжал" словом мартышка и Вы получите вполне действительную причину дуэли, лишившей нас великого поэта" [13, оп. 4, д. 103, лл. 1 об — 2].

Возвращаясь к ответам Мартынова на вопросы следственной комиссии, можно найти косвенное подтверждение того, что настоящей попытки именно примирить противников не сделал никто, и, главное, сам Мартынов не слишком хотел избежать дуэли. В своих ответах он написал (первая редакция): "На другой день описанного мною происшествия Глебов и Васильчиков пришли ко мне и всеми силами старались меня уговорить, чтобы я взял назад свой вызов. — Уверившись, что они все это говорят от себя, но что со стороны Лермонтова нет даже <признака> и тени сожаления о случившемся, — я сказал им, что не могу этого сделать, — что <после этого> мне на другой же день, <может быть> пришлось бы с ним <через платок> стреляться > пойти на ножи.

Они настаивали; < к нему> <с ним> ожидает <нас> в Железноводске и что все это будет <уничтожено> нарушено расстроено моей глупой историей.

Чтобы выйти из неприятного положения человека, который мешал веселиться другим, — я сказал им, чтоб они сделали воззвание к самим себе: поступили ли бы они иначе на моем месте. После этого меня уже никто больше <не уговаривали> <никто> не уговаривал" [147, 53].

Во второй редакции, сохранившейся в следственном деле и написанной после "консультации" с секундантами, Мартынов ответил более обстоятельно: "Васильчиков и Глебов старались всеми силами помирить меня с ним; но так как они не <имели никакого полномочия> могли сказать мне ничего от его имени от <Лермонтова> и <просто> <и только> <а только> <уговаривать только> хотели меня <отказаться от вызова> взять

<назад> <моего> мой назад: я не мог на это согласиться. Я отвечал им: что я уже сделал шаг к сохранению мира <за три недели перед тем> <тому назад>, прося его оставить свои шуточки <и быть со мной при всех, так как он бывал>, что он пренебрег этим и что сверх того теперь уже было поздно, когда он сам надушил меня <что> в том, что мне нужно было делать. — В особенности я сильно упирался на <этот> совет, который он мне дал накануне и показывал им, что <он> что этот совет <он> был не что иное как вызов. — После еще <с их стороны> нескольких <неудачных> попыток с их стороны они убедились, что <меня> уговорить меня взять назад вызов есть дело невозможное". Сбоку, напротив ответа, Мартынов написал: "а только хотели уговорить меня взять назад вызов" [147, 55].

Итак, ознакомившись со множеством документов, можно утверждать, что единственным поводом к дуэли были насмешки Лермонтова над Мартыновым. Лермонтов сам провоцировал Мартынова на вызов, подсказывая, что тому следовало делать. Всерьез предстоящую дуэль никто не предпринимал. Настоящие попытки примирить соперников не предпринимались, скорее, все готовились к новому развлечению, разнообразившему жизнь на Водах.

Выдвигать версию о заговоре против поэта — значит не считаться со множеством очевидных фактов, свидетельствами огромного числа современников. Хочется еще раз подчеркнуть, что в Петербурге даже не было известно, что Лермонтов находится в Пятигорске. Версия о существовании заговора и появившееся в 30-е годы XX века "документальное" обоснование — продукт эпохи, наполненной вымыслами о заговорах и врагах.

Последний день

Как прошел последний день жизни поэта — 15 июля 1841 года в Железноводске?

Попытаемся его восстановить.

Днем у Лермонтова были гости. Екатерина Быховец вспоминала, как она со своей теткой Обыденной отправилась в Железноводск в коляске. Их сопровождали Дмитриевский⁶⁷, Бенкендорф⁶⁸ и Пушкин. На половине дороги они попили кофе у немки Рошке в Шотландке и уже в Железноводске встретились с Лермонтовым, с которым Е. Быховец долго гуляла. Она отметила, что ее "кузен" был почему-то очень грустный.

По-видимому, Бенкендорф и Дмитриевский приезжали специально для того, чтобы сообщить Лермонтову о дне и месте дуэли.

Это подтверждают сравнительно недавно обнаруженные воспоминания А.И. Арнольди.

"Проехав колонию Шотландку, — пишет Арнольди, — я видел перед одним домом торопливые приготовления к какому-то пикнику его обитателей, но не обратил на это особого внимания, я торопился в Железноводск, так как огромная черная туча, грозно застилая горизонт, нагоняла меня как бы стеной от Пятигорска, и крупные капли дождя падали на ярко освещенную солнцем местность. На полпути в Железноводск я встретил Столыпина и Глебова на беговых дорожках; Глебов правил, а Столыпин с ягдташем и ружьем через плечо имел пред собою что-то покрытое платком. На вопрос мой, куда они едут, они отвечали мне, что на охоту, а я еще посоветовал им убить орла, которого неподалеку отсюда заметил на копне сена. Не подозревая того, что они едут на роковое свидание Лермонтова с Мартыновым, я приударил коня и пустился от них вскачь, так как дождь

усилился. Несколько далее я встретил извозчицы дрожки с Дмитриевским и Лермонтовым и на скаку поймал прощальный взгляд его... последний в жизни" [115, 469–470].

Из Пятигорска приехали, как пишет Э.А. Шан-Гирей, Мартынов, Васильчиков, Глебов, Трубецкой и Дорохов. "Все они свернули с дороги в лес и там-то стрелялись" [203, 711].

Однако в пути произошла непредвиденная задержка. Гроза, от которой убегал Арнольди, все-таки разразилась. Буря поднялась страшная, старожилы не помнили подобной. Пришлось обедать в Шотландке у Рошке.

Висковатый без ссылок на свидетеля писал: "Говорят, Мартынов приехал туда на беговых дрожках с кн. Васильчиковым. Лермонтов был налицо. Противники раскланялись, но вместо слов примирения Мартынов напомнил о том, что пора бы дать ему удовлетворение, на что Лермонтов выразил всегдашнюю свою готовность. Верно только то, что кн. Васильчиков с Мартыновым на беговых дрожках, с ящиком принадлежавших Столыпину кухонных пистолетов, выехали отыскивать удобное место у подошвы Машука, на дороге между колонией "Каррас" и Пятигорском" [48, 421–422].

Лермонтов с другими секундантами поехали следом. Разговор, который они вели, пересказал П.К. Мартынов:

"Всю дорогу из Шотландки до места дуэли Лермонтов был в хорошем расположении духа. Никаких предсмертных распоряжений от него Глебов не слышал. Он ехал как будто на званый пир какой-нибудь. Все, что он высказал за время переезда, это сожаление, что он не мог получить увольнения от службы в Петербурге и что ему в военной службе едва ли удастся осуществить задуманный труд.

"Я выработал уже план, — говорил он Глебову, — двух романов: одного — из времен смертельного боя двух великих наций, с завязкою в Петербурге, действиями в сердце России и под Парижем и развязкой в Вене, и другого — из кавказской жизни, с Тифлисом при Ермолове, его диктатурой и кровавым усмирением Кавказа, Персидской войной и катастрофой, среди которой погиб Грибоедов в Тегеране, и вот придется сидеть у моря и ждать погоды, когда можно будет приняться за кладку фундамента. Недели через две нужно будет отправиться в отряд, к осени пойдем в экспедицию, а из экспедиции когда вернемся!.." [131, 93–94].

Осенью 1841 года В.Г. Белинский в рецензии на второе издание романа "Герой нашего времени" так отзывался о Лермонтове: "Беспечный характер, пылкая молодость, жадная до впечатлений бытия, самый род жизни — отвлекали его от мирных кабинетных занятий, от уединенной думы, столь любезной музам; но уже кипучая натура его начала устраиваться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые; он сам говорил нам, что замыслил написать романическую трилогию из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собою связь и некоторое единство, по примеру куперовской тетралогии, начинающейся "Последним из могики", продолжающейся "Путеводителем по пустыне" и "Пионерами" и оканчивающейся "Степями" [30, 455].

Как видим, свидетельство Мартынова совпадает с высказыванием Белинского. Даже по пути на дуэль Лермонтов думал не о возможных трагических последствиях поединка, а о своих планах на будущее.

Из множества неразрешенных вопросов, относящихся к поединку Лермонтова с Мартыновым, следует особо выделить

один: сколько человек присутствовало на дуэли? На следствии были названы фамилии двух секундантов: Глебова и Васильчикова. Много лет спустя стали известны имена еще двух: Трубецкого и Столыпина; Э.А. Шан-Гирей назвала Руфина Дорохова. А в записках Арнольди говорится: "Я полагаю, что кроме двух секундантов, Глебова и Александра Васильчикова, вся молодежь, с которою Лермонтов водился, присутствовала скрытно на дуэли, полагая, что она кончится шуткой, и что Мартынов, не пользовавшийся репутацией храброго, струсит и противники помирятся" [115, 470].

П.А. Висковатый, ссылаясь на рассказ В.А. Елагина, замечает: "Даже есть полное (подчеркнуто Висковатым. — В.З.) вероятие, что, кроме четырех секундантов: кн. Васильчикова, Столыпина, Глебова и кн. Трубецкого, на месте поединка было еще несколько лиц в качестве зрителей, спрятавшихся за кулисами, — между ними и Дорохов" [31, 420].

Приведем еще ряд свидетельств, подтверждающих присутствие Дорохова на дуэли. Один из современников Лермонтова рассказывает так: "Прискакивает Дорохов и с видом отчаяния объявляет: вы знаете, господа, Лермонтов убит!" [77, 171].

Жена священника Павла Александровского вспоминала: "Накануне памятной, несчастной дуэли, вечером пришел к моему г. Дорохов, квартировавший у нас в доме на бульваре, и попросил верховую лошадь ехать за город недалеко; мой муж отказывал ему, думая, не какое ли нибудь здесь неприятное дело, зная его как человека, уже участвовавшего в дуэлях, и не соглашался, желая прежде знать, для чего нужна лошадь. Но тот убедительно просил, говоря, что лошадь не будет заморена и скоро ее доставят сохранно и неприятности никакой не будет; муж согласился, и действительно, лошадь привели вечером не заморенной" [17, 475].

Далее матушка рассказала о том, как на следующий день вечером к ним в дом пришли друзья Лермонтова и стали просить ее мужа совершить обряд погребения поэта. "Они ушли, а муж позвал меня к себе и сказал: "У меня было предчувствие, я долго не решался давать лошадь Дорохову. Вчера вечером у подошвы Машука за кладбищем была дуэль; Лермонтова убил Мартынов, а Дорохов спешил за город именно поэтому. — И, опять задумавшись, сказал: — Чувствую невольно себя виноватым в этом случае, что дал лошадь. Без Дорохова это могло бы окончиться примирением, а он взялся за это дело и привел к такому окончанию, не склоняя противников на мир" [17, 475].

И еще одно свидетельство Висковатого: "Когда я указывал кн. Васильчикову на слух, сообщаемый и Лонгиновым, он сказал, что этого не ведает, но когда утвердительно заговорил о присутствии Дорохова, князь, склонив голову и задумавшись, заметил: "Может быть, и были. Я был так молод, мы все так молоды и несерьезно глядели на дело, что много было допущено упущений" [48, 420].

Вопрос о присутствии на дуэли посторонних лиц далеко не праздный. Речь идет не о детективных историях, подобных тем, которые муссировались четверть века тому назад В. Швембергером, а затем И. Кучеровым и В. Степицем [110]. Не о каком-то таинственном казаке, спрятавшемся за кустами и якобы выстрелившем в поэта сзади. Речь идет о конкретных лицах. Предварительно их круг можно очертить следующими именами: Дорохов, юнкер Бенкендорф, Евграф Чалов, возможно, Арнольди. Можно даже предположить, что все присутствовавшие на обеде у Рошке в Шотландке выехали на место дуэли. Кто-то из них мог стоять в стороне, кто-то — прятаться за кустами. Возможно, что кто-нибудь из них подзадорил Мартынова. Висковатый, разговаривая с Васильчиковым, задал ему подобный вопрос:

"А были ли подстрекатели у Мартынова?". На что Васильчиков ответил: "Может быть, и были, мне было 22 года, и все мы тогда не сознавали, что такое Лермонтов. Для всех нас он был офицер-товарищ, умный и добрый, писавший прекрасные стихи и рисовавший удачные карикатуры. Иное дело глядеть ретроспективно!" [48, 420].

Как бы то ни было, но присутствие посторонних лиц было не только нарушением правил дуэли, но и ставило ее участников в двойственное положение.

Что же произошло дальше?

Дуэль

В дневнике московского почт-директора А.Я. Булгакова сохранилась запись, которую он сделал 26 июля 1841 года, получив письма от В.С. Голицына и писателя Н.В. Пютяты:

"Когда явились на место, где надобно было драться, Лермонтов, взяв пистолет в руки, повторил торжественно Мартынову, что ему не приходило никогда в голову его обидеть, даже огорчить, что все это была одна шутка, а что ежели Мартынова это обижает, он готов просить у него прощения не токмо тут, но везде, где он только захочет!..

"Стреляй!" — был ответ испуганного Мартынова. Надлежало начинать Лермонтову, он выстрелил в воздух, желая все кончить глупую эту ссору дружелюбно, не так великодушно думал Мартынов, он был довольно бесчеловечен и злобен, чтобы подойти к самому противнику своему, и выстрелил ему прямо в сердце. Удар был так силен и верен, что смерть была столь же скоропостижна, как выстрел. Несчастный Лермонтов тотчас испустил дух. Удивительно, что секунденты допустили Мартынова совершить его зверский поступок. Он поступил противу всех правил чести и благородства, и справедливости. Ежели он хотел, чтобы дуэль совершалась, ему следовало сказать Лермонтову: извольте зарядить опять ваш пистолет. Я вам советую хорошенько в меня целиться, ибо я буду стараться вас убить. Так поступил бы благородный, храбрый офицер, Мартынов поступил как убийца" [151, 710].

Рассказ о выстреле Лермонтова в воздух, якобы имевшем место, с некоторыми незначительными деталями повторяется и в других воспоминаниях⁶⁹, но все они — свидетельства не очевидцев, а лиц, слышавших это от кого-то, что является весьма существенной деталью. Подобные же рассказы слышал в 70-е годы прошлого века и П.К. Мартыанов, когда собирал в Пятигорске сведения о Лермонтове.

Непосредственные участники дуэли долгое время молчали. Князь Васильчиков не хотел рассказывать, кивал на Мартынова: пусть он вначале опубликует свою версию. Однако Мартынов тоже молчал.

Князь Александр Илларионович Васильчиков в 1872 году опубликовал в "Русском архиве" свои воспоминания о дуэли: "Когда мы выехали на гору Машук и выбрали место по тропинке, ведущей в колонию (имени не помню), темная, громовая туча поднималась из-за соседней горы Бештау.

Мы отмерили с Глебовым тридцать шагов; последний барьер поставили на десяти и, разведя противников на крайние дистанции, положили им сходить к каждому на десять шагов по команде "марш". Зарядили пистолеты. Глебов подал один Мартынову, я другой Лермонтову, и командовали: "Сходись!". Лермонтов остался неподвижен и, взведя курок, поднял пистолет дулом вверх, заслоняясь рукой и локтем по всем правилам

опытного дуэлиста. В эту минуту, и в последний раз, я взглянул на него и никогда не забуду того спокойного, почти веселого выражения, которое играло на лице поэта перед дулом пистолета, уже направленного на него. Мартынов быстрыми шагами подошел и выстрелил. Лермонтов упал, как будто его скосило на месте, не сделав движения ни назад, ни вперед, не успев даже захватить большое место, как это обыкновенно делают люди раненные или ушибленные.

Мы подбежали. В правом боку дымилась рана, в левом — сочилась кровь, пуля пробила сердце и легкие" [139, 471; 174, 80].

После смерти Мартынова Васильчиков кое-что дополнительно рассказал Висковатому, который записал с его слов следующее: "Я помню, — говорил князь Васильчиков, — как он (Столыпин. — В.З.) ногою отбросил шапку, и она откатилась еще на некоторое расстояние. От крайних пунктов барьера Столыпин отмерил еще по 10 шагов, и противников развели по краям. Заряженные в это время пистолеты были вручены им (Глебовым? — Прим. П.А. Висковатого). Они должны были сходить к команде: "Сходись!". Особенного права на первый выстрел по условию никому не было дано. Каждый мог стрелять, стоя на месте, или подойдя к барьеру, или на ходу, но непременно между командою: два и три. Противников поставили на скате, около двух кустов: Лермонтова лицом к Бештау, следовательно, выше; Мартынова ниже, лицом к Машуку. Это опять была неправильность. Лермонтову приходилось целить вниз, Мартынову вверх, что давало последнему некоторое преимущество. Командовал Глебов... <...> Вероятно, вид торопливо шедшего и целившего в него Мартынова вызвал в поэте новое ощущение. Лицо приняло презрительное выражение, и он, все не трогаясь с места, вытянул руку кверху, по-прежнему кверху же направляя дуло пистолета.* "Раз"... "Два"... "Три!" командовал между тем Глебов. Мартынов уже стоял у барьера. "Я отлично помню, — рассказывал далее князь Васильчиков, — как Мартынов повернул пистолет, курком в сторону, что он называл стрелять по-французски! В это время Столыпин крикнул: "Стреляйте! или я разведу вас!"... Выстрел раздался, и Лермонтов упал, как подкошенный..." [48, 424—425].

В некрологе, написанном В. Стоюниным на смерть Васильчикова, сообщалась, в частности, одна весьма любопытная деталь: "Когда Лермонтову, хорошему стрелку, был сделан со стороны секунданта намек, что он, конечно, не намерен убивать своего противника, то он и здесь отнесся к нему с высокомерным презрением со словами: *"Стану я стрелять в такого дурака"* (выделено мною. — В.З.), не думая, что были сочтены его собственные минуты. Так рассказывал князь Васильчиков об этой несчастной катастрофе, мы записываем его слова, как рассказ свидетеля смерти нашего поэта" [56, 303].

То, что роковые слова действительно были произнесены Лермонтовым, подтверждает найденная автором заметка, опубликованная в 1939 году в Париже в эмигрантской газете "Возрождение". В заметке сообщалось: "Княгиня С.Н. Васильчикова любезно предоставила нам выдержку из неопубликованных воспоминаний ее покойного мужа, князя Б.А. Васильчикова, сына секунданта Лермонтова":

"В 1839 г., — пишет кн. Б.А. Васильчиков, — отец был зачислен в II отделение Е<го> И<мператорского> В<еличества> Канцелярии. В качестве чиновника этой канцелярии он командирован на Кавказ для участия в сенаторской ревизии, во главе которой стоял Ган.

На Кавказе отец сблизился и даже подружился с Лермонтовым. Они жили в Пятигорске в одном доме, и отцу довелось быть свидетелем ссоры Лермонтова с Мартыновым, а затем —

*Рассказ князя Васильчикова. Когда я спросил, отчего же он не печатал о вытянутой руке, свидетельствующей, что Лермонтов показывал явное нежелание стрелять, князь утверждал, что он не хотел подчеркивать этого обстоятельства, но поведение Мартынова снимает с него необходимость щадить его. — Прим. П.А. Висковатого.

секундантом первого в роковой дуэли. При всей своей естественной сдержанности при суждении о роли Лермонтова в этом трагическом эпизоде, отец в откровенных беседах в интимном кругу не скрывал некоторой доли осуждения Лермонтова во всей этой истории...

Свои воспоминания об этой трагической дуэли отец поместил в семидесятых годах в "Русском Архиве", но в этом изложении он, щадя память поэта, упустил одно обстоятельство, которое я однако же твердо запомнил из одного разговора моего отца на эту тему в моем присутствии с его большим другом Вас. Денисовичем Давыдовым, сыном знаменитого партизана.

Отец всегда был уверен, что все бы кончилось обменом выстрелов в воздух, если бы не следующее обстоятельство: подойдя к барьеру, Лермонтов поднял дуло пистолета вверх, обращаясь к моему отцу, громко, так что Мартынов не мог не слышать, сказал: "Я в этого дурака стрелять не буду". Это, думал мой отец, переполнило чашу терпения противника, он прицелился и последовал выстрел" [153; ср.: 212, 178].

Приведем еще одно свидетельство, оно принадлежит уже знакомому нам плямяннику Дикова: "За несколько минут до назначенного срока приехал Л. с секундантом князем В." Лермонтов "своими двусмысленными и дерзкими словами" вновь взбесил Мартынова [31, 91].

Попытаемся теперь восстановить весь ход дуэли, опираясь на доступные свидетельства.

15 июля 1841 года около семи часов вечера дуэлянты, секунданты и "зрители" оказались в четырех верстах от города на небольшой поляне у дороги, ведущей из Пятигорска в Николаевскую колонию вдоль северо-западного склона горы Машук (теперь это место называется "Перкальской скалой").

Секунданты установили барьер — 15 шагов, и отсчитали от него в каждую сторону еще по 10 шагов, вручили дуэлянтам заряженные пистолеты.

Объявленные секундантами условия дуэли были следующие: стрелять могли до трех раз, или стоя на месте, или подходя к барьеру. Осечки считались за выстрел. После первого промаха противник имел право вызвать выстрелившего к барьеру. Стрелять могли на счет "два — три" (т. е., стрелять было можно после счета "два", и нельзя стрелять после счета "три"). Вся процедура могла повторяться, пока каждый не сделает по три выстрела. Руководил Глебов, он дал команду: "Сходишь".

Лермонтов остался на месте и, заслонившись рукой, поднял пистолет вверх. Мартынов, все время целясь в противника, поспешно подошел к барьеру (возможно, вид у него действительно был дурацкий. — Ред.)

Начался отсчет: "один"... "два"... "три"... Никто не выстрелил. Тишина... Нервы у всех на пределе, и тут Столыпин (по другой версии, Трубецкой) крикнул: "Стреляйте или я развожу дуэль!". На что Лермонтов ответил: "Я в этого дурака стрелять не буду!"

"Я вспыхнул, — писал Мартынов в ответах следствию. — Ни секундантами, ни дуэлью не шутят... и опустил курок...". Прозвучал выстрел.* Лермонтов упал как подкошенный, пуля прошла навылет.

"Неожиданный строгий исход дуэли, — отметил Висковатый, — даже для Мартынова был потрясающим. В чаду борьбы чувств, уязвленного самолюбия, ложных понятий о чести, интриг и удалого молодечества, Мартынов, как и все товарищи, был далек от полного сознания того, что творится. Пораженный исходом, бросился он к упавшему. "Миша, прости мне!" вырвался у него крик испуга и сожаления...

В смерть не верилось. Как растерянные стояли вокруг павшего, на устах которого продолжала играть улыбка презрения.

Глебов сел на землю и положил голову поэта к себе на колени. Тело быстро холодело..." [48, 426].

А.И. Арнольди вспоминал: "А. Столыпин, как я тогда же слышал, сказал Мартынову: "Aller vous en, votre affaire est faite",** — когда тот после выстрела кинулся к распростертому Лермонтову... Только шуточная дуэль могла заставить всю эту молодежь не подумать о медике и экипаже на всякий случай, хотя бы для обстановки, что сделал Глебов уже после дуэли, поскакав в город за тем и другим, причем при теле покойного оставались Трубецкой и Столыпин. Не присутствие ли этого общества (речь идет о "свидетелях". — В.З.), собравшегося посмеяться над Мартыновым, о чем он мог узнать стороной, заставило его мужаться и крепиться и навести дуло пистолета на Лермонтова?" [115, 470].

В этом воспоминании прямо говорится о розыгрыше Мартынова, к которому приготовились все собравшиеся на дуэль, но никто не был готов к тому, что произойдет трагедия. Хотелось бы также защитить Столыпина от обвинений в подстрекательстве к дуэли. Причин для этого у него не было никаких. Гибель поэта была для него, как и для всех присутствовавших на дуэли, большим горем. К подобному исходу никто из них не был готов. Это подтверждается и тем, что никто даже не подумал о докторе.

Уже не раз в нашей печати обсуждались вопросы условия дуэли, ее правила, дуэльный кодекс графа де Шатовиллара 1836 года, который был хорошо известен в России и применялся на дуэлях. Одна из публикаций на эту тему появилась в 1988 году [162]⁷⁰, ее авторы, прокурор-криминалист Магаданской областной прокуратуры Б. Пискарев и инженер из Москвы Д. Алексеев, проанализировали условия дуэли и отметили те нарушения дуэльного кодекса, которые они обнаружили.

Позволим себе некоторые цитаты из этой статьи.

В России в 30—40-х годах XIX века правила дуэли, как считал Б. Пискарев и Д. Алексеев, регламентировались национальными дуэльными традициями, на которые оказал большое влияние французский кодекс графа де Шатовиллара. Но в то время на Кавказе, по мнению авторов статьи, "условия дуэлей были более суровыми, мелкие же формальности соблюдались не столь строго и педантично, как, скажем, в Петербурге".

"Кодекс и обычай, — пишут далее Б. Пискарев и Д. Алексеев, — гласили: противники обязаны беспрекословно подчиниться всем приказаниям секундантов, а последние должны неукоснительно выполнять выработанные ими же условия поединка. В частности, абсолютно точно фиксировать промежутки времени — не больше 10—15 секунд — между счетом "два" и "три", и ни в коем случае — момент чрезвычайно важный! — не подавать заранее неоговоренных команд. Противники не имели права стрелять ни на секунду раньше счета "два" или позже команды "три", после которой дуэль безоговорочно прекращалась или же возобновлялась на прежних условиях" [162, 67—68].

Далее события дуэли, по мнению авторов статьи, разворачивались следующим образом. После команды "три" никто не выстрелил... В это время лицо поэта приняло "презрительное выражение, и он, все не трогаясь с места, вытянул руку вверх, по-прежнему направляя кверху дуло пистолета... И вот в этот момент в ход поединка неожиданно вмешивается Столыпин. "Стреляйте! — закричал он. — Или я разведу вас!" В следующее мгновение Лермонтов разряжает свой пистолет в воздух. Следом гремит выстрел Мартынова, и поэт падает...

Экспертиза тела убитого поэта, которую сутки спустя провел врач И. Барклай-де-Толли⁷¹, подтвердила, что выстрел Мартынова застал Лермонтова стоящим с высоко поднятой вверх правой рукой" [162, 67].

*До сих спорным является вопрос о выстреле после счета "три" — в таком случае, на глазах у всех произошло убийство, после счета "три" дуэль считается приостановленной, и стрелять уже было нельзя до возобновления нового счета... Но секунданты неоднократно подчеркивали, что дуэль произошла "по правилам чести", и "стрелять можно было, когда угодно". — В.З.

**Уходите, вы сделали свое дело — франц.

Возможно, секунданты и договаривались проводить дуэль, руководствуясь дуэльным кодексом графа де Шатовиллара, но принятые ими условия были более жесткими, и поставили их секунданты только по одной причине: знали, что Мартынов трус, стрелять не будет. Лермонтов не успел сделать ни одного выстрела. Рассказы о выстреле его в воздух — лишь легенда.* Подтверждает это и кн. Васильчиков: "Поручик Лермонтов упал уже без чувств и не успел дать своего выстрела; из его заряженного пистолета выстрелил я гораздо позже на воздух" [114, 118], и Мартынов: "Хотя и было положено между нами считать осечку за выстрел, но у его пистолета осечки не было" [147, 60].

Завершая рассказ об этой дуэли, вспомним поединок, описанный Лермонтовым в "Герое нашего времени".

Распространено мнение, что прототипом Грушницкого является Мартынов. Те же Б. Пискарев и Д. Алексеев считали, что именно к Мартынову обращены слова из дневника Печорина: "...Я решился предоставить все выгоды Грушницкому; я хотел испытать его; в душе его могла проснуться искра великодушия, и тогда все устроилось бы к лучшему; но самолюбие и слабость характера должны были восторжествовать...".

Такое мнение ничем не оправдано. Во-первых, слова эти написаны Лермонтовым за три года до дуэли и предполагать, что он заранее все предвидел, по меньшей мере абсурдно. Во-вторых, есть ли основания считать, что они обращены именно к Мартынову? Ведь версия, согласно которой прототипом Грушницкого послужил Мартынов, появилась через много лет после дуэли в результате стремления сочувствующих Мартынову знакомых оправдать его поступок. Согласно этой версии, Мартынов вызвал Лермонтова на дуэль, обидевшись на него за то, что он изобразил его в образе Грушницкого. Но в 1837 году на Водах, когда Лермонтов наблюдал жизнь "водяного общества" и продумывал замысел романа "Герой нашего времени", в Пятигорске и Кисловодске ему пришлось наблюдать совсем другие лица. Мартынов же в это время был в закубанской экспедиции Вельяминова и виделся с Лермонтовым лишь один день 29 сентября, хотя до этого они знали друг друга по Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров.

Необходимо отметить, что еще до революции многие современники Лермонтова знали, кто в действительности явился прототипом Грушницкого.

Так, например, Э.А. Шан-Гирей заявляла: "...Известно хорошо, что Лермонтов списал Грушницкого с Колюбакина, прозванного немирным" [200, 646].

Утверждение о том, что прототипом того или иного героя является реальное лицо, должно быть подкреплено серьезными доказательствами, а их-то мы в данном случае и не имеем⁷².

Версия о существовании тайных врагов поэта, появившаяся в 30-е годы, выросла на благодатной почве всеобщего недоверия друг к другу и поиска скрытых врагов среди своих близких, друзей, сослуживцев, недоверия, которое было одной из характерных примет эпохи становления культа личности.

Заголовки газетных и журнальных статей тех лет говорят сами за себя. Вот лишь небольшой их перечень — в 1938 году: П.А. Ефимов. "Дуэль или убийство?", В. Нечаева. "Новые данные об убийстве Лермонтова", Е. Яковкина, А. Новиков. "Как был убит Лермонтов"; в 1939 году: Э.Г. Герштейн. "Подлая расправа", В.С. Нечаева. "Убийцы".

Этот список можно продолжить.

Это были годы, когда развитие лермонтоведения приобрело, можно сказать, заговорщицко-обвинительное направление. И для этого были тогда свои причины.

Сейчас, по прошествии многих лет, когда в нашем распоряжении появились дополнительные документы и материалы, стоит ли настаивать на том, что гибель поэта — это результат происков его врагов, организовавших заговор против него? Не пора ли взглянуть непредвзято на события, предшествовавшие дуэли, и на саму дуэль, на отношения между ее участниками? Однако старые идеи живучи. Версия о существовании заговора против поэта и сегодня находит своих защитников.

После дуэли

О событиях, произошедших после дуэли, было рассказано несколькими ее участниками.

Вот как писал об этом князь А. И. Васильчиков:

"Хотя признаки жизни уже видимо исчезли, но мы решили позвать доктора. По предварительному нашему приглашению присутствовать при дуэли доктора, к которым мы обращались, все наотрез отказались. Я поскакал верхом в Пятигорск, заезжал к двум господам медикам, но получил такой же ответ, что на место поединка по случаю дурной погоды (шел проливной дождь) они ехать не могут, а приедут на квартиру, когда привезут раненого.

Когда я возвратился, Лермонтов мертвый лежал на том же месте, где упал; около него Столыпин, Глебов и Трубецкой. Мартынов уехал прямо к коменданту объявить о дуэли.

Черная туча, медленно поднимавшаяся на горизонте, разразилась страшной грозой, и перекаты грома пели вечную память новопреставленному рабу Михаилу.

Столыпин и Глебов уехали в Пятигорск, чтобы распорядиться перевозкой тела, а меня с Трубецким оставили при убитом. Как теперь помню странный эпизод этого рокового вечера; наше сидение в поле при трупке Лермонтова продолжалось очень долго, потому что извозчики, следуя примеру храбрости гг. докторов, тоже отказались один за другим ехать для перевозки тела убитого. Наступила ночь, ливень не прекратился... Вдруг мы услышали дальний топот лошадей по той же тропинке, где лежало тело, и, чтобы оттащить его в сторону, хотели его приподнять; от этого движения, как обыкновенно случается, спертый воздух выступил из груди, но с таким звуком, что нам показалось, что это живой и болезненный вздох, и мы несколько минут были уверены, что Лермонтов еще жив.

Наконец часов в одиннадцать ночи явились товарищи с извозчиком, наряженным, если не ошибаюсь, от полиции. Покойника уложили на дроги, и мы проводили его вместе до общей нашей квартиры" [138, 368—369].

Совсем иначе рассказал об этом Глебов, по крайней мере, по словам Э.А. Шан-Гирей.

В 1889 году Эмилия Александровна опубликовала в "Русском архиве" небольшую заметку, в которой она писала, что Глебов рассказывал ей о том, какие мучительные часы провел он, "оставшись один в лесу, сидя на траве под проливным дождем. Голова убитого поэта покоилась у него на коленях. Темно, кони привязанные ржут, рвутся, бьют копытами о землю, молния и гром беспрерывно; необъяснимо страшно стало! И Глебов хотел осторожно спустить голову на шинель, но при этом движении Лермонтов судорожно зевнул. Глебов остался недвижим и так пробыл, пока не приехали дрожки, на которых и привезли бедного Лермонтова на его квартиру" [202, 320].

Висковатый, создавая биографию поэта, использовал оба рассказа, несколько приукрасив их сведениями, источник которых до сих пор остался неизвестен:

*Более того, по дуэльному кодексу первый выстрел нельзя было сделать откровенно в воздух — это было бы воспринято как попытка вынудить противника быть великодушным. — Ред.

"В смерть не верилось. Как растерянные стояли вокруг павшего, на устах которого продолжала играть улыбка презрения. Глебов сел на землю и положил голову поэта к себе на колени. Тело быстро холодело... Васильчиков поехал за доктором; Мартынов — доложить коменданту о случившемся и отдать себя в руки правосудия... Мы ничего не знаем о других!.. Что делал многолетний верный друг поэта Монго-Столыпин?.. Князь Васильчиков упорно молчал относительно других лиц, свидетелей дуэли (курсив П.А. Висковатого. — В.З.). Он и Дорохов почему-то говорить не хотели. <...>

Между тем в Пятигорске трудно было достать экипаж для перевозки Лермонтова. Васильчиков, покинувший Михаила Юрьевича еще до ясного определения его смерти, старался привезти доктора, но никого не мог уговорить ехать к сраженному. Медики отвечали, что на место поединка при такой адской погоде они ехать не могут, а приедут на квартиру, когда привезут раненого. Действительно, дождь лил, как из ведра, и совершенно померкнущая окрестность освещалась только блистанием непрерывной молнии при страшных раскатах грома. Дороги размокли. С большим усилием и за большие деньги, кажется, не без участия полиции, удалось, наконец, выслать за телом дроги (вроде линейки). Было 10 часов вечера. Достал эти дроги уже Столыпин. Князь Васильчиков, ни до чего не добившись, приехал на место поединка без доктора и экипажа.

Тело Лермонтова все время лежало под проливным дождем, накрытое шинелью Глебова, покоясь головою на его коленях. Когда Глебов хотел осторожно спустить ее, чтобы поправить — он промок до костей, — из раскрытых уст Михаила Юрьевича вырвался не то вздох, не то стон; и Глебов остался недвижим, мучимый мыслью, что быть может, в похолодевшем теле еще кроется жизнь. <...>

Наконец появился долго ожидаемый экипаж в сопровождении полковника Зельмица и слуг. Поэта подняли и положили на дроги. Поезд, сопровождаемый товарищами и людьми Столыпина, тронулся" [48, 426–428].

С.И. Недумов внес небольшие коррективы в сообщение Э.А. Шан-Гирей: "В действительности Глебову не удалось дожидаться дрожек и пришлось за ними ехать самому. Это видно из показаний слуги Мартынова Ильи Козлова, подтвержденных и слугой Лермонтова Иваном Вертюковым" [143, 239; 52, 154].

"Действительно, — показывал Илья Козлов, — было мною привезено тело убитого поручика Лермонтова с помощью кучера Ивана <Вертюкова> в 10 или же в 11 часу ночи, по приказанию приехавшего оттолль корнета Глебова" [143, 239].

Этим показанием опровергается участие в перевозке тела убитого поэта пятигорских извозчиков Кузьмой и Иваном Чухинными, о которых пишет Висковатый [48, 427].

Анализ воспоминаний современников, сопоставление одних фактов и документов с другими нередко заставляют усомниться в полной достоверности тех или иных материалов. В данном случае речь идет о воспоминаниях Васильчикова. По его словам, Мартынов уехал к коменданту, чтобы заявить о дуэли. Однако из приводимого ниже сообщения Ильяшенкова в Пятигорский земский суд будет видно, что первым о дуэли заявил не Мартынов, а Глебов.

Столь же сомнительными оказались при проверке и другие их свидетельства. Среди приехавших за телом Лермонтова не было полковника Зельмица — он в это время дожидался приезда траурного поезда у Верзилиных.

От версий Васильчикова и Висковатого, видимо, следует отказать. Наиболее правдоподобной (подтверждаемой) выглядит версия Глебова в пересказе Э. Шан-Гирей.

Проливной дождь, о котором пишут авторы, прошел перед дуэлью, и "страшных горных потоков" уже не было, иначе как можно объяснить слова акта осмотра места поединка, написанного на следующий день после дуэли 16 июля: "На месте, где Лермонтов упал и лежал мертвый, приметна кровь, из него истекшая" [114, 115]. Ливень непременно смыл бы все следы крови. Но дождь уже не столь сильный все-таки был, о чем вспоминал Глебов о своем сидении у тела. Однако, не дождавшись товарищей, ему пришлось обеспечить перевозку самому. Какое-то время никто не оставался у тела убитого поэта!

Еще один факт заставляет усомниться в точности воспоминаний Васильчикова. Он пишет, что "по предварительному нашему приглашению присутствовать при дуэли, доктора, к которым мы обращались, все наотрез отказались", — отсюда следует, что о дуэли было известно не только секундантам; как писала Т.А. Иванова, "о ней знал весь город" [97, 209]. Но при таком большом числе "прикосновенных лиц" вряд ли не нашлось бы человека, сообщившего о готовящемся поединке начальству.

Те лица, которые присутствовали на дуэли и стали невольными свидетелями разыгравшейся драмы, были связаны обетом молчания, хотя молчание о дуэли считалось преступлением и строго наказывалось. Именно за то, что "не дали знать о дуэли местному начальству", Глебов и Васильчиков были преданы суду [147, 40].

Пока у Перкальской скалы собирались дуэлянты, в Пятигорске шли последние приготовления к балу, который затеял князь Владимир Голицын, собираясь удивить пятигорское общество. Открытие бала должно было состояться в "казенном саду" и было назначено на 7 часов вечера.

Ничего подобного в Пятигорске еще не бывало. В продолжение нескольких дней сооружался павильон из зеркал, спрятанных в зелени и цветах. Наконец настал назначенный день. Но тут разразилась необычайная гроза, каких старожилы не видели раньше, по улицам текли дождевые потоки, приглашенные на бал не могли выйти из дома.

"Сестры Верзилины, принарядившись, готовились отправиться на бал кн. Голицина, — вспоминала Э.А. Шан-Гирей, — но ливень не унимался. К нам пришел Дмитревский и, видя барышень в бальных туалетах и опечаленными, вызвался привести обычных посетителей из молодежи устроить свой танцевальный вечер. Не успел он высказаться, как вбегает полковник Антон Карлович Зельмиц с растрепанными длинными волосами, с испуганным лицом, размахивая руками, и кричит: "Один напавал, другой под арестом!". Мы бросились к нему: "Что такое, кто напавал, где?" — "Лермонтов убит!" — раздались роковые слова... Внезапное известие до того поразило матушку, что с ней сделалась истерика... Уже потом, от Дмитревского, узнали мы подробности о случившемся..." [48, 428].

"Мальчишки, мальчишки, что вы со мною сделали! — плакался, бегая по комнате и схватившись за голову, добряк Ильяшенков, когда ему сообщили о катастрофе", — писал П.А. Висковатый. — Комендант растерялся и, не зная еще, кто убит или ранен, приказал, что, как только привезут, Лермонтова немедленно поместить на гауптвахту" [48, 429].

"Тем временем тело Лермонтова привезли в Пятигорск, — рассказывал дальше Висковатый. — Разумеется, на гауптвахту его сдать было нельзя и, постояв перед нею несколько минут (пока выяснилось, что поручик Тенгинского полка Лермонтов мертв), его повезли дальше. Кто-то именем коменданта опять-таки остановил поезд перед церковью, сообщив, что домой его везти нельзя. Опять произошло замедление. Наконец смоченный кровью и омытый дождем труп был привезен на квартиру

и положен на диван в столовую, где еще недавно у открытого окна по утрам работал поэт. Глебов, а затем Васильчиков были арестованы и под конвоем проведены к месту заключения. Было полночь, когда прибыла наконец давно ненужная медицинская помощь [48, 429].

Весть о дуэли быстро распространялась по городу. П.А. Гвоздев⁷³ рассказывал А.И. Меринскому⁷⁴, что в тот вечер, "услыхав о происшествии и не зная наверное, что случилось, в смутном ожидании отправился на квартиру Лермонтова и там увидел окровавленный труп поэта. Над ним рыдал его слуга. Все там находившиеся были в большом смущении" [138, 137].

А.Чарыков⁷⁵ вспоминал: "...Я тотчас же отправился разыскивать его квартиру, которой не знал. Последняя встреча помогла мне в этом; я пошел по той же улице, и вот на самой окраине города, как бы в пустыне, передо мною, в моей памяти вырастает домик, или, вернее, убогая хижина. Вхожу в сени, налево дверь затворенная, а направо, в открытую дверь, увидел труп поэта, покрытый простыней, на столе; под ним медный таз; на дне его адела кровь, которая несколько часов еще сочилась из груди его. Но вот что меня поразило тогда: я ожидал тут встретить толпу поклонников погибшего поэта и, к величайшему удивлению моему, не застал ни одной души" [137, 194—195].

"Тотчас отправились на квартиру Лермонтова, — вспоминал еще один очевидец. — На кровати, в красной шелковой рубашке лежал бледный, истекший кровью Лермонтов. На груди была видна рана от прострела кухонрейтеровского пистолета. Грудь была прострелена навывлет, а на простыне лужа крови" [95, 364].

Вечером 15 июля 1841 года был арестован Глебов, объявивший коменданту Пятигорска полковнику Ильяшенкову о дуэли, несколько позже — Мартынов. На следующий день арестовали Васильчикова, и началось следствие.

Дальнейшие события происходили в следующей последовательности. Утром 16 июля Ильяшенков сообщил в Пятигорский земский суд: "Лейб-гвардии конного полка корнет Глебов вчерашнего числа к вечеру пришел ко мне на квартиру, объявил, что в 6 ч. веч. у подножия горы Машук была дуэль между оставшимся майором Мартыновым и Тенгинского пехотного полка поручиком Лермонтовым, на коей последний был убит" [55, 426].

Вслед за этим комендант подготовил рапорт на имя Граббе: "Вашему Превосходительству имею честь донести, что находящиеся в городе Пятигорске для пользования болезней Кавказскими минеральными водами, уволенный от службы Гребенского казачьего полка майор Мартынов и Тенгинского пехотного полка поручик Лермантов, сего месяца 15-го числа, в четырех верстах от города, у подошвы горы Машух имели дуэль, на коей Мартынов ранил Лермантова из пистолета в бок навывлет, от каковой раны Лермантов помер на месте. Секундантами у обоих был находящийся здесь для излечения раны лейб-гвардии Конного полка корнет Глебов. Майор Мартынов и корнет Глебов арестованы, и о происшествии сем производится законное расследование и донесено Государю Императору за № 1356" [55, 426—427].

Но в таком виде рапорт послан не был. Появление князя Васильчикова заставило Ильяшенкова сформулировать вторую его часть несколько иначе. Во втором варианте комендант написал: "Секундантами были у них находящиеся здесь для пользования минеральными водами ("со стороны" — вычеркнуто. — В.З.) лейб-гвардии Конного полка корнет Глебов и служащий во II отделении Собственной Его Императорско-

го Величества канцелярии в чине титулярного советника князь Васильчиков..." [147, 30—31].

Этот новый вариант рапорта и поступил к Граббе.

Существование двух вариантов рапорта В.И. Ильяшенкова объясняется просто: утром, по горячим следам комендант отправил письмо в Пятигорский земский суд и составил черновик донесения к Граббе. О присутствии Васильчикова на дуэли Ильяшенков еще ничего не знал. Но не успел он послать донесение, как появился Васильчиков, и рапорт пришлось переписывать.

Приведенный документ подтверждает воспоминание Васильчикова о том, что друзья не сразу смогли решить, кого указать в качестве второго секунданта, не было также решено и кто из них на чьей стороне выступал.

"Собственно секундантами были: Столыпин, Глебов, Трубецкой и я, — рассказывал позже Васильчиков. — На следствии же показали: Глебов себя секундantom Мартынова, я — Лермонтова. Других мы скрыли, Трубецкой приехал без отпуска и мог полатиться серьезно. Столыпин уже раз был замешан в дуэли Лермонтова, следовательно, ему могло достаться серьезнее" [48, 423].

Приведем воспоминания Арнольди, также подтверждающие рассказ Васильчикова.

"Рассказывали в Пятигорске, — писал Арнольди, — что заранее было установлено, чтобы только один из секунднтов пал жертвою правительственного закона, что поэтому секунднты между собой кидали жребий, и тот выпал на долю Глебова, который в тот же вечер доложил о дуэли коменданту и был посажен на гауптвахту. Так как Глебов жил с Мартыновым на одной квартире, правильная по законам чести дуэль могла казаться простым убийством, и вот, для обеления Глебова, Васильчиков на другой день сообщил коменданту, что он был также секундантом, но у Лермонтова, за что посажен был в острог, где за свое участие и содержался" [138, 225—226].

Утром 16 июля тело Лермонтова обмыли.

"Окостенелым членам трудно было дать обычное для мертвеца положение; сведенных рук не удалось расправить, и они были накрыты простыней. Веки все открывались, и глаза, полные дум, смотрели чуждыми земного мира" [48, 430].

С утра и дом, и двор, где жил Лермонтов, были переполнены народом. Многие плакали. "А грузин, что Лермонтову служил, — вспоминал впоследствии Н.П. Раевский, — так убивался, так причитал, что его и с места сдвинуть нельзя было. Это я к тому говорю, что если бы у Михаила Юрьевича характер, как многие думают, в самом деле был заносчивый и неприятный, так прислуга бы не могла так к нему привязаться" [170, 186—187].

Н.И. Лорер узнал о трагической гибели поэта утром 16 июля от товарища по сибирской ссылке А.И. Вегелина, который тоже лечился в Пятигорске.

"Знаешь ли ты, что Лермонтов убит?" — сказал Вегелин. Ежели бы гром упал к моим ногам, я бы и тогда был менее поражен, чем на этот раз.

"Когда? Кем?" — мог я только воскликнуть.

Мы оба с Вегелиным пошли к квартире покойника, и тут я увидел Михаила Юрьевича на столе, уже в чистой рубашке и обращенного головой к окну. Человек его обмахивал мух с лица покойника, а живописец Шведе снимал портрет с него масляными красками. Дамы — знакомые и незнакомые — и весь любопытный люд стали тесниться в небольшой комнате, а первые являлись и украшали безжизненное чело поэта цветами..." [138, 331].

Траскин

Многие представители кавказского начальства сыграли ту или иную роль в судьбе Лермонтова. Самой противоречивой фигурой среди них можно смело назвать Александра Семеновича Траскина.

Первым подробные сведения о Траскине собрал С.А. Андреев-Кривич. Исследователь обнаружил послужной список, из которого стало известно, что А.С. Траскин находился "при особе Государя" 14 декабря 1825 года, за что получил "Высочайшую признательность". В 1833 году он был членом секретной следственной комиссии, а в 1834 году, будучи членом военно-цензурного комитета, стал флигель-адъютантом. Он служил в военном министерстве, где состоял для особых поручений при самом министре [24, 149].

Дальнейшей карьере Траскина повредило его большое самонадеянность. По словам Г.И. Филиппова⁷⁶, Траскин "испортил свою карьеру тем, что стал в обществе слишком много говорить о своем участии в делах военного министерства и что князь Чернышев воспользовался удобным случаем с почестом удалить его от себя на Кавказ" [187, 258].

Декабрист В.С.Толстой, знавший о многих закулисных историях, касавшихся представителей кавказских военных властей, описал в своих анонимных записках немало пикантных подробностей из жизни Траскина, рисуящих его человеком угодливым, не очень щепетильным в вопросах чести, готовым на все ради продвижения по службе:

"При назначении Граббе на Кавказ, — писал Толстой, — ему назначили начальником штаба флигель-адъютанта полковника Генерального штаба некоего Траскина, которого прохождение службы — рисуящие порядки того времени — внушало Граббе, что Траскин приставлен к нему шпионом, почему он ему предоставил всю хозяйственную часть, подряды и расходы немаловажных сумм, которыми Траскин широко пользовался.

Военный министр, выскочка князь Чернышев — в лексиконе Тгустеа обозначенный "aventurier Russe"* — был вторым браком женат на девице графине Зотовой, по матери внучке князя Куракина, отца побочных семейств баронов Вревских и Сердобиных. Одна из девиц этих семейств жила у своей ближайшей родственницы княгини Чернышевой, и ее соблазнил князь Чернышев, через что оказалось необходимо ее выдать замуж, для чего и выбрали Траскина, отличавшегося единственно своим безобразием лица и уродливою тучностью.

Очень скоро после свадьбы Траскина померла при родах, и Траскин вдовец обчелся в своих расчетах, лишившись покровительства всесильного временщика Чернышева.

Как-то раз при дворе затеяли маскарад, для которого приготовлялась китайская кадрили. Для этой кадрили в числе прочих избрали уродливого Траскина, который после репетиции во дворце, в китайском наряде, в полутемном коридоре встретил чем-то взбешенного князя Орлова, пред которым надумал бужонить (задирать. — В.З.) и задержал придворного Бок Магога, который своею богатырскою дланью отнесил могучую пощечину ширококрылому Траскину, но после, узнав, что этот ряженный китаец — полковник Генерального штаба, сделался его покровителем.

В день маскарада Траскин заключил свое бужонство в кадрили, упавши на спину своего огромного туловища, так что паркет затрясся и тем возбудил неистовый хохот всех присутствующих, в особенности Императора Николая I, чем князь А.Ф. Орлов воспользовался для представления Траскину звания флигель-адъютанта⁷⁷ [15, ф. 176, 4629 "а", л. 17].

*Русский авантюрист (франц.)

В.С. Толстой немного ошибся. Траскин действительно получил повышение, но ему дали не звание флигель-адъютанта, а перевели на генеральскую должность Начальника штаба Кавказской линии и Черномории. 25 декабря 1837 года он был назначен исполняющим обязанности начальника штаба, а 25 января 1839 года утвержден в этой должности. Все годы своего пребывания на Кавказе он вел активную переписку (на французском языке) со своим родственником П.А. Вревским, который был начальником I Отделения канцелярии военного министра и одновременно состоял для особых поручений при Чернышеве.

"Эта переписка носила очень важный характер, — пишет Андреев-Кривич, — этим путем сообщались какие-то закулисные сведения. Она даже сыграла очень большую роль в возникновении напряженных отношений между Головиным⁷⁸ и Граббе.

В письме от 3 октября 1840 года Головин, имея в виду переписку Траскина с Вревским, пишет: "Путь французской корреспонденции, отзывающийся в кабинете министров, мне известен, и вот где все зло. Оно-то затмевает взаимные наши отношения и причиняет существенный вред ходу служебному" [24, 149].

Необходимо отметить некоторые детали, характеризующие ставропольскую обстановку в 1840—1841 гг., в которой Лермонтову пришлось оказаться. Люди, с которыми сблизился поэт, были весьма интересными. В Ставрополе Лермонтов посещал не только дом Командующего. Его часто можно было встретить у И.А. Вревского, где бывали С. Трубецкой, Н.И. Вольф, Р. Дорохов, тот же А. Столыпин. Заезжал сюда и декабрист М. Назимов. Но, что самое интересное, здесь довольно часто можно было встретить и Траскина (братья Ипполит и Поль Вревские были родными братьями его жены). А.И. Дельвиг, оказавшись в Ставрополе в том же доме, отметил, что Траскин был здесь "совершенно своим человеком" [64].

Короче говоря, все эти люди составляли так называемый "ставропольский кружок", о котором уже немало написано. Однако следует повторить точку зрения В.Э. Вацура, написавшего об одной особенности ермоловской среды, которое нашло отражение в письме Траскина к Граббе от 17 июля 1841 года, к которому мы еще не раз вернемся. Траскин вращался в среде интеллектуальной, "литературной". "Совершенно естественно поэтому, что Траскин знает Лермонтова-литератора. Литературные интересы ему отнюдь не чужды: он следит за новинками, в частности французской прозы, и обменивается книгами с Граббе" [40, 118]. Более того, именно ему Граббе адресует свои сожаления по поводу смерти Лермонтова: "Несчастливая судьба нас, русских. Только явится между нас человек с талантом — десять пошляков преследуют его до смерти. Что касается до его убийцы, пусть на место всякой кары он продолжает носить свой шутовской костюм" [48, 444].

Это ответ на письмо Траскина, справедливо считает В.Э. Вацуро, "и он весьма знаменателен: Граббе знал, что его корреспондент сочувствует Лермонтову, а не Мартынову, и что к нему в этом случае можно обращаться как к единомышленнику" [40, 118].

Траскин познакомился с Лермонтовым в период его второй ссылки на Кавказ. Его отношение к поэту было порой заботливым. Траскин действительно был личностью незаурядной, хотя при своем положении он мог и не прочь был попользоваться государственной казной, и любил испытать свою власть над подчиненными, оставаясь в то же время предупредительным с равными по положению.

Однако вернемся в Пятигорск. 16 июля 1841 года штабом Отдельного Кавказского корпуса было начато следствие о дуэли. Второй документ в этом деле — рапорт Начальника штаба Кавказской области и Черномории полковника А.С. Траскина.

Приведем его полностью, так как этот документ в течение десятилетий служил мишенью для критики со стороны многих исследователей:

"Честь имею представить при сем Вашему Превосходительству донесение Пятигорского коменданта о дуэли отставного майора Мартынова с поручиком Лермонтовым и копии данных мною по сему предмету предписаний как Пятигорскому коменданту полковнику Ильяшенкову, так и состоящему здесь для секретного надзора корпуса жандармов подполковнику Кушинникову.

На рапорте полковника Ильяшенкова сделана запись для донесения о сем происшествии г-ну корпусному Командиру, которую не благоугодно ли будет Вашему Превосходительству подписать и отправить прямо от себя, ибо копия оного оставлена при деле.

В заключение имею честь донести, что я на основании приказа г. военного министра донес о сем происшествии Его Сиятельству, дабы князь Чернышев известился о сем происшествии в одно время с графом Бенкендорфом, которому донес о сем штаб-офицер корпуса жандармов, здесь находящийся" [147, 31].

Траскин упоминает следующие предписания.

Первое: "копия с предписания Начальника штаба пятигорскому коменданту от 16 июля за № 83: "Получив рапорт Вашего Высокоблагородия к г. Командующему войсками, от сего числа за № 1357-м, о дуэли отставного майора Мартынова и Тенгинского пехотного полка поручика Лермонтова, имею честь уведомить Вас, что я вместе с сим прошу присланного сюда для секретного надзора корпуса жандармов подполковника Кушинкова находиться при следствии, производимом по сему происшествию плац-майором подполковником Унтиловым" [147, 32].

И второе: "копия с отношения Начальника штаба, корпуса жандармов подполковнику Кушинникову, от 16 июля № 84: "За отсутствием г. Командующего войсками, вследствие рапорта к нему пятигорского коменданта полковника Ильяшенкова, от сего числа за № 1357-м, о дуэли отставного майора Мартынова и Тенгинского пехотного полка поручика Лермонтова, имею честь уведомить Ваше Высокоблагородие, что по поручению, на Вас возложенному, я считал бы необходимым присутствие Ваше при следствии, производимом по сему происшествию пятигорским плац-майором подполковником Унтиловым, почему я ныне же и предписал пятигорскому коменданту полковнику Ильяшенкову не приступать ни к каким распоряжениям по означенному происшествию без Вашего содействия" [147, 32].

Многие исследователи (В.С. Нечаева, Т.А. Иванова и др.) заявляли, что первые же документы "Дела" свидетельствуют о значительности роли Траскина в следствии. Особая важность придавалась тому, что Траскин оказался к моменту начала "Дела" не в Ставрополе, а в центре трагедии, в Пятигорске. Это обстоятельство послужило обвинительным актом против Траскина, которому, как уже отмечалось, приписывалась роль "главного вдохновителя дуэли, исполнителя злой воли Петербурга". Но так ли это?

Во-первых, как видно из первых документов следственного дела, отданные Траскиным распоряжения были вовсе не самоуправством, а следствием "отсутствия господина Командующего войсками". По положению, именно Начальник штаба должен был заменять Командующего при его отсутствии. При этом Траскин пользовался доверием Граббе⁷⁹. Во-вторых, оказавшись самым старшим по должности и по положению из всех находившихся в тот момент в Пятигорске, Траскин понимал, что на него возлагается обязанность принимать немедленные решения.

Все попытки связать присутствие Начальника штаба в Пятигорске с происшедшей дуэлью и сделать из этого соответствующие выводы — беспочвенны⁸⁰.

Узнав о дуэли лишь утром 16 июля, Траскин начинает активно действовать.

Писарь Пятигорского комендантского управления К.И. Карпов вспоминал об этом: "Является ко мне один ординарец от Траскина и передает требование, чтобы я сейчас явился к полковнику. Едва лишь я отворил, придя к нему на квартиру, дверь его кабинета, как он своим сильным металлическим голосом отчеканил: "Сходить к отцу протоиерею, поклониться от меня и передать ему мою просьбу похоронить Лермонтова. Если же он будет отговариваться, сказать ему еще то, что в этом нет никакого нарушения закона, так как подобною же смертью умер известный Пушкин, которого похоронили со святостью, и провозжал его тело на кладбище почти весь Петербург...". Я отправился к о. Павлу и передал буквально слова полковника. Отец Павел подумал-подумал и, наконец, сказал: "Успокойте г. Полковника, все будет исполнено по его желанию" [104, 78].

Не будем сомневаться в подлинности этих воспоминаний, как это сделал Висковатый. Для этого нет никаких оснований. 17 июля следственная комиссия на запрос священника Александровского, боявшегося хоронить убитого на дуэли поэта, дала официальный ответ: "...Мы полагали бы, что приключившаяся Лермонтову смерть не должна быть причтена к самоубийству, лишаящему христианского погребения. Не имея в виду законоположения, противящегося погребению поручика Лермонтова, мы полагали бы возможным предать тело его земле, так точно, как в подобном случае камер-юнкер Александр Сергеевич Пушкин отпел был в церкви конюшен Императорского двора в присутствии всего города" [103, 855].

Как заметил В.Э. Вацура, "действуя в пределах своих официальных обязанностей, соблюдая предельную дипломатическую осторожность, Траскин все же отдает себе отчет в том, что разбираемое им дело не ординарно, что он стоит у конца жизненного пути поэта, в котором как бы повторилась трагедия Пушкина" [40, 119].

Можно утверждать, что Траскину пришлось, вероятно, приложить усилия для того, чтобы следственная комиссия приняла решение разрешить церковное отпевание Лермонтова. В этом случае он повел себя достойно, как истинно православный верующий человек.

Следствие

На следующий день, 16 июля, на место поединка выехала следственная комиссия вместе с секундантами. Результаты обследования были изложены в акте:

"1841 года, июля 16 дня, следователь плац-майор подполковник Унтилов, пятигорского земского суда заседатель Черепанов, квартальный надзиратель Марушевский и исправляющий должность стряпчего Ольшанский 2-й, пригласив с собою бывших секундантами: корнета Глебова и титулярного советника князя Васильчикова, ездили осматривать место, на котором происходил 15 числа, в 7 часу пополудни поединок.

Это место отстоит на расстоянии от города Пятигорска верстах в четырех, на левой стороне горы Машухи, при ее подошве. Здесь пролегает дорога, ведущая в немецкую Николаевскую колонию. По правую сторону дороги образуется впадина, простирающаяся с вершины Машухи до самой ее подошвы; а по левую

сторону дороги впереди стоит небольшая гора, отделившаяся от Машухи. Между ними проходит в колонию означенная дорога. От этой дороги начинаются первые кустарники, кои, изгибаясь к горе Машухе, округляют небольшую поляну. Тут-то поединщики избрали место для стрельня. Привязав своих лошадей к кустарникам, где приметна истоптанная трава и следы от беговых дрожек, они, как указали нам, следователям, г. Глебов и князь Васильчиков, отмерили вдоль дороги барьер в 15 шагов и поставили по концам оного по шапке, потом от этих шапок еще отмерили по дороге в обе стороны по 10-ти шагов и на концах оных также поставили по шапке, что составилось уже *четыре* шапки (курсив мой. — В.З.). Поединщики сначала стали на крайних точках, т. е. каждый в 10-ти шагах от барьера: Мартынов от севера к югу, а Лермонтов от юга к северу. По данному секундантами знаку они подошли к барьеру. Майор Мартынов, выстрелив из рокового пистолета, убил поручика Лермонтова, не успевшего выстрелить из своего пистолета. На месте, где Лермонтов упал и лежал мертвый, приметна кровь, из него истекшая. Тело его по распоряжению секундентов привезено того же вечера в 10 часов на квартиру его ж Лермантова.

Плац-майор подполковник Унтилов.

Заседатель Черепанов.

Квартальный надзиратель Марушевский.

Исполняющий должность окружного стряпчего

Ольшанский 2.

Находящийся при следствии корпуса жандармов подполковник Кушинников" [126, 168–169].

С.Б. Латышев и В.А. Мануйлов отметили, что допрос секундентов был начат 16 июля до поездки на место дуэли и продолжен непосредственно на месте поединка, и уже по возвращении был составлен акт. Это вполне вероятно.

В тот же день Столыпин и друзья Лермонтова, "распорядившись относительно панихид", стали хлопотать о погребении. Полковник Ильяшенков направил отношение за № 1352 в пятигорский военный госпиталь для произведения осмотра тела поэта.

Тело Лермонтова было освидетельствовано ординарным лекарем пятигорского военного госпиталя, титулярным советником Барклаем-де-Толли.

Современники по-разному оценивали профессиональную компетентность Барклая-де-Толли как врача-курортолога; тем более трудно сказать, имел ли он опыт в судебной медицине. Во всяком случае, являясь военным врачом, он должен был знать основы военно-полевой хирургии и разбираться в боевых травмах⁸¹.

Осмотрев тело Лермонтова (вскрытия не производилось), И.Е. Барклай-де-Толли составил два свидетельства.

Первое из них за № 34 было выдано 16 июля 1841 года по запросу священника Павла Александровского. В этом свидетельстве не было описания раны, а лишь констатировался факт смерти Лермонтова: "Тенгинского пехотного полка поручик Михайло, Юрьев сын, Лермонтов, 27 лет от роду, холост, греко-российского вероисповедания, застрелен противником на поле, близ горы Машук, 15-го июля, вечером. Потому тело Лермонтова может быть предано земле по христианскому обряду" [103, 854].

Второе свидетельство за № 35 было датировано 17 июля 1841 года. В нем говорится, что: "При осмотре оказалось, что пушечная пуля, попав в правый бок ниже последнего ребра, при срастении ребра с хрящом, пробила и правое и левое легкое, поднимаясь вверх, вышла между пятым и шестым ребром левой стороны и при выходе прорезала мягкие части левого плеча, от которой раны поручик Лермонтов мгновенно на месте поединка помер"⁸² [126, 169–170].

Барклай-де-Толли не вскрывал тело Лермонтова. Возможно, что его попросил об этом хозяин дома В.И. Чилаев, который по вполне понятным мотивам не хотел, чтобы его дом был превращен в прозекторскую; местное же начальство не решилось перевезти труп Лермонтова в морг пятигорского военного госпиталя⁸³.

Вряд ли Барклай-де-Толли мог предположить, что с течением времени появится версия об убийстве Лермонтова таинственным казаком из-за кустов, в основе которой будет лежать его свидетельство⁸⁴.

О ране поэта обстоятельно написали С.Б. Латышев и В.А. Мануйлов, они же привели заключение судебно-медицинской и криминалистической экспертной комиссии, созданной по просьбе ИРЛИ. Ее выводы следующие: "Как известно, труп Лермонтова не вскрывался, поэтому установить, какие именно внутренние органы и кровеносные сосуды повредила пуля, можно лишь приблизительно, учитывая расположение входного и выходного пулевых отверстий и гипотетический ход раневого канала.

Ранение левого легкого бесспорно. Можно допустить, что было повреждено и правое легкое в его нижней (диафрагмальной) части, если учесть, что входное отверстие располагалось на уровне десятого ребра. Кроме того, могли быть повреждены: правый купол диафрагмы, правая доля печени, аорта или сердце. Так как пуля была крупного калибра и имела достаточно большую скорость, то, даже проходя вдоль аорты или сердца, она могла причинить ушиб либо разрыв этих органов благодаря передаче энергии окружающим их тканям.

Пулевые ранения обоих легких могут вызвать быстрое наступление смерти вследствие двустороннего пневмоторакса, а ранение аорты или сердца — вследствие быстрой кровопотери; сочетание пневмоторакса с острой кровопотерей тем более может обусловить быструю смерть" [114, 126–128].

Возвратимся к событиям тех дней.

Э.А. Шан-Гирей рассказывала со слов Мартынова, будто бы он провел три ночи в тюрьме в ужасном обществе: один из арестантов все время читал псалтырь, другой произносил страшные ругательства. На самом же деле Мартынов находился под арестом в здании гауптвахты (на ее месте в 1889 году был поставлен памятник поэту). В обнаруженной автором ведомости, содержащей сведения о заключенных Пятигорской городской тюрьмы, Мартынов числился в тюрьме лишь с 28 августа [11, ф. 79, оп. 2, д. 626, л. 75–76]. Но уже в сентябрьской ведомости отмечено: "Отставной майор Мартынов числится содержащимся за комиссией военного суда" [11, ф. 79, оп. 2, д. 626, л. 82].

17 сентября А.С. Траскин предписал коменданту Пятигорска "отставного майора Мартынова, лейб-гвардии конного полка корнета Глебова и титулярного советника князя Васильчикова судить военным судом не арестованными..." [147, 36]. Васильчиков, по-видимому, вообще не был арестован, а Глебов провел на гауптвахте лишь короткое время.

17 июля Мартынову, Глебову и Васильчикову были розданы "вопросные пункты", которые должны были зафиксировать в письменной форме результаты устных допросов. Таков был порядок любого следственного дела в середине XIX века: "По предписанию пятигорского коменданта и окружного начальника полковника и кавалера Ильяшенкова, от 16-го сего июля №1351, производится нами исследование, о происшедшей 15-го числа дуэли, на которой вы убили из пистолета Тенгинского пехотного полка поручика Лермонтова.

Покорнейше просим, Ваше Высочество, уведомить нас, на сем же (имеется в виду тот же лист бумаги. — В.З.). Указ об отставке и все документы о вашей службе, равно и патенты

на чины, не оставьте препроводить к нам, для приобщения оных к производимому делу.

Плац-майор подполковник Унтилов.

Квартальный надзиратель Марушевский.

Исправляющий должность

окружного стряпчего Ольшанский.

Корпуса жандармов подполковник

Кушинников" [147, 50—51].

На это Мартынов тут же ответил: "Мне еще не высланы из полка указ об отставке и прочие документы о моей службе <по прибытии моем на воды я требовал из полка через посредничество коменданта и окружного начальника господина полковника и кавалера Ильяшенкова, но (до сих пор оные мне не высланы) еще их не получил>. — Патент же производства моего в офицеры и грамоту на орден св. Анны 3-й степени с бантом при сем имею честь препроводить.

Отставной майор Мартынов" [147, 51—52].

Ниже рукой Мартынова было написано:

"На сей запрос господ следователей имею честь объяснить, как было дело" [147, 52].

Содержание объяснений Мартынова и двух секунданта будут приведены ниже. Но первоначально следует обратить внимание на тот факт, что Мартынов и секунданта довольно активно общались во время следствия. Они обменивались записками, давали советы. Это говорит в пользу того, что никакой предварительной договоренности о том, как вести себя на дуэли, между секундантами не существовало. Решение о дуэли, о ее условиях было принято скоропалительно, причем, как уже отмечалось, условия были поставлены жесткие, вероятно, чтобы напугать Мартынова и заставить его отказаться от дуэли.

Теперь же, оказавшись в столь неожиданном и неприятном положении, каждый старался выгородить себя. Замечены были и попытки арестованных договориться между собой, чтобы не было разницы в показаниях. Сохранилось несколько записок секунданта, которые сберег ставший предусмотрительным Мартынов.

Вот одна, написанная Глебовым от своего имени и от имени Васильчикова:

"Посылаем тебе брूलон* 8-й статьи. Ты к нему можешь прибавить по своему уразумению; но это сущность нашего ответа. Прочие ответы твои совершенно согласуются с нашими, исключая того, что Васильчиков поехал верхом на своей лошади, а не на дрожках беговых со мной. Ты так и скажи. Лермонтов же поехал на моей лошади: так и пишем. Сегодня Траскин еще раз говорил, чтобы мы писали, что до нас относится четверых, двух секунданта и двух дуэлистов. *Признаться тебе, твое письмо несколько было нам неприятно* (выделено Висковатым. — В.З.). Я и Васильчиков не только по обязанности защищаем тебя везде и всем, но потому, что не видим ничего дурного с твоей стороны в деле Лермонтова и приписываем этот выстрел несчастному случаю (все это знают): судьба так хотела, тем более, что ты в третий раз в жизни своей стрелял из пистолета (два раза, когда у тебя пистолеты рвало в руке, и в этот третий), а совсем не потому, что ты хотел пролить кровь, в доказательство чего приводим то, что ты сам не походил на себя, бросился к Лермонтову в ту секунду, как он упал, и простился с ним. Что же касается до правды, то мы отклоняемся только в отношении к Т<рубцекому> и С<толыпину>, которых имена не должны быть упомянуты ни в коем случае. Надеемся, что ты будешь говорить и писать, что мы тебя всеми средствами уговаривали. Придя на барьер, напиши, что ждал выстрела Лермонтова" [102, 461—462].

*un brouillon = un brouillard — черновой лист. — франц.

Обмен черновиками сделал свое дело. Мартынов и оба секунданта описали следствию примерно одинаковую картину. Разногласий между ними почти не было.

Версия Мартынова:

"С самого приезда своего в Пятигорск Лермонтов не пропускал ни одного случая, где бы мог он сказать мне что-нибудь неприятное. Остроты, колкости, насмешки на мой счет; одним словом, все чем только можно досадить человеку, не касаясь до его чести. — Я показывал ему как умел, что не намерен служить мишенью для его ума, — но он делал вид как будто не замечает, — как я принимаю его шутки. — Недели три тому назад, — во время его болезни, я говорил с ним об этом откровенно; просил его перестать, и хотя он не обещал мне ничего, — отшучиваясь и предлагая мне, в свою очередь, смеяться над ним, — но действительно перестал на несколько дней. — Потом взялся опять за прежнее. — На вечере <у Верзилиных> в одном частном доме, за два дня до дуэли, — он вывел меня из терпения, привязываясь к каждому моему слову, — на каждом шагу показывая явное желание мне досадить. Я решил положить этому конец. При выходе <от Верзилиных> из этого дома, я удержал его за руку, чтобы он шел рядом со мной; — остальные все уже были впереди. Тут я сказал ему, что прежде я просил его прекратить эти несносные для меня шутки, но что теперь, предупреждая, что если он еще раз вздумает выбрать меня предметом для своей остроты, то я заставлю его перестать. Он не давал мне кончить и повторял несколько раз сряду: что ему тон моей проповеди не нравится; что я не могу запретить ему говорить про меня то, что он хочет, и в довершение <сказал мне> прибавил: "Вместо пустых угроз, ты гораздо бы лучше сделал, если бы действовал. Ты знаешь, что я никогда не отказываюсь от дуэлей; следовательно, ты никого этим не испугаешь". В это время мы подошли к его дому. Я сказал ему, что в таком случае пришлю к нему своего секунданта, и возвратился к себе. Раздеваясь, я <сказал> велел человеку <чтобы он> <попросил> попросить ко мне Глебова, когда он придет домой. Через четверть часа вошел ко мне в комнату Глебов. Я объяснил ему, в чем дело, просил его быть моим секундantom и, по получении от него согласия, сказал ему, чтобы он на другой же день с рассветом отправился к Лермонтову. Глебов попробовал было меня уговорить; но я решительно объявил ему, что он из слов самого же Лермонтова увидит, что в сущности не я его вызываю, но меня вызывают, и что <поэтому> потому мне невозможно сделать <ни одного шагу> первому шаг к примирению" [147, 54—55].

Версия князя Васильчикова:

"О причине дуэли знаю только, что в воскресенье 13-го июля поручик Лермонтов обидел майора Мартынова насмешливыми словами; при ком это было и кто слышал сию ссору, не знаю. Также неизвестно мне, чтобы между ними была какая-либо давнишняя ссора или вражда... Формальный вызов был сделан майором Мартыновым; но сем долгом считаю прибавить, что в самый день ссоры, когда майор Мартынов при мне подошел к поручику Лермонтову и просил его не повторять насмешек, для него обидных, сей последний отвечал, что он не в праве запретить ему говорить и смеяться, что, впрочем, если обижен, то может его вызвать и что он всегда готов к удовлетворению.

Корнет Глебов и я всеми средствами старались уговорить майора Мартынова взять свой вызов назад, но он отвечал, что чувствует себя сильно обиженным, что задолго предупреждал поручика Лермонтова не повторять насмешек, для него оскорбительных, и, главное, что выприведенные слова сего последнего, которыми он как бы подстрекал его к вызову, не позволяяют ему, Мартынову, отклониться от дуэли.

Начальству я не донес потому, что дал честное слово покойному поручику Лермонтову не говорить никому о готовящейся дуэли" [114, 117].

Версия корнета Глебова:

"Поводом к этой дуэли были насмешки со стороны Лермонтова насчет Мартынова, который, как говорил мне, предупреждал несколько раз Лермонтова, но, не видя конца его насмешкам, объявил Лермонтову, что он заставит его молчать, на что Лермонтов отвечал ему, что вместо угроз, которых он не боится, — требовал бы удовлетворения. О старой же вражде между ними нам, секундантам, не было известно. Мартынов и Лермонтов ничего нам об этом не говорили... Формальный вызов сделал Мартынов. Что же касается до средств, чтобы примирить ссорящихся, я с Васильчиковым употребили все усилия, от нас зависящие, к отклонению этой дуэли; но Мартынов, несмотря на все убеждения наши, говорил, что не может с нами согласиться, считая себя обиженным, и не может взять своего вызова назад, упираясь на слова Лермонтова, который сам намекал ему о требовании удовлетворения. Уведомить начальство мы не могли, ибо обязаны были словом дуэлистам не говорить никому о происшедшей ссоре" [114, 117].

Дальнейшие события участники дуэли изложили так:

Мартынов:

"Условлено было между нами сойтись на место к 6 1/2 часам пополудни. — Я выехал немного ранее из своей квартиры верхом; — беговые дрожки свои дал Глебову. — Он, Васильчиков и Лермонтов догнали меня уже на дороге. Последние два были также верхом. — Кроме секунданта и нас двоих, никого не было на месте дуэли и никто решительно не знал об ней... Проводников у нас не было. Лошадей мы сами привязали к кустарникам, а дрожки поставили в высокую траву, по правой стороне дороги" [147, 54].

Васильчиков:

"На эту дуэль выехали мы, то есть поручик Лермонтов и я, из нашей квартиры, что в доме капитана Чилаева, в седьмом часу пополудни. Кроме нас четверых, а именно майора Мартынова, поручика Лермонтова, корнета Глебова и меня, никто из посторонних лиц при дуэли не присутствовал и об оной не знал... На место поединка поехали Лермонтов и я верхом; ни кучеров, ни проводников при том не было" [114, 117].

Почти слово в слово повторил эту версию и М.П. Глебов.

Теперь познакомимся с показаниями участников о том, как происходила дуэль.

Мартынов:

"Мы стрелялись по левой стороне горы, — на дороге, ведущей в какую-то колонку, вблизи частого кустарника. Был отмерен барьер в 15 шагов и от него в каждую сторону еще по десяти. Мы стали на крайних точках. По условию дуэли каждый из нас имел право стрелять, когда ему вздумается, — стоя на месте или подходя к барьеру. Я первый пришел на барьер; ждал несколько времени выстрела Лермонтова, потом спустил курок... Мне неизвестно, в какое время взято тело убитого поручика Лермонтова. Простившись с ним, я тотчас же возвратился домой; послал человека за своей черкеской, которая осталась на месте происшествия, чтобы явиться в ней к коменданту. Об остальном же и до сих пор ничего не знаю" [147, 54].

Описание Мартыновым и Васильчиковым дуэли полностью совпадает, если не считать следующего добавления.

Васильчиков:

"...Майор Мартынов выстрелил. Поручик Лермонтов упал уже без чувств и не успел дать своего выстрела; из его заряженного пистолета выстрелил я гораздо позже на воздух.

Об условии, стрелять ли вместе, или один после другого, не было сказано, по данному знаку сходиться — каждый имел право стрелять, когда заблагорассудит... Я оставался при теле убитого поручика Лермонтова, когда корнет Глебов поехал в город и прислал двух людей: Илью — человека Мартынова и Ивана — кучера поручика Лермонтова. Положив тело на дрожки, я оставил при нем сих двух людей, а сам поехал вперед. Оно было привезено в десятом часу на квартиру" [114, 118].

В эти объяснения искусно вплетена ложь. Васильчиков пишет о том, что оставался при теле убитого поэта он — как секундонт Лермонтова* (по версии для следствия). На самом деле, как мы уже знаем, Васильчиков был секундantom Мартынова, а при теле Лермонтова в течение какого-то времени вообще никого не было, о чем признаться Васильчикову, конечно, было нельзя.

Ознакомившись с ответами Мартынова, секунданта, как уже говорилось, давали ему советы, как их изменить, с пользой для него. Из уже цитированной записки М.П. Глебова:

"Скажи, что мы тебя уговаривали с начала до конца, что ты не соглашался, говоря, что ты Лермонтова предупреждал тому три недели, чтоб тот не шутил на твой счет. О веселостях Кисловодска писать нечего. Я должен же сказать, что уговаривал тебя на условия более легкие, если будет запрос. Теперь покамест не упоминай о условии 3 выстрелов; если позже будет о том именно запрос, тогда делать нечего: надо будет сказать всю правду.

Ответ на 8 статью. Вследствие слов Лермонтова (см. вопрос 6); "вместо пустых угроз и пр.", которые были уже некоторым образом вызов, я на другой день требовал от него формального удовлетворения. Васильчиков и Глебов старались меня (Мартынова. — В.З.) примирить с Лермонтовым; но я отвечал, что: 1) предупреждал Лермонтова не смеяться надо мною, 2) что слова Лермонтова уже были вызов (особенно настаивая на этих словах Лермонтова, которые в самом деле тебя ставили в необходимость его вызвать, или лучше сказать, были уже вызов).

Вот вкратце брүльон, — заканчивал свою записку Глебов, — обделаю по этому плану. Ответ на 4 вопрос. Глебов на беговых дрожках, Васильчиков верхом. В 6 вопросе: вместо в доме Верзилиных напиши в одном частном доме" [102, 462]. Висковатый был совершенно прав, когда писал: "Мартынов сам себя да и другие его выгораживали" [48, 437]. Думаю, что ход мыслей участников дуэли был таким: Лермонтов убит, его уже не вернешь, а оставшимся в живых предстоит жить дальше, но жить с пятном убийцы тяжело. Поэтому надо оправдать себя в глазах следствия.

30 июля следствие было закончено. Из заключения Мартынов переслал М.П. Глебову записку:

"Меня станут судить гражданским судом; мне советуют просить военного. Говорят, что если здесь и откажут, то я имею право подать об этом просьбу на Высочайшее Имя. Узнай от Столыпина, как он сделал? Его, кажется, судили военным судом. Комендант был у меня сегодня; очень мил, предлагал переменить тюрьму, продолжать лечение, впускать ко мне всех знакомых и проч. А бестия стряпчий пытал меня, не проболтаюсь ли. Когда увижу тебя, расскажу в чем. Н.М." [141, 163].

Ответы не замедлили себя ждать. Записка М.П. Глебова: "Непременно и непременно требуй военного суда. Гражданским тебя замучают. Полицмейстер на тебя зол, и ты будешь у него в лапках. Проси коменданта, чтобы он передал твое письмо Траскину, в котором проси, чтобы судили тебя военным судом. Столыпин судился военным судом; его теперь нет дома, а как придет, напишет тебе все обстоятельства. Комендант, кажется, решается перевести тебя из тюрьмы. Глебов" [141, 163].

*Как писал П.А. Висковатый: "Когда я спросил кн. Васильчикова, кто собственно был секундантами Лермонтова? он ответил, что собственно не было определено кто чей секундонт. Прежде всего Мартынов просил Глебова, с коим жил, быть его секундantom, а потом как-то случилось, что Глебов был как бы со стороны Лермонтова..." [48, 423]

Подполковник Кушинников

Письмо А.А. Столыпина было столь же кратким и деловым: "Я не был судим; но есть параграф Свода Законов, который гласит, что всякий штатский соучастник в деле с военным должен быть судим по военным законам, и я советую это сделать, так как законы для военных более определенны, да и кончатся в десять раз скорее. Не думаю, чтобы нужно было обращаться к Траскину; обратись прямо к коменданту. Прощай. Что же касается до того, чтобы тебе выходить, не советую. Дай утихнуть шуму. А. Столыпин" [141, 163].

Совет Столыпина был справедлив. После всего случившегося Мартынову было, по меньшей мере, нетактично показаться в Пятигорске, принимать, как ни в чем не бывало, ванны, ходить к источнику. Думаю, не ошибусь, если скажу, что не было дня, чтобы то в одном, то в другом кругу не вспоминали Лермонтова, чтобы не обсуждали детали дуэли, чтобы не возникали разнообразные, подчас противоречивые, слухи. И появление Мартынова в среде "водяного общества" было бы вызовом общественному мнению.

Мартынов вынужден был смириться со своим положением. Конечно, в одиночестве он не остался, его посещали и знакомые, и друзья, давали советы и, как мы увидим, безуспешно.

Небезынтересно привести последнее из сохранившихся писем Мартынова к М.П. Глебову. Подлинник, который попал к адресату, отсутствует, видимо, он пропал вместе с другими бумагами после гибели М.П. Глебова. У Мартынова сохранился черновик, который и был опубликован Д. Оболенским в "Русском архиве".

"Пятигорск, 8 августа 1841 года.

Сейчас отправляю письмо к графу Бенкендорфу. Вероятно, тебе интересно будет знать его содержание, вот оно:

Сиятельный граф, милостивый государь. Бедственная история моя с Лермонтовым заставляет меня утруждать Вас всепокорнейшею просьбою. По этому делу я передан теперь гражданскому суду. Служивши постоянно до сих пор в военной службе, я свyksя с ходом дел военных ведомств и властей и потому за счастье почел бы быть судимым военными законами. Не оставьте, В<аше> С<иятельство>, просьбу мою благословенным вниманием. Я льщу себя надеждою на милостивое ходатайство Ваше тем более, что сентенция военного суда может доставить мне в будущем возможность искупить проступок мой собственной кровью на службе Царя и отечества.

Скажи ты мне, не находишь ли чего лишнего. Письмо это сочинил Диомид Пассек. Я никогда подобных писем не писал ни к кому и потому не надеялся на себя, чтобы не сделать какого-нибудь важного промаха. Можешь прочесть его моим;* не вижу причины скрывать от них просьбы моей, тем более, что исполнение ее истинно составило бы счастье мое в теперешнем положении. Чего я могу ожидать от гражданского суда? Путешествия в холодные страны? Вещь совсем не привлекательная. Южный климат гораздо полезнее для моего здоровья, а деятельная жизнь заставит меня забыть то, что во всяком месте было бы нестерпимо моему раздражительному характеру. Скажи им еще от меня, что нынче не успел к ним написать. Лег в три часа утра, а встал в семь: был занят делом, для меня очень важным. С будущей почтой они (речь идет о матери и сестрах. — В.З.) получат от меня с избытком зато. Н.М." [154, 610–612].

Обращение к шефу жандармов возымело свое действие. Но произошло это несколько позже.

Прежде чем перейти к описанию похорон Лермонтова, необходимо остановиться еще на одной фигуре, принимавшей непосредственное участие в следствии.

Одним из членов комиссии, расследовавшей обстоятельства гибели Лермонтова, был жандармский офицер Александр Николаевич Кушинников (в документах он иногда фигурировал под фамилией Кувшинников). В.С. Нечаева, опубликовавшая в 1939 году военно-судное дело о дуэли в Пятигорске, выдвинула версию, что "в круг наблюдения жандармского офицера Кушинникова, находившегося в Пятигорске для секретного надзора, входил и Лермонтов" [147, 19].

Основанием этой версии послужило распоряжение Траскина о включении жандармского офицера в следственную комиссию. Также она предположила, что Траскин якобы знал о секретном поручении Кушинникова и всячески содействовал ему. Это подтверждалось, по ее мнению, тем, что Траскин оказался в Пятигорске сразу же после дуэли и держал в своих руках всю организацию следствия по этому делу.

Согласиться с таким бездоказательным заявлением невозможно; попробуем объяснить почему.

Прежде всего, следует заметить, что случившаяся в Пятигорске дуэль была чрезвычайным событием. Естественно, что нашлись лица, увидевшие в ней "слабость или попустительство воинских властей". Именно об этом сообщает Траскин в письме к Граббе от 17 июля:

"Пятигорск наполовину заполнен офицерами, покинувшими свои части без всякого законного и письменного разрешения, приезжающими не для того, чтобы лечиться, а чтобы развлекаться и ничего не делать".

Естественно предположить, что Граббе счел необходимым прислать в Пятигорск из Ставрополя жандармов для наведения порядка⁸⁵. Жандармские офицеры были обязаны следить и "усугублять надзор за тишиной и порядком и вообще за поведением большого скопления приезжих в Пятигорске" [114, 114]. Дуэль и смерть Лермонтова не могли не привлечь их внимания, и остаться в стороне от следствия Кушинников никак не мог.

Особо отметим, что Кушинников приехал в Пятигорск ранней весной 1841 года, до появления здесь Лермонтова и Столыпина.

Обратим внимание на несколько любопытных документов. Прежде всего, это обнаруженные автором письма А.П. Ермолова к П.Х. Граббе, хранящиеся в Центральном Государственном военно-историческом архиве.

Первое письмо датировано 16 июля 1838 года; в нем А.П. Ермолов пишет: "Меня многие просили о письмах к тебе и хотя с трудом, но кое-как я увертывался, а потому ты ни одного не имел от меня. Однако же может быть, что и не всегда успею я отделаться, то я предупреждаю, почтеннейший Павел Христофорович, что письма мои будут следующей формы: Такой-то Н*** просит меня дать ему письма к В<аше>му П<ревосходительст>ву и прочее, тут, чего бы я ни просил, Вы можете быть равнодушны и, если ничего не сделаете, меня не огорчите, ибо я, конечно, таким образом буду писать о человеке, которого лично не знаю и в его достоинствах не уверен" [16, ф. 62, оп. 1, № 15, лл. 5 — 5 об].

Это письмо публикуется впервые и является как бы ключом к содержанию второго письма Ермолова к Граббе.

Зимой 1841 года Ермолов приехал в Петербург на свадьбу наследника. Там с ним и встретился Кушинников, который получил новое назначение: он был направлен на Кавказские Минеральные воды для осуществления там тайного надзора.

*Вероятно, родные Мартынова приехали тогда к заточенному в тюрьме Н.С. Мартынову; Глебов уже пользовался свободой. — Прим. П.Бартенева.

До этого он выполнял "особые поручения" начальника 1-го Петербургского жандармского округа генерал-лейтенанта Полозова.

18 апреля Ермолов написал на имя Граббе рекомендательное письмо⁸⁶: "Отправляющийся на Кавказ корпуса подполковник Кушинников просил меня поручить его благосклонному вниманию Вашему. Об нем много говорили мне хорошего, и я в этом не хотел отказать близкому родному хорошему и долгое время приятелю моему Марченко, бывшего членом Государственного Совета.

Он едет, как обыкновенно отправляется к Минеральным водам чиновник жандармский и, вероятно, не будет напрашиваться на военные действия, на чем, впрочем, я не настаивал, зная, что ты имеешь г-на Юрьева, к которому сделал уже привычку. Итак, да будет по благоусмотрению твоему, а человеку достойному тебе приятно быть полезным! — Он будет иметь высокую цену благосклонному отзыву насчет его, отзыву много уважаемому" [16, ф. 62, оп. 1, №15, л. 29].

Как видим, рекомендация Ермолова была составлена точно по форме, указанной им в первом письме к генералу Граббе, и ни к чему Граббе не обязывала. Однако 1841 год был для Кушинникова удачным, во всяком случае, его усердие было замечено Командиром Отдельного Кавказского корпуса генералом от инфантерии Е.А. Головиным. От него 17 сентября на имя Бенкендорфа ушло письмо следующего содержания:

"Милостивый государь Граф Александр Христофорович. В бытность мою минувшим летом на Кавказских Минеральных водах я имел случай лично удостовериться, что находившийся там на службе подполковник корпуса жандармов Кушинников в исполнении своем <своих> обязанностей действовал с полным усердием, которое приобрело ему уважение <и> признательность и со стороны посетителей Минеральных вод.

Вменяя в обязанность довести о сем до сведения Вашего Сиятельства, имею честь быть с совершенным почтением и истинною преданностью" [144, 21].

И все-таки можно утверждать, что усердие Кушинникова направлялось, скорее всего, не на Лермонтова, а на других офицеров, так как, отправляясь на Кавказ, Кушинников никаких специальных поручений и указаний о слежке за Лермонтовым получить не мог. Ведь, как уже ранее отмечалось, в апреле 1841 года в Петербурге никто не знал, что в мае Лермонтов окажется в Пятигорске. В столице было известно, что он должен отправиться в Тенгинский пехотный полк, на Кубань.

В этой связи необходимо еще раз отметить, что приводимые практически всеми исследователями слова из воспоминаний декабриста Н.И. Лорера о том, что после гибели Лермонтова "на каждой лавочке отдыхало, кажется, по одному голубому мундиру" [138, 331], которые, на первый взгляд, могут показаться подтверждением мнения, что Кушинников, как писала, например, В.С. Нечаева, "действовал, конечно, не один, а с целой сворой голубых мундиров" [91, 19], не выдерживает никакой критики.

Присутствие слишком большого числа военных на Кавказских Минеральных водах в июле-августе 1841 года вызвало у Траскина, возможно с подачи Кушинникова, определенное отрицательное мнение. 3 августа 1841 года он писал Граббе из Кисловодска о своем решении: "Я предписал Пятигорской Госпитальной конторе переосвидетельствовать всех больных и всех выздоровевших отправить в полки или к своим местам" [16, ф. 62, оп. 1, д. 25, л. 71].

Необходимо еще раз подчеркнуть, что все предположения о каком-то специальном наблюдении именно за Лермонтовым со стороны Кушинникова можно отнести к разряду досужих вымыслов некоторых исследователей, в особенности после публикации серьезной работы С.И. Недумова: "Этот жандармский чин, как и его предшественники, — писал Недумов, — несомненно, вел наблюдение за всеми посетителями Минеральных вод" [143, 148]. А возможное присутствие в Пятигорске "слишком большого количества жандармских офицеров" объясняется лишь только распоряжением, поступившим вовсе не по воле Кушинникова, а по воле Ставрополя.

Тем временем подполковник Корпуса жандармов честно и исправно выполнял возложенные на него обязательства. 16 июля Кушинников отправил в Петербург рапорт на имя Бенкендорфа:

"Шефу жандармов Командующему
Императорскою главною квартирою
господину генерал-адъютанту и кавалеру
графу Бенкендорфу

Корпуса жандармов подполковника Кушинникова
Рапорт.

Уволенный от службы из Гребенского казачьего полка майор Мартынов и Тенгинского пехотного полка поручик Лермантов, находившиеся в городе Пятигорске для пользования минеральными водами, 15-го числа сего месяца при подошве горы Машух и в четырех верстах от города имели дуэль, на которой поручик Лермантов ранен пулею в бок навывлет, от какой раны через несколько минут на месте и умер. Секундантами были: у майора Мартынова лейб-гвардии Конного полка корнет Глебов, а у Лермантова — служащий во II отделении собственной Его Величества Канцелярии титулярный советник князь Васильчиков.

Об аресте гг. Мартынова, Глебова и князя Васильчикова и о производстве законного по сему происшествию исследования сделано немедленно со стороны местного начальства распоряжение; причем Начальник штаба войск на Кавказской линии и в Черномории флигель-адъютант полковник Траскин от 16-го сего июля за № 84-м поручил мне находиться при означенном следствии.

Почтительнейше донося о сем Вашему Сиятельству, имею честь присовокупить, что откроется по следствию, не замедлю представить особо.

Подполковник Кушинников.

№ 16-ый. Июля 16-го дня 1841 года
г. Пятигорск" [114, 115].

Жандармский подполковник сообщил Бенкендорфу абсолютную правду, ничего не приукрасив и не изменив. Такие же по смыслу рапорты были отправлены в тот же день, 16 июля, Траскиным и Ильяшенковым в Ставрополь и Петербург.

Не следует видеть в отосланных рапортах "соревнование на скорость между военными и жандармскими властями", как это квалифицировала В.С. Нечаева. Поспешность, с которой были отосланы донесения, объясняется общей ситуацией на Кавказе и нормами следствия и гражданского судопроизводства того времени.

Вернемся к событиям 17 июля.

После осмотра тела Лермонтова комиссией начались приготовления к похоронам.

Необходимое свидетельство о гибели Лермонтова было, как мы помним, выдано. В нем, в частности, было специально оговорено: "тело Лермонтова может быть предано земле по христианскому обряду" [103, 854; 81, 8—17].

Похороны поэта

Друзьям Лермонтова пришлось преодолеть немало трудностей, прежде чем было получено разрешение на православное погребение. Мы уже говорили о роли Траскина в организации похорон.

Как же похоронили поэта? Было ли совершено отпевание по погибшему или, как свидетельствует выставленная в экспозиции Государственного Лермонтовского музея-заповедника в Пятигорске выписка из метрической книги пятигорской церкви, сделанная в начале XX века, где в графе о погребении указано: "погребение пето не было"?

Сохранились воспоминания декабриста Лорера, в которых он описывает похороны Лермонтова: "На другой день были похороны при стечении всего Пятигорска. Представители всех полков, в которых Лермонтов, волею и неволею, служил в продолжение короткой жизни, явились почтить последней почестью поэта и товарища. Полковник Безобразов был представителем от Нижегородского драгунского полка, я от Тенгинского пехотного; Тиран от лейб-гусарского и А.И. Арнольди — от Гродненского гусарского. На плечах наших вынесли мы гроб из дому и донесли до уединенной могилы кладбища, на покатоости Машука. По закону, священник отказывался было сопровождать останки поэта, но сдался, и похороны совершены были со всеми обрядами христианскими и воинскими. Печально опустили мы гроб в могилу, бросили со слезою на глазах горсть земли, и все было кончено" [207, II, 223].

Лорер многого не знал. Дело в том, что друзья поэта обратились с просьбой отпеть Лермонтова к отцу Павлу, настоятелю Скорбященской церкви.* Присутствовавший при разговоре второй священник Василий Эрастов воспротивился этому. Между двумя священниками возник спор о законности совершения чина отпевания. Отец Павел Александровский, хотя и получил разъяснение от следственной комиссии, что смерть Лермонтова не должна быть причислена к самоубийству, лишаящему умершего христианского погребения, все же не смог отпеть поэта в церкви. К тому же Эрастов активно этому противился: забрав тайком ключи от храма, он скрылся; найти его не смогли.

Однако отец Василий этим не ограничился и через несколько месяцев затеял тяжбу против отца Павла, совершившего отпевание. В результате этого 15 декабря 1841 года было начато "Дело по рапорту Пятигорской Скорбященской церкви Василия Эрастова о погребении в той же церкви протоиереем Павлом Александровским тела напавал убитого на дуэли поручика Лермонтова". Закончено же это дело было только через 13 лет. В. Эрастов обвинял П. Александровского в том, что он "погребши честно в июле месяце того года тело убитого на дуэли Лермонтова, в статью метрических за 1841 год книг его не вписал, и данные... 200 рублей ассигнациями в доходную книжку причта не внес". В деле есть показания коллежского регистратора Дмитрия Рощановского, который свидетельствует, что самого обряда отпевания в храме в действительности не было, гроб с телом Лермонтова внести в церковь не удалось, поскольку, как мы уже отметили, Эрастов закрыл храм и унес ключи.

Декабрист Лорер ничего не знал об отпевании, как, впрочем, не знали не только собравшиеся посетители, но даже и друзья поэта. Чтобы не вскрывать силой двери храма, Столыпин и самые близкие люди устроили отпевание Лермонтова на дому, что вполне разрешено по церковным канонам. Духовенство разо-

шлось, а через несколько часов отец Павел с причтом опять вернулся, они и сопровождали траурную процессию до кладбища. Подтверждение этому находим в постановлении Кавказской духовной Консистории от 31 декабря 1843 г., найденном автором в Ставропольском государственном архиве. В нем предписывалось "взыскать штраф не только с Александровского, но и со всех духовных лиц, участвовавших в похоронах Лермонтова (выделено мною. — В.З.)" [911 ф. 135, оп. 1, д. 877, лл. 1169—1170]. Иными словами следователи из духовного управления установили, что в похоронах поэта принимали участие различные лица духовного звания не просто в качестве зрителей, а в качестве непосредственных исполнителей требы по церковным канонам, каковой является совершение погребения.

Считаем необходимым привести еще одно свидетельство очевидца, которое после его публикации в 1885 году никогда не цитировалось даже частично. Оно принадлежит коллежскому секретарю Д. Рощановскому, который не мог видеть того, что происходило в доме Чилаева и вокруг него с утра. Он прибыл туда уже к выносу тела поэта.

Вот что рассказал Д. Рощановский:

"В прошлом 1841 году, в июле месяце, кажется, 18 числа в 4 или в 5 часов пополудни я, слышавши, что имеет быть погребение тела поручика Лермонтова, пошел, по примеру других, к квартире покойника, у ворот коей встретил большое стечение жителей г. Пятигорска и посетителей Минеральных вод, разговаривавших между собой: о жизни за гробом, о смерти, рано постигшей молодого поэта, обещавшего многое для русской литературы. Не входя во двор квартиры сей, я с знакомыми мне вступил в общий разговор, в коем, между прочим, мог заметить, что многие как будто с ропотом говорили, что более двух часов для выноса тела покойника они дожидаются священника, которого до сих пор нет. Заметья общее постоянное движение многочисленного собравшегося народа, я из любопытства приблизился к воротам квартиры покойника и тогда увидел на дворе том не в дальнем расстоянии от крыльца дома стоящего отца протоиерея, возлагавшего на себя епитрахиль. В это же самое время с поспешностью прошел мимо меня во двор местной приходской церкви диакон, который тотчас, подойдя к церковнослужителю, стоящему близ о. протоиерея Александровского, взял от него священную одежду, в которую немедленно облачился, и взял от него кадило. После сего духовенство это погребальным гласом общее начало пение: "Святы Боже, Святы Крепкий, Святы Бессмертный, помилуй нас", и с этим вместе медленно выходило из двора этого; за этим вслед было несено из комнат тело усопшего поручика Лермонтова. Духовенство, поя вышеозначенную песнь, тихо шествовало к кладбищу: за ним в богато убранном гробе было попеременно несено тело умершего штаб-и обер-офицерами, одетыми в мундиры, в сопровождении многочисленного народа, питавшего уважение к памяти даровитого поэта или к страдальческой смерти его, принятой на дуэли. Таким образом, эта печальная процессия достигла вновь приготовленной могилы, в которую был спущен в скорости несомый гроб без отправления по закону христианского обряда: в этом я удостоверяю как самовидец, но было ли погребение сему покойнику отпеваемое отцом протоиереем в квартире, я того не знаю, ибо не видел, не слышал оного и даже тогда не был во дворе том.

Дмитрий Рощановский. 12 октября 1842 г." [103, 848].

Отца Василия Эрастова, вероятно, волновало прежде всего то, что ни копейки из переданных Александровскому 200 рублей ему не перепало. К делу приложено частное письмо все того же Д. Рощановского к отцу Василию.

*Так в Пятигорске называли церковь во имя иконы Божией Матери Всех Скорбящих Радости.

"Вы желаете знать, — писал коллежский регистратор, — дано ли что-нибудь причту за погребение Лермонтова дуэлиста. На предмет этот сим честь имею уведомить вас. Нижегородско-го драгунского полка капитан Столыпин, распорядившийся погребением Лермонтова, бывши в доме у коменданта, говорил всем бывшим тогда там, в том числе и мне, что достаточно он в пользу причта пожертвовал за то, что до погребения 150 р. и после онаго 50 рублей, всего двести рублей. Имею честь быть Ваш покорный слуга" [103, 853].

Следственная комиссия Кавказской духовной консистории посчитала Александровского виновным в том, что он провожал гроб с телом Лермонтова, "яко добровольного самоубийцу, в церковном облачении с подобающею честию" и наложила на него штраф "в пользу бедных духовного звания в размере 25 руб. ассигнациями". В декабре 1843 года деньги были взысканы с Александровского [103, 873—875].

За час до выноса тела писарь при пятигорском комендантском управлении К.И. Карпов был вызван к коменданту Ильяшенкову. Перед этим Мартынов передал ему наскоро написанное письмо, содержание которого было изложено в воспоминаниях Карпова, опубликованных в 1891 году в "Русских ведомостях".

Мартынов писал: "Для облегчения моей преступной скорбящей души, позвольте мне проститься с телом моего лучшего друга и товарища". Комендант несколько раз перечитал записку и вместо ответа поставил сбоку на поле бумаги вопросительный знак и подписал свою фамилию, — продолжает Карпов. — Вместе с этим он приказал мне немедленно отправиться к Начальнику штаба и доложить ему просьбу Мартынова, передав и самое письмо. Полковник Траскин, прочитав записку и ни слова не говоря, надписал ниже подписи коменданта: "!!! нельзя. Траскин" [48, 432].

Один из очевидцев похорон Лермонтова П.Т.Полеводин писал: "17-го числа в час поединка его хоронили. Все, что было в Пятигорске, участвовало в его похоронах. Дамы все были в трауре, гроб до самого кладбища несли штаб- и обер-офицеры и все без исключения шли пешком до кладбища. Сожаления и ропот публики не умолкали ни на минуту. Тут я невольно вспомнил о похоронах Пушкина. Теперь 6-й день после печального события, но ропот не умолкает, явно требуют предать виновного всей строгости закона, как подлого убийцу" [138, 350—351].

Висковатый подчеркивал: "Плац-майору Унтилову приходилось еще накануне несколько раз выходить из квартиры Лермонтова к собравшимся на дворе и на улице, успокаивать и говорить, что это не убийство, а честный поединок. Были горячие головы, которые выражали желание мстить за убийство и вызывать Мартынова" [48, 434—435].

Видимо, этим настроением пятигорского общества объясняется нежелание властей допустить Мартынова к гробу Лермонтова.

Эмилия Александровна Шан-Гирей вспоминала:

"На другой день, когда собрались к панихиде, долго ждали священника, который с большим трудом согласился хоронить Лермонтова, уступив убедительным и неотступным просьбам кн. Васильчикова и других, но с условием, чтобы не было музыки и никакого парада. Наконец приехал отец Павел, но, увидев на дворе оркестр, тотчас повернул назад; музыку мгновенно отправили, но зато много усилий употреблено было, чтобы вернуть отца Павла. Наконец все уладилось, отслужили панихиду и проводили на кладбище; гроб несли товарищи; народу было много, и все шли за гробом в каком-то благоговейном молчании. Это меня поражало: ведь не все же его знали и не все его любили! Так было тихо, что только слышен был шорох сухой травы под ногами.

Похоронили и положили небольшой камень с надписью Михаила, как временный знак его могилы... Во время панихиды мы стояли в другой комнате, где лежал его окровавленный сюртук, и никому тогда не пришло в голову сохранить его" [207, II, 223—224].

А в своей статье, опубликованной в 1881 году в газете "Новое время" (5/17 сентября, № 1983), явившуюся ответом на ряд публикаций о пребывании поэта в 1841 году в Пятигорске, Эмилия Александровна, уточняя чью-то ошибку, написала более определенно: "Похоронен Лермонтов был в Пятигорске протоиереем, отцом Павлом, на общем кладбище, по обряду православной церкви..." [198].

Кроме жителей Пятигорска, отдыхающих, друзей и близких Лермонтова в похоронах принимали участие: Траскин, Ильяшенков, князь Владимир Голицын, камер-юнкер Отрешков и "больше чем 50 человек одних штаб- и обер-офицеров при шарфах".

После погребения квартальный надзиратель Марушевский в присутствии отца Павла (Александровского), городского головы Рышкова, словесного судьи Туликова и других официальных лиц составили опись "имения, оставшегося после убитого на дуэли Тенгинского пехотного полка поручика Лермонтова". 28 июля Столыпин написал расписку:

"Нижеподписавшийся, даю сей реверс Пятигорскому Коменданту Господину Полковнику и кавалеру Ильяшенкову в том, что оставшиеся после убитого отставным майором Мартыновым на дуэли двоюродного брата моего Тенгинского Пехотного полка Поручика Лермантова поясненные в описи деньги две тысячи шесть сот десять рублей ассигнациями, разные вещи, две лошади и два крепостных человека Ивана Вертюкова и Ивана Соколова, я обязуюсь доставить в целости родственникам его Лермантова. В противном же случае, предоставляю поступить со мною по закону..." [207, II, 227—228].

В конце июля 1841 года, не дожидаясь суда, Алексей Аркадьевич Столыпин покинул Пятигорск. Среди вещей, которые Столыпин обязался доставить родственникам поэта, были иконы: образ Святого Архистратига Михаила в серебряной вызолоченной ризе; образ Святого Иоанна Воина и образ Николая Чудотворца, еще одна небольшая икона, не названная в описи, маленький серебряный крест с частицами мощей святых. Посуда и одежда, постельное белье, оружие, складная походная кровать, сундуки и чемоданы, подсвечники, много других вещей. Из бумаг до наших дней дошла лишь записная книжка, подаренная Лермонтову князем Одоевским, но вот судьба "собственных сочинений покойного на разных лоскуточках бумаги кусков 7 и писем разных лиц и от родных — 17" нам неизвестна.

О скорбящих

Что же стало с Елизаветой Алексеевной Арсеньевой, бабушкой поэта, когда до нее дошло это страшное известие?

Более двадцати лет назад в замке Вартхаузен (ФРГ) И.Андроников обнаружил переписку между Е.А. Верещагиной, родственницей Елизаветы Алексеевны, и ее дочерью, которая, выйдя замуж за барона Хюгеля, уехала из России. Верещагина писала дочери почти каждую неделю. Вот что она сообщила 26 августа 1841 года: "Наталья Алексеевна (Столыпина. — В.З.) намерена была, как я тебе писала, прибыть на свадьбу, но несчастный случай, об котором, видно, уже до вас слухи дошли, ей помешал приехать, Мишеля Лермонтова дуэль, в которой он убит Мар-

тыновым, сыном Саввы (ошибка: сыном Соломона Михайловича, Савва его брат. — В.З.)... Сие несчастье так нас всех, можно сказать, поразило, я не могла несколько ночей спать, все думала, что будет с Елизаветой Алексеевной. Нам приехал о сем объявить Алексей Александрович (Лопухин. — В.З.), потом уже Наталья Алексеевна ко мне написала, что она сама не может приехать — нельзя оставить сестру — и просит, чтобы свадьбу не откладывать, а в другом письме описывает, как они объявили Елизавете Алексеевне, она сама догадалась и приготовилась, и кровь ей прежде пустили. Никто не ожидал, чтобы она с такой покорностью сие известие приняла, теперь все Богу молится и собирается ехать в свою деревню, на днях из Петербурга выезжает Мария Якимовна (Шан-Гирей. — В.З.), которая теперь в Петербурге, с ней едет" [59, 53–54].

Скорбили все друзья и родственники⁸⁷ поэта. 18 сентября 1841 года М.А. Лопухина пишет все той же А.М. Верецагиной (Хюгель): "Последние известия о моей сестре Бахметевой (Вареньке Лопухиной. — В.З.) поистине печальны. Она вновь больна, ее нервы так расстроены, что она вынуждена была провести около двух недель в постели, настолько была слаба. Муж предлагал ей ехать в Москву — она отказалась и заявила, что решительно не желает больше лечиться. Быть может, я ошибаюсь, но я отношу это расстройство к смерти Мишеля, поскольку эти обстоятельства так близко сходятся, что это не может не возбудить известных подозрений. Какое несчастье эта смерть; бедная бабушка самая несчастная женщина, какую я знаю. Она была в Москве, но до моего приезда; я очень огорчена, что не видала ее. Говорят, у нее отнялись ноги и она не может двигаться. Никогда не произносили ее имени Мишеля, и никто не решается произнести в ее присутствии имя какого бы то ни было поэта. Впрочем, я полагаю, что мне нет надобности описывать все подробности, поскольку ваша тетка, которая ее видала, вам, конечно, об этом расскажет. В течение нескольких недель я не могу освободиться от мысли об этой смерти, и искренно ее оплакиваю. Я его действительно очень, очень любила" [59, 55–56].

(Впоследствии Елизавета Алексеевна Арсеньева добилась разрешения на перезахоронение тела Лермонтова, которое состоялось 23 апреля 1842 года в Тарханах. Умерла она в 1845 году, и захоронена рядом с могилой внука⁸⁸).

Со слов М.П. Погодина: когда "проконсул Кавказа" прославленный генерал А.П. Ермолов узнал о гибели Лермонтова, он сказал: "Уже я бы не спустил этому Мартынову. Если бы я был на Кавказе, я бы спровадил его; там есть такие дела, что можно послать, да вынувши часы считать, через сколько времени посланного не будет в живых. И было бы законным порядком. Уж у меня бы он не отделался. Можно позволить убить всякого другого человека, будь он вельможа и знатный: таких завтра будет много, а этих людей не скоро дождешься" [207, II, 240].

Известие о гибели поэта прокатилось по России. Первое сообщение было опубликовано в провинции. 2 августа газета "Одесский вестник" сообщила: "Здесь получено из Пятигорска прискорбное известие о кончине М.Ю. Лермонтова, одного из любимейших русских поэтов и прозаиков, последовавшей 15-го минувшего июля. В бумагах его найдено несколько небольших, не конченных пьес".

В следующем номере этой же газеты в статье А. Андреевского, содержащей самую разнообразную информацию, сообщалось также: "Погода в Пятигорске стоит довольно хорошая. Сильные жары прохладятся порывами ветра. Маленькие дожди перепадали изредка. Но 15-го июля, около 5-ти часов вечера, разразилась ужасная буря с молнией и громом: в это самое время, между горами Машукою и Бештау, скончался лечившийся

в г. Пятигорске М.Ю. Лермонтов. С сокрушением смотрел я на привезенное сюда бездыханное тело поэта... Кто не читал его сочинений, проникнутых тем глубоким чувством, которое находит отпечаток в душе каждого?" [25].

Последующие отклики на это печальное событие были менее выразительны. Исключение составило сообщение в петербургской "Литературной газете", в номере от 9 августа, издаваемой другом Лермонтова А.А. Краевским: "Первая новость наша печальная. Русская литература лишилась одного из талантливейших своих поэтов. По известиям с Кавказа, в последних числах прошедшего месяца скончался там М.Ю. Лермонтов. Молодой поэт, столь счастливо начавший свое литературное поприще и со временем обещавший нам замену Пушкину, преждевременно нашел смерть. Нельзя не пожалеть, что столь свежий, своеобразный талант не достиг полного своего развития; от пера Лермонтова можно было ожидать многого".

Письмо кузины

В окружении любого великого человека можно встретить немало женщин. У них разные судьбы, они по-разному воспринимались современниками и потомками. О некоторых из них мы знаем совсем немного.

Из всех писем Екатерины Григорьевны Быховец, правнучатой сестры Лермонтова, до нас дошло только одно. Это письмо было одним из первых по времени свидетельств о трагической кончине Лермонтова и именно поэтому чрезвычайно интересно. Впервые оно было напечатано более ста лет назад, однако скептицизм по отношению к этому эпистолярному памятнику не пропадал никогда, несмотря на то, что Быховец была, вероятно, единственной женщиной, с которой виделся и разговаривал поэт за несколько часов до своей гибели.

Письмо Е. Быховец, датированное 5 августа 1841 года и отправленное из Пятигорска, было опубликовано в 1892 году в третьей книжке "Русской старины". Как сообщалось в публикации, оно было случайно найдено в 1891 г. среди листов книги, купленной у букиниста в Самаре учеником 7 класса Самарского реального училища Акербломом. На бумаге, в которую оно было завернуто, кто-то написал: "Письмо Катеньки Быховец, ныне госпожи Ивановской, с описанием последних дней жизни Лермонтова".

Это письмо ни разу не перепечатывалось в том виде, в котором оно было впервые опубликовано М. Семевским. Приведем его полностью (в соответствии с копией, хранящейся в рукописном отделе Пушкинского Дома) [13, ф. 524, оп. 4, № 111]:

"Пятигорск, 1841 августа 5-го,

Понедельник.^a

Бесценный мой дружок, Лизочка! Как я тебе позавидовала, моя душечка,^b что ты была в Успенском. О! как бы я дорого дала, чтобы провести это время с вами; как бы мы приятно его провели; воображаю, как мамаша тебе обрадовалась, моему милomu^c дружочку; она с такою радостью мне описывает, что Манюшка к ней очень ласкова. Ваш бал был очень хорош; тебя удивляет, что все так переменились. Я не знаю, что сделалось с Тарусовым уездом, от куда Танюшка учится этим гримасам, и так уж она на гримасу похожа, некому без меня ее останавливать.

Как же весело провела время. Этот день молодые люди делали нам пикник в гроте, который был весь убранный шальями; колонны обиты цветами, и люстры все из цветов: танцевали мы на площадке около грота; лавочки были обиты прелестными коврами; освещено было чудесно; вечер очаровательный, небо было

^a5-го августа был вторник. — В.З.

^bВ подлиннике "душка". — В.З.

^cЭто слово вставлено М. Семевским. — В.З.

^dВ подлиннике "обвиты". — В.З.

так чисто; деревья от освещения необыкновенно хороши были, аллея также освещена и в конце аллеи была уборная прехорошенькая; два хора музыки. Конфет, фрукт, мороженого беспрестанно подавали; танцевали до упада; молодежь была так любезна, занимала своих гостей; ужинали; после ужина опять танцевали; даже Лермонтов, который не любил танцевать, и тот был так весел; отсюда мы шли пешком. Все молодые люди нас провожали с фонарями; один из них начал немного шалить. Лермонтов, как *cousin*^е предложил сейчас мне руку; мы пошли скорей, и он до дому меня проводил.

Мы с ним так дружны были — он мне правнучатый брат — и всегда называл *cousine*^е, а я его *cousin* и любила как родного брата. Так меня здесь и знали под именем "*charmante cousine*"^г Лермонтова. Кто из молодежи приезжал сюда, то сейчас его просили, чтобы он их познакомил со мной.

Этот пикник последний был: ровно через неделю мой добрый друг убит, а давно ли он мне этого изверга, его убийцу, рекомендовал как товарища, друга!

Этот Мартынов глуп ужасно, все над ним смеялись; он ужасно самолюбив, карикатуры (на него) беспрестанно^в прибавлялись; Лермонтов имел дурную привычку острить. Мартынов всегда ходил в черкеске и с кинжалом; он его называл при дамах *M-r le Poignard* и *Sauvage'oM*.^и Он (т.е. Мартынов) тут ему сказал, что при дамах этого не смеет говорить, тем и кончилось. Лермонтов совсем не хотел его обидеть, а так посмеяться хотел, бывши так хорош с ним.

Это было в одном частном доме. Выходя оттуда, Мартынка глупой вызвал Лерм<онтова> Но никто не знал. На другой день Лермонтов был у нас ничего, весел; он мне всегда говорил, что ему жизнь ужасно надоела, судьба его так гнала, Государь его не любил, Великий князь (Михаил Павлович?) ненавидел, (они?) не могли его видеть — и тут еще любовь: он (Лермонтов) был страстно влюблен в В.Л. Бахметеву; она ему была кузина; я думаю, он меня оттого любил, что находил в нас сходство, и об ней его любимый разговор был.

Через четыре дня он^к (Лермонтов) поехал на Железные; был этот день несколько раз у нас и все меня упрасивал приехать на Железные; это 14 верст отсюда. Я ему обещала и 15-го (июля) мы отправились в шесть часов утра, я с Обыденной (*sic*) в коляске, а Дмитриевский, и Бенкендорф, и Пушкин — брат сочинителя — верхами.

На половине дороги, в колонк^к мы пили кофе и завтракали. Как приехали на Железные, Лерм<онтов> сейчас прибежал; мы пошли в рощу и все там гуляли. Я все с ним ходила под руку. На мне было бандо. Уж не знаю, какими судьбами коса моя распустилась и бандо свалилось, которое он взял и спрятал в карман. Он при всех был весел, шутил, а когда мы были вдвоем, он ужасно грустил, говорил мне так, что сейчас можно догадаться, но мне в голову не приходила дуэль. Я знала причину его грусти и думала, что все та же;^л уговаривала его, утешала, как могла, и с полными глазами слез (он меня) благодарил, что я приехала, умаливал, чтобы я пошла к нему на квартиру закусить, но я не согласилась; поехали назад, он поехал тоже с нами.

В колонке обедали. Уезжавши, он целует несколько раз мою руку и говорит:

— "*Cousine*, душенька, счастливее этого часа не будет больше в моей жизни". Я еще над ним смеялась; так мы и отправились. Это было в пять часов, а [в] 8 пришлось сказать, что он убит.

Никто не знал, что у них дуэль, кроме двух молодых мальчиков, которых они заставили поклясться, что никому не скажут; они так и сделали.

^еКузен (франц.)

^гКузина (франц.)

^вОчаровательная кузина (франц.)

^иЭто слово в подлиннике не вполне разборчиво. Прим. М. Семевского.

Лерм<онтову> так жизнь надоела, что ему надо было первому стрелять, он не хотел, и тот изверг <Мартынов> имел духа долго целиться, и пуля навывлет! Ты не поверишь, как его смерть меня огорчила, я и теперь не могу вспомнить.

Прощай, мой милый друг, грустно и пора на почту. Сестра и брат вам кланяются. Я тебя и детишек целую бесчетно раз. Не забывай верного твоего друга и обожающую тебя сестру

Катю Быховец.

Сейчас смотрела на часы, на почту еще рано и я еще с тобой поговорю. Дмитриевский меня раздосадовал ужасно: бандо мое, которое было в крови Лерм<онтова> взял, чтоб отдать мне, и потерял его; так грустно, это бы мне была память. Мне отдали шнурок, на котором он всегда носил крест.

Я была на похоронах: с музыкой его хоронить не позволили, и священника насилу уговорили его отпеть.

Он мертвый был так хорош, как живой. Портрет его сняли. Я теперь принялась пользоваться; у меня такая жестокая боль в боку, что я две недели кроме блузы, не могу ничего надеть; только, душа, не пиши к мамаше, это пройдет, все прежняя моя болезнь, воды мне помогают.

Прощай" [39, 765—769].

В течение многих лет никто не предпринимал попыток узнать о судьбе Екатерины Быховец⁸⁹. Что же все-таки нам известно о ней?

Екатерина Григорьевна, или Катенька, как ее многие называли, родилась в 1820 году. Она была старшей дочерью Григория Андреевича Быховца, Калужского Тарусского уезда помещика капитана артиллерии, и его жены Натальи Федоровны, урожденной Вороновой. Семья Григория Андреевича была большой — два сына и семь дочерей. В 1847 году отец разорился, и его имение село Истомино было продано за долги. Но и до этого семья Быховец в течение длительного времени получала поддержку от тетки — Мавры Егоровны Быховец, в девичестве Крюковой, вдовы бывшего Нижегородского губернатора С.А. Быховец. Через эту Мавру Егоровну и был связан родственными узами с Катенькой Лермонтов, он приходился ей правнучатым кузеном. Мавра Егоровна проживала в Москве, в Пречистенской части, в доме генерала Павленкова, в котором Лермонтов и познакомился с Екатериной Быховец. Они встречались в доме Мавры Егоровны в 1837 и 1840 годах.

А вот как писал в 1989 г. правнук Е.Г. Быховец А.Б. Ивановский о родстве своей прабабушки с Лермонтовым: "Если Екатерина Быховец называла жену двоюродного деда (урожденную Крюкову. — В.З.) "бабушкой", а ее приятельницу, родственницу деда Лермонтова (Крюкову по мужу. — В.З.) тоже "бабушкой", то все становится понятным. И сейчас многие именуют жену дяди "тетей", а мужа тети — "дядей" [55]. Отец Екатерины Григорьевны тоже считал Лермонтова родственником. В феврале 1842 года он писал А.А. Краевскому: "Дочь моя... кузина и друг покойного милого нашего поэта..."⁹⁰. В России роднились до десятого колена; такое родство называлось "свойством". И сама Катенька, называя в своем письме Лермонтова "кузеном", была уверена в том, что она имеет на это право.

Столь подробное освещение родственных связей Лермонтова с Е.Г. Быховец стало необходимым в связи с появлением начиная с 1989 г. статей Д. Алексеева и Е. Рябова [171; 172; 173], в которых ставилось под сомнение не только существование этих родственных связей, но и само письмо объявляется мистификацией. Сочинено оно, по мнению авторов, П. Вяземским. Однако наличие ряда свидетельств современников, а главный анализ содержания самого письма, полностью опровергают утверждение о том, что это письмо — фальшивка.

^иГосподин Кинжал и Дикарь (франц.)

^лЗачеркнуто: "был". — Прим. М. Семевского.

^кКолония Каррас или Шотландка. — Прим. П. Висковатого.

⁸⁹Т.е. любовь к В.А. Бахметевой. — Прим. М. Семевского.

Мы не можем утверждать, как это сделали Д. Алексеев и Е. Рябов, что Катенька Быховец "никогда не принадлежала к кругу Лермонтова". Вполне возможно, что в Петербурге Лермонтов не обратил бы на Катеньку внимания, но на Водах нравы были совершенно иными, более свободными. И здесь присутствие молоденькой и весьма привлекательной девушки, с которой можно было общаться на правах "родственника" более свободно и раскованно, нежели с жеманными барышнями Пятигорска, было в общем-то определенной привилегией.

Больше того, мы знаем, что все "водяное общество" было уже не первый год знакомо друг с другом, а тут появление нового человека — интересной барышни, которой, как мы знаем, многие молодые люди уделяли немалое внимание, предпочитая "перезревших" обитательниц Кавказских Минеральных вод. Естественно, у постоянных жителей курортного городка это вызывало постоянное раздражение. Отсюда и те сплетни о Быховец, которые появились в Пятигорске сразу же после гибели поэта, когда у него в кармане нашли окровавленный головной убор (бандо) Катеньки.

Василий Чилаев и Николай Раевский, рассказывая Мартынову о пятигорском окружении Лермонтова, упомянули о доме "близкой соседки Верзилиных тарумовской помещицы М.А. Прянишникова, где гостила тогда ее родственница девица Быховец, прозванная Лермонтовым за бронзовый цвет лица и черные очи *"la belle noire"*.* Она имела много поклонников из лермонтовского кружка и сделала известной благодаря случайной встрече с поэтом в колонии Каррас, перед самой дуэлью" [138, 311—312].

Вполне возможно, что при встречах с Катенькой Лермонтов был довольно откровенен в тот период своей жизни, изливая ей свою душу и находясь в особенно встревоженном состоянии. А Катенька Быховец, как это видно из ее письма, была сердечной и отзывчивой девушкой, чего было вполне достаточно, чтобы поэт общался с ней.

Скорее всего, на написание статьи Д. Алексеева и Е. Рябова подвигло мнение П. Мартынова, который считал это письмо подделкой. Попробуем разобраться, так ли это.

По мнению П. Мартынова, фраза "Государь его не любил" свидетельствует о том, что письмо было сфабриковано. Дело в том, что ко времени опубликования письма (1892 г.) Лермонтов уже стал признанным классиком русской поэзии, произведения которого были включены во все учебные программы. Именно поэтому П. Мартынов не мог понять, как такая фраза могла появиться в письме.

Однако публикация фразы: "Государь его не любил, Великий князь (Михаил Павлович?) ненавидел..." — в таком виде свидетельствует о том, что Семевский сам сомневался, что в письме упоминался Великий князь Михаил Павлович. Похоже, что ни Семевский, ни консультировавший его Висковатый не знали, почему и за что Михаил Павлович мог ненавидеть Лермонтова (более того, было известно, что он совсем неплохо относился к Лермонтову). Поэтому-то его имя, как имя предположительного ненавистника поэта, было взято в скобки. Местоимение "они?" также взято в скобки и тоже со знаком вопроса.

Вся фраза кажется странной: вначале подчеркивается различие между отношением к поэту Государя и Великого Князя, а потом они уравниваются: "не могли его видеть".

А не было ли в подлиннике написано: "В.К. ненавидела" — то есть "Великая Княгиня ненавидела"? Тогда все становится на свои места, но Семевский мог не понять этого и внести изменения по своему пониманию. В то время еще не было известно, что по заказу Великой Княгини Марии Николаевны В.А.Соллогуб написал повесть-пасквиль на Лермонтова "Большой свет".

Если все было именно так, то становится ясным, почему сохранилась только первая половина наборного экземпляра акербловской копии. Ответы на эти вопросы необходимо искать в документах цензурного комитета, переписке — частной и официальной. Необходимо выяснить, не было ли у Семевского неприятностей за публикацию этого письма. Пока этого сделать не удалось.

Многих исследователей удивляло упоминание в письме имени Варвары Александровны Лопухиной, в замужестве Бахметевой. Мог ли Лермонтов назвать Катеньке имя женщины, к которой был равнодушен?

Ответить на этот вопрос трудно. С одной стороны, Лермонтов мог это сделать — Катенька не была предметом его увлечения и поэт не боялся вызвать ее ревность, тем более, что отношения между Лермонтовым и Быховец были действительно доверительными. С другой стороны, вполне возможно, имя Бахметевой при публикации этого письма вставил Семевский, выделив его курсивом и даже указав инициалы "В.А." — вряд ли Катенька сделала это сама.

Почему я так думаю? При публикации в редакционном предисловии Семевский отметил: "10 февраля 1892 года мы прочитали письмо Е. Быховец посетившему нас профессору П.А. Висковатому, и уважаемый биограф Лермонтова нашел документ весьма интересным дополнением тех, к сожалению, все еще недостаточных сведений, каковые имеет история отечественной литературы о последних днях славного поэта М.Ю. Лермонтова" [48, 176]. Итак, Висковатый познакомился с подлинником письма еще до его публикации, и, возможно, подсказал Семевскому, что в данном месте речь идет, по его мнению, скорее всего, о Лопухиной-Бахметевой, и Семевский вставил в корректуру ее имя. То, что имя "Бахметевой" напечатано в отличие от других имен курсивом, говорит в пользу этого предположения⁹¹.

В письме Екатерины Григорьевны имеются подробности, которые мог знать только очевидец тех событий, но которые уже не были известны в 80-е годы XIX века. Одна из них — фраза о похоронах поэта: "Я была на похоронах: с музыкой его хоронить не позволили, и священника насилу уговорили его отпеть". Дело в том, что с конца прошлого века считалось, что Лермонтова не отпевали. В советское время исследование этой темы было, по сути, запрещено: когда мною были обнаружены документы, свидетельствующие об обратном, то мой доклад на Лермонтовской конференции "Дело о погребении поручика Лермонтова" был снят.

О дальнейшей судьбе Екатерины Григорьевны Быховец известно немного. В начале 40-х годов она вышла замуж за Константина Иосифовича Ивановского⁹², в 1845 г. у них родился сын Лев, ставший впоследствии ученым-археологом. Умерла Е. Быховец 22 октября 1880 года, похоронена в Петербурге.

Суд

3 августа, находясь в Кисловодске, Траскин отправил Граббе очередное письмо, в котором сообщал: "Расследование по делу о дуэли закончено, и, так как Мартынов в отставке, дело перешло в Окружной суд, и мне дадут только выписку из следствия, касающуюся Глебова, которую надо будет послать Великому Князю Михаилу, потому что он (Глебов. — В.З.) гвардеец. Впрочем, я думаю, что прежде чем все это примет юридический ход, из Петербурга прибудет распоряжение, которое решит участь этих господ" [22, 425].

*"Прекрасная смуглянка" (франц.).

Это письмо, по мнению многих исследователей, якобы свидетельствует о том, что Траскин был заранее уверен, "что Петербург сам решит вопрос о наказании Мартынова". Дело в том, что право окончательного утверждения приговоров (конфирмация. — В.З.) в военно-судных делах принадлежало царю. 4 августа за подписью Чернышева было отправлено в Тифлис Корпусному командиру Головину "Высочайшее повеление о предании всех троих военному суду неарестованными, с тем, чтобы судное дело было окончено немедленно и представлено на конфирмацию установленным порядком". Повеление было выполнено к концу месяца. В Пятигорске был учрежден военный суд, председателем которого назначили Кавказского Линейного № 2-го батальона подполковника Манаенко.

Кроме официальных известий о случившейся трагедии из Пятигорска ушли и другие письма, частные, часть из которых дошла до наших дней, но многие, видимо, безвозвратно исчезли. Участники дуэли сообщили о происшествии, разными путями, и своих близких. Так, Государственный секретарь Модест Корф записал в своем дневнике: "Молодой Васильчиков в самый день дуэли отправил нарочного с известием о ней к своему отцу, который вследствие того тотчас и приехал сюда (третьего дня) прежде чем могло прийти к нему письмо от Левашова" [55, 430]. Естественно, сообщение о дуэли было для старшего Васильчикова полной неожиданностью.

17 октября председатель Государственного Совета отправил пятигорскому коменданту письмо:

"Милостивый государь Василий Иванович!

Узнав от сына моего, что Вы находитесь комендантом в Пятигорске, я как к старому сослуживцу обращаюсь с покорнейшей просьбою: не будучи уверен, что письмо найдет сына моего в Пятигорске, я счел необходимым препроводить к Вам, милостивый государь, две тысячи рублей ассигнациями, и буде он еще на месте, вручить ему сии деньги; в случае же отсутствия переслать ко мне обратно, сим премного обяжете имеющего быть с истинным почтением.

Вашего Высокоблагородия покорнейшим слугою.

Князь И.Васильчиков" [114, 121].

Растроганный Ильяшенков тут же послал ответ князю:

"Сиятельный князь милостивый государь Илларион Васильевич. Письмо Вашего сиятельства и две тысячи рублей ассигнациями я имел честь получить 29 октября; деньги эти я вручил тогда же Александру Илларионовичу, в получении коих представляю при сем записку его руки.

С чувством высокого уважения к особе Вашего Сиятельства смею доложить Вам, что и в это время я с особенным удовольствием помню, как с 1792 года в конной Гвардии имел честь служить под командою дядюшки Вашего Сиятельства покойного Григория Алексеевича, где и вы с братьями тогда служили там.

С глубочайшим высокопочтением и совершенною преданностью имею честь быть

Вашего Сиятельства покорнейший слуга

Василий Ильяшенков" [114, 121].

Для многих было ясно, что И.В. Васильчиков попытается выгородить своего сына. Московский почт-директор Булгаков еще 8 августа в письме к П.А. Вяземскому заметил:

"Князь Васильчиков будучи одним из секундентов можно было предвидеть, что вину свалит на убитого, дабы облегчить наказание Мартынова и секундентов, впрочем, того уже не воскресишь, так почему же не употребить смерть Лермонтова в пользу тех? Намедни был я у Алек<сея> Фед<оровича> Орлова⁹³ и он дуэль мне совсем уже иначе рассказывал. Что это за напасть на наших поэтов" [120, 712]. Судебное заседание продолжалось че-

тыре дня, с 27 по 30 сентября. Первыми без особого пристрастия допросили подсудимых, спросив, "не имеют ли к оному (т. е. к уже описанному следователями. — В.З.) чего-либо добавить или убавить?". И Мартынов, и секунденты подтвердили, что дуэль проходила так, как описано в показаниях, и заявили, что им нечего добавить. В последующие дни были рассмотрены все собранные материалы, свидетельские показания и была оглашена составленная на их основе выписка.

В последний день Ильяшенков прислал в судебную комиссию пистолеты Лермонтова, сопроводив их следующей бумагой: "Препровождая при сем в оную Комиссию пару пистолетов, принадлежащих убитому на дуэли поручику Лермонтову, из которых он стрелялся с отставным майором Мартыновым, а имеющиеся в оной таковые ж пистолеты, принадлежащие ротмистру Столыпину, взятые Частною управою по ошибке при описи имени Лермонтова, предлагаю возвратить ко мне для отдачи по принадлежности" [114, 122]. Пистолеты по решению суда были заменены, 5 октября Глебов написал расписку, что обязуется доставить их Столыпину⁹⁴.

30 сентября был объявлен приговор: Мартынова, Глебова и Васильчикова предлагалось лишить чинов и прав состояния с оговоркой, которая по тем временам была обязательной: "Сей приговор... в присутствии сей комиссии подсудимым объявлен, но не чиня по нем никакого исполнения, представить оный обще с делом на Высшую конфирмацию. Выше упомянутые подсудимые находятся все не арестованными на свободе" [114, 123].

При прохождении дела по следующим высоким инстанциям к решению суда было приложено несколько мнений, в том числе мнение Командующего войсками Кавказской линии и Черномории Граббе, предлагавшего лишить Мартынова ордена и "написать его в солдаты до выслуги без лишения дворянского достоинства", а Глебова и Васильчикова "выдержать еще некоторое время в крепости с записанием сего штрафа в формулярные их списки" [147, 43].

20 ноября в Пятигорск из столицы пришло предписание, под которым стояла подпись военного министра князя Чернышева. В нем излагалось Высочайшее повеление, что если суд уже закончился и документы отправлены на Высочайшую конфирмацию, "дозволить отправиться: князю Васильчикову и Глебову в С.-Петербург, а майору Мартынову по выбору места жительства, обязав их всех троих подпискою не выезжать из сих мест до окончательной конфирмации военно-судного об них дела" [147, 47].

23 ноября из Тифлиса дело было, наконец, отправлено в Петербург на имя военного министра. Вслед за бумагами в Петербург выехали Васильчиков и Глебов. Мартынов избрал местом жительства Одессу.

Николаю I "Извлечение из военно-судного дела" было подано 3 января 1842 года генерал-аудитором Ноинским. К делу было приложено мнение Е.А. Головина, датированное 21 ноября, в котором он подробно описал дуэль и, признав подсудимых виновными, предложил следующее: "Майора Мартынова, в уважение прежней его беспорочной службы начатой в гвардии, отличия, оказанного в экспедиции против горцев в 1837 году, за что он удостоен ордена св. Анны 3 степени с бантом, и того, что Мартынов вынужден был к произведению дуэли с Лермантовым беспрестанными обидами, на которые долгое время отвечивал он увещеванием и терпением, лишить чина, ордена и написать в рядовые до отличной выслуги, а корнета Глебова и князя Васильчикова, хотя следовало бы подвергнуть одинаковому наказанию с майором Мартыновым;

Наказание

но принимая во внимание молодость их, хорошую службу, бытность первого из них в экспедиции против горцев в 1840 году и полученную им тогда тяжелую рану, вменив им в наказание содержание под арестом до предания суду, выдержать еще в крепости на гауптвахте один месяц и Глебова перевести из гвардии в армию тем же чином, подвергая впрочем участие подсудимых на Высочайшее Его Императорского Величества благоуважение" [147, 44–45].

Через несколько дней на обложке дела рукой Ноинского было написано: "Высочайше повелено: майора Мартынова посадить в Киевскую крепость на гауптвахту на три месяца и предать церковному покаянию, титулярного же советника князя Васильчикова и корнета Глебова простить, первого во внимание к заслугам отца, а второго по уважению полученной им тяжелой раны" [114, 123].

Приговор был окончательным. Анализируя этот приговор, который многие считали слишком мягким, следует заметить, что царь обычно смягчал решение суда. Кроме того, в данном случае Николаю не хотелось осложнять отношения с преданным ему князем Илларионом Васильчиковым. Это видно хотя бы из записи в дневнике М.А. Корфа: "Дело" получило тот конец, какого почти наверное ожидать надлежало". Молодого Васильчикова "Государь всемиловитейше повелеть изволил... простить по уважению к знаменитым заслугам отца". Новая цепь благодарности, привязывающая последнего к службе..." [55, 429]. Что касается Глебова, то у него была действительно тяжелая рана, которая с трудом заживалась. К тому же, его участь была связана с участием первого секунданта, а так как Васильчиков был помилован, то же решение ждало и второго секунданта.

Отвечая на вопрос, чем руководствовался Николай I, вынося приговор Мартынову, нельзя не учитывать того, что общегосударственной идеологией в России было православное вероучение. В "Пространном православном катехизисе", в котором изложено учение о православной вере, даются пояснения к шестой заповеди "не убий", относящиеся, в частности, и к поединкам: "Поелику разрешать частные распри есть дело Правительства, но вместо того поединщик своевольно решается на такое дело, в котором предстоит явная смерть и ему, и сопернику: то в поединке заключаются три ужасные преступления: мятеж против Правительства, убийство и самоубийство" [169, 98].

Там же содержится и ответ на вопрос: "Что должно думать о невольном убийстве, когда убивают нечаянно и без намерения?" — "Невольный убийца не может почитаться невинным, если не употребил надлежащих предосторожностей против нечаянности, и во всяком случае имеет нужду в очищении совести, по установлению Церкви" [169, 97]. Возможно, ход рассуждений Николая I был такой: Лермонтов погиб, повод к дуэли подал сам. Воскресить его невозможно. Естественно, Мартынов виновен в убийстве, пусть невольном, непреднамеренном, но убийстве, и наказание следует определить для него такое, чтобы он мог постоянно размышлять над тем, что совершил, чтобы он мог постоянно ощущать свое моральное, нравственное падение. Мартынов должен всей своей последующей жизнью искупить свою вину. А делается это путем покаяния.

Вновь обратимся к катехизису: "Покаяние есть таинство, в котором исповедующий грехи свои, при видимом изъявлении прощения от священника, невидимо разрешается от грехов самим Иисусом Христом". А от кающегося требуется искреннее сокрушение о грехах, "намерение исправить свою жизнь, вера во Христа и надежда на Его милосердие" [169, 60].

Итак, по решению Николая I наказанием для Мартынова стало церковное покаяние, и не следует думать, что такое наказание было легким.

Отбывать его Мартынов должен был в Киеве. Духовная Консистория определила ему пятнадцатилетний срок, а предварительно перед этим он отсидел три месяца в Киевской крепости на гауптвахте. Духовного отца он себе выбрал сам — им оказался протоиерей Прозоровской Александра-Невского церкви отец Иассон Мациевич.

Висковатый между прочим заметил, что Мартынов "отбывал церковное покаяние в Киеве с полным комфортом. Богатый человек, он занимал отличную квартиру в одном из флигелей Лавры. Киевские дамы были очень им заинтересованы. Он являлся изысканно одетым на публичных гуляньях и подыскивал себе дам замечательной красоты, желая поражать гуляющих и своим появлением, и появлением прекрасной спутницы. Все рассказы о его тоске и молитвах, о "ежегодном" навещании могилы поэта в Тарханах — изобретение приятелей и защитников" [48, 445].

Справедливость слов Висковатого подтверждается документально.

Да, действительно, могилу Лермонтова в Тарханах Мартынов не навещал, а предпринимал многократные попытки облегчить себе участь через ходатайства родственников.

С.К. Кравченко опубликовала письмо, написанное в апреле 1842 года киевскому военному губернатору Д. Г. Бибикову его близким родственником, имя которого установить не удалось. Приведем отрывок из него:

"Не знаю, любезный Дмитрий, почему здесь пронесся слух, что ты едешь через Москву; мы поверили приятной молве и два месяца протекли в беспричинном ожидании провести с тобой несколько дней. Многие желали тебя видеть, в числе этих находится добрая наша старая знакомая Елизавета Михайловна Мартынова. Эта столь несчастная женщина в семейных отношениях вполне чувствует, увы, расположение к заключенному ее сыну, и просит меня передать тебе всю пылкость, всю нежность своей благодарности. Но как можно выразить чувства признательной матери?"

Сердцу доступно понять их, но описать невозможно. Она надеется, или лучше сказать, она уверена, что ты ходатайством своим сократишь время наказания. В горести своей она справедливо говорит, что краткая, но усердная молитва, при искреннем раскаянии, приятнее Царю Небесному и царю земному, чем пятнадцать лет ропота и отчаяния. Молодость есть весна жизни, а что за жизнь в отшельничестве монастырском? Сойти живым в гроб в самые лета пылких страстей, полных высших радостей, наслаждений поэзии и призраков счастья? Провидение избрало тебя, Дмитрий, чтоб достойно воздать сыну все то, что блаженной памяти Соломон Михайлович делал для твоей матери и для тебя самого, во время изгнания нашего. Когда ты свершишь начатое дело, то поблагодарю Бога и поздравлю тебя, что ты мог и хотел заплатить добро добром. Семейство Мартыновых уже благословляет тебя и полагает всю надежду на твое ходатайство" [107, 72].

Думается, что слух о возможном проезде Д.Г. Бибикова через Москву — всего-навсего предлог, чтобы изложить просьбы семейства Мартыновых, присовокупив напоминание о прошлых благодеяниях отца Мартынова⁹⁵. Ясно, что ни Мартынов, ни его близкие не могли смириться с незавидной участью совсем еще молодого человека.

15 июля 1842 г. Мартынов подал Бибикову прошение:

"С чувством живейшей признательности, вспоминая о милостивом решении Государя Императора, я равномерно сознаю в справедливости возложенного на меня наказания приговором Киевской Духовной Консистории, — но мысль, что я должен буду провести 15 лет в бездействии, разлучен с родными, не принося пользы ни отечеству, ни им, — эта мысль заставляет меня прибегнуть к Вам и покорнейше просить Вашего ходатайства об уменьшении срока моего покаяния. Зная готовность Вашу на пользу ближних, я в надежде на то, что Вы не откажете мне в моей просьбе, если только возможно ее исполнение" [107, 72].

Епитимья, налагаемая духовником на своего подопечного, была разной степени сложности: это и усиленный пост, продолжительная молитва, немалое число земных поклонов, которые Мартынов должен был класть ежедневно под наблюдением, запрет причащаться. Запрещалось участие в светской жизни, балах и вечеринках, и это далеко не полный перечень ограничений, к которым Мартынов не был подготовлен. Вынести все тяготы церковного покаяния он не мог и уже в августе подал прошение в Святейший Синод, как тогда полагалось, на Высочайшее Имя: "Всепресветлейший Державный Великий Государь Император Николай Павлович Самодержец Всероссийский, Государь Всемилостивейший.

Просит отставной Майор Николай Соломонов сын Мартынов, а в чем мое прошение тому следующие пункты:

1. За убийство на дуэли поручика Лермонтова, я был предан Военному Суду и по высочайшей Вашего Императорского Величества конфирмации, посажен на три месяца в крепость, с повелением предать меня Церковному покаянию, по освобождению из-под ареста — Киевская Духовная Консистория на основании существующих правил о умышленных убийствах определила мне пятнадцатилетний срок для покаяния к сему.

2. Не имея средств доказать положительно, что убийство было не умышленное, я могу однако же представить некоторые обстоятельства из самого дела, сообразуясь с которыми и воспоследствовало столь милостивое решение Вашего Императорского Величества. По следствию оказалось: а) что я был вынужден стреляться вызовом моего противника, б) что уже на месте происшествия выжидал несколько времени его выстрела, стоя на барьере и, наконец, что в самую минуту его смерти я был возле него, старался подать ему помощь, но видя бесполезность моих усилий, простился с ним как должно христианину. Взяв во внимание все вышеизложенные мною обстоятельства, я Всеподданнейше прошу, дабы повелено было, истребовать (прошение) означенное дело из Киевской Духовной Консистории и, рассмотрев его, сколько возможно облегчить мою участь" [107, 72–73].

В январе 1843 года прошение Мартынова было удовлетворено: синод сократил срок покаяния до десяти лет, а Киевский митрополит Филарет убавил еще два года.

В сентябре Мартынов получил паспорт сроком на три месяца на проезд до Петербурга и с разрешением жительства в Москве. В конце октября Мартынов с молодой женой — дочерью киевского губернского предводителя дворянства, уехал в Петербург.

В марте 1844 года Мартынов вновь в Киеве, к этому времени он сменил духовника — им стал священник Старо-Киевской Сретенской церкви отец Василий Панов. Тогда же Мартынов начал хлопотать о разрешении выехать в Германию для лечения на Воды. Его прошение достигло столицы и, оказавшись в руках начальника III Отделения графа А.Ф. Орлова, получило категоричную резолюцию: "Невозможно. Всюду, кроме заграницы, даже на Кавказ. Могу предст<авить> Г<осударю>" [107, 76].

В 1845 году Мартынов снова в Петербурге, духовную епитимию проходит у священника церкви Святых и праведных Заха-

рия и Елисаветы, "состоящей в казармах Кавалергардского Его Величества полка". Побывав в Воронеже, он возвращается в Киев, и в начале следующего года впервые допускается к причастию. Незадолго до этого Мартынов вновь обращается в Киевскую Духовную Консистирию с прошением: "Освободите меня, искренно кающегося грешника, от дальнейшего прохождения епитимии, предоставив остальное время покаяния моей совести, совершенно сознающей содеянный грех". Консistorские власти переслали прошение в Петербург, и в декабре 1846 года было принято решение об освобождении Мартынова "от дальнейшей публичной епитимии с предоставлением собственной его совести приносить чистосердечное пред Богом раскаяние в учиненном им преступлении" [70, 48–51]. Как видим, Мартынов приносил покаяние всего около четырех лет, но если вычесть из этого срока его поездки, то вряд ли в общей сложности наберется два года.

Мучила ли Мартынова совесть? Возможно, мучила. Рассказывают, что ежегодно в день дуэли он заказывал панихиду "по убиенному болярину Михаилу"...

Остаток жизни он прожил спокойно и в полном достатке, окруженный многочисленным семейством. У него было одиннадцать детей, пять дочерей и шесть сыновей. Скончался Мартынов в 1875 году в Москве, похоронили его в родовом имении Знаменском.

После революции в барском доме разместили детский дом для беспризорных. Когда они узнали, что в могиле покоятся останки человека, убившего на дуэли Лермонтова, ее разрыли, кости разбросали...

На этом можно было бы и поставить точку, но...

* * *

В 1974 году в музее-заповеднике М.Ю. Лермонтова "Тарханы" при подготовке к юбилею срочно подновляли экспозицию в доме Арсеньевой. Секретер конца XVIII века, стоявший в комнате бабушки поэта, совсем разваливался; из Москвы вызвали реставраторов, они разобрали его и обнаружили тайничок.

Небольшой ящичек был так удачно спрятан, что за 70 лет его никто не смог обнаружить. Внутри лежали перевязанные ленточкой какие-то бумаги, которые мне пришлось разбирать. Удивлению не было границ — в тайнике хранились личные бумаги Виктора Николаевича Мартынова (!) и его жены Софии Михайловны, в девичестве Катениной, дочери бывшего наказного атамана Оренбургского казачьего войска⁹⁶.

Как секретер сына Николая Мартынова оказался в Тарханах?

В 1976 году, встретившись в Москве с Николаем Павловичем Пахомовым — старейшим музейным работником нашей страны, который был организатором музея М.Ю. Лермонтова в Тарханах, я стал расспрашивать его о том, как создавался музей и его экспозиция. Оказывается, в 1939 году Николай Павлович получил задание собрать в музеях Москвы и Подмосковья предметы и материалы для музея, открывающегося в Тарханах. Пахомов поехал в Дмитров, тамошний музей срочно раздавал все экспонаты, освобождая монастырские помещения, которые приглянулись НКВД. Вещи, не поместившиеся в выделенную для музея и срочно закрытую церковь, лежали под открытым небом. Там-то Николай Павлович и отобрал мебель конца XVIII — первой четверти XIX века, то есть такие предметы, которые вполне могли быть в имении бабушки Лермонтова. В Дмитровский музей в свою очередь свозились вещи из разоренных подмосковных усадеб. Таким образом секретер Мартынова попал в дом Арсеньевой...

К этой истории с секретером можно отнести по-разному. Автора она заставила еще раз задуматься о фатальности судьбы Лермонтова.

1977–2000. Тарханы — Тамань — Москва

Примечания

¹В 1991 г. М. Дамианиди и Е. Рябов доказали, что это не больше, чем вымысел. Они впервые исследовали и опубликовали переписку Марии Щербатовой с А.Д. Блудовой. "Теперь не подлежащее сомнению, — пишут исследователи, — что поспешный отъезд Щербатовой 22 февраля 1840 года из Петербурга в Москву был обусловлен чисто семейными причинами — болезнью отца. Укоренившееся мнение о ее поспешном отъезде после того, как ей стало известно о дуэли Лермонтова с Барантом, следует отвергнуть как не имеющее оснований. Необходимо отказаться и от предположения, согласно которому поэт, находясь под арестом, встречался с Щербатовой, приехавшей якобы из Москвы на могилу сына. Эти предположения опровергают ее письма из Москвы в Петербург 15, 23 марта и 17 апреля" [145, 199].

Блудова Антонина (Антуанетта) Дмитриевна — дочь Анны Андреевны Блудовой (1777—1848), урожденной княжны Щербатовой, и главноуправляющего Вторым отделением Собственной Его Императорского Величества канцелярии Д.Н. Блудова, который был дружен с В.А. Жуковским, А.И. Тургеневым, П.А. Вяземским, был членом литературного общества "Арзамас". В своих воспоминаниях о поэте Антонина Дмитриевна писала: "Вот Лермонтов с странным смешением самолюбия не совсем ловкого светского человека и скромности даровитого поэта, неумолимо строгий в оценке своих стихов, взыскательный до крайности к собственному таланту и гордый весьма посредственными успехами в гостиницах. Они скоро бы надоели ему, если бы не сгубили безвременю тогда именно, когда возрастал и зрел его высокий поэтический дар" [34, 64].

В альбоме Блудовой сохранились 5 рисунков Лермонтова и списки двух стихотворений: "Молитва" ("В минуту жизни трудную") и "Тучи". Известен отзыв о Лермонтове ее отца — Д.Н. Блудова, который говорил дочери, что очень ценит Лермонтова и "...почитает единственным из наших молодых писателей, чей талант постепенно созревает, подобно богатой жатве, возвращаемой на плодоносной почве..." [118, 65].

²Об этой хитрости на Кавказе знали все. Так, кстати, поступил Лермонтов и во время первой ссылки в 1837 г. [см.: 75, 139-151]. Дело в том, что в 1840 году, как и в 1837 году, Николай I отправил Лермонтова в полк, который не принимал участия в активных военных действиях.

В 1837 году поэт был прикомандирован в Нижегородской драгунский полк. Однако и Лермонтов, и его дядя — генерал П.И. Петров, бывший в то время в Ставрополе начальником штаба Кавказской линии и Черномории, прекрасно понимали, что во время военных действий показать себя в бою, отличиться будет проще. Такая возможность могла быть осуществлена лишь при участии в экспедиции, которые были на Кавказе каждый год. Это как раз и давало повод для прощения.

Но вот как отправить Лермонтова в экспедицию? Перевести поэта самочинно было невозможно, но это означало нарушение воли Государя, решиться на что было весьма рискованно. И хотя П.И. Петров с помощью начальника Штаба Кавказского корпуса смог перевести Лермонтова в экспедицию, он все же постарался обзавестись защитой. К этому делу привлекли А.И. Философова — флигель-адъютанта Великого князя Михаила Павловича, младшего брата Императора. Философов был женат на кузине Лермонтова. 7 мая 1837 года он написал в Тифлис письмо к своему старому приятелю В.Д. Вольховскому — начальнику Штаба Кавказского корпуса:

"Письмо твое, любезнейший и почтеннейший Алексей Илларионович, — отвечал Вольховский Философову, — от 7/19 мая получил я только в начале июля в Пятигорске и вместе с ним нашел там молодого родственника твоего Лермонтова. Не нужно тебе говорить, что я готов и рад содействовать добрым твоим намерениям на счет его: кто не был молод и неопытен? На первый случай скажу, что он, по желанию ген. Петрова, тоже родственника своего, командирован за Кубань, в отряд ген. Вельяминова: два, три месяца экспедиции против горцев могут быть ему бесполезны... По возвращении Лермонтова из экспедиции постараюсь действовать на шут его в твоём смысле".

Но пока письмо нашло В.Д. Вольховского в Пятигорске, куда он приехал для лечения, в Ставрополе, в Штаб войск, пришел рапорт, подписанный все тем же Вольховским, датированный 10 июля, об отправлении в действующий за Кубань отряд Нижегородского драгунского полка прапорщика Лермонтова. Оказывается, Павел Иванович Петров, воспользовавшись присутствием Вольховского в Пятигорске, просил его отдать соответствующий приказ. Ведь именно об этом пишет В.Д. Вольховский в письме к Философову.

В 1837 году друзья рассчитывали, что прощенье Лермонтова может произойти в самое ближайшее время. Философов, находясь в свите Великого князя на маневрах, пишет жене в Петербург 1 сентября: "Тетушке Елизавете Алексеевне (бабушке Лермонтова. — В.З.) скажи, что граф Орлов сказал мне, что Михаил Юрьевич будет наверное прощен в бытность Государя в Анапе, что граф Бенкендорф два раза об этом к нему писал и во второй раз просил доложить Государю, что прощенье этого молодого человека он примет за личную себе награду; после этого, кажется, нельзя сомневаться, что последует милостивая резолюция".

И действительно, все тогда произошло так, как и предполагали. 11 октября 1837 г. в Тифлисе Государь отдал Высочайший приказ по кавалерии о переводе "прапорщика Лермонтова лейб-гвардии в Гродненский гусарский полк корнетом" [75, 140 — 141, 144].

³В отделе рукописей ИРЛИ был обнаружен рапорт Выласкова в Штаб отдельного Кавказского Корпуса:

"30 октября 1840 г.
№ 3795

В Штаб отдельного Кавказского корпуса от командующего из крепости Анапы
Тенгинским пехотным полком
подполковника Выласкова

Рапорт.

Вследствие отношения ко мне начальника штаба войск Кавказской линии флигель-адъютанта полковника Траскина от 14-го октября № 176-й честь имею представить при сем в оный штаб формулярный список о службе командуемого мною полка поручика Лермонтова; присовокупляю, при том, что офицер этот — по переводу к полку не пребывал, из отъезда только господина полковника Траскина узнал я, что он находится в отряде господина генерал-лейтенанта, а посему и не приписано в графе время прибытия к полку" [75, 146].

⁴В конце прошлого века П.К. Мартынов обнаружил в Московском архиве Главного штаба документы, которые позволили уточнить и исправить ряд неточностей, вкравшихся в биографию поэта, опубликованную П.А. Висковатым. К сожалению, в свое время на публикацию П.К. Мартынова не обратили внимания. Советские лермонтоведы с недоверием отнеслись к Мартынову, за ним закрепилась слава "правого" журналиста и даже "выдумщика". Однако некоторые неточности и незначительные ошибки, действительно имевшие место в статьях Мартынова, не умаляют значения его труда, который в чем-то может соперничать с первой биографией, написанной П.А. Висковатым. Первым, кто проверил свидетельства Мартынова и нашел им полное подтверждение, был С.И. Недумов.

Как писал Мартынов, по месячным отчетам Тенгинского полка за 1840 и 1841 годы, "...поручик Лермонтов показан: с 11-го июня по ноябрь 1840 года в прикомандировании к отряду генерал-лейтенанта Галафеева, откуда и получил разрешение на командировку в Пятигорск и Ставрополь — в августе-сентябре. За декабрь 1840 и январь 1841 года он показан состоящим налицо, в крепости Анапе, с февраля по июнь — в домашнем отпуску, а за июнь по день смерти — за болезнью в Пятигорском военном госпитале" [131, 152—154].

⁵Что касается местонахождения штаб-квартиры Тенгинского полка, Д.В. Ракович, историк 77-го пехотного Тенгинского полка, сообщил: "К концу июля месяца (1840 года) в станицу Ивановскую прибыли маршевые батальоны 6-го пехотного корпуса на укомплектование людьми, всею штаб-квартирою и 4-мя батальонами выступили в крепость Анапу... По прибытии в Тамань, люди были посажены 24 августа на суда и перевезены в места расположения батальонов" [75, 147]. В Ивановской остались лишь нестроевая и инвалидные роты, часть полковых подъемных лошадей, обоз, цейхгаузы. Все остальные роты были в течение нескольких лет разбросаны по укреплениям восточного берега Черного моря, и "...только Анапа, полковая наша штаб-квартира, — писал Ракович, — производила впечатление города с довольно удобными домами". В те годы Анапа имела "вид богатой малороссийской деревни; дома большею частью мазанки, покрыты камышом; улиц почти нет... Дом турецкого коменданта сильно пострадал от нашего флота во время осады и теперь пуст. Жители отправляются с конвоем брать воду в реке Анапа, в расстоянии двух верст от крепости. Крепостные лошади пасутся за крепостью под прикрытием пушки" [75, 148].

⁶В альбоме А.А. Капнист, хранящемся в РГБ, есть любопытная записка, сделанная декабристом Н.И. Лорером, она озаглавлена — "Мое первое знакомство с Лермонтовым": "Я жил тогда в Фанагорийской крепости в Черномории. В одно утро явился ко мне молодой человек, в сюртуке нашего Тенгинского полка и рекомендовался поручиком Лермонтовым, переведенным из лейб-гусарского полка — он привез мне из Петербурга от племянницы моей Александры Осиповны Смирновой письмо и книгу "Imitation de Jesus Christ" ("О подражании Христу", соч. Фомы Кемпийского. — В.З.) в прекрасном переплете. Я тогда еще ничего не знал про Лермонтова, да и он в то время не печатал, кажется, ничего замечательного, и "Герой нашего времени" и другие его сочинения вышли позже...". В этом небольшом отрывке имеется указание на место встречи — Фанагорийскую крепость, которая находилась в двух верстах от Тамани. В декабре 1840 года Лермонтов встретился с Лорером в той самой избушке, которую совершенно случайно поэт зарисовал в 1837 году, когда впервые побывал в Тамани.

⁷Д.В. Ракович в своей книге пишет, что 31 декабря 1840 года Лермонтов "приказом по полку за № 365 был зачислен налицо" в Тенгинский пехотный полк [75, 146].

⁸11 декабря 1840 года военный министр А.И. Чернышев в отношении за № 10415 сообщил Командиру Отдельного Кавказского Корпуса о том, что "Государь Император, по всеподданнейшей просьбе г-жи Арсеньевой, бабки поручика Тенгинского пехотного полка Лермонтова, Высочайше повелевает соизволил: офицера сего ежели он по службе усерден и в нравственности одобрителен, уволить к ней в отпуск в С.—Петербург сроком на два месяца" [126, 143—144].

⁹Командующий Кавказской линией и Черноморией П.Х. Граббе жил в Ставрополе в просторном доме, построенном еще в 1824 г. архитекторами братьями Бернардами в той части города, которая была расположена на возвышенности и называлась местными жителями Воробьевкой. Перед домом был огромный пустырь и по базарным дням здесь шумело разноголосое торжище. Назначенный на должность после

смерти своего предшественника генерал-адъютанта А.А. Вельяминова, он не считал Ставрополь местом ссылки и гордился своим положением.

Граббе Павел Христофорович (1789—1875) начал военную службу в 1805 г. В сентябре того же года он получил офицерское звание, а с 1807 г. принимал участие в войнах против наполеоновской Франции. В 1808 г. молодой Граббе был назначен военным агентом в Мюнхен. В начале войны 1812 года он состоял адъютантом при военном министре М.Б. Барклае-де-Толли. Вскоре он стал адъютантом А.П. Ермолова и принял участие в Бородинском сражении. С большой теплотой отзывался Граббе о своем командире.

"Совершенно отеческое его обращение со мною оставило во мне сыновнюю к нему привязанность, — вспоминал он в своих "Записках". — Мое отношение к А.П. Ермолову со времени моего адъютантства еще более походило на быт семейный" [100, 17].

В 1820 г. М.А. Фонвизин принимает Граббе в Союз Благоденствия, где он становится одним из видных деятелей. Граббе возглавлял Лубенский гусарский полк, офицеры которого в 1822 г. отказались выполнять приказания своего бригадного командира генерал-майора Н.В. Васильчикова. После этого Граббе было предложено немедленно выйти в отставку с "непременным" поселением в Ярославле и заprehением выезжать оттуда без специального разрешения. За ним был установлен бдительный надзор как за человеком, который "был всегда благодетельствован Е<го> В<еличеством>", дозволил себе явно нарушить правила военной субординации и чинопочитания" и "занимался непозволительными сообщениями с шайкой людей, кои побуждения весьма подозрительны" [113, 241—242].

В этом месте предписания, направленного Ярославскому губернатору и содержащего указание установить строгий надзор за Граббе, имелось в виду его участие в Московском съезде декабристов, о котором Александр I узнал из доноса. Во время следствия над декабристами Граббе отказался от этого обвинения, но в дальнейшем был вынужден признать, что он все же "участвовал в совещании, происходившем у Фонвизина в Москве в 1821 году" [21, 73].

При этом Граббе скрыл, что именно он по поручению Ермолова предупредил членов тайного общества о том, что Император Александр I узнал о его существовании.

После восстания на Сенатской площади Граббе был посажен на четыре месяца в Динабургскую крепость, после чего вернулся на службу в тот же полк. В 1829 г. он был произведен в генерал-майоры, в 1837 — в генерал-лейтенанты, в 1838 г. был переведен на Кавказ на должность Командующего войсками Кавказской линии и Черномории, штаб которого находился в Ставрополе.

В "Записках" декабриста В.С. Толстого, к которым придется обращаться еще не раз, сохранились многочисленные свидетельства о личной жизни Граббе. Ему посвящена отдельная глава "Записок" (см. Приложение 1).

Портрет Граббе в длинном плаще с поднятым воротником автор нашел в альбоме близкого знакомого Лермонтова Д.А. Милотина, который был на Кавказе довольно долго, с конца 30-х годов он вел подробнейший дневник. Под портретом "неизвестного" имеется довольно недвусмысленная приписка: "Наш вожьд в ночном дозоре" [15, ф. Р — 169, п. 1, ед. 12, л. 26]. В этом "неизвестном" легко угадывался Граббе.

У нас нет причин не доверять воспоминаниям В.С. Толстого. Ему пришлось послужить на Кавказе довольно долго, за это время перед его глазами прошла целая галерея "начальствующих особ", о каждой из которых у него скопилось немало самых разнообразных сведений.

Однако о Граббе удалось собрать и другие свидетельства. Так, известно, что он был лично знаком с А.С. Пушкиным, которого высоко ценил, что видно из его личного письма к Траскину, в котором нашла отражение неприязнь и к убийце Лермонтова. Поэт был принят в доме Граббе домашним образом, при этом был весьма в теплых отношениях с супругой командующего.

Да, можно сказать, что Граббе был человеком весьма противоречивым. Возможно, несколько авантюрным по своему складу, но находясь на должности Командующего войсками Кавказской линии и Черномории, он встречался со многими людьми, которые оказались на Кавказе не по своей воле, и довольно часто оказывал им помощь. Постепенно сложилось мнение, что он друг и соратник прославленного Ермолова и глава оппозиционно настроенной по отношению к николаевскому режиму части военных, служивших на Кавказе. На самом деле такой оппозиции не существовало, но вольные, свободные разговоры были, их вели там все.

Что же касается Граббе, то, очевидно, ему льстило, что его считают оппозиционером. Поэтому либерализм по отношению к ссыльным ему не претил, наоборот, генерал даже гордился, что может оказать содействие этим людям, ведь по сути это ему ничего не стоило.

Прибыв летом 1840 года в Ставрополь, Лермонтов, естественно, попал в поле зрения Граббе, который вместе со своим начальником штаба Траскиным принял самое активное участие в судьбе сосланного поручика.

Узнав о сентенции (решении) генерал-аудиториата по поводу дуэли Лермонтова с де Барантом и о последующем распоряжении Николая I "поручика Лермонтова перевести в Тенгинский пехотный полк тем же чином", Граббе решил выполнить это распоряжение по-своему. На свой страх и риск, вопреки воле Императора, он командует Лермонтова на левый фланг Кавказской линии для участия в экспедиции генерала Галафеева.

Как уже отмечалось, распоряжение Государя направить Лермонтова в Тенгинский пехотный полк расценивалось некоторыми исследователями как желание избавиться от неугодного поручика [22, 132], другие же считали, что это был путь к выслуге [48, 377]. С.И. Недумов, исследовав многочисленные архивные документы, сделал вывод, что в Галафеевских экспедициях 1840 г. на левом фланге, где поэт неоднократно проявлял отчаянную храбрость, "опасность для его жизни была, по-видимому, большей, чем в Тенгинском полку на правом фланге" [143, 377].

Чем объяснить, что Граббе решил подвергнуть Лермонтова столь большому риску? Любопытную оценку подобного же приказа, правда, относительно другого лица, обнаруживаем у М.В. Нечкиной. Говоря о декабристе Добринском, историк пишет: "Добринского надо было устроить в полк, предназначенный для ближайших боевых действий, это давало способы быстрейшего продвижения сосланного на Кавказ и приближало перспективы снятия кары.

Попав же в бездействующий полк где-либо в отдалении боевых действий значило обресть себя на длительное прозябанье без перспективы продвижения" [146, 500].

Как видим, расчет Граббе, решившего перевести Лермонтова в экспедицию, сводился к тому, чтобы дать ему возможность быстрее продвинуться по службе. Вначале все шло именно так, как было задумано. Однако, когда в Петербург пришло второе представление к награде, подписанное Головиным, Николай I разгадал намерение кавказских друзей поэта. Что было дальше, мы уже знаем...

¹⁰ До нас дошло письмо, которое в феврале 1840 года Граббе отправил к Ермолову со штабс-капитаном Д.А. Милотиным. Вот содержание этого письма: "Это письмо, глубокоуважаемый Алексей Петрович, вручит вам гвардейского генерального штаба штабс-капитан Милютин, один из самых отличных офицеров Армии. С умом, украшенным положительными сведениями, он соединяет практический взгляд и не на одни военные предметы. К тому же примерной храбрости, благороднейших чувств, он во всех отношениях мне полезен и приятен. Приласкайте его и расспрашивайте о чем хотите. Он столько знаком со всем, что здесь происходит, что передаст вам изустно хорошо и подробнее, нежели позволило бы то письменное изложение. Он расскажет Вам также о семейном моем быте, где он был принят по достоинству. — Он скромнен и даже несколько застенчив: вам нужно будет его ободрить" [19, 107].

Милютин Дмитрий Алексеевич (1816—1912) — соученик Лермонтова по Московскому благородному Университетскому Пансиону. С 1861 г. — военный министр. С 1878 г. — граф. Последний русский генерал-фельдмаршал (с 1898). Как считают многие исследователи, Милютин был близок Лермонтову по развитию и интересам.

¹¹ Это подтверждает и цитировавшееся выше отношение полковника А.С. Траскина от 20 января 1841 года.

¹² В феврале 1843 года Ермолова в этом доме посетили М.П. Погодин и генерал Н.П. Годейн. Комната, в которой они встретились с Ермоловым, была та же, в которой генерал беседовал два года назад с Лермонтовым. "Мы вошли в низенькую комнату, оклеенную желтыми обоями; на голых стенах не висело ничего, кроме медальонов графа Толстого, изображающих сражения двенадцатого года... Перед небольшим оконцем стоял работный стол, за которым в углу, на простом стуле, сидел славный сподвижник 1812 года, один из победителей Наполеоновых. Голова у него была вся белая, глаза маленькие, соколиные, тело тучное. На нем был серый поношенный сюртук из казинеа (род сукна. — В.З.); жилет темного цвета был застегнут наглухо до шеи. На столе лежал носовой платок и очки" [20, 339].

¹³ Самарин Юрий Федорович (1819—1876) — известный русский философ, историк, общественный деятель, публицист, один из идеологов славянофильства, участвовал в разработке крестьянской реформы в 1859—1860 гг.

¹⁴ Стихотворение Лермонтова "К портрету" было напечатано в 1840 году в 13 томе "Отечественных записок".

**Как мальчик кудрявый, резва,
Нарядна, как бабочка летом;
Значенья пустого слова
В устах ее полны приветом.**

**Ей нравиться долго нельзя:
Как цепь, ей несносна привычка,
Она ускользнет, как змея,
Порхнет и умчится, как птичка.**

**Таит молодое чело
По воле — и радость и горе.
В глазах — как на небе светло,
В душе ее темно, как в море!**

**То истинной дышит в ней все,
То все в ней притворно и ложно!
Понять невозможно ее,
Зато не любить невозможно.**

Портрет работы знаменитого французского художника и литографа Анри Греведона был действительно превосходен. Вот как напишет о нем дальний родствен-

ник Лермонтова М.Н. Лонгинов: "У меня висит в рамке один из редких уже теперь экземпляров этой литографии, полученный из рук оригинала, любезнейшей из светских женщин того времени" [157, 104].

Трудно было предположить, сколь печален будет конец этой "нарядной бабочки". Она умерла в нищете в Париже через шестнадцать лет: француз-доктор, за которого она вышла вторично замуж, обобрал ее до нитки. Н.А. Некрасов в стихотворении "Княгиня" написал:

...И одна осталась
Память: что с отличным вкусом одевалась!..
Да в строфах небрежных русского поэта,
Вдохновенных ею чудных два куплета...

¹⁵Об этом бале подробно рассказала Э.Г. Герштейн, которая впервые опубликовала много новых документов в книге "Судьба Лермонтова" [55].

¹⁶Великий князь Михаил Павлович (1798—1848) — младший брат Николая I, в 30-е годы Командир Отдельного Гвардейского корпуса и главный начальник военно-учебных заведений. Знал Лермонтова еще в Школе юнкеров. Сочувственно относился к поэту, не раз помогал ему.

¹⁷В июне того же 1841 года Николай I вновь увидел имя Лермонтова в представлении Командира Отдельного Кавказского корпуса Е.А. Головина о пожаловании наград генералу, штаб- и обер-офицерам, медицинским чиновникам, нижним чинам и азиатам за отличие в деле против горцев в 1840 году в Большой и Малой Чечне. Неизвестно, знал ли Головин о приказе Государя или подписал документ, не выкинув в его суть. И вполне естественно, что царь был рассержен, видя такое невнимание к своим распоряжениям. Многим в этом списке было отказано в награде, а по поводу Лермонтова 30 июня была повторена предыдущая резолюция. На представлении рукой дежурного генерал-адъютанта было записано "Высочайшее мнение": "Зачем не при своем полку? Велеть непременно быть налицо во фронте, и отнюдь не сметь под каким бы то ни было предлогом удалять от фронтовой службы при своем полку".

В тот же день Головину было отправлено предписание, в котором резолюция царя излагалась в несколько смягченной форме:

"Его Величество, заметив, что поручик Лермантов при своем полку не находился, но был употреблен в Экспедиции с особо порученною ему казачьего командою, повелеть соизволил сообщить вам, Милостивый Государь, о подтверждении (курсив мой. — В.З.), дабы поручик Лермантов непременно состоял во фронте, и чтобы начальство отнюдь не осмеливалось ни под каким предлогом удалять его от фронтовой службы в своем полку" [126, 163].

С легкой руки С.А. Андреева-Кривича, слову "фронт" в этом приказе было придано значение "фронта военных действий". Другими словами, Лермонтов, по мнению исследователя, должен был непосредственно участвовать в военных действиях. На самом же деле, слово "фронт" в предписании имело значение строевой службы в своем полку [22, 19].

¹⁸Вероятнее всего с графиней Е.Ростопчиной Лермонтов встретился 8 марта 1841 — именно эта дата, обнаруженная известным пушкинистом М. Гиллельсоном, стоит в ее альбоме под стихотворением "На дорогу".

Есть длинный, скучный, трудный путь...
К горам ведет он, в край далекий;
Там сердцу в скорби одинокой
Нет где пристать, где отдохнуть!

Там к жизни дикой, к жизни странной
Поэт наш должен привыкать
И песнь, и думу забывать
Под шум войны, в тревоге бранной!

Там блеск пштыков и звук мечей
Ему заменят вдохновенье,
Любви и света обольщенья
И мирный круг его друзей.

Ему — поклоннику живому
И богомольцу красоты —
Там нет кумира для мечты,
В отраду сердцу молодому!

Ни женский взор, ни женский ум
Его лелеять там не станут;
Без счастья дни его увянут...
Он будет мрачен и угрюм!

Но есть заступница родная
С заслугою преклонных лет, —
Она ему конец всех бед
У неба вымолит, рыдая!

Но заняты радушно им
Сердец приязненных желанья, —
И минет срок его изгнания,
И он вернется невредим!

Позже появится новая дата — 27 марта 1841 года, которая будет стоять под стихотворением при первой публикации в журнале "Русская беседа" в том же 1841 году и при всех последующих публикациях.

¹⁹9 марта Жуковский вернулся из Москвы в Петербург и вечером того же дня был у Карамзиных. Вот записи из его дневника, обнаруженные М.Гиллельсоном: "9/21 марта... Приехал в 4 часа. Нашел у себя Вяземского с женою, князя Федора (Гагарина. — В.З.), Четвертинского. Потом Веневитинов, Мятлев и Валуев <...> у Карамзиных: Лермонтов, Ростопчина" [57, 191].

²⁰Это была церковь Великомученика и целителя Пантелеймона. Не так давно обнаружили исповедальную книгу, которая велась в храме. В ней под № 368 (среди лиц мужского пола) значится "Тингинского полка поручик Михаил Юрьевич Лермантов — 26 лет", под № 369 "Артиллерийского училища прапорщик Иоаким Павлов Шан-Гирей — 21 год". Под № 324 (из лиц женского пола) "Гвардии поручица вдова Елизавета Алексеева Арсентьева — 65 лет" [37, 140]. Запись в исповедальной книге датируется двадцатыми числами марта.

²¹Об этом упоминает в своем дневнике Жуковский: "24 марта... У детей (т.е. у Великих князей. — В.З.) на лекции. У обедни. Отдал письмо бабушки Лермонтова" [57, 199].

²²Текст черновика разделен поденными записями, вероятно, потому, что автор думал над ним в течение нескольких дней, время от времени его дополняя:

"11/23 <апреля> К Великому князю. Бог благословит Ваше семейное счастье, когда Вы сами вызовете это благословение, заставив других благословить Вас и молиться Богу о Вашем счастье. По случаю Вашей свадьбы будет много публичных милостей, — все это для народа. Для Бога нужно более — нужно, чтобы Ваше сердце принесло Ему дань тайного милосердия; а за благость к Нему, восходящую из нашего сердца, нисходит от Него на жизнь нашу благодать. То, что Вашим именем раздадут другие, как бы ни велико было деяние, будет не Ваше. То, что Вы дадите от себя, сожалением, участием, сердечною просьбою перед Государем, то одно будет Вашим истинным благом, записанным в приветную книгу Вашей жизни.

12/24 апреля ...У Уварова, у меня Лермонтов, Унгерн. В Российскую академию: Бутков, Арсеньев, Лубяновский. Предложение Данилевского. Корнесплов. — У Сиверса — во дворец. Обедал у Константина Николаевича. Явление Государя... В английский магазин, где видел Салтыкова и Васильчикова. Вечеру у Плетнева с Левашевым. Потом у Карамзиных.

13/25 <апреля> ...Это предсловие ведет к тому, чтобы Вы оказали некоторые милости одним ходатайством перед Государем. Для первых прилагаю письмо графини Чернышевой-Кругликовой: она просит помилование брату. Не забудьте об осужденных. Сделайте, что можете, от себя: остальное во власти Бога и в сердце Государя.

2. Герцен, за которого вы уже просили, наказан снова [за] такой проступок, которого и проступком назвать не можно: он начал было служить прекрасно; теперь переведен в Новгород, и этот случай едва не убил его жену, бывшую в родах, когда случилась с мужем ее такая неожиданная беда.

3. Лермонтов. Утром у меня... Никитенко, которого родные получили свободу. — К обедне во дворец. Осмотр приданого. Странность о неприличии шуток Г<серце-на>. Отказ в прощенье. Обедал у Карамзиных с Плетневым. Вечер дома" [57, 198].

²³Что же скрывалось за этой переменой?

Возможно, что в гибели Пушкина Лермонтов винил Наталью Николаевну, чему способствовали людская молва и светские сплетни! Возможно, длительная беседа изменила его прежнее представление о ней.

Подтверждение этому мы находим в одной любопытной записи, которую сделал в 1936 году В.А. Мануйлов: "Анна Ивановна Бонди (родственница поэта. — Прим. В.А. Мануйлова.) рассказывает: моя мать много рассказывала про Михаила Юрьевича Лермонтова, я даже хотела составить книжицу этих воспоминаний. Сестра моей матери красавица Карамзина рассказывала моей матери об увлечении ею Лермонтовым. Мой дед — Иван Николаевич Лермонтов — был в хороших отношениях с поэтом.

Как-то раз, например, М.Ю. неожиданно прикатил к деду в имение за печаткой, которая была у них, конечно, общая, свою М.Ю. потерял.

Рассказывала мне мать и о том, как М.Ю. не терпел Natali Пушкину, как [он] скорбел о смерти Пушкина" [7].

²⁴Почему можно утверждать, что альбом был подарен именно в тот вечер? Дело в том, что если бы это было сделано за несколько дней до отъезда, то Ростопчина успела бы вручить Лермонтову ответный подарок — свою книгу стихов. Однако эту книгу Ростопчина передала Елизавете Алексеевне для ее внука 20 апреля, когда поэта уже не было в Петербурге. Лермонтов, узнав о подарке, очень сожалел, что не получил его: "Напрасно вы мне не послали книгу графини Ростопчиной, — упрекал он бабушку, — пожалуйста, тотчас по получении моего письма пошлите мне ее сюда, в Пятигорск" [5, IV, 429].

На титульном листе книги было написано: "Михаилу Юрьевичу Лермонтову, в знак удивления к его таланту и дружбы искренней к нему самому. Петербург, 20-е апреля 1841".

Увы, лермонтовский альбом не дошел до наших дней, а стихотворение Лермонтова наряду со стихотворением Ростоппиной "На дорогу" было напечатано некоторое время спустя в "Русской беседе". Через год после гибели Лермонтова во втором номере "Москвитянина" поэтесса публикует большое стихотворение "Пустой альбом". В качестве эпиграфа она поставит строчки из стихотворения Лермонтова "Памяти А.И.Одоевского":

...С собой

**В могилу он унес летучий рой
Еще незрелых, темных вдохновений,
Обманутых надежд и горьких сожалений.**

Стихотворение Ростоппиной удивительно по глубине переживаний, связанных с гибелью ее друга.

Среди листов, и белых и порожних,
Дареного, заветного альбома
Есть лист один — один лишь носит он
Следы пера, слова и начертанья
Знакомой мне и дружеской руки...
И дорог мне сей лист красноречивый,
И памятен и свят его залог...
О! живо помню я тот грустный вечер,
Когда его мы вместе провожали,
Когда ему желали дружно мы
Счастливым путь, счастливейший возврат:
Как он тогда предчувствием невольным
Нас испугал! Как нехотя, как скорбно
Прощался он!.. Как верно сердце в нем
Недоброе, тоскуя, предвещало!..

Переписав спустя некоторое время в свой альбом стихотворение А.И. Одоевского "На смерть Грибоедова", Ростоппина, сравнивая с ним стихотворение Лермонтова, посвященное памяти поэта-декабриста, написала: "Грибоедов, бывший посланником России при Персидском дворе, в Тегеране, — погиб, зарезанный персианами; князь Александр Одоевский, замешанный в заговоре 14-го декабря, был в крепости, под судом, и приговорен к вечной ссылке на каторжные работы в Сибири, с лишением чинов и дворянства; потом прощен и умер на Кавказе рядовым. К нему относятся прекрасные стихи М.Ю. Лермонтова: "Мир праху твоему, мой милый Саша" <...>.

Н.В.: Желала бы я знать, кому суждено оплакать мою смерть поэтическим воспоминанием?., и главное — будет ли моя смерть оплакана и воспета кем-нибудь?..
Вороново, 19 июня 1852" [57, 193—194].

Она тихо скончалась через шесть лет после написания этих строк — поэтесса и друг Лермонтова. Отпевали ее 7 декабря 1858 года в церкви святых Петра и Павла, что на Басманной. Совсем рядом с домом генерала Толя, в котором появился на свет Мишель Лермонтов.

²⁵О рождении, детстве и отрочестве поэта, о беззаветной любви Елизаветы Алексеевны к своему внуку подробнее см. статью В.А. Мануйлова (с комментариями и примечаниями В.А. Захарова).

²⁶П.А. Висковатый, ссылаясь на Боденштедта, утверждал, что имеется в виду А.И. Васильчиков. Однако Васильчиков в это время в Москве не был, он находился в Тифлисе. — Прим. М.И. Гиллельсона и В.А. Мануйлова.

²⁷Князь Владимир Федорович Одоевский подарил Лермонтову записную книжку в прощальный вечер в Петербурге и на первой странице написал: "Поэту Лермонтову дается сия моя старая и любимая книга с тем, чтобы он возвратил ее сам, и всю исписанную". На двух следующих страницах сделаны выписки из Евангелия. После смерти поэта Владимир Федорович, передавая записную книжку в Императорскую Публичную библиотеку, пояснил: "Эти выписки имели отношение к религиозным спорам, которые часто подымались между Лермонтовым и мною".

Об этих спорах, к сожалению, не сохранилось никаких прямых свидетельств. Больше того, в советские годы никто напрямую к этой теме не обращался. М.А. Турьян первым проанализировал взаимоотношения Одоевского и Лермонтова в статье, опубликованной в 1995 году [183, 182—197].

Первая запись в книжке была сделана князем Одоевским, это строки из Первого послания Иоанна Богослова (приведем их в русском переводе):

"И мир проходит, и похоть его; а исполняющий волю Божию пребывает во век" (1 Иоан., 2, 17).

"Ибо, если сердце наше осуждает нас, то кольми паче Бог; потому что Бог больше сердца нашего и знает все.

Возлюбленные! если сердце наше не осуждает нас, то мы имеем дерзновение к Богу,

Это есть дерзновение, если имеем к Сыну Божьему, и если чего просим по воле Его, Он послушает нас" (1 Иоан., 3, 20—22).

Смысл евангельских цитат — тщетность мирских страстей, необходимость покаяния, смирения и молитвы.

Лермонтов и Одоевский познакомились в 1838 году, но особенно сблизились в следующем. Одоевский читал в рукописи "Демона", "Мцыри". Интересно, что, возвращаясь в Петербурге в августе 1839 г. рукопись поэмы "Мцыри" и не застав

Лермонтова, Одоевский написал на обороте одной из ее страниц: "Ты узнаешь, кто привез тебе эти две вещи — одно прекрасное и редкое издание мое любимое — читай Его. О другом напиши, что почувствуешь, прочитавши". То, что "любимое издание" — Евангелие, нет никаких сомнений. Одоевский, как истинно верующий человек, написал подразумеваемое название с прописной буквы, как и полагается. Вторая рукопись, как предположил Турьян, могла быть рукописью повести "Косморама" — самой мистической повести Одоевского.

Тема монастыря, тема фатальности человеческой судьбы занимала их обоих, но каждый решал ее по-своему. Возможно, приведенные выше евангельские цитаты были написаны Одоевским после прочтения "Мцыри".

В середине января 1840 г. в Петербурге у Карамзиных в присутствии Жуковского, Вяземского, А. Тургенева и Лермонтова князь Одоевский читал свою повесть "Косморама". Как потом записал Тургенев, после чтения возникли "прения за вышние начала психологии и религии". Через пять месяцев, 9 мая 1840 г. Лермонтов, направляющийся на Кавказ в свою вторую ссылку, был в Москве на именинном обеде у Гоголя, где читал отрывок из "Мцыри". На вечере опять присутствовал А. Тургенев, вспомнивший позднее, что вновь возник "разговор о религии".

Нам не известно, о чем конкретно говорили между собой присутствующие, но, судя по косвенным свидетельствам, вполне возможно, что, обсуждая отдельные положения поэмы, многие возвращались к теме фатальности, неизбежности, предопределенности тех или иных событий в жизни человека.

Анализ евангельских цитат, выписанных князем Одоевским, — предмет отдельного исследования, здесь же хочется лишь отметить, что в зиму 1841 г. Лермонтов всерьез задумался над смыслом бытия, над православным содержанием человеческой жизни.

Возможно, что результатом этих размышлений стало желание Лермонтова резко изменить свою жизнь, бросить военную службу, заняться совершенно мирным делом — изданием журнала, в котором можно было бы "пророчествовать", давая читателю пищу духовную, наконец, просто найти свое самовыражение. Но, как мы знаем, по своей воле покинуть полк поэт не мог.

Записная книжка, которую преподнес князь Одоевский, заполнялась быстро и с обеих сторон: то запись карандашом с прыгающими строчками, сделанная на ходу, в коляске, то аккуратная — многие стихи переписаны набедро уже пером. В записной книжке стихов немного — четырнадцать, но каких! И среди них пророческое — "Сон":

**В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь сочилась моя.**

**Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня — но спал я мертвым сном.**

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

²⁸"22 апреля в семь часов пополудни "Нижегородского" драгунского полка Капитан Стальпин" выехал из Москвы в Тифлис", — отметил "Утреннем рапорте" московский комендант генерал-лейтенант Стааль 1-й [177, 121].

²⁹Приведем письмо полностью.

"Я только что приехал в Ставрополь, дорогая Софи, и отправляюсь в тот же день в экспедицию с Столыпиным-Монго. Пожелайте мне счастья и легкого ранения, это самое лучшее, что только можно мне пожелать. Надеюсь, что это письмо застанет вас еще в С.—Петербурге и что в тот момент, когда вы будете его читать, я буду штурмовать Черкей. Так как вы обладаете глубокими познаниями в географии, то я не предлагаю вам смотреть на карту, чтоб узнать, где это; но, чтобы помочь вашей памяти, скажу вам, что это находится между Каспийским и Черным морем, немного к югу от Москвы и немного к северу от Египта, а главное довольно близко от Астрахани, которую вы так хорошо знаете. Я не знаю, будет ли это продолжаться; но во время моего путешествия мной овладел демон поэзии, или — стихов. Я заполнил половину книжки, которую мне подарил Одоевский, что, вероятно, принесло мне счастье. Я дошел до того, что стал сочинять французские стихи, — о падение! Если позволите, я напишу вам их здесь; они очень красивы для первых стихов и в жанре Парни, если вы его знаете.

**О ж и д а н и е
Я жду ее в долу печальном;
Белеет тень во мраке дальном,
Как если б кто-то тихо шел...
Но нет! — обманчивы надежды,
То ивы старые одежды:
Блестит сухой, колеблясь, ствол.
Склоняясь, гляжу на скат пологий**

И, мнится, слышу по дороге
Легчайших отзвуки шагов...
Нет, ничего! Над мохом мимо
Листок в ночи шумит, гонимый
Волной душистою ветров.
И полон горькою тоскою,
Ложусь на луг с густой травой,
Все сном глубоким замело...
Очнулся, — явственно для слуха
Ее дыхание шепчет в ухо,
Уста лобзают мне чело.

Вы можете видеть из этого, какое благотворное влияние оказала на меня весна, чарующая пора, когда по уши тонешь в грязи, а цветов меньше всего. Итак, я уезжаю вечером; признаюсь вам, что я порядком устал от всех этих путешествий, в Петербург, в том числе и г-же Смирновой, но не знаю, будет ли ей приятен этот дерзкий поступок, и поэтому воздерживаюсь... Прощайте; передайте, пожалуйста, всем вашим почтение; еще раз прощайте — будьте здоровы, счастливы и не забывайте меня.

Весь ваш Лермонтов" [5, IV, 428; 53, 21].

Приведенный поэтический перевод стихотворения Лермонтова был сделан Ив. Новиковым и опубликован в 1939 году в журнале "Огонек". Обычно в собрании сочинений поэта печатают подстрочник; "Я жду ее в сумрачной равнине; вдали я вижу белеющую тень — тень, которая тихо подходит... Но нет — обманчивая надежда! — это старая ива, которая покачивает свой ствол, высохший и блестящий. — Я наклоняюсь и долго слушаю: мне кажется, я слышу по дороге звук легких шагов... Нет, не то! Это во мху шорох листа, гонимый ароматным ветром ночи. — Полный горькой печали, я ложусь в густую траву и засыпаю глубоким сном... Вдруг я просыпаюсь дрожа: ее голос говорил мне на ухо, ее губы целовали мой лоб" [5, I, 478].

³⁰По Указу Его Величества Государя Императора Николая Павловича, самодержца Всероссийского, и прочая, и прочая, и прочая. От города Ставрополя до крепости Темир-Хан-Шуры Тенгинского пехотного полка господину поручику Лермонтову с едущим из почтовых давать по две лошади с проводником, за указанные прогоны, без задержания".

На обороте подорожной имеется отметка: "В ставропольском Ордонанс-гаузе явлена и в книгу под № 1027 записана мая 10 дня 1841 г. Плац-адъютант штабс-капитан Перминов" [119, 77—78].

³¹Рассказ П.И. Магденко впервые появился в мартовском номере "Русской старины" за 1879 год. П.К. Мартыанов, прочтя его, назвал эти воспоминания "неосновательными и странными" [131, 38—39]. Однако не доверять им у нас нет причин. Упомянутое Магденко событие — гибель в семи верстах от крепости унтер-офицера — произошло на самом деле.

В 1946 году С.И. Недумов, пытаясь установить дату встречи Лермонтова и Столыпина с Магденко, обнаружил в ГАСК "Ведомость о происшествиях за первую половину мая 1841 года". В ней содержался рапорт Георгиевской градской полиции от 14 мая 1841 года, в котором сообщалось, что "с 10-го под 11-е число сего мая месяца в 12 часов ночи за Подкумком саженьх в десяти неизвестные люди три человека, как полагать можно, горские хищники или бежавшие из бабуковского аула казаки из татар, напав на ночевавших отставного унтер-офицера Боброва и казенных крестьян Воронежской губернии, Богучарского уезда Дениса и Федора Васильченковых, первого убили, а последних изранили кинжалами".

Сопоставление воспоминаний Магденко с найденными документами привело к выводу, что Лермонтов был на почтовой станции в Георгиевской крепости в ночь с 12 на 13 мая 1841 года [148, 68—69].

³²В конце 80-х годов прошлого века в преддверии лермонтовского юбилея в Пятигорск приезжало немало журналистов, писателей, чтобы увидеться с теми, кто знал поэта лично, услышать из первых уст рассказы о нем. Эти записи печатались в периодической прессе. Так, в весьма популярном журнале "Нива" появилась статья писательницы В. Желиховской (сестры Е.П. Блаватской), в которой было много рассказано о Лермонтове со слов Николая Павловича Раевского, он вместе с поэтом служил в Тенгинском пехотном полку, а летом 1841 г. проживал в одном из флигелей, сдававшихся внаем Верзилиными, иными словами был соседом Лермонтова и всей его компании.

³³13 июня 1841 г. Лермонтов отправил в Анапу рапорт своему командиру:
"Командиру Тенгинского пехотного полка
г-сподину полковнику и кавалеру Хлюпину
оного же полка поручика Лермонтова
Рапорт.

Отправляясь в отряд Командующего войсками на Кавказской линии и в Черномории г-сподина генерал-адъютанта Граббе, заболел я по дороге лихорадкой, и, быв освидетельствован в г-р-оде Пятигорске докторами, получил от пятигорского коменданта, г-сподина полковника Ильяшенкова, позволение остаться здесь впредь до излечения.

Июня 13-го дня 1841 года, гор. Пятигорск.

О чем Вашему Высокоблагородию донести честь имею.

Поручик Лермонтов" [207, II, 177]

18 июня поэт подал Ильяшенкову рапорт следующего содержания:

"Ваше Высокоблагородие предписать мне за № 1000 изволили отправиться к месту моего назначения или, если болезнь моя того не позволит, в Георгиевск, чтобы быть зачисленному в тамошний госпиталь.

На что имею честь почтительнейше донести Вашему Высокоблагородию, что, получив от Вашего Высокоблагородия позволение остаться здесь до излечения и также получив от Начальника штаба флигель-адъютанта полковника Траскина предписание, в коем он также дозволил мне остаться здесь, предписав о том донести полковому командиру полковнику Хлюпину и отрядному дежурству, и так как я уже начал пользование минеральными водами и принял 23 серных ванны, то, прервав курс, подвергаюсь совершенно расстройству здоровья, и не только не излечусь от своей болезни, но могу получить новые, для удостоверения в чем имею честь приложить свидетельство меня пользующего медика.

Осмеливаюсь при том покорнейше просить Ваше Высокоблагородие исходить-таитьствовать мне у Начальника штаба, флигель-адъютанта полковника Траскина позволение остаться здесь до совершенного излечения и окончания курса вод" [207, II, 178].

К рапорту действительно прилагалось свидетельство:

"Тенгинского пехотного полка поручик Михаил Юрьев сын Лермонтов, одержим золотухой и цинготным худосочием, сопровождаемым припухлостью и болью десен, также изъязвлением языка и ломотью ног, от каких болезней г. Лермонтов, приступив к лечению минеральными водами, принял более двадцати горячих серных ванн, но для облегчения страданий необходимо поручику Лермонтову продолжать пользование минеральными водами в течение целого лета 1841 года; остановленное употребление вод и следование в путь может навлечь самые пагубные следствия для его здоровья.

Удостоверение чего подписью и приложением герба моей печати свидетельствую, гор. Пятигорск, июня 15-го 1841 года.

Пятигорского военного госпиталя ординатор, лекарь, титулярный советник Барклай-де-Толли" [207, II, 177—178].

³⁴Чилаев (Чильев) Василий Иванович — плац-майор, служивший в пятигорской военной комендатуре. В "Памятной домовой книге", которую вел Чилаев, сохранилась запись: "С коллежского секретаря Александра Илларионовича князя Васильчикова, из С. — Петербурга, получено за три комнаты в старом доме 62 руб. 50 коп. серебром; с капитана Алексея Аркадьевича Столыпина и поручика Михаила Юрьевича Лермонтова, из С. — Петербурга, получено за весь средний дом 100 руб. серебром" [138, 313].

³⁵Васильчиков Александр Илларионович — сын Председателя Государственного Совета, "царева друга" князя Иллариона Васильевича Васильчикова, один из друзей Лермонтова.

³⁶Грубецкой Сергей Васильевич — офицер лейб-гвардии Кавалергардского полка, знаком с Лермонтовым с 1834 г. Вместе с поэтом участвовал в экспедиции А.В. Галафеева, был ранен в сражении при реке Валерик. С осени 1840 г. жил в Ставрополе. Летом 1841 г. лечился в Пятигорске.

³⁷Раевский Николай Павлович — знакомый Лермонтова, офицер, прикомандированный в 1837 г. к Навагинскому пехотному полку, а затем назначенный в Тенгинский пехотный полк.

³⁸Глебов Михаил Павлович — офицер Лейб-гвардии Конного полка, друг Лермонтова, вместе с поэтом участвовал в сражении при реке Валерик, где был тяжело ранен.

³⁹В конце 30-х годов С.И. Недумов обнаружил в Пятигорском архиве "Книгу Дирекции Кавказских Минеральных Вод на записку прихода и расхода купальных билетов и вырученных с посетителей денег за ванны на горячее-серных водах в Пятигорске на 1841 год". Первые шесть билетов поэт приобрел в Сабаневские ванны 26 мая, то есть почти через две недели после приезда в Пятигорск. К этому времени он, по-видимому, окончательно оформил свое пребывание в городе. 9 июня он купил 10 билетов в Варвацкие ванны. В этот день вместе с Лермонтовым приходили за билетами Столыпин, Быховец, князь Васильчиков.

14 июня поэт снова взял в Варвацские ванны четыре билета и 18 июня приобрел последние пять билетов [143, 130].

⁴⁰Обращает на себя внимание преувеличенная цифра принятых Лермонтовым ванн ("более двадцати") в медицинском свидетельстве, выданном 15 июня лекарем Барклаем-де-Толли. К этому дню поэт мог принять только 13 ванн. Возможно, эта неточность была допущена, чтобы окончательно убедить начальство в том, что Лермонтов действительно нуждается в лечении и аккуратно выполняет все предписания врачей.

⁴¹Возможно, что Лермонтов впервые встретил Эмилию задолго до 1841 года. Известна записка, написанная им 8 июля 1830 года.

"Кто мне поверит, что я знал любовь, имея 10 лет от роду?"

Мы были большим семейством на Водах Кавказских: бабушка, тетушки, кузины. К моим кузинам приходила одна дама с дочерью, девочкой лет 9. Я не помню, хороша собою была она или нет. Но ее образ и теперь еще хранится в голове моей; он мне любезен, сам не знаю почему. Один раз, я помню, я вбежал в комнату; она была тут и играла с кузиной в куклы; мое сердце затрепетало, ноги подкосились.

Я тогда ни об чем еще не имел понятия, тем не менее это была страсть, сильная, хотя ребяческая; это была истинная любовь; с тех пор я еще не любил так. О! сия минута первого беспокойства страстей до могилы будет терзать мой ум! И так рано!.. Надо мной смеялись и дразнили, ибо примечали волнения в лице. Я плакал потихоньку без причины, желал ее видеть; а когда она приходила, я не хотел или стыдился войти в комнату. Я не хотел говорить об ней и убегал, слыша ее название (теперь я забыл его), как бы страшась, что биение сердца и дрожащий голос не объяснил другим тайну, непонятную для меня самого. Я не знаю, кто была она, откуда и поныне, мне неловко как-то спросить об этом: может быть, спросят и меня, как я помню, когда они позабыли; или тогда эти люди, внимая мой рассказ, подумают, что я брежу; не поверят ее существованию — это было бы мне больно!.. Белокурые волосы, голубые глаза, быстрые, непринужденность — нет; с тех пор я ничего подобного не видал, или это мне кажется, потому что я никогда так не любил, как в тот раз. Горы кавказские для меня священны... И так рано! в 10 лет... о эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум!.., иногда мне странно, и я готов смеяться над этой страстью! — но чаще плакать".

Далее Лермонтов сделал небольшое примечание: "Говорят (Байрон), что ранняя страсть означает душу, которая будет любить изящные искусства. Я думаю, что в такой душе много музыки" [5, IV, 351–352].

В 1859 году эта юношеская записка Лермонтова была опубликована и впоследствии перепечатывалась неоднократно. Когда ее прочла Эмилия Александровна, она сразу узнала себя. Эмилии в 1825 году действительно было около десяти лет. Позже ее дочь Евгения Акимовна оставила в своих воспоминаниях рассказ об этом, записанный со слов матери: "Эта девочка была моя мать, она помнит, как бабушка ходила в дом Хастатова в гости к Столыпину и водила ее играть с девочками, и мальчик бронеет вбежал в комнату, конфузился и опять убегал, и девочки называли его Мишель" [13, ф. 276, оп. 1, д. 145-а, л. 1].

Скорее всего, встретившись с Эмилией в 1841 году, Лермонтов ее не узнал. Прошло много лет, и было весьма трудно предположить, что нынешняя "роза Кавказа" и кокетливая десятилетняя девочка из детских грез — одно и то же лицо.

⁴²А.Я. Булгаков, московский почт-директор, имел по всей стране огромное количество добровольных информаторов, сообщавших ему массу ценнейших сведений, которые нельзя было получить официально.

⁴³С.И. Недумов разыскал в архиве опись имущества дома Мерлини: "Внутренность главного дома, благодаря обилию картин, производила лучшее впечатление, чем его внешний вид. Но мебель — несколько предметов из ореха с бронзовыми украшениями, была довольно незатейлива и изношена, за исключением двух больших зеркал в рамках красного дерева с бронзой... Обращает на себя внимание отсутствие в описи каких-либо музыкальных инструментов и обилие ломберных столов. Можно предполагать, что главные интересы владельцев дома были, по-видимому, сосредоточены на "зеленом поле" [143, 138–140, 292].

⁴⁴Бал в Цветнике очень подробно описал декабрист Н.И. Лорер, появившийся в Пятигорске в конце мая (в РГВИА удалось обнаружить точную дату отъезда Лорера из Тамани на Воды: 13 мая 1841 г., следовательно, в Пятигорске он был уже до 20 мая). Вот что писал Лорер о бале в Цветнике: "Июля 3-го молодежь задумала дать бал в честь знакомых пятигорских дам. Деньги собрали по подписке. Лермонтов был главным инициатором, ему помогали другие. Местом торжества избрали грот Дианы возле Николаевских ванн. Площадку для танцев устроили так, что она далеко выходила за пределы грота. Свод грота убрали разноцветными шторами, соединив их в центре в красивый узел и прикрыв круглым зеркалом; стены обтянули персидскими тканями; повесили искусно импровизированные люстры, красиво обвитые живыми цветами и зеленью. На деревьях аллеи, прилегающих к площадке, горели более 2000 разноцветных фонарей. Музыка, помещенная и скрытая над гротом, производила необыкновенное впечатление, особенно в антрактах между танцами, когда играли избранные музыканты или солисты.

Во время одного антракта кто-то играл тихую мелодию на струнном инструменте, и Лермонтов уверял, что он приказал перенести нарочно для этого вечера Эолу арфу с "бельведера", выше Елизаветинского источника. От грота лентой извивалось красное сукно до изящно убранной палатки — дамской уборной. По другую сторону вел устланный коврами путь к буфету. Небо бирюзовое с легкими небольшими янтарными облачками, между которыми мерцали звезды. Была полная тишина — ни один листок не шевелился. Густая пестрая толпа зрителей обступала импровизированный танцевальный зал. Свет фантастически ударял по костюмам и лицам; озаряя листву деревьев изумрудным светом. Общество было весело настроено, и Лермонтов танцевал необыкновенно много.

После одного бешеного тура вальса Лермонтов, весь запыхавшийся от усталости, подошел ко мне и тихо спросил:

"Видите ли вы даму Дмитревского? Это — его "карие глаза"! — не правда ли, как она хороша?".

Дмитревский был поэт, и в то время влюблен был и пел прекрасными стихами о каких-то карих глазах. Лермонтов восхищался этими стихами и говорил: "После твоих стихов разлюбили поневоле черные и голубые глаза и полюбили карие очии...".

В самом деле она была красавицей. Большие карие глаза, осененные длинными ресницами и темными, хорошо очерченными бровями, поразили бы всякого... Бал продолжался до поздней ночи, или вернее до утра. Семейство Арноль-

ди удалилось раньше, а скоро и все стали расходиться. С вершины грота, — заключил описание вечера Лорер, — я видел, как усталые группы спускались на бульвар. Разошлась и молодежь,... а я все еще сидел, погруженный в мечты!.." [131, 73–74].

О Дмитревском ничего не было известно свыше ста лет. Биографические материалы о нем впервые разыскал В.С. Шадури в Центральном государственном историческом архиве Грузии и в своей великолепной статье он впервые ввел имя Михаила Васильевича Дмитревского в биографию Лермонтова [196]. Летом 1841 года, как пишет Н.И. Лорер, Лев Пушкин свел его с Дмитревским, "нарочно приехавшим из Тифлиса, чтобы с нами, декабристами, познакомиться" [122, 257]. С Лермонтовым Дмитревский, видимо, был знаком и раньше. Они могли встретиться в 1837 году в доме Чавчавадзе. И, как предположила И.С. Чистова, видимо, Дмитревский входил в тот круг лиц, о котором Лермонтов писал в своем письме из Грузии Святославу Раевскому: "Хороших ребят здесь много, особенно в Тифлисе есть люди очень порядочные" [196].

О "прекрасных стихах Дмитревского о каких-то прекрасных карих глазах", которыми так восхищался Лермонтов летом 1841 года в Пятигорске, ничего не известно. Вероятно, они были очень популярным романсом, но текст их так и не дошел до нашего времени. Восьма любопытно, что Николо Бараташвили в письме к своему дяде графу Орбелиани 28 мая 1841 года заметил: "Я очень перед тобой виноват, но ежели бы ты представил себя на моем месте — не осудил бы меня строго. Ты попросил стихи Дмитревского — я опросил весь город — и нигде не сумел найти. А нот словно никогда и не было" [196].

⁴⁵Павел Александрович Висковатый, первый биограф Лермонтова, свыше 10 лет занимался поисками материалов о поэте.

"Желая дать по возможности полную биографию М.Ю. Лермонтова, — писал П.А. Висковатый в своей книге "М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество", впервые увидевшей свет в 1891 году, — я собирал материалы для нее, начиная с 1879 года... Тщательно следя за малейшим извещением или намеком о каких-либо письменных материалах или лицах, могущих дать сведения о поэте, я не только вступил в обширную переписку, но и совершил множество поездок. Материал оказался рассеянным от берегов Волги до Западной Европы, от Петербурга до Кавказа.

Иногда поиски были бесплодны; иногда увенчивались неожиданным успехом. История разыскивания материалов этих представляет много любопытного и поучительного, и я предполагаю со временем описать испытанное мною. Случалось, что клочок рукописи, найденный мною в Штутгарте, пополнял и объяснял, что случайно уцелело в пределах России. Труд своего я не пожалел, о достоинстве биографии судить Читателю. Я постараюсь проследить жизнь поэта шаг за шагом, касаясь творчества его в связи с нею" [48, 449].

Действительно, Висковатый собрал большой материал о Лермонтове. Однако В.А. Мануйлов считал, что в книге П.А. Висковатого современному читателю многое представляется "наивным, а иногда и просто неверным" [140, 129].

Случалось, что Висковатый дописывал строчки некоторых стихотворений Лермонтова своими и даже выдавал свои стихи за лермонтовские, в чем был со скандалом уличен Мартыяновым. Случалось также, что нехватку материала биограф дополнял своими рассказами, якобы записанными со слов очевидцев.

Тенденциозность в подаче материала, относящегося к последней дуэли Лермонтова, привела Висковатого к ошибочному выводу, что "между интригами, погубившими Пушкина и Лермонтова, много общего" и что их главную пружину следует искать в ведомстве графа Бенкендорфа. Этот тезис был подхвачен в советское время. Вопросов и сомнений при прочтении биографии поэта, написанной первым биографом, появляется не мало. Переиздавая книгу Висковатого в 1989 году в издательстве "Книга", автор писал об этом в комментариях к ней.

⁴⁶Правда, в библиографии, приложенной к статье о Лисаневиче в Лермонтовской энциклопедии, можно увидеть еще четыре названия. Но при проверке оказалось, что в каждом из источников приведена все та же цитата из Висковатого.

⁴⁷Лисаневич Семен Дмитриевич — прапорщик Эриванского карабинерного полка, был одним из поручителей Аграфены Петровны Верзилиной при ее венчании в горячеводской церкви с В.Н. Диковым 6 февраля 1842 года.

⁴⁸Остановимся подробнее на происхождении Мартынова, чтобы опровергнуть утверждение, высказанное Н. Бурляевым в статье "Выиграем ли битву за душу человека?", опубликованной в 1989 г. Вот оно: "Шулер и подлец, тайный жандармский осведомитель Мартынов застрелил Лермонтова наповал. Любому грамотному лермонтоведу, читавшему книгу Нарцова (1914 г.), известен красочный герб рода Мартыновых, сотканный из масонской символики" [38].

Если с первыми двумя характеристиками — шулер и подлец — можно согласиться, то последнее утверждение попросту фантастично.

Герб рода Мартыновых помещен в Общем Гербовнике дворянских родов Российской империи в третьей части под № 86.

Вот его описание: на щите, разделенном горизонтально пополам, в верхней части, в серебряном поле, изображена выходящая из облака рука с мечом, обремененная в латы. В нижней части, в голубом поле, между двумя серебряными шестигранными звездами виден серебряный полумесяц рогами вверх, над которым находится такая же звезда. Щит увенчан дворянским шлемом с дворянской короной на нем. Что же здесь масонского?

Начнем с руки, изображенной на гербе. Дело в том, что литовским гербом издавна была фигура, называемая в геральдике "Погонь", — всадник на коне с мечом в правой руке и щитом в левой. В геральдике различают пять видов Погони. На гербе Мартыновых представлен четвертый ее вид — именно это изображение, дававшееся в знак храбрости и отваги, помещалось на гербах, владельцы которых вели свою родословную от литовских князей. Луна и звезды (как о пяти, так и о шести лучах) имели древнейший смысл в польской, иллирийской и богемской геральдике. Они означали победу христианства над язычеством и мусульманством, одержанную мечом, а отдельно звезды — награду, которая ожидала на небесах всякого, кто исполнил на земле повеление, завет, данный Богом [112, 389, 403—440, 453].

Звезды на гербе Мартыновых имеют шесть лучей, но они расположены иначе, чем на мasonicкой шестиконечной звезде, или на "магендовиде", называемой "звезда" или "щит" Давида. И это существенно. Никакого отношения к мasonicкой символической герб Мартыновых не имеет.

⁴⁹Объяснение отчества Н.С. Мартынова. В архивах, находящихся в США, А.В. Каторова обнаружила записки под названием "Воспоминания о Пугачеве", написанные матерью П.П. Зубова, известного церковного деятеля. Приведем выдержки из них:

"Не стану излагать русским известную всем историю Пугачева, но расскажу случай с моей семьей, происшедший в те смутные времена "Пугачевщины" и переданные устно мне моей бабушкой Шереметевой, когда мне было приблизительно двенадцать лет. <...> Вот что я помню об ее рассказах о Пугачеве. Ее дед, Мартынов, был помещиком большого имения "Липяги". Он был женат три раза и имел тридцать восемь детей, многие из них умерли младенцами. Его же третья жена была на много лет моложе его старших детей, так что был оригинальный случай: в одной и той же люльке лежали два младенца — дед и внук, правильнее сказать — брат деда и внук. И вот к этой многочисленной патриархальной семье вдруг донеслась ужасающая весть о приближении Пугачева и его необузданных войск. <...> В доме случилась ужасная суета и невыразимый переполох, тем более что меньше недели перед этим жена Мартынова родила сына. Напуганные, все кое-как собрались и решили бежать из имения прямо в лес, а оттуда куда глаза глядят.

Взяли с собою молодую мать, но оставили новорожденного сына с мамкой-кормилицей, а также, что было очень необдуманно, двух мальчиков от второй умершей жены. Одного из них звали Савва, другого не помню, — было им по 4 и 6 лет. И вот неизбежное случилось. К вечеру того же дня усталые, злые всадники разбойников подъехали к имению. <...> Мамка-кормилица затряслась. "А это что? — крикнул Пугачев, дергая ребенка за голову из ее рук, — барчонок, что ли? Давай его!". "Не тронь! — закричала кормилица. — Не тронь его, это мой сыпьяк!"

Тут бабушка останавливалась, кашляла и прибавляла улыбаясь: "Этим скверным словом она спасла моего отца... Тот маленький ребенок был моим отцом! <...> "Почему твоему отцу дали такое странное имя?" — спрашиваю я. Бабушка смеотрит на меня: "Странное? Нет, но неожиданное". Напуганная мамка решила окрестить ребенка до возвращения родителей. Пошла в церковь. "А как назвать его?" — спрашивает священник. "А Бог весть! — отвечает мамка, — уж и не знаю". "По святому назовем, — решил священник. — На сей день святой будет Соломон-царь — так и назовем". Так и назвали" [108].

⁵⁰Николай I, прибывший в Геленджик с инспекторской проверкой хода строительства Черноморской береговой укреплённой линии, неожиданно оказался свидетелем огромного пожара, случившегося на его глазах в геленджикской крепости. Все запасы продовольствия и фуража были уничтожены в считанные часы. Реакция Государя была однозначна — при сложившейся обстановке продолжать экспедицию бессмысленно. Полки отправили на зимние квартиры. Мартынов вместе со всеми вернулся в Ольгинское. Лермонтов, оказавшийся в конце сентября в Тамани, получил предписание выехать не в Геленджик, как было указано в подорожной, а вернуться в Ставрополь в связи с отменой зимнего периода экспедиции. Появившись в Ольгинском укреплении 29 сентября, поэт встретил многих знакомых офицеров, в том числе и Мартынова [75]. Мартынов описал закубанскую экспедицию Вельяминова в рассказе "Гуаша". Рукопись этого незаконченного произведения была опубликована лишь однажды, до революции [141].

⁵¹Приведем письмо 1840 года полностью, выделив строки, пропущенные Д. Оболенским: "Где ты, мой дорогой Николай? Я страшно волнуюсь за тебя, здесь только и говорят, что о неудачах на Кавказе; мое сердце трепещет за тебя, мой милый; я стала более, чем когда-либо, суеверна: каждый вечер гадаю на треновом короля и прихожу в отчаяние, когда он окружен пиками: не будь таким же лентяем, как Мишель, пиши мне почаще, не лишай меня моего последнего утешения.

Мы еще в городе, погода все еще холодная, но я думаю перебраться во вторник; но сколько бы я ни меняла обстановки, воспоминание о моем горе всюду преследует меня, я влячу свое жалкое существование. Оплакивать воспоминания прошлого — занятие каждого моего дня, когда только я могу это делать; меня часто утомляют несносными делами. Лермонтов у нас чуть ли не каждый день. По правде сказать, я его не особенно люблю; у него слишком злой язык, и, хотя он выказывает полную дружбу к твоим сестрам, я уверена, что при первом случае он не пощадит и их; эти дамы находят большое удовольствие в его обществе. Слава Богу,

он скоро уезжает; для меня его посещения неприятны. Прощай, дорогой Николай, целую тебя от всей души, да благословит тебя Бог.

Е.М.

P.S. Твои сестры спят, как обычно, я их еще не видела. Они здоровы и много веселятся; от кавалеров они в восторге" [55, 281—282].

⁵²Николай Мартынов выстрелил после слов Лермонтова: "Я в этого дурака стрелять не буду" (свидетельство кн. А.И. Васильчикова). См. главу "Дуэль".

⁵³В 1885 году в "Ниве" появились отклики читателей на воспоминания Н.П. Равевского о дуэли. Среди написавших был доктор Пирожков из Ярославля, который рассказал о своей встрече с Мартыновым еще в 40-е годы, то есть вскоре после дуэли. Пирожков отзывался о Мартынове как о человеке хорошо образованном, с сильным характером и "вполне изящными манерами".

"Я видел, — писал Пирожков, — какую во время рассказа он испытывал душевную борьбу. Я видел, как тяжело ему было вызывать эти воспоминания, но он говорил под влиянием внутреннего движения с чувством глубокой скорби о роковом событии.

По словам Мартынова, дело было так. Отец Мартынова с двумя дочерьми постоянно жил в Петербурге. В этой семье Лермонтов всегда был хорошо принят. Случилось, что когда Мартынов был на Кавказе, Лермонтов также готовился туда отправиться. При последнем прощальном посещении Лермонтова сестры Н. Мартынова поручили ему передать брату их работы и дневники, а отец, со своей стороны, вручает ему пакет на имя сына, не говоря ничего о содержимом. Является Лермонтов на Кавказ и при свидании с Мартыновым рассказывает, что с ним в дороге случилась неприятность: его обокрали на одной станции и в числе украденных вещей, к сожалению его, находились также посылки и дневник сестер Мартынова и пакет от его отца с деньгами — 300 руб. Деньги Лермонтов передал Мартынову. Как ни грустно было Мартынову услышать весть о пропаже писем и дневника сестер, но что же делать?

Это, конечно, не повредило их хорошим отношениям. Затем Мартынов пишет отцу, что дневники сестер и пакет с деньгами у Лермонтова украдены на дороге. Почтовые сообщения в те времена с Кавказом были очень медленны, и потому ответ со стороны отца последовал не так-то скоро. Но вот получено письмо от отца Мартынова, который задает в нем сыну довольно странный вопрос: почему Лермонтов мог знать, что в пакете были деньги?

Вручая ему пакет, он ни слова не сказал о них. Вышел разговор, и, очевидно, не пустые остроты играют роль побудителей к тяжелой развязке. Мартынову было тяжело вообразить, как дерзко, как, скажем, нагло было попорно доверие сестер, отца, оказанное товарищу... Что за несчастное побуждение влекло Лермонтова к такому просто непонятному поступку? Ведь он, конечно, понимал, что рано или поздно оно во всяком случае должно было выйти наружу? Так оно и случилось... Само собой, для Мартынова с того момента пропажа представилась уже совершенно в другом свете. Это обстоятельство он, быть может, резко высказал Лермонтову, и тогда уже роковое столкновение явилось само собой, как неизбежное последствие.

— Вот собственно причина, которая поставила нас на барьер, — заключил свой рассказ покойный Мартынов, — и она дает мне право считать себя вовсе не так виновным, как представляют меня вообще...

Выдумывать Мартынову предо мной было не для чего, мы в жизни встретились раз за несколько дней и затем уже больше не полагали видиться и не виделись" [17, 474].

Пирожков безусловно поверил рассказу и пересказал его читателям одного из самых популярных журналов, каким был "Нива", может быть, желая отчасти изменить негативное отношение к Мартынову многих окружающих. Немалому числу читателей этот рассказ показался вполне достоверным.

⁵⁴Вот, например, как рассказывает об этом Э.Г. Герштейн в своей книге "Судьба Лермонтова". В 1840 году Р.И. Дорохов был "во главе собранной им команды охотников, в которую входили казаки, кабардинцы, много разжалованных.

Эта команда, действуя партизанскими методами борьбы, обращала на себя внимание отчаянностью всех участников. 10 октября Дорохов был ранен и контужен на речке Хулху-лу и передал командование своими "молодцами" Лермонтову. Ранение Дорохова в ногу было тяжелым. Один глаз был поврежден (следствие контузии головы)" [55, 151].

Все вышеизложенное вполне правдоподобно и очень интересно, но в нашем распоряжении имеются два любопытных письма, которые рисуют совершенно в ином виде только что описанную картину. Цитируемые ниже письма к М.В. Юзефовичу принадлежат участникам сражения при реке Валерик. Первое письмо написано Р.И. Дороховым 18 ноября 1840 года, второе — Л.С. Пушкиным (известным современникам под именем Левушка) 21 марта 1841 года, письма адресованы одному и тому же лицу. Их опубликовала в 1971 году С.К.Кравченко в журнале "Радянське літературознавство".

Приведем эти письма полностью:

"Шестимесячная экспедиция и две черкесские пули, — одна в лоб, а другая в левую ногу навывел, помешали мне, любезный и сердечно любимый Мишель, отвечать на твоё письмо. — К делу: я теперь лечусь от ран под крылышком у жены — лечусь и жду погоды! Когда-то проветрит? в Кр<ености> Грозной, в Большой Чечне, я раненый встретился с Левушкой, он, наконец, добился махровых эпюлет и счастлив как медный грош. Он хочет писать к тебе. В последнюю экспедицию я

командовал летучею сотнею казаков, и прилагаемая копия с приказа начальника кавалерии объяснит тебе, что твой Руфин еще годен куда-нибудь; по силе моих ран я сдал моих удачных налетов Лермонтову. Славный малый — честная, прямая душа — не носить ему головы. Мы с ним подружались и расстались со слезами на глазах. Какое-то черное предчувствие мне говорило, что он будет убит. Да что говорить — командовать летучею командою легко, но не малина. Жаль, очень жаль Лермонтова, он пылок и храбр, — не носить ему головы. Я ему говорил о твоём журнале, он обещал написать, если останется жить и приедет в Пятигорск. Я ему читал твои стихи, и он был в восхищении. Это меня обрадовало. Будь здоров и счастливы, чтобы тебя увидеть и провести с тобою неделю, я дал бы прострелить себе другую ногу...

Твой Р. Дорохов" [106, 85].

А вот что написал несколько месяцев спустя Лев Сергеевич Пушкин:

"Ты перепугал меня своим письмом от 20 февр<аля>. — Твоя болезнь не выходит у меня из ума. Не можешь вообразить, до какой степени я сделался мнителен. Успокой меня скорым ответом и не сердись за мое иногда непростительно долгое молчание. К тому же, кажется, что наши обоюдные письма теряются. Это неприятно... Ты спрашиваешь, что я делаю? Скучаю, милый... Ты хочешь знать, какую я играю роль? — Самую обыкновенную: ссорюсь с начальниками (исключая Г<ене-ра>ла Граббе, который примерный человек и которого я от души уважаю), 8 месяцев в году бываю в экспедиции, зиму бью баклуши, кроме теперешнего времени, потому что, по причине отсутствия толкового командира, команду полком уже 2-й месяц. Каким полком, ты спросишь? Казачьим Ставропольским, к которому я прикомандирован... Что тебе наврал Дорохов? Мне кажется из твоего письма, что он себя все-таки выставляет каким-то героем романтическим и полусмертельно раненным. Дело в том, что он, разумеется, вел себя очень хорошо, командовал сотнею, которая была в деле более прочих, получил пресчастлившую рану в мякни ноги и уверяет, что контужен в голову. Опасения его насчет Лермонтова, принявшего его командование, ни на чем не основано; командование же самое пустое, вскоре уничтоженное, а учрежденное единственно для предлога к представлению (курсив мой. — В.З.).

Дорохов теперь в Пятигорске, а жена его в Москве или Петерб<урге> — не знаю. Я к нему на днях съездил и не застал, он уезжает в Тифлис... Прощай, еще раз, 1000 раз целую тебя" [106, 86].

Нет оснований сомневаться в искренности Льва Сергеевича, ведь это частное письмо предназначалось приятелю, хорошо знавшему нравы и обычаи военной службы тех лет. И уж ни в коей мере Левушка Пушкин не рассчитывал на то, что оно когда-то станет документальным свидетельством.

Ясно и то, что Дорохову хотелось немного прихвастнуть. Рана — пусть даже и пустяковая — повод освободиться от военной службы хотя бы на время, а уж контузия, пусть даже мнимая, но подтвержденная врачебной справкой — это долгий отдых на Водах, где в это время была его супруга.

О Лермонтове, как, впрочем, и о других наказанных, разжалованных, хлопотали многие представители кавказского начальства. Простой анализ их действий говорит в пользу этого предположения. Так, 9 декабря 1840 года был подан рапорт о награждении участников сражения на реке Валерик, к которому был приложен наградной список и просьба перевести Лермонтова "в гвардию тем же чином с отданием старшинства". А 24 декабря того же года Командующий кавалерией левого фланга Кавказской линии полковник князь Д.Ф. Голицын в своем рапорте просил генерал-лейтенанта П.Х. Граббе наградить Лермонтова золотой саблей с надписью "За храбрость" [126, 140–141].

8 января 1841 года документы были отправлены в Петербург. В них речь шла, конечно, не только о Лермонтове — спрашивали о Высочайших наградах, прощении для пропущенных офицеров и рядовых. К ордену был представлен и Николай Соломонович Мартынов.

⁵⁵ Стихотворение Н.С.Мартынова "Герзель Аул" полностью приводится в Приложении 2.

Здесь Мартынова можно заподозрить в подражательстве Лермонтову. Но сил, а, главное, таланта, ему-то и не хватило. Его произведения были слабыми в литературном и поэтическом плане, и все его старания стать поэтом и писателем потерпели фиаско. В то же время Мартынов довольно хорошо знал быт и нравы горцев, и его произведения в плане этнографическом — находка для современных исследователей.

⁵⁶ Впервые версия о Наталье Соломоновне появилась в 1885 г., когда В. Желиховская опубликовала в "Ниве" воспоминания Н.П. Раевского. Дети Мартынова ухватились за эту версию, поскольку она оправдывала их отца. Спустя некоторое время были опубликованы письма членов семьи Мартыновых, на которых были изменены даты написания. Эта уловка сделала свое дело — понадобилось почти 80 лет, чтобы восстановить истину. См. прим. 51.

По мнению А.В. и В.Б. Виноградовых, значение имеет вовсе не литературоведческий спор о прототипах романа Лермонтова. "Нам важно знать, что об этом думали, что могли домысливать тогдашние читатели, в том числе и сами Мартыновы, в первую очередь Николай. А его, судя по ряду свидетельств, донесших до нас расхожую молву, роман должен был остро задеть, — причем, при всей своей ограниченности, Мартынов наверняка понимал, что если он тотчас и круто изменит

отношение к автору романа (не говоря уж о прямом "выяснении отношений"), то тем самым лишь подтвердит справедливость слухов и пересудов (как зло шутил А.С. Пушкин: "Завоев сдуру — это я!"). Кстати, именно так объяснил его дальнейшее поведение В.С.Оболенский: не желая компрометировать сестру, Мартынов оставался внешне в приятельских отношениях с Лермонтовым" [43, 9–10].

⁵⁷ Существует еще одно свидетельство об альбоме, его автор — ставропольский помещик К. Любомирский. В письме к своим друзьям по Московскому университету К.Н. и В.Н. Смольяниновым, написанном вскоре после дуэли, он сообщал:

Лермонтов нарисовал Мартынова "в сидячем положении, державшего обеими руками за ручку кинжала и объяснявшего в любви, придав корпусу то положение и выражение, которое получает он при испражнении, и эту карикатуру показал ему первому" [139, 463].

⁵⁸ Не все современники были единодушны в оценке Столыпина. Лев Толстой, встречавшийся с Алексеем Аркадьевичем во время Крымской войны, писал так: "Вечером зашел к Столыпину, откуда вынес не совсем приятное чувство...", или даже: "Человек пустой, но с твердыми, хотя и ложными убеждениями" [98]. Приводя это свидетельство, Т.А. Иванова опустила более важное — познакомившись ближе, Л.Н. Толстой нашел А.А. Столыпина — "Монго" "славным интересным малым" [143, 159].

⁵⁹ Как считала Т.А. Иванова, заговор против поэта в июле 1841 года был в самом разгаре. "Лермонтов попал в компанию, — пишет исследовательница, — где была подходящая почва для семян, которые разбрасывал Траскин... От этого уютного домика (речь идет о квартире Чилаева. — В.З.) тянулись нити в Петербург. Лермонтов оказался как зверь в загоне. Его окружали Мартынов, Васильчиков, Столыпин..." [98, 80].

⁶⁰ Почему вообще мог возникнуть такой ход мыслей?

В письме к автору этой книги 6 апреля 1975 года Т.А. Иванова объясняла: "Для такой концепции дал основной тезис еще первый биограф Лермонтова Висковатый... На основе этого тезиса проделана большая архивная работа, анализ документов нашими современными исследователями: Нечаевой ("Суд над убийцами Лермонтова") и Андреевым-Кривичем ("Два распоряжения Николая I"). Эта работа завершена в только что вышедшей книге С.И. Недумова. Роли распределены: Бенкендорф, Траскин, Васильчиков (?). Если отдельные моменты дуэльной истории недостаточно ясны, то вряд ли возможно теперь уточнить, так запутано секундантами, стремившимися себя оправдать. Изучены и отзывы о дуэли современников (Андроников, Герштейн). Я в своей книге "Посмертная судьба поэта" специально дуэлю не занималась, основываясь на фактах, уже установленных исследователями, а дуэльную историю использовала лишь с целью разгиримировки "рыцаря чести", "друга" Монго (глава "Под маской друга"). К сожалению, не смогла прибавить к его характеристике цитаты из переписки, найденной С.И. Недумовым. Как своей единомышленнице он дал нужное мне из этих писем списать, но не разрешил приводить в печать до того, как опубликует сам. Узнав в мае от Селигей Павел Евдокимович в то время был директором Музея-Заповедника М.Ю. Лермонтова в Пятигорске. Он редактировал книгу С.И. Недумова. — В.З.), что "Лермонтовский Пятигорск" выйдет не позже декабря 1974 года, я, вернувшись домой, включила нужный мне материал в рукопись новой книги "Лермонтов в Москве"...

Статья Вацура в "Русской литературе" (речь идет о статье В.Э. Вацура, в которой он опубликовал неизвестное письмо А.С. Траскина к П.Х. Граббе, написанное в Пятигорске 17 июля 1841 года [40, 115–125]. — В.З.), ничего нового не прибавила к дуэльной истории Лермонтова. Если буду жива и сил хватит (а их становится все меньше и меньше), напишу памфлет (!!!): "Две лженаходки". Одна — Найдича, нашего письма Философова, якобы доказывающее, что у него была авторитетная рукопись "Демона", другая Вацура, нашего письма Траскина, из которого якобы видно, что он "любит" Лермонтова (не советую вам делать подобных!). Чтобы вычитать такое, желаемое, "находчикам" надо вооружиться кривыми зеркалами, в простых очках такого не увидишь. Из такой темы можно сделать шедевр юмористики. Мне теперь не под силу! Иногда вспоминают мысль из статьи Вацура о различном понимании чести, но кроме некоторых сословных и эпохальных оттенков понимания чести есть одна единая общечеловеческая честь.

Молодые офицеры дворянского общества хотели вызвать Мартынова на дуэль, и этому помешал только Траскин, выслав его из Пятигорска. А Монго поддерживал убийцу своими советами, как облегчить наказание, тогда как на нем-то, если он "рыцарь" и "друг", и лежала в первую очередь обязанность стреляться с убийцей поэта..." [9].

Т.А. Иванова порой не считалась с документальными свидетельствами. Так, например, В.Э. Вацура отметил, что она в своей книге "Посмертная судьба поэта" (стр. 62 и далее) цитирует приводимый Вацура фрагмент из письма Граббе Траскину с сочувственной характеристикой Лермонтова; однако поскольку Траскин уже определен ею как злобная фигура и враг Лермонтова, то имя его как адресата не называется, а цитата из письма Граббе преподносится как устная речь [40, 116].

⁶¹ Вряд ли можно согласиться с мнением Недумова, что между Столыпинами и Лермонтовыми установились холодные отношения. Свое заключение Недумов строит на том факте, что в письмах Столыпина от 20 сентября из Пятигорска и в декабрьском из Тифлиса нет ни слова о Лермонтове [143, 148–161]. Но почему имя Лермонтова обязательно должно упоминаться в письмах?

Во-первых, до нас дошли лишь некоторые письма, мы не знаем, что было написано в тех, которые пропали и не дошли до адресатов. Во-вторых, по имеющимся сведениям, Лермонтов был в Пятигорске около 12 сентября недолго, в Тифлисе же в 1840 году поэт вообще не был, в декабре он поехал совершенно в другом направлении: Ставрополь — Тамань — Анапа. И, наконец, в-третьих, для Столыпина было важнее сообщить ближайшим родственникам прежде всего о себе.

⁶²Несколько лет назад я разослал анкету писателям и поэтам, включавшую вопросы о жизни и творчестве Лермонтова. Среди многих вопросов был и такой: "Как вы относитесь к распространенному мнению, будто Лермонтов был неуживчивым человеком?" Вот что ответил кубанский писатель Виктор Лихоносков: "В публичных высказываниях мы не можем задеть характер Лермонтова. Здраво, во всей глубине. Лермонтов — национальный гений, вечная слава России. Когда мы думаем, что он возмущает нашу нацию, нам дела нет до того, какой у него характер. Мы ему все прощаем. Лермонтов нам дороже Мартынова, и, если бы он в тот последний поединок убил Мартынова, мы бы не ставили ему этого в вину, а в печати постарались бы говорить об этом как можно реже. Величие затмевает для потомков мораль, как это ни странно. Но в ту пору о гибели Лермонтова (как и Пушкина) сожалели далеко не все хорошие люди, потому что над ними царствовала не литература, а жизнь, и относились они к трагедии с точки зрения своих жизненных симпатий и антипатий. У жизни очень жестокие законы, они одинаково безжалостны к людям простым и гениальным. А законы эти таковы, что человек любит, оберегает прежде всего самого себя и ни с какой чужой гениальностью не считается.

Чтобы хоть немножко понять трагедию Лермонтова среди людей, надо перенести его в наш век, в наши дни и подумать, как бы поступили с ним друзья, женщины теперь, с живым, а не с памятником как бы относились они к его злым островам, обидам, оскорблениям и резким стихам.

Да, общественные отношения сейчас другие, но не забудем, что природа человеческая все та же! Не только общество, но прежде всего люди сделали и Пушкина, и Лермонтова такими одиночками. Все это печально. Гению все прощают поздние века. Все его жалеют, боготворят, готовы даже якобы пожертвовать собой. А современники забывают в суете человеческих тщеславий, распрей, выгод о том, что перед нами гений, слава Отечества. Так всегда было. Характер у Лермонтова был не из легких" [121, 184—185].

⁶³В начале 50-х гг. С.И. Недумов проверил утверждение П.А. Висковатого. Недумов доказал, что Лермонтов находился в Железноводске в период с 6 по 13 июля: 8 июля ему было продано 4 билета в Калмыцкие ванны. Более того, учитывая, что четвертый билет мог быть использован 11 или 12 июля, можно с уверенностью утверждать, что на вечер к Верзилиным 13 июля Лермонтов приехал из Железноводска и возвратился туда для продолжения лечения 14 июля, а 15-го, в день дуэли, он и Столыпин приобрели еще по пять билетов все в том же Железноводске.

⁶⁴Также ничем не подкреплена версия С.В. Чекалина, который приписывает роль тайного врага поэта князю А.И. Васильчикову. Для подтверждения своего мнения Чекалин приводит текст письма, якобы написанного отцом Васильчикова старым князем Илларионом Васильевичем, Председателем Государственного Совета: "Я очень хотел бы помочь тебе и даже пытался говорить о Лермонтове с Государем, но это принесло мне только огорчение. Государь обиделся, что я напомнил ему об этом человеке. Он не хотел слышать о нем. "Лермонтов не вернется в Петербург с Кавказа", — сказал мне Государь и прекратил дальнейший разговор. Я беседовал с графом Александром Христофоровичем. Он советует вам самим в Пятигорске обуздать Лермонтова, на Водах много горячих голов, которые сумеют выпроводить его из Пятигорска. О последствиях беспокоиться не следует" [193, 198]. Вышеприведенный отрывок из письма, по словам Чекалина, якобы был передан ему Н.П. Пахомувым, который рассказал, что его жена обнаружила в каком-то архиве письмо на французском языке, из которого она и сделала эту выписку. Непонятно, почему Пахомов не опубликовал этот фрагмент тогда же, уж кто-кто, а он знал цену любым новым воспоминаниям о поэте. Еще в июне 1976 года Н.П. Пахомов в беседе с автором сообщил, что, хотя эти сведения и любопытны, он им не доверяет. Об этом же было известно многим его знакомым.

В самом деле, можно ли доверять этому источнику? Обратите внимание на следующую фразу: "Он советует вам самим в Пятигорске обуздать Лермонтова...". Но в Петербурге до первых чисел августа не было известно о том, что Лермонтов находится в Пятигорске, и только 31 июля пришло сообщение о гибели поэта. Для всех это было полной неожиданностью, так как в столице считали, что поэт отправился в Тенгинский пехотный полк, квартировавший на Кубани и на Черноморском побережье.

Поддельность этого, с позволения сказать, документа доказывают и обнаруженные Э.Г. Герштейн письма старого князя И.В. Васильчикова к министру внутренних дел Д.Н. Блудову. 20 июня 1841 года князь Илларион писал, что Государь соизволил уволить его сына в отпуск "с 1 июля на 3 месяца для отъезда ко мне в деревню". Но уже через день Блудов узнает из письма П.В. Гана, что Васильчиков-младший находится на лечении в Пятигорске с начала июня, о чем свидетельствует приложенное свидетельство о болезни. Министр поспешил сделать "увольнительный вид для сына Вашего к Кавказским Минеральным Водам и потом в Саратовскую губернию" и приложил его к письму.

"Когда же, — спрашивает Э.Г. Герштейн, — могли отец и сын обменяться письмами, когда мог старший Васильчиков иметь беседу с царем и вести переговоры с Бенкендорфом?". В столице князь Илларион Васильевич появился 5 августа, сын написал ему в деревню о дуэли, и отец поспешил во дворец улаживать непредвиденные и грустные дела, правда, встретиться с царем ему удалось лишь 8 августа [56, 254].

Таким образом, фиктивность приводимых С.В. Чекалиным сведений очевидна. ⁶⁵Вот что писал П.Т. Полеводин 21 июля 1841 года, то есть по горячим следам, из Пятигорска: "В одно время Лермонтов с Мартыновым и прочее молодежь были у Верзилиных (семейство казацкого генерала). Лермонтов, в присутствии девиц, трюнил над Мартыновым целый вечер до того, что Мартынов сделался предметом общего смеха, — предлогом к тому был его, Мартынова, костюм. Мартынов, выйдя от Верзилиных вместе с Лермонтовым, просил его на будущее время удержаться от подобных шуток, а иначе он заставит его это сделать" [139, 449].

Сохранилась дневниковая запись Н.Ф. Туrowsкого, бывшего в те дни на Водах (в свое время он учился в Московском Пансионе вместе с поэтом): "18 июля. Лермонтова уже нет, вчера оплакивали мы смерть его. Грустно было видеть печальную церемонию, еще грустней вспомнить: какой ничтожный случай отнял у друзей веселого друга, у нас — лучшего поэта. Вот подробности несчастного происшествя. "Язык наш — враг наш". Лермонтов был остер, и остер иногда до едкости; насмешки, колкости, эпиграммы не щадили никого, ни даже самых близких ему; увлеченный игрою слов или сатирической мыслью, он не рассуждал о последствиях: так было и теперь.

Пятнадцатого числа утро провел он в небольшом дамском обществе (у Верзилиных) вместе с приятелем своим и товарищем по гвардии Мартыновым, который только что окончил службу в одном из линейных полков и, уже получивши отставку, не оставлял ни костюма черкесского, присвоенного линейцам, ни духа лихого джигита и тем казался действительно смешным. Лермонтов любил его как доброго малого, но часто забавлялся его странностью; теперь же больше, нежели когда-да. Дамам это нравилось, все смеялись, и никто подозревать не мог таких ужасных последствий. Один Мартынов молчал, казался равнодушным, но затаил в душе тяжелую обиду. "Оставь свои шуточки — или я заставлю тебя молчать", — были слова его, когда они возвращались домой. "Готовность всегда и на все", — был ответ Лермонтова, и через час-два новые враги стояли уже на склоне Машука с пистолетами в руках" [138, 343—344].

В воспоминаниях Туrowsкого даже дата ссоры названа неверно, вполне возможно, что автор пользовался слухами, появившимися уже после дуэли, но вот причины ссоры ему были хорошо известны и называет их он правильно.

⁶⁶В 1984 году в альманахе "Ставрополье" Сергей Белоконь опубликовал рассказ "Аул Кирка" ученика 6 класса ставропольской гимназии Дикова. Он был написан в 1853 году, вероятно, племянником В.Н. Дикова. В сочинении гимназиста описаны события трех последних дней жизни поэта — от ссоры до дуэли и смерти. Очерк представляет большой интерес, поскольку сведения автор почерпнул из семейных рассказов очевидцев и даже участников событий. Главными источниками сведений были, по-видимому, Грушенька, ее супруг Василий Николаевич и "старичок" Чилаев. Имена действующих лиц скрыты за инициалами, под которыми легко угадываются все герои будущей драмы. Рассказ начинается с описания дома Верзилиных.

"Старичок Ч. помнит Л., — пишет Диков. — Домик небольшой с палисадником, несколько деревьев вишен, яблонь растут в палисаднике, и ветви их врываются в окна. С боковой стороны его бывшей квартиры стоит несколько высоких яблонь и груш; из ворот идет поляна... Воздух здесь свеж и не заражен серой, как в некоторых других частях города.

Вот бывшая квартира поэта. Наш дом стоит в соседстве с этим домом, но прежде в то время в нашем дворе был другой дом генерал-майора В., они разделялись одною каменной стеною, и в этом доме квартировал М..."

Описывая дом Верзилиных, автор очерка отмечает:

"Здесь Л. был хорошо принят и убивал большую часть дня... Л. был первым кавалером на этих вечерах и танцевал без усталости (нужно заметить, что он танцевал, как мне говорили, довольно легко и грациозно)".

Рассказывая далее о характере поэта, его поведении в Пятигорске, Диков пишет: "Л. смеялся над всеми и всем. Даже в доме, где он был так радушно принят, он говорил иногда колкости, и молодые девицы ссорились с ним (конечно, как вообще ссорится их прекрасный пол — полусушута).

Но М. именно был щелью, куда он сыпал без умолку свои насмешки... Л. не позволял М. сказать ни слова или после каждой фразы ставил его в такое затруднительное положение, что тот краснел и умолкал невольно. Здесь Л. ловил каждое его слово. Эта история повторялась всегда, и Л. своими сарказмами преследовал М. уязвно.

Говорят, что часто после подобных сцен М., возвращаясь уже домой, дружески говорил Л.: "Я прошу тебя, Л., чтобы ты перестал шутить надо мной в обществе, я даю полную волю твоему языку издеваться надо мною, но — ради дружбы, где хочешь дома, среди товарищей, но не там, где дамы, где двадцать человек посторонних...". И Л. давал ему слово оставить эти шуточки".

Большой интерес представляет описание Диковым событий вечера 13 июля. О них автор знал, вероятно, со слов Аграфены Петровны.

"Я сидела перед окном, и вечерний воздух освежал ослабевшие мои силы. Ко мне подошел Л.

— О чем вы думаете? — спросил он меня.

— Я думаю, что вы самый ужасный насмешник, даже злой...

— И за это сердитесь на меня? — спросил Л.

— Очень сержусь, — отвечала я.

— Я насмешник, даже злой?! Так не говорите больше. Я знаю, что это отзыв обо мне всех. Нет, верьте мне, я не зол. Нет, это клевета моих завистников...

Тут проговорил Л. тираду вроде той, которую сказал Печорин Мери во время прогулки к Провалу...

Ужин был готов, и разговор был прерван. После ужина Л. повеселел. Тут гости стали расходиться. Офицеров человек 7 вышло из дому вместе. В числе их был Л. с М."

Последующие события изложены гимназистом со слов одного из этих семи офицеров, возможно, самого В.Н. Дикова.

"Когда они отошли от дому на порядочное расстояние, М. подошел к Л. и сказал ему:

— Л., я тобой обижен, мое терпение лопнуло: мы будем завтра стреляться; ты должен удовлетворить мою обиду.

Л. громко рассмеялся.

— Ты вызываешь меня на дуэль? Знаешь, М., я советую тебе зайти на гаубахту и взять вместо пистолета хоть одно орудие; послушай, это оружие вернее — промаху не даст, а силы поднять у тебя станет.

Все офицеры захохотали, М. взбесился.

— Ты не думай, что это была шутка с моей стороны.

Л. засмеялся.

Тут, видя, что дело идет к ссоре, офицеры подступили к ним и стали говорить, чтобы они разошлись" [31, 90–91].

⁶⁷Дмитревский Михаил Васильевич — старший помощник секретаря гражданской канцелярии Главноуправляющего по Грузии. Был дружен с сыльными декабристами. С Лермонтовым познакомился в 1837 г. О Дмитревском см. также прим. 44.

⁶⁸Бенкендорф Александр Павлович — юнкер, сын двоюродного брата шефа жандармов А.Х. Бенкендорфа, знакомый Лермонтова.

⁶⁹Подобная же версия содержится и в письме студента А.А. Елагина своему отцу: "Лермонтов выстрелил в воздух, а Мартынов подошел и убил его. Все говорят, что это убийство, а не дуэль, но я думаю, что за сестру Мартынову нельзя было поступить иначе. Конечно, Лермонтов выстрелил в воздух, но этим он не мог отвратить удара и обезоружить обиженного. В одном можно обвинить Мартынова, зачем он не заставил Лермонтова стрелять. Впрочем, обстоятельства дуэли рассказывают различным образом, и всегда обвиняют Мартынова как убийцу" [55, 437–438]. Эта же статья, но с существенными дополнениями перепечатана в 1992 году [См.: 18].

⁷⁰Эта же статья, но с существенными дополнениями перепечатана в 1992 году. [См.: 18].

⁷¹Здесь Д. Алексеев и Б. Пискарев некорректно ссылаются на И.Е. Барклай-де-Толли — из его заключения никак не следует вывод "о высоко поднятой вверх правой руке" поэта. Полностью заключение пятигорского ординарного лекаря Барклай-де-Толли приведено в главе "Следствие".

⁷²Подробно вопрос о прототипах Грушницкого рассмотрен В.А. Мануйловым в комментариях к роману "Герой нашего времени" [130, 170–178; 6]. Известный лермонтовед привел все существовавшие версии, среди которых имя Мартынова, как возможного прототипа Грушницкого, никем из предыдущих исследователей всерьез не рассматривалось.

⁷³Гвоздев П.А. — воспитанник школы юнкеров, поэт, дружески общался с Лермонтовым в период его пребывания на Кавказе.

⁷⁴Меринский А.М. — соученик Лермонтова по школе юнкеров.

⁷⁵Чарыков А. — офицер, служивший на Кавказе и встречавшийся с Лермонтовым в Ставрополе и Пятигорске в 1840 и 1841 гг.

⁷⁶Филиппсон Г.И. — капитан Генерального штаба, в 30 — 40 гг. состоял при штабе войск Кавказской линии и Черномории и хорошо знал кавказское военное начальство.

⁷⁷Э.Г. Герштейн, которой приношу искреннюю благодарность, любезно предоставила автору текст афиши "китайского маскарада", который состоялся 6 января 1837 г. На печатной афише Траскин значился одним из семи младших сыновей "короля бобов Па-ли-фи" ("Лу-Чин — г-н Траскин").

⁷⁸Головин тогда был Командующим Кавказским корпусом.

⁷⁹Вспомним одну подробность из семейной жизни Граббе. В.С. Толстой, описывая жену Командующего, сообщил о том, что она изменила своему мужу "для прекрасного молодого человека Глебова". Точно известно, что Траскин 11 июля 1841 года сопровождал жену генерала Граббе в Кисловодск, где она поселилась для прохождения лечения, но возможно, мадам Граббе хотела вновь встретиться с Глебовым (эта встреча так и не состоялась).

⁸⁰Личное письмо Траскина к Граббе, посланное им из Пятигорска и датированное 17 июля 1841 года, было опубликовано В.Э. Вацуро. Знакомство с письмом заставляет отказаться от бездоказательной версии о роли Траскина в качестве "главного вдохновителя" дуэли и о его влиянии на ход следствия.

Несмотря на то, что в письме излагаются факты, известные из других источников, приведем некоторые его фрагменты, чтобы лучше понять отношение Траскина к дуэли и ее участникам.

В начале письма Траскин рассказывает Граббе о его супруге и о том, как обстоят дела с её лечением: "Г-жа Граббе поселилась в Кисловодске с 11 числа. Я оставил ее 12-го и вернулся сюда, чтобы продолжить свое лечение. Ей очень нравится у Принца, и она кажется все более спокойной. Ее осмотрели доктора Норман и Рожер, и, как они мне сказали, она уже начала принимать ванны и совершает длительные прогулки".

Далее процитируем ту часть письма, в которой рассказывается о дуэли: "Из прилагаемого при сем рапорта коменданта Пятигорска Вы узнаете о несчастливой и неприятной истории, происшедшей позавчера. Лермонтов убит на дуэли с Мартыновым, бывшим казаком Гребенского войска. Секундантами были Глебов из кавалергардов и князь Васильчиков, один из новых законодателей Грузии. Причину их ссоры узнали только после дуэли; за несколько часов их видели вместе, и никто не подозревал, что они собираются драться. Лермонтов уже давно смеялся над Мартыновым и пускал по рукам карикатуры, наподобие карикатур на г-на Майе, на смешной костюм Мартынова, который одевался по-черкесски, с длинным кинжалом, — и назвал его "г-н Пуаньяр с Диких гор". Однажды вечером у Верзилиных он смеялся над Мартыновым в присутствии дам. Выходя, Мартынов сказал ему, что заставит его замолчать; Лермонтов ему ответил, что не боится его угроз и готов дать ему удовлетворение, если он считает себя оскорбленным. Отсюда вызов со стороны Мартынова, и секунданты, которых они избрали, не смогли уладить дело, несмотря на все предпринятые ими усилия; они собирались драться без секундантов. Их раздражение заставляет думать, что у них были и другие взаимные обиды. Они дрались на расстоянии, которое секунданты с 15 условленных шагов увеличили до 20-ти. Лермонтов сказал, что он не будет стрелять и станет ждать выстрела Мартынова. Они подошли к барьеру одновременно; Мартынов выстрелил первым, и Лермонтов упал. Пуля пробила тело справа налево и прошла через сердце. Он жил только пять минут — и не успел произнести ни одного слова..." [40, 124–125].

Как видим, в письме довольно объективно излагаются обстоятельства поединка, вместе с тем нельзя не заметить сочувствия Траскина к поэту.

⁸¹Подробный анализ действий Барклай-де-Толли произвел кандидат медицинских наук Борис Александрович Нахапетов, уже много лет занимающийся темой "Медики и медицина в жизни Лермонтова". В письме к автору от 10 октября 1988 года он писал:

"Привлечение И.Е. Барклай-де-Толли в качестве судебно-медицинского эксперта было осуществлено в рамках требований изданного в 1829 года "Наставления врачам при судебном осмотре и вскрытии мертвых тел", в параграфе 2 которого говорилось: "Осмотр и вскрытие мертвых тел обязаны производить в уездах уездные, а в городах городовые и полицейские врачи, но если они по болезни или по другой законной причине не могут оному заняться, то вместо их обязанности сия возлагается на всякого военного, гражданского или вольнопрактикующего медицинского чиновника". <...> Упомянутым наставлением (параграф 12) предписывалось ведение специального протокола судебно-медицинского исследования: "Медицинский чиновник обязан вести подробный протокол всему ходу исследования. По совершенном же окончании осмотра должно протокол прочитать вслух и сличить его с протоколом, в то же время составленным чинном полиции". Присутствие полицейского чиновника являлось обязательным при производстве судебно-медицинского освидетельствования.

Согласно параграфу 21 Наставления "с представлением врачом в судебное место акта осмотра обязан он в то же время точную копию представить в Врачебную управу".

Разделом Наставления, посвященным исследованию наружных повреждений, предписывалось: "Буде на теле оказываются следы наружного насилия, то должно оные прежде всего обстоятельно исследовать. Сначала определить род повреждения, потом место и части тела, где оное находится, описать величину, вид, длину и ширину самого повреждения и сличить оное с орудиями, коими оное (как предполагается) причинено.

Наконец следует описать направление повреждения. В случае ран от огнестрельных орудий должно исследовать, одною ли пулей произведена рана или несколькими, крупною ли, или мелкою дробью. Когда рана сквозная, то определить, где вход и где выход, какое направление имеет рана, какие именно части повреждены и не найдены ли в оной пули, дробь, пыж, часть одежды, костяные обломки и т.п." [9].

⁸²Впервые это свидетельство привел П.К. Мартыянов [131, 101–102], затем его повторил В.А. Мануйлов [126, 169–170]. Анализируя заключение, составленное Барклаем-де-Толли, можно прийти к выводу, что он без особого усердия отнесся к порученному делу. Возможно, что у него были основания считать рану в правом боку входным, а в левом — выходным отверстием, но из составленного им текста такого вывода сделать нельзя.

И.Е. Барклай-де-Толли недостаточно четко охарактеризовал раны, не описал их форму и размеры, не Привел характеристики краев ран и окружающих тканей, то есть всего того, без чего судебно-медицинский эксперт, не располагающий к тому же необходимыми данными об обстоятельствах травмы, не может сделать ква-

лифицированного заключения о том, какое раневое отверстие является входным, а какое выходным.

И.Е. Барклай-де-Толли нарушил также обязательное требование параграфа 35 Наставления:

"Необходимо нужно всегда вскрывать по крайней мере три главные полости человеческого тела и описывать все то, что найдено будет замечания достойным".

⁸³Нарушения требований Наставления врачами были не редкостью в судебно-медицинской практике того времени, в связи с чем Медицинский департамент был вынужден повторно обращать внимание на недостаточно серьезное отношение врачей к проведению судебно-медицинских экспертиз. Примером подобного рода может, в частности, служить судебно-медицинское исследование трупа А.С. Пушкина, которое также было проведено с нарушением требований Наставления. И это несмотря на то, что вскрытие производил доктор И.Т. Спасский, дипломированный судебный медик. В.И. Даль писал по этому поводу: "Время и обстоятельство не позволили продолжить подробнейших изысканий" [9].

⁸⁴Уже давно существует легенда о том, что Лермонтов был убит неким таинственным казаком, выстрелившим в него сзади из-за кустов. Ее автором был директор пятигорского музея "Домик Лермонтова" С.Д. Коротков. Его предположения были изложены Ан. Павловичем в статье, опубликованной в "Комсомольской правде" [160] и с тех пор гуляют по свету. В.А. Швембергер обосновал эту легенду, опубликовав в 1957 году в журнале "Литературный Киргизстан" свою статью "Трагедия у Перкальской скалы". В 1966 году эту версию (с некоторыми изменениями и дополнениями) повторили И.Кучеров и В.Штешиц, но она не выдержала критики [110, 90].

Тем не менее в 1984 году С.В.Чекалин в книжке "Наедине с тобою, брат..." вновь напомнил читателям об этой истории, сопроводив это напоминание следующей оговоркой: "По всей видимости, факты из личной жизни поэта были перепутаны с событиями и героями из его произведений" [193, 6; 194].

В 1967 г. один из членов комиссии профессор Ленинградской Военно-медицинской академии В.И. Молчанов напечатал статью: "О ранении и смерти М.Ю. Лермонтова", в которой был дан исчерпывающий ответ не только последним скептикам, но и В.А. Швембергеру.

Описывая рану Лермонтова, В.И. Молчанов отметил, что "восходящее направление раневого канала можно объяснить еще рикошетом пули от верхнего края 10 ребра или от какого-нибудь предмета на одежде Лермонтова. Рикошет мог иметь место и в глубине тела, например, от печени, и в области выхода пули из левой плевральной полости.

Сказанное позволяет утверждать, что ранение Лермонтову могло быть причинено выстрелом Мартынова, и что последний мог стоять в обычной позе дуэлянта, и ему не нужно было "поставить пистолет на землю в полтора метра от жертвы и стрелять в таком положении", как полагают И. Кучеров и В. Штешиц.

Вызывает споры еще вопрос о патогенезе смерти и о продолжительности умирания Лермонтова.

В свидетельстве № 35 сказано, что пуля "...пробила правое и левое легкое...", в результате чего "...Лермонтов мгновенно на месте поединка помер". Однако профессор С.П. Шиловцев [205] высказал иную точку зрения. Он полагает, что пуля вначале попала в живот и могла поранить печеночный угол поперечноободочной кишки, желудок или малый сальник, печень, затем диафрагму и нижнюю долю левого легкого, а крупные сосуды и сердце не были затронуты, поэтому смерть наступила от внутреннего кровотечения и шока спустя несколько (4–5) часов после ранения. Так как труп Лермонтова не вскрывался, то невозможно установить, какие именно органы и сосуды были повреждены. Об этом можно судить лишь приблизительно, учитывая локализацию раневых отверстий, позу в момент ранения и гипотетический ход раневого канала, как это сделал Барклай-де-Толли. Нам кажется, что мнение последнего более близко к истине, чем предположения С.П. Шиловцева.

Если пуля вошла на уровне 10 ребра, то она могла пройти через синус правой плевральной полости, повредить диафрагму и печень, затем левое легкое. Не исключена возможность повреждения аорты или сердца, поскольку крупная пуля, имеющая большую скорость, проходя даже вблизи этих органов, могла причинить ушиб или разрыв их. Огнестрельное ранение обеих плевральных полостей и легких вызывает быстрое наступление смерти вследствие двустороннего пневмоторакса, повреждения аорты или сердца, а также обширные ранения печени — вследствие острой кровопотери. Сочетание пневмоторакса с кровопотерей тем более может обусловить быструю смерть.

Все сказанное позволяет отвергнуть версии о ранении М.Ю. Лермонтова подставным лицом и о длительном процессе умирания раненого поэта, как не имеющие достаточных объективных оснований" [136; 501—503].

⁸⁵Недумов в своем исследовании "Лермонтовский Пятигорск" посвятил отдельную главу тайному надзору на Кавказских Минеральных Водах [143, 140—148]. Он установил, что с 1834 года на Воды регулярно посылались жандармы для надзора за лечущимися военными. Жандармские офицеры посылались на разные сроки: одни — на три года, другие — меньше чем на год.

⁸⁶Об этом письме автор рассказал Э.Г. Герштейн, и оно было опубликовано во втором издании ее книги "Судьба Лермонтова".

⁸⁷Можно привести свидетельство Э. Гарда, видевшего дневниковые записи Надежды Петровны Верзилиной. Э. Гард в 1939 году разыскал жившую под Курском дочь Надежды Петровны и Алексея Шан-Гирея — Марию Алексеевну Трувеллер, ей в то время было уже 83 года: "Записи дневника под датами 15—17 июля 1841 года передают, как была потрясена смертью Лермонтова Надежда Петровна Верзилина. В дневнике она рассказывает, что после похорон поэта она в сопровождении горничной девушки тайком, ночью, отправилась на могилу поэта и взяла оттуда простой серенький камушек. Камушек был треугольный, его отдали отшлифовать и отправить в золото, в виде булавки; на оборотной стороне была вырезана буква "Л"... Для Шан-Гиреев и Верзилиных, как и для доживших до наших дней их дочерей, Лермонтов — не только великий поэт, но и — Михаил Юрьевич, Мишель, шалун, забияка, иногда злой и даже грубоватый насмешник, но все-таки близкий и милый всегда..." [53, 20].

⁸⁸21 января 1842 года Пензенский гражданский губернатор был уведомлен о Высочайшем разрешении на перевозку тела Лермонтова на "фамильное кладбище" в село Тарханы, "с тем, чтобы помянутое тело закупорено было в свинцовом и засмоленном гробе и с соблюдением всех предосторожностей, употребляемых на сей предмет". 21 апреля гроб с телом Лермонтова был привезен в Тарханы. 23 апреля поэт был перезахоронен в склепе, рядом с могилами деда и матери. Вскоре, по распоряжению Елизаветы Алексеевны над могилами была сооружена часовня, в которой похоронили и Арсеньеву [188, 259].

⁸⁹В 1940 году В.В. Баранов, преподаватель из Калуги, разыскал некоторые сведения о Е.Г. Быховце. Он выступил в лермонтовской группе Института мировой литературы им. Горького с докладом "Об истинном адресате стихотворения Лермонтова "Нет, не тебя так пылко я люблю". Но только через 17 лет в ученых записках Калужского университета была опубликована его статья. В 60-е годы саратовский лермонтовед Л.И. Прокопенко установил дату рождения Е. Быховца, он же стал автором заметки о ней в Лермонтовской энциклопедии [118, 74].

Материалы данной главы были опубликованы автором после обсуждения в коллективе Государственного лермонтовского музея-заповедника в Пятигорске [90].

⁹⁰Письмо Г.А. Быховца, отца Катеньки, к издателю журнала "Отечественные записки" А.А. Краевскому было обнаружено автором книги не так давно.

"Милостивый государь Андрей Александрович! Письмо Ваше от 6-го февраля я имел удовольствие получить, на которое приятным долгом поставлю Вас уведомить, что манускриптов покойного Лермонтова у меня никогда и не было и никто их не видел, и не знаю, из каких источников г. Ерошкин заимствовал сведения, коими Вас известил; это правда, что дочь моя, живущая ныне в Тарусе кузина и друг покойного милого нашего поэта, писала ко мне, что она будет иметь некоторые последние сочинения его, но не знаю, успела ли она снести что-нибудь из гениальных сочинений несчастного, из рук хищников, решивших воспользоваться вслед за роковою пулею, моментом, растащить сокровища оставшейся вдохновенной поэзии, излившейся в последние его дни и неизвестные еще публике. Между тем чтоб угодить Вашему благородному чувству я через почту напишу моей дочери, которая в то время была на Водах, что буде ей угодно какие-нибудь манускрипты, то отослала бы их прямо к Вам, как достойному другу, обще всеми уважаемому поэту. Примите искреннее уважения мои к Вам, с коими имею честь пребывать. Милостивого государя покорный слуга Григорий Быховец. 17-го февраля 1842. Таруса Калуж<ской> Губер<нии>" [49, 177—178].

⁹¹В рукописном отделе ИРЛИ хранится лишь первая страничка копии, снятой Акербломом и ставшей наборным экземпляром в типографии при подготовке письма к публикации. В этой копии все исправления внесены рукой Семевского, больше того, в рукописи имеются как вставки, так и исключения отдельных слов. Вот лишь несколько примеров; в скобках приведены слова, вставленные Семевским: "Как бы я тебе позавидовала, моя душка ("душечка"); "моему (милому) дружочку"; "обиты" ("обиты") и т.д. В последнем случае редактором допущена явная ошибка. Не зная подлинных обстоятельств и никогда не видя грота Дианы, Семевский исправил слово "обиты" на "обиты", решив, что так будет правильно. На самом же деле непосредственный участник событий, каким и была Е. Быховец, понимала, что каменные колонны обить цветами невозможно.

Деталь на первый взгляд незначительная, но подтверждающая подлинность письма.

Нужно сделать еще одно важное добавление: М. Семевский, редактор и издатель журнала "Русская старина", любил вносить в публикуемые материалы существенную редакторскую правку; он исправлял или уточнял некоторые слова и фразы, иногда заменял их другими, добавлял недостающие по смыслу, а кое-что и выбрасывал, как, по его мнению, несущественное.

⁹²К.И. Ивановский окончил школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров в 1832 году (в год поступления в нее Лермонтова) и был выпущен в лейб-гвардии Московский полк. Прослужив 5 лет, в 1837 году Ивановский вышел в отставку, затем в некоторое время лесным ревизором Кавказской области, после чего уехал в Казань.

В начале 40-х гг. на Кавказских Минеральных Водах он познакомился с Е. Быховец, которая и стала впоследствии его женой.

⁹³Орлов Алексей Федорович — граф, брат декабриста М.Ф. Орлова. С 1844 г. — шеф жандармов и Начальник III Отделения.

⁹⁴Об этой "подмене" пистолетов написано немало. Вслед за С. Латышевым и В. Мануйловым хочется отметить, что никаких преступных целей при замене пистолетов ни у кого не было. Вероятно, Столыпин просто захотел иметь у себя подлинный пистолет, из которого был убит Лермонтов [114].

Аким Павлович Шан-Гирей видел этот пистолет: "Этот кухенрейтер № 2 из пары; я его видел у Алексея Аркадьевича Столыпина, на стене над кроватью, подле портрета, снятого живописцем Шведе с убитого уже Лермонтова" [138, 53]. После смерти А.А. Столыпина пистолеты, по свидетельству Висковатого, достались его родному брату Дмитрию [48, 422].

⁹⁵Позже связи Бибикова с семейством Мартыновых укрепились. Старшая сестра Мартынова — Елизавета Соломоновна Шереметева отдала свою дочку

Елизавету Петровну замуж за Дмитрия Дмитриевича Бибикова — сына Киевского, Подольского и Волынского войскового генерал-губернатора [141, 67].

⁹⁶Виктор Николаевич, десятый ребенок Н.С. Мартынова, унаследовал после смерти отца имение Знаменское, но в имении почти не жил, сначала служил инспектором уделов на Кавказе и проживал в Тифлисе, а в 1902 года, получив должность управляющего государственными имуществами, переехал в Москву. Правда, пока его дети были маленькими, его жена большую часть времени проводила в Знаменском. Она вела активную переписку; и хотя в письмах Софьи Михайловны нет ни слова о Лермонтове, они очень интересны. Дело в том, что она была дружна с Львом Николаевичем Толстым и его семьей, знала друзей Толстого. Кроме того, из писем выяснилось, что Мартыновы помогали духоборам, способствовали их переселению из России.

Библиография

1. Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. / Под ред. и с прим. проф. Д.И. Абрамович. Тт. 1–4. — СПб., 1910–1913.
2. Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. в пяти томах / Ред. текста и коммент. Б.М. Эйхенбаума. — М.—Л.: Academia, 1935–1937.
3. Лермонтов М.Ю. Соч. в шести томах / Под ред. Н.Ф. Бельчикова, Б.П. Гордецкого, Б.В. Томашевского. — М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957.
4. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в четырех томах / Вступ. статья и прим. И.Л. Андроникова. — М.: Худ. лит-ра, 1975–1976.
5. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в четырех томах. Изд. 2-е, исправл. и доп. — Л.: Наука, 1979–1981.
6. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени / Предисл. В.А. Мануйлова. Комментарий В.А. Мануйлова и О.В. Миллер. — СПб: Академический проект, 1996.
7. АГЛИМЗ — Архив Государственного лермонтовского музея — заповедника (г. Пятигорск).
8. АДМЛГТ — Архив Дома-музея М.Ю. Лермонтова в Тамани.
9. Архив В.А. Захарова.
10. ГАКК — Государственный архив Краснодарского края.
11. ГАСК — Государственный архив Ставропольского края.
12. ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей.
13. ИРЛИ — Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом). Отдел рукописей, фонд 524. Лермонтов.
14. РГАЛИ — Российский Государственный архив литературы и искусства.
15. РГБ — Российская Государственная библиотека. Отдел рукописей.
16. РГВИА — Российский Государственный военно-исторический архив.
17. [Александров]ская В.Н. Письмо г-жи А-ской из Пятигорска / Еще о дуэли Лермонтова // "Нива". 1885, № 20. — С. 474–475.
18. Алексеев Д., Писарев Б. "Я хотел испытать его." // Дуэль Лермонтова с Мартыновым. — М., 1992. — С. 76–93.
19. Алексей Петрович Ермолов. Материалы для биографии, его рассказы и переписка // "Рус. старина", 1896, кн. 10.
20. Алексей Петрович Ермолов. Историко-критические отрывки, собранные М. Погодиным. Кн. 2. — М., 1867.
21. Афанавит декабристов // Восстание декабристов. Материалы. Т. VIII. — Л., 1925.
22. Андреев-Кривич С.А. Два распоряжения Николая I // Литературное наследство. Т. 58. — М., 1952. — С. 411–430.
23. Андреев-Кривич С.А. Лермонтов. Вопросы творчества и биографии. — М., 1954.
24. Андреев-Кривич С.А. Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова // Учен. записки Кабардинского НИИ. Вып. I. — Нальчик, 1946. — С. 241–281.
25. Андреевский А.А. "Пятигорск и Кавказские минеральные источники" // "Одесский вестник", 1841, № 63.
26. Аничков Е.В. Заметки по рукописям и творчеству Лермонтова // "Slavia", 1926, Praga. — S. 739–758.
27. Ариштейн А.М., Мануйлов В.А. Дуэль Лермонтова с Н.С. Мартыновым // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — С. 150–154.
28. Баранов В.В. Об истинном адресате стихотворения Лермонтова "Нет, не тебя так пылко я люблю" // Учен. записки Калуж. пед. ин-та. Вып. 4. — Калуга, 1957. — С. 182–192.
29. Белавкин И.П. Лермонтовы в Отечественной войне 1812 г. // "Бомбардир", 1998, № 7. — С. 96.
30. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1–13. — М.—Л., 1953–1959.
31. Белоконов С. Смерть поэта (К вопросу о дуэли М.Ю. Лермонтова с Мартыновым) // "Ставрополье", 1984, № 4. — С. 88–97.
32. Белоконов С. Неизбежимый жребий. Версия гибели Тенгинского пехотного полка поручика Михаила Лермонтова. — Ставрополь, 1997.

33. Блеклов В. Самодержец и поэты: Сенсационное исследование; Немецко-русский Бонапарт. Повесть-аналогия. — М.: Терра, 1996.
34. Блудова А.Д. Воспоминания и записи // "Рус. архив", 1889, № 1.
35. Бойко С. Московские адреса поэта // "ЛГ", 1984, 17 окт.
36. Борисова Е. (Польская Е.). Сергей Иванович Недумов (К 80-летию со дня рождения) // "Кавказская здравница", 1964, 22 марта.
37. Бройтман Л.И. Новые сведения о последнем приезде Лермонтова в Петербург в 1841 году // "Рус. лит-ра", 1987. — № 3. — С. 140–145.
38. Бурляев Н. Выиграем ли битву за душу человека? // "Наш современник", 1989, № 6.
39. Быховец Е.Г. Письмо. Пятигорск. 1841 5 августа / Публ. В. Акерблома с предисл. ред. // "Русская старина", 1892. — № 3. — С. 765–769.
40. Вацуро В.Э. Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова (письмо Траскина к П.Х. Граббе) // "Рус. лит-ра", 1974. — № 1. — С. 115–125.
41. Виноградов Алексей. Лермонтовская Кубань (историко-литературоведческие этюды). — Армавир, 1997.
42. Виноградов А.В. Один из образцов российскости в лермонтовском "Кавказце" // Российскость: понятие, содержание, историческая реальность. — Армавир, 1999. — С. 13–14.
43. Виноградов А.В., Виноградов В.Б. Лермонтов и Мартынов. Кавказские контуры трагедии. — Армавир, 2000.
44. Виноградов А.В., Виноградов В.Б. "Настоящий кавказец" и его историко-литературные прототипы // Вопросы Северо-Кавказской истории. Вып. 2. — Армавир, 1997.
45. Виноградов В.Б., Хрипунова В.С. Линейные казаки в поэме Н.С.Мартынова "Герзель-аул" // Из истории и культуры линейного казачества Северного Кавказа. Материалы Первой региональной Кубанско-Терской научно-просветительской конф. — Армавир — Железноводск, 1998. — С. 29–31.
46. Виноградов В.С., Виноградов В.Б. Черты "невольного сближения". Некоторые штрихи к истории создания стихотворения "Валерик" // Русская художественная культура и вопросы духовного наследия чеченцев и ингушей. — Грозный, 1982. — С. 14–20.
47. Висковатый П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. Вступит. статья Г.М. Флидлендера. Комментар. А.А. Карпова. — М.: Современник, 1987.
48. Висковатый П.А. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. — М., 1891; то же (репринтное изд.). — М.: Книга, 1989. — Т. 1.
49. Висковатый П.А. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. Репринтное издание 1891 года. Т. 2. Комментар. / Вступ. статья В.А. Мануйлова, Л.Н. Назаровой; коммент. В.А. Захарова, Л.Н. Назаровой. — М.: Книга, 1989.
50. Восстание декабристов. Материалы. Т. 1–8. — М.—Л., 1925.
51. Востриков А. Книга о русской дуэли. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998.
52. Вырыпаев П.А. Лермонтов. Новые материалы к биографии. — Саратов: Кн. из-во, 1976.
53. Гард Э. Потомки поэта // "Огонек", 1939. — № 25–26. — С. 20.
54. Герштейн Э.Г. Лермонтов и "кружок шестнадцати" // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. Сб. 1. Исследования и материалы. — М., 1941.
55. Герштейн Э. Судьба Лермонтова. — М.: Сов. писатель, 1964.
56. Герштейн Э. Судьба Лермонтова. — М.: Худ. лит-ра, 1986.
57. Гиллельсон М.И. Последний приезд Лермонтова в Петербург // "Звезда", 1977. — № 3. — С. 190–199.
58. Гладыш И. К истории взаимоотношений М.Ю. Лермонтова и Н.С. Мартынова. Незвезная эпиграмма Мартынова // "Рус. лит-ра", 1963. — № 2. — С. 136–137.
59. Гладыш И.А., Динесман Т.Г. Архив А.М. Верещагиной // Зап. отд. рукописей ГБЛ. Вып. 26. — М., 1963. — С. 34–62.
60. Голубев А. Князь Александр Илларионович Васильчиков. — СПб., 1882.
61. Григоров А.А. Из истории костромского дворянства. — Кострома, 1993.
62. Григорьян К.Н. Лермонтов и его роман "Герой нашего времени". — Л., 1975.
63. Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. — М.: Русский язык, 1981.

64. Дельвиг А.И. Полвека русской жизни. Т. 1. М.—Л., 1930.
65. Декабристы. Биографический справочник. — М.: Наука, 1988.
66. Дианова А., Захаров В. Лермонтов и Дядьковский // "Пензенская правда", 1976, 21 июля.
67. Дуэль Лермонтова с Мартыновым (по материалам следствия и военно-судного дела 1841 г.) / Составитель Д.А.Алексеев. — М., 1992.
68. Ениколопов И.К. Лермонтов на Кавказе. — Тбилиси, 1940.
69. Загоруйко В.И. Лермонтовы. Очерки о великом поэте и его родственниках. — СПб.: Просвещение, 1998.
70. Заславский И.Я. Новые архивные материалы о суде над убийцей М.Ю. Лермонтова // Вісник Київського ун-ту. № 1. Серія Філології та журналістики. Вип. 2. Літературознавство. — К., 1958. — С. 48—51.
71. Захаров В.А. А был ли заговор? Кто виноват в гибели Михаила Лермонтова: Государь, свет или неосторожность поэта // "Трибуна", 28 июля, № 139. — М., 1999.
72. Захаров В.А. Анти-Лермонтов. (О романе С.О. Бурачека "Герои нашего времени") // "В мире книг", 1977, № 5. — С. 94.
73. Захаров В.А. Все это было бы смешно... // "ЛГ", 1985, 27 марта, № 13. — С. 5.
74. Захаров В.А. Где же могила отца Лермонтова? // "Ветеран", 1989, № 31. — С. 9.
75. Захаров В.А. Две поездки М.Ю. Лермонтова на Кубань // "Рус. лит-ра", 1983. — № 4. — С. 139—151.
76. Захаров В.А. Днем заказали шампанское — думали все кончить миром // "Ком. правда", 1992, 2 июля.
77. Захаров В.А. Дуэль и смерть // "Дон", 1989. — № 10. — С. 161—175.
78. Захаров В.А. Дуэль и смерть поэта // "Советская Кубань", 1989, 22, 23, 24, 25, 26, 30 августа, 1, 2, сентября.
79. Захаров В.А. Жребий русского поэта. Чего мы не знаем о Лермонтове // "Мир", 1997, сентябрь, №№ 40—41.
80. Захаров В.А. Загадка старого секретера // "Кавказская здравница", 1997, 28 октября.
81. Захаров В.А. Заметки к биографии М.Ю. Лермонтова. Вып. 1. — М., 1999.
82. Захаров В.А. К Лермонтову... (Дому-музею М.Ю. Лермонтова в Тамани — 10 лет) // "Кубань", 1985. — № 12. — С. 72—77.
83. Захаров В.А. Кто был Янко? (О прототипах М.Ю. Лермонтова) // Сборник Русского исторического общества, т. 1 (149). — М.: Русская панорама, 1999. — С. 180—187.
84. Захаров В.А. Лермонтов в Анапе // "Сов. Черноморье", 1978, 11 ноября.
85. Захаров В.А. Лермонтов в Тамани. — М.: Внешторгиздат, 1988.
86. Захаров В.А. Лермонтов и герои Сенатской площади // "Сов. Кубань", 1978, 23 августа.
87. Захаров В.А. Лермонтов на Кубани. — М., 1998.
- Захаров В.А. Лермонтов: путь к читателям. (Об открытии библиотек на Черноморской линии в 1842—1845 гг.) // "Комсомолец Кубани", 1985, 5 декабря.
88. Захаров В.А. Михаил Лермонтов: "Я в дурака стрелять не собираюсь" // "Трибуна", 1998, 3 июля. — №№ 124—125.
89. Захаров В.А. Опальный генерал // "Орловская правда", 1975, 25 декабря.
90. Захаров В.А. Очаровательная кузина Лермонтова // "Мир", 1997, октябрь, № 43 (83), 44 (84); то же // "Кавказская здравница", 1997. — №№ 42—43.
91. Захаров В.А. Последняя дуэль // "Новый журнал", кн. 187. — Нью-Йорк, 1992. — С. 151—192; то же // "Смена", 1994. — № 4. — С. 24—53.
92. Захаров В.А. "Рекомендовался поручиком Лермонтовым..." // "Сов. культура", 1979, 17 июля.
93. Захаров В., Малахова В. Лермонтов на Кубани // "Кубань", 1984. — № 10. — С. 69—72.
94. Захаров В., Малахова В. "Я буду тебе писать про страну чудес..." // "Родная Кубань", 1999. — № 3. — С. 93—98.
95. Иванов В.С. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. Пособие для учителя. — М., 1964.
96. Иванова Т.А. Лермонтов на Кавказе. — М., 1968.
97. Иванова Т.А. Лермонтов на Кавказе. — М., 1975.
98. Иванова Т.А. Посмертная судьба поэта. О Лермонтове, о его друзьях подлинных и мнимых, о тексте поэмы "Демон". — М.: Наука, 1967.
99. Ивановский А. Современница поэта // "Кавказская здравница", 1989, 16, 17 мая.
100. Из памятных записок графа Павла Христофоровича Граббе. — М., 1873.
101. Инсарский В.А. Записки // "Рус. старина", 1894. — № 1. — С. 3—61.
102. К делу о смертном поединке Лермонтова. Письмо двух секундантов (Глебова и князя Васильчикова) к Н.С. Мартынову // "Рус. архив", 1885. — № 3. — С. 461—462.
103. Кальнев М. Дело о погребении М.Ю. Лермонтова (неизд. док.) // "Рус. обозрение", 1895. — № 2. — С. 841—876.
104. Карпов К.И. Воспоминания в пересказе С. Филиппова // "Рус. мысль", 1890. — № 2. — С. 68—86.
105. Кастрикин Н. Лермонтовская дуэль: как это было // "Лит. Россия", 1996, 9 августа.
106. Кравченко С.К. М.Ю. Лермонтов у листах Р.И. Дорохова і Л.С. Пушкіша // "Радянське літературознавство", 1971. — № 9. — С. 82—92.
107. Кравченко С. До біографії М.Ю. Лермонтова // "Радянське літературознавство", 1973. — № 1. — С. 68—77.
108. Кторова А.В. Кто убил поэта? Древне-иудейские имена в русской традиции // "Независимая газета", 1998, 30 октября.
109. Кушлин М. Последняя дуэль Лермонтова. — Курск, 1891.
110. Кучеров И., Стешиц В. К вопросу об обстоятельствах убийства М.Ю. Лермонтова // "Рус. лит-ра", 1966. — № 2. — С. 90—104.
111. Кузминский Н.А. Из воспоминаний о Михаиле Юрьевиче Лермонтове // "Курский листок", 1887. — №№ 52, 54, 56.
112. Лакнер А. Русская геральдика. Кн. 1 и 2. — СПб., 1855.
113. Ланда С.С. Дух революционных преобразований... Из истории формирования идеологии и политической организации декабристов 1816—1825. — М., 1975.
114. Латышев С., Мануйлов В. Как погиб Лермонтов (ответ И.Б. Кучерову и В.С. Стешицу) // "Рус. лит-ра", 1966. — № 2. — С. 105—128.
115. Лермонтов в записках А.И. Арнольди / Публ., введение и прим. Ю. Оксман. // Лит. наследство. Т. 58. — М., 1952. — С. 449—476.
116. Лермонтов М.Ю. "И там же был слишком счастлив..." — М.: "Москов. рабочий", 1986.
117. Лермонтов // Временник Гос. музея "Домик Лермонтова". Вып. 1. — Пятигорск, 1947.
118. Лермонтовская энциклопедия. — М.: Сов. энцикл., 1981.
119. Литературное наследство. Т. 43—44. М.Ю. Лермонтов. I. — М., 1941.
120. Литературное наследство. Т. 45 — 46. М.Ю. Лермонтов. II. — М., 1948.
121. Лихоносов В. Волшебные дни. — Краснодар: Кн. изд-во, 1988.
122. Лорер Н.И. Записки декабриста. — М., 1931.
123. Малоченко Г.В. Бывал ли М.Ю. Лермонтов в Мишкеве? // "Рус. лит-ра", 1982, № 4. С. 215 — 216.
124. Мануйлов В.А. Бумаги Е.А. Арсеньевой в Пензенском государственном архиве // Лит. наследство. Т. 45 — 46. М.Ю. Лермонтов. II. — М.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 625 — 640.
125. Мануйлов В.А. Записки неизвестного гусара [А.Ф. Тирана] [о Лермонтове] // "Звезда", 1936, № 5. С. 183 — 196.
126. Мануйлов В. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. — М. — Л.: Наука, 1964.
127. Мануйлов В. М.Ю. Лермонтов. Новые тексты и материалы. // Вестник АН СССР, 1934, № 10. Стб. 13 — 20.
128. Мануйлов В.А. "Семья и детские годы Лермонтова". Главы из книги "Жизнь Лермонтова" // "Звезда", 1939, № 9. С. 103 — 136.
129. Мануйлов В., Латышев С. Осторожно: сенсация! // "ЛГ", 1982, № 25 (23 июня).
130. Мануйлов В.А. Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени". Комментарий. Изд. 2-е, доп. — Л.: Просвещение, 1975.
131. Мартыанов П.К. Дела и люди века. Т. II. — СПб., 1893.
132. Марченко А. "С милгого севера в сторону южную..." // М.Ю. Лермонтов. "В тот чудный мир тревог и битв..." — М.: Сов. Россия, 1979. С. 366 — 414.
133. Махлевич Я. Лермонтов, 1841 г.? (О неизвестном портрете Лермонтова в фондах Орловской картинной галереи) // "Сов. культура", 1984, 29 мая.
134. Мещерский А.В. Из моей старины // "Рус. архив", 1900, № 9. С. 71 — 84.
135. Москвич Г. Иллюстрированный практический путеводитель по Кавказу. — Одесса, 1903.
136. Молчанов В.И. О ранении и смерти М.Ю. Лермонтова // Судебно-медицинская экспертиза и криминалистика на службе следствия (сборник работ). Вып. 5. — Ставрополь, 1967.
137. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — Пенза: Кн. изд-во, 1960.
138. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: Худ. лит-ра, 1972.
139. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: Худ. лит-ра, 1989.
140. М.Ю. Лермонтов. Семинарий. — Л., 1960.
141. Нарцов А.Н. Материалы для истории дворянских родов Мартыновых и Слепцовых. — Тамбов, 1904.
142. Нахалетов Б.А. Медики и медицина в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Ч. 1. Опыт историко-медицинского подхода к изучению биографии великого русского поэта (новые данные о медицинском окружении Лермонтова). — М., 1989. 163 с. Депонировано во ВНИИМИ Минздрава СССР, 1990, № Д—19815 [Медицинский реферативный журнал, 1990, раздел 16, № 10, публ. 1957.]. Ч. 2. Обстоятельный историко-медицинский комментарий к роману М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени". — М., 1990. 188 с. Депонировано в НПО "Союзмедиформ" 1991, № 20 826. [Медицинский реферативный журнал 1991, раздел 16, №№ 1-6, публ. 339.].
143. Недумов С.И. Лермонтовский Пятигорск. — Ставрополь: Кн. изд-во, 1974.
144. Недумов С.И. О дуэли М.Ю. Лермонтова с Мартыновым // Лермонтов. Временник Гос. музея "Домик Лермонтова". — Вып. 1. — Пятигорск, 1947. С. 5 — 23.

145. Неизвестные письма княгини М.А.Шербатовой / Предисл., публ. и коммент. М.Ф. Дамианиди и Е.Н.Рябова. // "Согласие", 1991, №6. С. 199 — 213.
146. Нечкина М.В. А.С.Грибоедов и декабристы. — М., 1947.
147. Нечаева В.С. Суд над убийцами Лермонтова. (Дело штаба Отдельного Кавказского корпуса" и показания Н.С.Мартынова) // М.Ю. Лермонтов. Статьи и материалы. — М.: Соцэкгиз, 1939.
148. Николева М.Ф. Дата приезда Лермонтова в Пятигорск в 1841 г. // Лермонтов. Временник Гос.музея "Домик Лермонтова". Вып.1. — Пятигорск, 1947. С. 69 — 70.
149. Никольский В.В. Предки М.Ю.Лермонтова// "Рус. старина", 1873, №4. С. 563 — 564.
150. Никольский В.В. Предки М.Ю.Лермонтова: (доп. и поправки) // "Рус. старина", 1873, № 11. С. 810 — 811.
151. Новое о дуэли и смерти Лермонтова / Публ. Л.Каплана // Лит. наследство, т. 45 — 46. — М., 1948. С. 691 — 726.
152. Новые материалы об Е.А.Арсеньевой. I. Бумаги Е.А. Арсеньевой в Пензенском Государственном архиве / Публ. В.Мануйлова. II. Письма Е.А.Арсеньевой о Лермонтове / Публ. Л. Модзалевского // Лит. наследство, т. 45-46. — М., 1948. С. 625 — 660.
153. О смерти Лермонтова // "Возрождение" (Париж), 1939, №4153.
154. Оболенский Д. Из бумаг Николая Соломоновича Мартынова // "Рус. архив", 1893, кн. 8. С. 585 — 613.
155. Овчаров В. Переддуэлью // "Сов. Россия", 1998, № 208. С. 6.
156. Огарев Н.П. Избранные произведения. — М., 1956. Т. 2.
157. Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома. Вып. 2. М.Ю.Лермонтов. — М. -Л., 1953.
158. Орудина Л.Г. Ставрополь глазами современников. — Ставрополь: Кн. изд-во, 1976.
159. О Томасе Лермонте — шотландском предке русского поэта. — М.: Детская лит-ра, 1993.
160. Павлович Ан. "Домик Лермонтова" // "Ком. правда", 1935, 28авг., № 198.
161. Пахомов Н. Подруга юных дней. — М.: Сов. Россия, 1975
162. Пискарев Б., Алексеев Д. Дуэль? Нет, преступление // "Соц. законность", 1988, № 2. С. 65 — 68.
163. Польская Е. Подлинное место дуэли Лермонтова // "Дон", 1958, №9. С. 196—198.
164. Польская Е., Розенфельд Б. Дорогие адреса. Памятные места Кавказских Минеральных вод. — Ставрополь: Кн. изд-во, 1974.
165. Польская Е., Розенфельд Б. И звезда с звездой говорит... — Ставрополь: Кн. изд-во, 1980.
166. Попов П.С. Мистификация. (Лермонтов и Оммэр де Гелль) // "Новый мир", 1935, №3. С. 282 — 293;
167. Попов П.С. Отклики иностранной печати на публикацию "Писем и записок" Оммэра де Гелля // Литературное наследство. Т. 45 — 46. — М., 1948. С. 767—775.
168. Прибывшие в город (рубрика) // "Санкт-Петербургские ведомости", 1839, № 27 (2 февраля).
169. Пространный христианский катехизис. — М., 1909.
170. Раевский Н.П. Рассказ о дуэли Лермонтова. Записано В. Желиховской // "Нива", 1885, № 7. С. 166 -170.
171. Рябов Е., Алексеев Д. А было ли письмо? // "Наш Лермонтов", 1989, (Ставрополь), № 1.С.6 — 7.
172. Рябов Е., Алексеев Д. Загадка письма из "Русской старины"// "Московская правда", 15 окт. — 1989.
173. Рябов Е., Алексеев Д. Письмо из "Русской старины" // "Московская правда", 1986, 27 июля.
174. Семенов Л.П. А.И.Васильчиков о дуэли и смерти Лермонтова // Уч. записки Сев.-Осетин. пед. ин-та. — Т.П (XV). Вып.1. — Дзауджикау. — 1940. С. 77 — 83.
175. Семенов Л.П. Новые документы о Лермонтове // "Горская мысль", 1922, кн. 3. С. 39 49.
176. Семенов Л.П. Стихотворение неизвестного поэта на смерть Лермонтова // Учен. записки Сев.-Осетин. пед. ин-та, т. 2 (15), вып. 1. — 1940. С. 72 — 76.
177. Семченко А.Д. М.Ю.Лермонтов и его окружение в донесениях московского коменданта // "Рус. лит-ра", 1987, № 2. С. 119 — 120.
178. Словарь языка А.С.Пушкина. Т. 1. — М., 1957.
179. Тарле Е.В. О лермонтовском времени // "Лит. современник", 1941, №7-8. С. 140 — 141.
180. Токарев О.С. Н.С.Мартынов и Кубань // Археология и краеведение Кубани. Материалы IV межвузовской студенческо-аспирантской конф. — Краснодар — Армавир, 1996.
181. Токарев О. С. Эпизод доблести линейцев в Кавказской войне // Линейцы Средней Кубани в 300-летней истории Кубанского казачьего войска. Материалы научно-просветительской конференции. — Армавир, 1996.
182. Толстой В.С. Воспоминания // Декабристы. Новые материалы. — М., 1955.
183. Турьян М.А. Владимир Одоевский и Лермонтов: к истокам религиозных споров // Новые безделки. Сб. статей к 60-летию В.Э. Вацура. — М.: Новое литературное обозрение, 1995 — 1996. — С. 182—197.
184. Уманская М.М. Из истории литературных отношений Лермонтова и Мартынова. "Валерик" — "Герзель-аул" // Страницы истории русской литературы. — М.: Наука, 1971. — С. 401—413.
185. Уманская М.М. Лермонтов и романтизм его времени. — Ярославль, 1971.
186. Филиппов С. Еще о Лермонтове. (Неожиданные дополнения) // "Рус. ведомости", 1891, №5.
187. Филиппсон Г.И. Воспоминания. — М., 1885.
188. Фролов П.А. Лермонтовские Тарханы. — Саратов, 1987.
189. Фролов П.А. Отчет о командировке в деревню Кропотово и село Шипово Липецкой области // Тарханский вестник. Вып. 8. — 1998. — С. 49—61.
190. Фурман М. "Ты сам на свете был гоним" // "Наука и религия", 1981. — №9. — С. 31—36;
191. Цехановский В.М. К биографии М.Ю.Лермонтова // "Ист. вестник", 1898. — № 10. — С. 396—397.
192. Цибиров Г.И. Из истории осетиноведения в 40 — 50 гг. XIX в. // Сб. трудов молодых ученых: (Материалы науч. конференции 1973 г.). Вып. 3. — Орджоникидзе, 1974. — С. 105—107.
193. Чекалин С.В. Наедине с тобой, брат... (Заметки лермонтоведа). — Ставрополь: Кн. изд-во, 1984.
194. Чекалин С.В. Лермонтов. Знакомая с биографией поэта. — М.: Знание, 1991.
195. Чистова И. С. О кавказском окружении Лермонтова (по материалам альбома А.А. Капнист) // М.Ю.Лермонтов. Исследования и материалы. — М.: Наука, 1979. С. 188 — 208.
196. Шадури В.С. Новое о М.В. Дмитриевском — приятеле Лермонтова и декабристов // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. — М.: Наука, 1979. — С. 209—222.
197. Шадури В.С. Покровитель сосланных на Кавказ декабристов и опальных литераторов. Неизвестные материалы о лицейском друге Пушкина В.Д. Вольховском. — Тбилиси: Сабнота сакартвело, 1979.
198. Шан-Гирей Э. Воспоминания о Лермонтове // "Исторический вестник", 1881. — Т. 6. — № 10. — С. 448—450; то же // "Новое время", 1881, № 1983.
199. Шан-Гирей Э.А. Воспоминания о Лермонтове и о предсмертном его поединке // "Рус. архив", 1889. — № 12. — С. 573—574.
200. Шан-Гирей Э.А. Еще по поводу воспоминаний Раевского о Лермонтове // "Нива", 1885. — № 27. — С. 643, 646—647.
201. Шан-Гирей Э. Еще о Лермонтове // "Рус. архив", 1887, кн. 3. №11. С. 438.
202. Шан-Гирей Э. По поводу биографических сведений о Лермонтове // "Рус. архив", 1889. — № 12. — С. 573—574.
203. Шан-Гирей Э. Ответ г. Филиппову на статью, помещенную в журнале "Рус. мысль", декабрь 1890 года // "Русское обозрение", 1891. — №4. — С. 707—712; то же // "Север", 1891. — № 12. — Стб. 745—748.
204. Швемберггер В.А. Трагедия у Перкальской скалы // "Литературный Киргизстан", 1957. — № 2. — С. 102—115.
205. Шиловцев С.П. Рана Лермонтова // Вопросы хирургии войны и абдоминальной хирургии. — Горький, 1946. — С. 68—74.
206. Шугаев П.К. Из колыхали замечательных людей // "Живопис. обозрение", 1898. — № 25. — С. 499—504.
207. Щеголев П.Е. Книга о Лермонтове. Вып. 1, 2. — Л., 1929; то же — М.: "Аграф", 1999.
208. Эйхенбаум Б.М. О смысловой основе "Героя нашего времени" // "Рус. литература", 1959. — № 2. — С. 8—27.
209. Яковкина Е.И. Последний приют поэта. — Ставрополь: Кн. изд-во, 1965.
210. Baldick R. The Duel. A History of Dueling. — London. 1965.
211. Chateaouvillard. Essai sur le duel. — Paris. 1836
212. Kelly L. Lermontov. Tragedy in the Caucasus. — London. 1977.

Текст и примечания печатаются по изданию:

Захаров В.А. Загадка последней дуэли.

Документальное исследование. — М.: SPSL-2000, "Русская панорама", 2000.

2004

Дело о "погребении Лермонтова"

Памяти Леонида Николаевича Польского

Прежде чем прочесть эту статью, мне хотелось бы рассказать о том, как она появилась. Это был доклад, который я подготовил, занимаясь в Государственном Архиве Ставропольского края (ГАСК), к проходившей в 1969 году в Пятигорске "Лермонтовской научной конференции". Он даже значился в программе Конференции. Но случилось непредвиденное. В 1969 году я был исключен с 4-го курса исторического факультета Ставропольского государственного педагогического института. Как значилось в выданной мне справке — "за академическую неуспеваемость", однако в выписке из Зачетной книжки не было ни одной тройки. Но в письме в Министерство Просвещения РСФСР ректор института доцент А.П. Чевелев написал истинную причину отчисления: "По имеющимся у нас сведениям В.А. Захаров принадлежит к лицам религиозного объединения".

Подобная характеристика была не без основания. А.П. Чевелев получил из КГБ устную или письменную, я этого не знаю, информацию, о моей близкой дружбе с архиепископом Ставропольским и Бакинским Михаилом (Чубом). Больше того, ректору сообщали, что я постоянно прислуживал владыке в алтаре Ставропольского Свято-Андреевского собора в качестве иподиакона. Вполне естественно, что руководство пединститута сделало все возможное, чтобы выступление бывшего студента, "запятнавшего" себя связями с церковнослужителями, не прозвучало на конференции. В.А. Мануйлов, проводивший её, извинился потом передо мной за то, что не по своей воли он вынужден был снять мой доклад.

Прошло свыше тридцати лет, но актуальность темы, которой я занимался, не пропала. Поэтому я предлагаю прочесть это выступление таким, каким оно было написано. Незначительные изменения, внесены в результате новых публикаций.

I

Цель настоящего сообщения — привлечь внимание исследователей к одной, незаслуженно забытой публикации — к "Делу по рапорту Пятигорской Скорбященской церкви священника Василия Эрастава о погребении той же церкви протоиереем Павлом Александровским тела напавал убитого пулей на дуэли поручика Лермонтова". Само название этого дела говорит, что о жизни Лермонтова мы почти ничего нового здесь не найдем, однако, этот документ имеет несомненно большое значение в том отношении, что из него видны все дальнейшие обстоятельства, следовавшие непосредственно за смертью М.Ю. Лермонтова — его отпевание, погребение, опись имущества, перевозка тела поэта в Тарханы и др.

Уже давно в литературе укрепились мнение, что Лермонтова не отпевали по церковному чину. В подтверждение этого факта ссылаются на хранящуюся в Государственном музее-заповеднике М.Ю.Лермонтова в Пятигорске копию выписки из метрической книги Пятигорской Скорбященской церкви "об умерших". Напротив имени Лермонтова в ней значится — "погребения по-то не было". Однако это свидетельство, сделанное и появившийся в музее в начале XX века, вряд ли можно считать тем самым документом, который ставит точку в затянувшемся споре. Больше того, оно находится в противоречии с имеющимся свидетельством, принадлежащем современнице, участнице похорон Лермонтова.

Вот что писала Эмилия Александровна Шан-Гирей в своей статье "Воспоминания о Лермонтове", опубликованной в 1881 году в газете "Новое время" (5/17 сентября, № 1983. С. 3):

"Похоронен Лермонтов был в Пятигорске протоиереем, отцом Павлов, на общем кладбище, по обряду православной церкви..."

Эти же сведения были в неизменном виде повторены в том же 1881 году в журнале "Исторический Вестник" (№10. С. 449).

Но начнем все по порядку.

Итак, "Дело" было найдено в 1888 году известным ставропольским краеведом Г.Н. Прозрителевым на колокольне Ставропольского кафедрального собора¹. 16 августа 1889 года Г.Н. Прозрителев на обеде, посвященном открытию памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске, прочитал Указ Кавказской духовной консистории от 28 июля 1843 года "Об оштрафовании протоиерея Александровского за провождение им в церковном облачении тела убитого на дуэли поручика Лермонтова" на 25 рублей ассигнациями "в пользу бедных духовного звания". О выступлении Г.Н. Прозрителева сообщалось в корреспонденции газеты "Северный Кавказ" по случаю открытия памятника М.Ю. Лермонтову². Это было первое сообщение о "Деле".

Первая публикация "Дела о погребении Лермонтова" принадлежит епархиальному миссионеру протоиерею отцу Михаилу Кальневу в 1897 году в журнале "Русское обозрение"³. В предисловии о. Михаил сообщает, что "Дело" было найдено им в архиве Ставропольской духовной консистории. О его первооткрывателе — Г.Н. Прозрителеве, автор ничего не сообщает.

В публикации М. Кальнева есть одна особенность: фамилии обоих священников, главных участников возникшего дела, напечатаны в сокращенном виде — "Павел Ал-ский" и "Василий Эр-в". М. Кальнев объясняет это тем, что один из них был еще жив "и пользовался общим уважением".

С 1897 года, со времени опубликования "Дела", и до сих пор, никто из исследователей, к сожалению, не обратил внимания на его исключительно ценный материал. Впервые "Дело" ис-

пользовал ставропольский лермонтовед, заведующий кафедрой литературы Ставропольского педагогического института А.В. Попов, который, однако, допустил некоторые неточности, а при цитировании большие вольности. Он, например, перепутал двух епископов: Новочеркасского Афанасия и Кавказского Иеремию, вместо "доходная кружка" — писал "доходная книжка" и др.⁴

До сих пор никто из лермонтоведов не использовал имеющихся в "Деле" описаний похорон М.Ю. Лермонтова, составленных коллежским секретарем Д. Рощановским, а они заслуживают особенного внимания потому, что являются первыми по времени их описания (12 октября 1842 г.), в отличие от подобных свидетельств, оставленных, например, Н.П. Раевским, А.И. Арнольди, Э.Г. Шан-Гирей и др., которые писали через 25-30 лет после трагической гибели поэта и в которых произвольно и произвольно допускались серьезные неточности и разночтения.

Не меньший интерес представляет переписка о Павла Александровского с местными властями по поводу похорон Лермонтова.

Заслуживают внимания и материалы, касающиеся получения от Обер Прокурора Священного Синода Н.А. Протасова разрешения на перевозку тела Лермонтова из Пятигорска в Тарханы.

Та часть "Дела", которая касается сутяжничества о. Василия по поводу исполнения треб, не представляет особого интереса, хотя, вместе с тем, дает весьма выразительную характеристику Эрастову, учитывая то, что он был непосредственным соседом Лермонтова — жил через забор от подворья Чилаева, где Лермонтов и А.А. Столыпин снимали дом, и оставил значительный след в "Лермонтовиане". Многие документы дела могут представить интерес для характеристики облика о. Василия — заклятого врага поэта.

Какова же судьба этого примечательного "Дела"?

В 1894 г. в Ставрополе было учреждено Епархиальное Церковно-Археологическое Общество, при котором существовало "Древлехранилище" (музей). В 1905 г. Председатель Общества о. Симеон Никольский, высказал пожелание, получить это "Дело" в музей⁵.

Нами найден рапорт о. Симеона Никольского от 23 ноября 1907 г. на имя архиепископа Ставропольского и Екатеринодарского Агафодора, в котором о. Симеон вторично просил передать "Дело о погребении убитого на дуэли поручика Лермонтова" из Архива Духовной Консистории в архив Епархиального музея⁶. Однако просьба была отклонена в мае 1908 г. со следующей резолюцией: "ходатайство сие, как не имеющее за собой законных оснований отклонить", а "Дело" после этого осталось лежать в архиве⁷.

А.В. Попов в своей статье, посвященной "Делу" пишет, что в 1948 г. оно вновь было обнаружено в Ставропольском краевом государственном архиве научным работником этого же архива В.А. Чихирь, и здесь же профессор дал ссылки на два архивных дела⁸.

При знакомстве с описями фондов Ставропольского архива, на которые ссылался А.В. Попов, нам удалось выяснить, что в 1947 году Ставропольский Государственный архив передал в Центральный Архив Северо-Осетинской АССР большой фонд Моздокского духовного правления, поскольку его центр до революции находился в городе Владикавказе, и в этом фонде сосредоточены в основном дела, территориально относящиеся к Северной Осетии.

В этом фонде имеется копия с "Дела", снятая, видимо, в начале XIX века.

Второе же дело, на которое ссылается А.В. Попов, № 818, фонд 435, имеет в действительности следующее название: "Дело о взыскании Усть-Лабинской станицы с диакона Якова Пономарева 60 рублей денег, должных им отставному солдату Ивану Третьякову (начато 3 февраля 1828 г., окончено 12 января 1834 г.). Как видим, оно не имеет никакого отношения к Лермонтову и странно, что послужило предметом ссылки на него со стороны А.В. Попова!

В Государственном архиве Ставропольского края подлинного "Дела о погребении поручика Лермонтова" — нет. Правда, автор этих строк удалось разыскать подлинники некоторых документов, копии которых находились в "Деле"⁹.

Как уже отмечалось, "Дело" было использовано лишь одним лермонтоведом — А.В. Поповым. В своей публикации А.В. Попов сообщает, что ему удалось приобрести рукопись Г.Н. Прозрителева "Лермонтов в Ставропольских архивах. Как я нашел дело о погребении напавшего убитого пулей поручика Лермонтова"¹⁰. Далее А.В. Попов цитирует ту часть рукописи, которая относится к торжественному обеду после открытия памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске. Однако, несоответствий в этой "рукописи" слишком много.

Прежде всего необходимо сделать одно важное замечание, Григорий Николаевич Прозрителев, будучи очень внимательным и щепетильным исследователем, читая внимательно "Дело" не мог приписать о. Василию Эрастову слов, которых он в рапорте никогда не писал, а именно: "Лермонтова надо было палачу привязать веревкою за ноги и стащить в бесчестное место и там закопать". Удивительно и то, что по словам, содержащимся якобы в "рукописи" Г.Н. Прозрителева, присутствовавший на обеде в Пятигорске священник Эрастов согласился с такой формулировкой ("каюсь, православные, всё правда, всё правда").

Действительно, в справке, приобщенной к "Делу", опубликованному М. Кальневым, эта фраза имеется. Однако она появилась лишь год спустя, после подачи рапорта Эрастовым и взята из 370 статьи, 13 тома Врачебного Устава¹¹. Никакого прямого отношения к М.Ю. Лермонтову его смерти и погребению она не имела. Странно еще и то, что А.В. Попов больше нигде не упоминает об этой "рукописи". Он не попытался даже ее опубликовать, а уж кому, кому, а А.В. Попову было известно, что даже косвенно касающиеся данные биографий наших великих русских поэтов, представляют значительный интерес для исследователя. Примером этого может служить "Дневник Завилейского", опубликованный И.Л. Андрониковым частично в "Неделе" и полностью опубликованном в очередном томе сборника "Прометей"¹².

Приведенные свидетельства вызывают серьезные сомнения в существовании рукописи Г.Н. Прозрителева "Лермонтов в Ставропольских архивах. Как я нашел дело о погребении напавшего убитого пулей поручика Лермонтова". Тем более, что нет никаких сведений о том, что эта рукопись находится в личном архиве А.В. Попова. На мои неоднократные запросы, его вдова ответила, что ничего подобного в архиве Андрея Васильевича не имеется.

Сведения как о находке "Дела, так и о выступлении Г.Н. Прозрителева в Пятигорске, на торжественном обеде, могли быть взяты А.В. Поповым из двух публикаций Г.Н. Прозрителева¹³, а слова, что "Лермонтова, как самоубийцу, надо было бы зарыть в яму через палача" могли быть взяты из контекста публикации М. Кальнева¹⁴ или из сообщения И.И. Дроздова¹⁵, на которое, кстати, ссылается А.В. Попов в своей книге "Лермонтов на Кавказе".

Итак, приходится констатировать довольно неутешительный факт — А.В. Попов занимался попросту мистификацией. Придумывая нужные ему документы и "вводя" их в научный оборот.

Сейчас, спустя почти тридцать лет как было подготовлено это сообщение, можно с полной ответственностью заключить, что исследования А.В. Попова не имеют никакой ценности, больше того они содержат немало вымыслов и искажений, а так же неверных интерпретаций о жизни и творчестве Лермонтова. А тема "Лермонтов на Кавказе" нуждается в новых серьезных публикациях. Полностью эта тема никем еще не исследована и не обобщена.

II

Среди документов Ставропольского государственного архива находится не мало материалов, относящихся к дуэли и смерти Лермонтова. К большому сожалению, упоминание о них сохранилось в ряде провинциальных изданий, недоступных широкому кругу читателей и даже исследователей, а некоторые из них вообще никогда не публиковались, как, например, "Ведомость об арестованных, содержащихся в Пятигорской городской тюрьме". Поэтому считаем необходимым еще раз напомнить о них. В данном сообщении архивные материалы рассматриваются в хронологическом порядке, по мере развития трагических событий 1841 года.

Среди первых по времени документов, находятся рапорты Пятигорской городской частной управы, Пятигорского окружного начальника полковника Ильяшенко и окружного стряпчего Ольшанского на имя Начальника Кавказской области, о происшедшей 15 июля 1841 года "в 4 верстах от города у подошвы горы Машуки" дуэли между "уволненным от службы из Гребенского казачьего полка майором Мартыновым и Тенгинского пехотного полка поручиком Лермонтовым"¹⁶. Впервые эти материалы были опубликованы Б.И. Кандиевым в 1945 году, в последующие годы автором была повторена эта публикация.¹⁷

Из материалов этого дела можно сделать заключение, что инициатива вызова на дуэль Лермонтова полностью принадлежала Мартынову: "Вызов на дуэль сделал Мартынов" — (выделено нами. — В.З.) за нанесенную ему Лермонтовым обиду островами и шутками..."¹⁸

Начальник Кавказской области генерал-адъютант П.Х. Граббе 29 июля 1841 года предписал Пятигорскому окружному начальнику: "чтобы следствие по делу о дуэли произведено было без малейшего замедления".¹⁹ Следствие началось. Любопытно отметить, что в описи "Решенным делам 2-го стола 1-го отделения общего управления Кавказской области за 1841 год" дело о "Дуэли майора Мартынова с поручиком Лермонтовым" было начато 16 и окончено 19 августа, в этом же месяце его сдали в архив на 8 листах.²⁰

В Пятигорском же окружном суде дело о "Дуэли, на которой отставной майор Мартынов при секундантах лейб-гвардии конного полка корнете Глебова и служащем во 2-ом отделении Собственной Его Императорского Величества канцелярии титулярном советнике князе Васильчикове, убил из пистолета Тенгинского пехотного полка поручика Лермонтова", еще 28 августа находилось в стадии рассмотрения "по его недавнему вступлению".²¹

Несмотря на категорический тон предписания Начальника Кавказской области о незамедлительном решении дела, пятигорским чиновникам потребовалось больше месяца, после дуэли, пока не поступило распоряжение Ильяшенко о заключении

в тюрьму "отставного майора Николая Мартынова за убийство на дуэли поручика Лермонтова".

Нами обнаружена "Ведомость об арестованных, содержащихся в Пятигорской городской тюрьме за 1841 год". Сведения подавались ежемесячно Начальнику Кавказской области в Ставрополь. В ведомости за август 1841 года под номером 5 имеется следующая запись: "Отставной майор Николай Мартынов", который находится под стражей с 28 августа "за убийство на дуэли поручика Лермонтова". Там же имеются сведения, что "дело это по недавнему вступлению рассматривается в присутствии окружного суда".²²

В ведомости за сентябрь в графе "за кем именно остаются дела об них неоконченными. Когда и куда по оных писано" стоит: "Дело это представлено Пятигорскому окружному начальнику и коменданту, согласно его предложения для передачи в Комиссию военного суда, учрежденную по Высочайшему повелению в городе Пятигорске 22 сентября за № 567". В графе "Когда и куда именно выбыл" записано: "Отставной майор Мартынов числится содержащимся за комиссией военного суда".²³ Иными словами он покинул тюрьму и находился под домашним арестом.

Другой комплекс материалов находится в фонде Кавказской духовной Консistorии. К большому сожалению, в 30-50-е годы этот фонд постоянно подвергался чистке — то есть списанию многочисленных дел, не представляющих, по мнению тогдашних архивистов, интереса. И все же кое-что сохранилось. Это прежде всего подлинники тех материалов, копии которых потом оказались в "Деле о погребении Лермонтова".

В общем реестре входящих бумаг по Кавказской духовной Консistorии на 1843 год, 5 июня под № 683 записано:

"Рапорт оного (Моздокского. — В.З.) правления с ходатайством о погребении протоиереем Александровским убитого поручика Лермонтова".²⁴

В реестре исходящих бумаг на 1843 год, имеется следующая запись:

"Июля 28, № 1183. Протокол о оштрафовании протоиерея Александровского за прохождение им в церковном облачении тела убитого на дуэли поручика Лермонтова 25 р. ассигнациями в пользу бедных духовного звания".²⁵

В журнале "Заседаний Кавказской духовной Консistorии от 26 июня 1843 года находится рапорт Моздокского духовного Правления",²⁶ о котором говорилось выше.

31 декабря 1843 года состоялось постановление Кавказской духовной Консistorии, которое предписывало "взыскать штраф не только с Александровского, но и со всех духовных лиц, участвовавших в похоронах Лермонтова (выделено мною. — В.З.)".²⁷ Иными словами следователи из духовного управления установили, что в похоронах поэта принимали участие различные лица духовного звания не просто в качестве зрителей, а в качестве непосредственных исполнителей требы по церковным канонам, каковой является совершение погребения.

Отца Павла Александровского уведомили о постановлении Консistorии, послав ему 31 декабря "копию с журнала заседания за 31 декабря".²⁸ Там же, под № 4829 находится Указ Моздокского Духовного правления о взыскании с протоиерея Александровского уже процентных денег в сумме 41 рубль 66 копеек серебром.²⁹

Перечисленные выше, мало интересные на первый взгляд документы, позволяют уточнить некоторые спорные вопросы "Дела о погребении Лермонтова". Так, например, из записи в реестре входящих бумаг отмечено о получении "Дела" Кавказской Консistorией, а в журнале заседаний имеется решение Консис-

тории о взыскании штрафа. Все это позволяет утверждать, что вопрос о "Деле" решался в Кавказской духовной Консистории, а не в Новочеркасской, как это считал А.В. Попов.³⁰

Одновременно мы видим еще одну важную деталь, ускользнувшую от внимания лермонтоведов. Кавказская духовная Консистерия, в которой заседали только лица духовного звания, была твердо убеждена, что Лермонтова отпевали. Другое дело, что часть ее членов считала, что гибель поэта может быть отнесена к разряду "самоубийств", в связи с чем настоятель Пятигорской церкви в честь иконы Божией Матери "Всех Скорбящих Радости" о. Павел Александровский должен был вначале получить в письменном виде разрешение (благословение) на отпевание Лермонтова от своего духовного начальства и только потом совершать его. Ну что ж, чиновники — буквоеды были всегда и везде. Отец же Павел поступил тогда в Пятигорске так, как ему подсказала его православная совесть, как требовали обстоятельства. За что ему низкий поклон. А то, что он взял деньги за отпевание себе, а не внес их в церковную кружку и не сделал соответствующей записи — так ли это важно, хотя для чиновников это оказалось главным при обвинении священника в нарушении церковной законности.

III

Что же нам известно о похоронах Лермонтова. Да, действительно, день 17 июля 1841 года, на который были назначены похороны поэта, выдался в Пятигорске очень жарким. Мешкать было невозможно. Вот как вспоминали современники эти грустные события.

"На другой день были похороны при стечении всего Пятигорска, — вспоминал декабрист Н.И. Лорер. — Представители всех полков, в которых Лермонтов, волею и неволею, служил в продолжение короткой жизни, явились почтить последней почестью поэта и товарища. Полковник Безобразов был представителем от Нижегородского драгунского полка, я от Тенгинского пехотного; Тиран от лейб-гусарского и А.И. Арнольди — от Гродненского гусарского. На плечах наших вынести мы гроб из дому и донесли до уединенной могилы кладбища, на покато-сти Машука. По закону, священник отказывался было сопровождать останки поэта, но сдался, и похороны совершены были со всеми обрядами христианскими и воинскими. Печально опустили мы гроб в могилу, бросили со слезою на глазах горсть земли, и все было кончено".³¹

Н.И. Лорер многого не знал. Вряд ли его посвятили в спор двух священников. Естественно, что друзья и родственники поэта обратились к старшему духовному лицу — настоятелю Скорбященской церкви о. Павлу Александровскому с просьбой отпеть тело Лермонтова. Присутствовавший при разговоре второй священник В. Эрастов воспротивился этому. Между двумя священниками даже возник спор о законности совершения обряда отпевания. П. Александровский, хотя и получил разъяснение от следственной комиссии, что смерть Лермонтова, не должна быть причислена к самоубийству, лишаящему умершего христианского погребения, все же побоялся отпевать поэта в церкви. К тому же о. Василий Эрастов активно этому противился, даже мешал. Забрав тайком ключи от храма, он скрылся, все усилия найти его не увенчались успехом.

Священник Эрастов этим не ограничился. Через несколько месяцев, как мы знаем, он затеял тяжбу против протоиерея Александровского, совершившего обряд отпевания. В результате этого 15 декабря 1841 года было начато "Дело о погребении поручика

Лермонтова". Дело было окончено через 13 лет после его начала. В. Эрастов обвинял П. Александровского в том, что он "погребши честно в июле месяце того года тело убитого на дуэли Лермонтова, в статью метрических за 1841 год книг его не вписал, и данные... 200 рублей ассигнациями в доходную книжку причта не внес".

Эрастов волновало прежде всего то, что ни копейки из переданных П. Александровскому 200 рублей ему не перепало. К делу приложено даже частное письмо все того же Д. Рощановского к В. Эрастову.

"Вы желаете знать, — писал коллежский регистратор, — дано ли что-нибудь причту за погребение Лермонтова дуэлиста. На предмет этот сим честь имею уведомить Вас. Нижегородского драгунского полка капитан Столыпин, распорядившийся погребением Лермонтова, бывши в доме у коменданта, говорил всем бывшим тогда там, в том числе и мне, что достаточно он в пользу причта пожертвовал за то, что до погребения 150 р. и после оного 50 рублей, всего двести рублей. Имею честь быть Ваш покорный слуга".³²

Следственная комиссия Кавказской духовной консистории посчитала Александровского виновным в том, что он провожал гроб с телом Лермонтова, "яко добровольного самоубийцу, в церковном облачении с подобающею честью" и наложила на него штраф" в пользу бедных духовного звания в размере 25 руб. ассигнациями". В декабре 1843 г. деньги были взысканы с Александровского.³³

За час до выноса тела писарь при пятигорском комендантском управлении К.И. Карпов был вызван к коменданту Ильяшенко. Перед этим Мартынов передал ему наскоро написанное письмо. Автограф его не обнаружен и мы пользуемся его текстом, изложенным в воспоминаниях Карпова, опубликованных в 1891 году в "Русских ведомостях".

Н.С. Мартынов писал: "Для облегчения моей преступной скорбящей души, позвольте мне проститься с телом моего лучшего друга и товарища". Комендант несколько раз перечитал записку и вместо ответа поставил сбоку на поле бумаги вопросительный знак и подписал свою фамилию. Вместе с этим он приказал мне немедленно отправиться к начальнику штаба и доложить ему просьбу Мартынова, передав и самое письмо.

Полковник Траскин, прочитав записку и ни слова не говоря, надписал ниже подписи коменданта: "!!! нельзя. Траскин".³⁴

Один из очевидцев похорон Лермонтова П.Т. Полеводин писал: "17 числа в час поединка его хоронили. Все, что было в Пятигорске, участвовало в его похоронах. Дамы все были в трауре, гроб до самого кладбища несли штаб- и обер-офицеры и все без исключения шли пешком до кладбища. Сожаления и ропот публики не умолкали ни на минуту. Тут я невольно вспомнил о похоронах Пушкина. Теперь 6-й день после печального события, но ропот не умолкает, явно требуют предать виновного всей строгости закона, виновного всей строгости закона, как подлого убийцу".³⁵

П.А. Висковатый подчеркивал: "Плац-майору Унтилову приходилось еще на кануне несколько раз выходить из квартиры Лермонтова к собравшимся на дворе и на улице, успокаивать и говорить, что это не убийство, а честный поединок. Были горячие головы, которые выражали желание мстить за убийство и вызвать Мартынова".³⁶

Видимо, этим и объясняется нежелание властей допустить Мартынова к гробу Лермонтова.

Эмилия Александровна Шан-Гирей вспоминала:

"На другой день, когда собрались к панихиде, долго ждали священника, который с большим трудом согласился хоронить Лер-

монтова, уступив убедительным и неотступным просьбам кн. Васильчикова и других, но с условием, чтобы не было музыки и никакого парада. Наконец приехал отец Павел, но, увидев на дворе оркестр, тотчас повернул назад; музыку мгновенно отправили, но зато много усилий употреблено было, чтобы вернуть отца Павла. Наконец все уладилось, отслужили панихиду и проводили на кладбище; гроб несли товарищи; народу было много, и все шло за гробом в каком-то благоговейном молчании. Это меня поражало: ведь не все же его знали и не все его любили! Так было тихо, что только слышен был шорох сухой травы под ногами.

Похоронили и положили небольшой камень с надписью Михайл, как временный знак его могилы... Во время панихиды мы стояли в другой комнате, где лежал его окровавленный сюртук, и никому тогда не пришло в голову сохранить его".³⁷

Кроме большого числа жителей Пятигорска, отдыхающих, друзей и близких Лермонтова в похоронах принимали участие: комендант Пятигорска полковник Ильяшенко, Начальник Штаба Кавказской области и Черномории флигель-адъютант полковник А.С.Траскин, князь Владимир Голицын, камер-юнкер Отрешков и "больше чем 50 человек одних штаб- и обер-офицеров при шарфах".

IV

В заключении мы считаем необходимым привести полностью Рапорт коллежского секретаря Д. Рощановского, которое, как мы уже указали, никогда не использовалось за последние 100 лет. Однако прежде необходимо сделать некоторое дополнение. После первой публикации этого сообщения, напечатанного в количестве 50 экземпляров*, я получил подробное и содержательное письмо от главного хранителя Домика Лермонтова в Пятигорске Николая Маркелова, оно датировано 11 ноября 1999 г. Замечания уважаемого лермонтоведа весьма существенны и я привожу их полностью:

"Окольными путями в наш музей попала незначительная часть архива Е.П. Яковкиной. Листая эти бумаги, я понял, что она готовила издание книги, – возможно, расширенный вариант "Последнего приюта поэта", где в разделе приложений предполагалось поместить подборку документов о погребении, скопированных в архиве Владикавказа. Название дела, из которого извлечены эти документы, отсутствует. Все копии скреплены печатью Орджоникидзевского краевого архивного управления и заверены подписью директора АОР Орджоникидзевского края Прокофьева. Есть среди них и рапорт Рощановского (с некоторыми отличиями от опубликованного тобой... наш "вариант" имеет ещё несколько строк). Машинопись уже изрядно обветшала, но при подготовке, видимо, к изданию была изготовлена новая, еще довольно свежая копия. С неё я сделал для тебя ксерокопию рапорта".

Я благодарю Н. Маркелова и делаю некоторые дополнения в свою работу.

11 октября 1842 г. следователи священники Михайл Кудрявцев и Андрей Воинов отправили коллежскому секретарю Рощановскому следующее предписание:

"Согласно Указу Моздокского Духовного правления, последовавшего нам 14 сентября сего 1842 года, по предмету погребения Протоиереем Александровским, убитого на дуэли г. поручика Лермонтова, почему и просили Ваше Высокоблагородие доставить нам сведения, что точно ли над упомянутым чиновником совершал протоиерей Александровский истовое погребение по христианскому обряду и чем можно утвердить, что за оное погребение взято много суммы, как видно из Вашего письма, пи-

санного к священнику Эрастову, в котором сказано: якобы вы слышали от Нижегородского Драгунского полка Капитана Сталыпина, что он действительно в ползу причта пожертвовал за то, до погребения 150 руб. и после оного 50 руб. всем двести рублей".

В показаниях Д. Рощановского также имеется свидетельство, что гроб с телом Лермонтова внести в церковь не удалось, поскольку В. Эрастов закрыл храм и унес ключи. Вот что рассказывал Д. Рощановский:

"На запрос сей Вашему высокоблагородию, имею честь объяснить:

I. В прошлом 1841 году, в июле месяце, кажется 18 числа, в 4 или 5 часов пополудни, я, слышавши, что имеет быть погребено тело умершего поручика Лермонтова, пошел, по примеру других, к квартире покойника, у ворот коей встретил большое стечение жителей г. Пятигорска и посетителей Минеральных Вод, разговаривавших между собой: о жизни за гробом, о смерти, рано постигшей молодого поэта, обещавшего много для русской литературы. Не входя во двор квартиры этой, я, с знакомыми мне, вступил в общий разговор, в коем, между прочим, мог заметить, что многие как бы с ропотом говорили, что более двух часов для выноса тела они дожидаются священника, которого до сих пор нет, заметя общее постоянное движение многочисленного собравшегося народа, я, из любопытства, приблизился к воротам квартиры покойника и тогда увидел на дворе том не в дальнем расстоянии от крыльца дома стоящего О<тца> Протоиерея, возлагавшего на себя эпитрахиль. В это самое время с поспешностью прошел мимо меня во двор местной приходской церкви диакон, который тотчас, подойдя к церковнослужителю, стоящему близ О<тца> Протоиерея Александровского, взял от него священную одежду, в которую немедленно облачился, и принял от него кадило. После этого духовенство это погребальным гласом общее начало пение: Святыи Боже, Святыи крепкий, Святыи бессмертный, помилуй нас, и с этим вместе медленно выходило из двора сего; за этим вслед было несено из комнат тело усопшего поручика Лермонтова. Духовенство, поя вышеозначенную песнь, тихо шествовало к кладбищу, за ним в богато убранном гробе было попеременно несено тело умершего штаб- и обер-офицерами, одетыми в мундиры, в сопровождении многочисленного народа, питавшего уважение к памяти даровитого поэта или к страдальческой смерти его, принятой на дуэли. Таким образом, эта печальная процессия достигла вновь приготовленной могилы, в которую был опущен в скорости несомый гроб без отправления по закону христианского обряда (в этом я удостоверяю как самовидец, но было ли погребение сему покойнику, отпеваемое О<тцом> Протоиереем в квартире, я того не знаю, ибо не видел, не слышал оного и даже тогда не был во дворе том).

II. Бывшие в каком-то доме вместе с Капитаном Нижегородского Драгунского полка Сталыпиным, я действительно слышал от него, что Духовенству пожертвовано за это 150 руб. и 50 руб. ассигнациями, но лично сего не видевши, не могу удостоверить в сказанном, я слышал об этом в общем разговоре – о смерти поручика Лермонтова.

III. О<тец> Василий Эрастов, будучи знаком со мной издавна, узнавши, что я был при погребении сем, прислал мне записку, которую просил уведомить его, не знаю ли я, что дано за погребение? на это я действительно сообщил ему о том, что слышал от капитана Сталыпина, но удостоверить его в этом я не могу, потому что лично не видел сего.

№23

12 октября 1842 г.

г. Пятигорск"³⁸

Коллежский Ассесор Рощановский.

*Захаров В.А. Заметки к биографии М.Ю. Лермонтова. Вып. 1. – М., 1999. – С. 8-18.

Примечания

¹*Прозрителев Г.Н.* 1). Архив Ставропольской губернии // Труды Ставропольской Ученой Архивной Комиссии. Вып. 1. Ставрополь, 1911. С. 19 (4-й пагинации). 2). Кавказские архивы // Там же. С. 2 (6-й пагинации). О Ставропольской Ученой Архивной Комиссии и ее деятельности см.: [*Захаров В.*] Ставропольская Ученая Архивная Комиссия (к 60-летию со дня основания) // Календарь памятных дат по Ставропольскому краю на 1966 год. — Ставрополь, 1966. — С. 20 — 21; *Захаров В.А.* Ставропольская ученая архивная комиссия и ее роль в становлении ставропольского источниковедения // Ставрополь — врата Кавказа: история, экономика, культура, политика. Материалы Региональной научной конференции, посвященной 225-летию г. Ставрополя (Ставрополь, 10 сентября 2002 г.) — Ставрополь, 2002. — С. 54 — 63; *Захаров В.А.* К истории Ставропольской Ученой архивной комиссии // Сборник Русского исторического общества. Т. 6. (154) / Под ред. Грицкова В.В. — М.: "Русская панорама", 2003. — С. 303 — 319.

²Пятигорск, 16 августа 1889 г. Открытие памятника М.Ю. Лермонтову // "Северный Кавказ". — 1889. — 27 августа. — С. 2 — 3.

³*Кальнев М.* Дело о погребении М.Ю. Лермонтова (неизданный документ) // Русское обозрение. Т. 31. М., 1897. С. 841 — 876.

⁴*Попов А.В.* 1. "Дело о погребении напавал убитого пулей поручика Лермонтова" // "Ставропольский альманах". — 1951. — № 7. — С. 194–197. 2). Дело о погребении напавал убитого поручика Лермонтова. Находка Г.Н. Прозрителева // *Попов А.В.* Лермонтов на Кавказе. Ставрополь, 1954. С. 193–199. 3). Дуэль и смерть Лермонтова. — Ставрополь, 1959. — С. 40–47.

⁵Ставропольское епархиальное Церковно-Археологическое общество, в первом десятилетии своего существования и деятельности. — Ставрополь, 1905. — С. 80–81.

⁶ГАСК, ф. 135, оп. 65, д. 1720, л. 1.

⁷ГАСК, там же, л. 11–11 об.

⁸*А.В.Попов.* Лермонтов на Кавказе... — С. 195, 210 (сноска 202).

⁹Среди них: запись в общем реестре входящих бумаг о получении 5 июня 1843 г. "Рапорта Моздокского духовного правления (ГАСК, ф. 135, оп. 1, д. 879, л. 35 об); Протоколы постановлений Кавказской духовной консистории (ГАСК, ф. 135, оп. 1, д. 877, лл. 193, 290–290 об., 384, 655, 657, 1072–1073).

¹⁰*А.В.Попов.* Лермонтов на Кавказе... — С. 197–199.

¹¹См.: *Кальнев М.* Дело о погребении Лермонтова... — С. 850.

¹²*Андроников И.* Тетрадь Василия Завелейского // Прометей. — М., 1968.

¹³См. литературу: ссылки 1 и 2.

¹⁴См.: *Кальнев М.* Дело о погребении Лермонтова... — С. 850.

¹⁵*Дроздов И.И.* Записки кавказца // Русский архив, 1896, октябрь. — С. 217.

¹⁶ГАСК, ф. 79, оп. 2, д. 583. № 25.

¹⁷*Кандиев Б.И.* 1. Новое о дуэли и гибели М.Ю.Лермонтова // "Соц. Осетия" (г. Дзауджикау), 1945, № 206 (21 октября), 216 (3 ноября), 225 (17 ноября); 2. Новые материалы о дуэли и гибели М.Ю.Лермонтова (Публикация архивных документов) // Уч. зап. Северо-Осетинск. гос. пед. ин-та. Т. 18. — Дзауджикау, 1949. С. 116 — 125.

¹⁸ГАСК, ф. 79, оп. 2, д. 583, л. 130.

¹⁹ГАСК, ф. 79, оп. 2, д. 583, л. 128.

²⁰ГАСК, ф. 79, оп. 2, д. 648, л. 183 об.

²¹ГАСК, ф. 79, оп. 2, д. 650, л. 70–70 об.

²²ГАСК, ф. 79, оп. 2, д. 625, л. 75 об. — 6,76.

²³ГАСК, ф. 79, оп. 2, д. 625, лл. 82 об. — 83. Эти сведения были нами опубликованы в 1989 г. См.: *Виковатый П.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. В 2 кн. — М.: Книга, 1989. Кн. 2. Прил. к факс. изд. — С. 182

²⁴ГАСК, ф. 135, оп. 1, д. 879, л. 35 об.

²⁵ГАСК, ф. 135, оп. 1, д. 877, л. 384.

²⁶ГАСК, ф. 135, оп. 1, д. 877, лл. 290 — 290 об.

²⁷Там же, лл. 1169 — 1170.

²⁸Там же, л. 655 об.

²⁹Там же, л. 657.

³⁰*Попов А.В.* Лермонтов на Кавказе... С. 195 — 196.

³¹*Дорер Н.И.* Записки декабриста. 126.С.223

³²С. 853.

³³С. 873 — 875.

³⁴*П.А. Виковатый.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. В 2 кн. // М.: Книга, 1989. Кн. 1. С. 432.

³⁵Там же. — С. 350–351.

³⁶Там же. — С. 434 — 435.

³⁷Там же. — С. 223–224.

³⁸Полностью публикация отца Михаила Кальнева была нами перепечатана: *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 9. Конспекты и записи разного содержания. Документы о дуэлях. Официальные материалы. — М.: Воскресенье, 2001. — С. 501–552.

Текст предоставлен автором.

2004

Посмертная судьба поэта

До сих пор произведения Лермонтова дороги читателям разных возрастов. Их любят, о них спорят. К большому сожалению, до нас дошло слишком мало свидетельств читательского интереса к творчеству великого поэта. Ведь история писательских судеб, преэминентность различных школ и направлений это и история читателя. У нас нет ни одного письма читателя к Лермонтову, хотя мы знаем, что о его творчестве было известно даже за пределами России. Подтверждение этому автограф чешского поэта Вацлава Ганка на книге своих стихов: "Г-ну Лермонтову по перечтанию его стихотворений".

Из воспоминаний современников известно, что стихотворения поэта были популярны не только среди дам, их читали многие. Но вот находка каждого нового отзыва простого, или, как их называют, рядового читателя о произведениях Лермонтова для нас поистине важна.

Не раз задавались вопросом: а знали ли произведения Лермонтова на Кубани во время его жизни или хотя бы в первые годы после его трагической кончины?

Через четверть века после гибели поэта декабрист Н.И. Лорер подарил дочери декабриста А.В. Капниста альбом, в который его рукой были вписаны списки литературных произведений, отрывки из воспоминаний, копии писем своих товарищей — декабристов¹.

В альбоме А.А. Капнист, хранящемся в Российской государственной библиотеке, есть копия письма декабриста А.Е. Розена к Н.И. Лореру в Тамань, в котором находилась весьма интересная приписка: "Благодарю Вас еще за извещение о последних днях и похоронах нашего милого поэта Одоевского! Недавно читал печальное послание Лермонтова Одоевскому!" — это написано в 1840 году, декабрист Лорер читал произведения поэта и даже те, которые ходили по рукам. В его альбоме помещен список стихотворения "Смерть поэта". Ну а еще? И снова поиски, теперь уже в архивах...

В Государственном архиве Краснодарского края (ГАКК) обнаружился увесистый том; на его обложке значилось: "Об учреждении в укреплениях Черноморской береговой линии библиотек". Дело было начато 14 июня 1841 года, окончено 5 марта 1849 года.

Идея создания библиотек принадлежала тогдашнему начальнику 1-го отделения Черноморской береговой линии, контр-адмиралу Лазарю Марковичу Серебрякову (1795—1862). Это был человек весьма интересной судьбы. Он родился в семье Маркоса Арцатагорцяна*, в Крыму, в Карасубазаре, там же получил начальное образование в армянской приходской школе. Затем окончил Одесский лицей и с июня 1810 г. поступил волонтером в Черноморский флот. С 1813 г. учился в навигационной школе в Николаеве. Будучи гардемаринном находился на учебных судах Черноморского флота. В июне 1815 был произведен в мичманы, в феврале 1820 — в лейтенанты, в марте 1825 — в капитаны. Всю жизнь Л.М. Серебрякова окружали книги. Еще в детстве он овладел пятью восточными языками, а позже и европейскими, все это время он с увлечением читал книги на всех доступных ему языках. Его военно-морская служба проходила весьма успешно. В 1828 г. участник штурма крепости Анапа.

*Дословный перевод фамилии: "серебряных дел мастер", дал имя псевдониму сына — Серебряков.

В одном из июньских донесений Николаю I читаем: "...Во время осады турецкой крепости Анапы, находясь при начальствующем десантными войсками генерал-адъютанте князе Меншикове, был 6, 12, 18 и 28 мая и при прочих сражениях под тою крепостью бывших, а 11-го числа в ночном сражении участвовал в числе охотников для выкапывания турок из шанцев**, а потом был употреблен для переговоров с начальником крепости и по окончании переговоров вошел через брешь с батальоном, назначенным занять крепость для принятия от паши флага и ключей крепостных".

За отличное выполнение многих десантных операций, за смелые и решительные действия против неприятеля, 3 октября 1838 г. Л.М. Серебряков был произведен в контр-адмиралы, с назначением в свиту Его Императорского Величества. В марте 1839 г. он был назначен начальником "укрепления Новороссийска и устраиваемого при оном порта...". Крепость Новороссийск, ставшая, по сути, "столицей", причерноморского края, входила в состав Черноморской береговой линии, где несли службу казаки, рядовые и офицеры различных полков Русской армии.

Линия состояла из укреплений и крепостей, расположенных по берегу Черного моря от Керчи до границ с Грузией. В 1840 году Линию разделили на три части: к 1-му отделению отнесли территорию от устья Кубани до укрепления Геленджик, 2-е отделение — далее от укрепления Навагинского (ныне район Сочи), 3-е — до границы Мингрелии. К 1841 году начальником всей Линии, штаб которой располагался в Керчи, был генерал-майор И.Р. Анреп, сменивший на этом посту Н.Н. Раевского-младшего, друга А.С. Пушкина.

Но вернемся к архивной находке. В июне 1841 г. контр-адмирал Л.М. Серебряков разослал по всем черноморским укреплениям следующее объявление:

"Чтение для препровождения времени, от служебных занятий свободного — есть необходимая потребность всякого сколько-нибудь образованного человека, тем более, когда по местным обстоятельствам не представляется ни общественных удовольствий, ни других приличных развлечений. Единственное средство к достижению этой цели есть учреждение общественной библиотеки, посредством общей подписки.

Я вполне уверен, что каждый, чувствуя пользу подобного предприятия, с охотою согласится на небольшое пожертвование, чтобы содействовать его успеху. Но если бы случилось, что сверх чаяния, кто-либо из господ служащих отказался от участия в деле похвальном, то обязываю ближайших начальников вразумить таковых, что поступком этим они подадут самое невыгодное о себе мнение. В подписке этой должны участвовать все господа, штаб, обер-офицеры и гражданские чиновники, постоянно на службе находящиеся в Новороссийске, а равно и в Кабардинском укреплении, которое по близости своей и частым сношениям без затруднения пользоваться может здешнею библиотекою. Для выигрывания времени я теперь же посылаю на приобретение сумму денег в С.-Петербург из числа имеющихся в моем распоряжении"².

** Шанец — отрытое в земле большое четырехугольное полевое укрепление.

Л.М. Серебряков предусмотрел все: и правила выдачи книг и сроки их возврата, возмещение за утрату или порчу. Кроме открытия двадцати библиотек, он даже собирался устроить читальный зал.

Отправив копию такого объявления в Керчь, для утверждения И.Р. Анрепом еще 5 июня 1841 г., и не получив ответа в течение полугода, Л.М. Серебряков к концу декабря обратился в Ставрополь, тогдашний центр Кавказской линии и Черномории, к полковнику Генерального штаба Г.И. Филиппову, с просьбой разрешить открытие общественной библиотеки в Новороссийском укреплении.

"В заключение я должен присовокупить, — писал Л.М. Серебряков, — что чем скорее полезное предприятие приведено будет в исполнение, тем скорее принесет оно плоды свои, заключающиеся в развлечении праздной скуки многих и внушении другим охоты к приличному препровождению времени, а потому весьма желательно, чтобы при дальнейшем отлагательстве, оно не было предано совершенному забвению"³.

Однако местные власти испугались самостоятельно решать вопрос открытия библиотек в укреплениях Черноморской береговой линии и отправили бумаги в столицу, на Высочайшее имя. Но прошло еще немало времени, прежде чем из Петербурга пришло предписание военного министра А.И. Чернышева, в котором он потребовал прислать "на усмотрение Его Величества подробный каталог сочинений, из которых предполагается составить библиотеки для двадцати укреплений".

О высокой грамотности Л.М. Серебрякова можно судить по каталогу, который он составил. В нем было перечислено большое количество книг, что свидетельствует о знаниях и широкой образованности контр-адмирала. Вот названия лишь некоторых из большого списка: "История Петра Великого Бергмана"; "История Наполеона Вернета"; "Записки русских людей: Матвеева, Крекшина, Желябужского"; "История смутного времени"; "Сказания князя Курбского"; "Сто русских литераторов".

Кроме того, Л.М. Серебряков включил произведения Г.Р. Державина, Е. Баратынского, Д. Давыдова, А. Марлинского (декабриста А.А. Бестужева), А.С. Пушкина и В.А. Жуковского, Шекспира, Гете. Здесь были и "Горе от ума" А.С. Грибоедова, и "Похождения Чичикова" Н.В. Гоголя, и, наконец, сборник стихотворений М.Ю. Лермонтова и второе издание романа "Герой нашего времени".

Конечно, Л.М. Серебряков не ограничился только художественной литературой. Он включил в свой каталог книги по военному делу и военной истории. Немало справочников и книг прикладного характера. Зная любовь самого Л.М. Серебрякова к книге, можно с уверенностью утверждать, что у контр-адмирала была неплохая личная библиотека и, вероятно, он следил за всеми новинками, которые выходили из печати.

Так, как видим, Л.М. Серебряков уже в 1842 г. знал, что в Петербурге вышел вторым изданием роман Лермонтова. Не дожидаясь Высочайшего разрешения, Л.М. Серебряков на свой страх и риск заказал известному столичному книгопродавцу и издателю А.Ф. Смирдину большую партию книг и журналов.

Между тем в апреле 1843 г. А.И. Будбергу, занявшему место И.Р. Анрепа, пришло строгое предписание из Тифлиса обратить особое внимание на действия контр-адмирала из Новороссийского укрепления, который "распорядился выписать некоторые книги, не представив предварительного каталога на Высочайшее благоусмотрение"⁴.

Когда же каталог был, наконец, утвержден Николаем I, в нем значилось всего 58 названий. Это были книги по военной истории, стратегии и тактике, фортификации и артиллерии, религиозно-нравственная литература. Словесность была представлена всего двумя авторами: Жуковским и Пушкиным. Лермонтов, как и многие другие писатели, не был разрешен.

Но Л.М. Серебряков такой поворот дела не останавливает. Он продолжает ходатайствовать о приобретении многих литературных произведений, в список он вновь включает "Героя нашего времени" и "Стихотворения М. Лермонтова". Рапорт, который Л.М. Серебряков отправил на имя Будберга, представляет большой интерес:

"Смею просить Ваше Превосходительство обратить внимание на нижеследующие обстоятельства, — писал Л.М. Серебряков 27 января 1844 г. — Высочайше дарованные для укреплений библиотеки как не приспособлены в быту офицеров, на Черноморской береговой линии служащих, с избытком уделяя им все необходимое для военного ремесла сведения, но они могут быть только достаточны для малых укреплений, а не для Новороссийска, где постоянно находится не менее 100 офицеров, где общество с каждым годом умножается более и более прибывающими сюда семейными офицерами, следовательно, недостаток книг становится явно ощутимым...

Между тем, общий голос здешнего общества отражается просьбою ко мне вступить вновь в ходатайство у начальства о дозволении установить постоянные правила к развитию библиотеки, просьба эта породилась уже не от моего объявления, а единодушно исторгнута необходимостью...

Я представляю Вам два каталога — один — Высочайше дарованных книг, а другой тех, которые общество укрепления Новороссийского желает приобрести на первый случай покупкою. Сличив их, позвольте сами опробовать нашу потребность в легком и более развлекательном чтении. Не говоря уже о предварительных познаниях, необходимых для ученого чтения, не всякий и имея оныя, способен постоянно заниматься, несмотря на всю пользу, серьезными материалами, тем более мало доступными для женщин, доставление коим приятного развлечения входит не менее в круг обязанностей каждого благоустроенного общества"⁵.

Лишь в феврале 1844 г. командир Отдельного Кавказского корпуса генерал-адъютант Нейдгарт наконец разрешил приобрести просимые книги.

Только через три года после своего выхода в свет роман Лермонтова "Герой нашего времени" попал в Новороссийскую общественную библиотеку. А с 1846 г. библиотеки укреплений Черноморской береговой линии стали получать журнал "Отечественные записки". Любопытно, что 1 августа были получены только первые два номера.

На книги библиотек наклеивались наборные ярлычки, отпечатанные в типографии, по ним можно установить принадлежность их к определенной библиотеке.

Где же сейчас эти книги? Сказать трудно. Слишком много событий прошло с тех пор на Кубанской земле. Сколько было военных действий, пожаров, других событий, во время которых книги могли быть уничтожены. Но может быть, повезет кому-нибудь. Возможно, просмотр книг старых лет изданий в библиотеках Краснодарского края поможет выявить эти, сейчас уже уникальные, издания.

³Там же, л. 9 об.

⁴Там же, л. 200 и сл.

⁵Там же, лл. 238—239.

Примечания

¹Российская государственная библиотека, Отдел Рукописей, № 59.16, лл. 7—9 и др.

²ТАКК, ф. 260, оп.1, д. 80, лл. 2—3 об.

2004

Лермонтов и декабристы

Декабрьское восстание 1825 года оставило глубокий след в истории Кавказа. Сюда, в "теплую Сибирь", как окрестил этот край Александр I, попали многие участники движения. Начиная с 1826 г., власти посылают на Кавказ, в Отдельный Кавказский корпус, разжалованных. Корпус сделался "приютом русского свободомыслия", здесь был жив "ермоловский дух" и декабристы тут неизменно встречали теплый и сочувственный прием. Почему это так происходило?

В 20-е годы XIX в. Отдельный Кавказский корпус занимал отличное от других воинских соединений место, и в силу своего обособленного положения, и в связи с особыми условиями службы и быта, возникшими в обстановке непрерывных военных действий. Заметно отличался Кавказский корпус и своим личным составом, в нем было мало молодых рекрутов, зато значительное число составляли всякого рода ссыльные и "штрафованные", среди которых были участники крестьянских движений и солдатских мятежей. Во главе корпуса стоял А.П. Ермолов, чье имя хорошо знала вся Россия еще со времен Отечественной войны 1812 года.

Служба Ермолова на Кавказе с 1816 по 1827 г. — тоже по сути своеобразная ссылка. После смерти П.И. Багратиона и М.И. Кутузова Ермолов, ученик А.В. Суворова, стал самой популярной фигурой в русской армии. Еще юношей-офицером в 1798 г. за связь с кружком вольнодумцев А.М. Каховского его арестовали и сослали в Кострому. Смерть императора Павла I вернула Ермолова из изгнания.

Опасаясь усиления влияния Ермолова в русской армии, Александр I в 1816 г. назначил генерала "проконсулом Кавказа", удалил его из столицы. Но и с Кавказа до царского дворца доходили тревожные слухи о "крамольном" ермоловском духе, насаждавшемся генералом в войсках.

В канун декабрьских событий Ермолов с начальником штаба корпуса А.А. Вельяминовым и особо доверенными лицами А.С. Грибоедовым и А.Ф. Ребровым оказался не в Тифлисе, а на Северном Кавказе, поближе к столице.

В ожидании исхода событий в Петербурге, Ермолов намеренно задержал присягу новому императору в частях корпуса, чего Николай I, так и не располагавший прямыми доказательствами участия генерала в заговоре, никогда не мог ему простить.

Вскоре по "высочайшему повелению" из столицы в крепость Грозную прибыл фельдъегерь, имевший поручение арестовать Грибоедова и произвести изъятие личной переписки. Ермолов предупредил Грибоедова, задержав у себя фельдъегеря на два часа, дал автору "Горя от ума" возможность "очиститься" от всего опасного.

Следственная комиссия по делу декабристов настойчиво искала прямых улик против Ермолова.

В среде декабристов Ермолова считали "своим", его намечали в состав "Временного революционного правительства" и надея-

лись, что он вместе с Кавказским отдельным корпусом примкнет к их делу. И доныне остается загадкой, что же помешало Ермолову сделать этот решительный шаг.

У мнительного императора имелись все основания подозревать Ермолова в намерении штыками корпуса поддержать, как он иронически выражался, его "друзей по 14 декабря"... Это предредило участь генерала. В феврале 1827 года в Тифлис направили начальника Главного штаба И.И. Дибича с поручением "разузнать, кто руководители зла в этом гнезде интриг, и непременно удалить их". Для Ермолова по службе создавались неслыханные, невыносимые условия. Кроме него, фактически на Кавказе оказался второй командующий — царский фаворит И.Ф. Паскевич.

Вслед за Ермоловым отозвали с Кавказа и многих его соратников, среди них — генералов В. Мадатова и А. Вельяминова.

В августе-сентябре 1826 года в полки отдельного Кавказского корпуса были переведены первые 11 декабристов, в последующие годы еще свыше 50 участников декабрьских событий 1825 года оказались на Кавказе, и более половины из них побывали у нас на Кубани.

Прибывшие декабристы на своих плечах ощущали сложность жизни на Кубани. Именно в это время расширяется политическое и хозяйственное освоение Северного Кавказа, жестокость феодально-великодержавной политики царизма вызывает упорное сопротивление горских народов.

Положение осложнялось еще и религиозной враждой, раздуваемой Турцией и Ираном с одной стороны, царским правительством — с другой.

Значительная часть горцев Северного Кавказа оказалась втянута в героическую, но бесперспективную борьбу. В огне несправедливой "Кавказской войны" погибло немало и русских людей.

В 1826 году в Отдельный Кавказский корпус переводятся "прикосновенные" — капитан В.Д. Вольховский и полковник Н.Н. Раевский-младший. Оба они привлекались к следствию, но за неимением точных улик виновными и не были признаны. Дружба со многими декабристами делала их в глазах Николая I людьми неблагонадежными. И здесь на Кавказе они не скрывали своего доброго отношения к разжалованным друзьям.

Такие отношения с "некоторыми лицами, принадлежавшими к злоумышленному обществу", вызвали гнев Николая I. Н.Н. Раевский вскоре был "отрешен от командования" Нижегородским драгунским полком и переведен в Уланскую дивизию. В 1837 году он оказался на Кубани в должности начальника укреплений Черноморской береговой линии.

Как раз в это время в отряде находились декабристы. Многие офицеры продолжали с ними дружеские отношения.

В отличие от Раевского, со временем отошедшего от тесных контактов в декабристами, А.А. Вельяминов продолжал отно-

ситься к ним доброжелательно. Вспоминая о встрече с генералом, Лорер замечал: "Вельяминов не был педантом в мелочах и всегда оставался строг по службе, однако при первом свидании с нами он сказал: "Помните, господа, что на Кавказе есть много людей в черных и красных воротниках, которые следят за нами".

В 1834 году под начальством Вельяминова находился писатель — декабрист А.А. Бестужев-Марлинский. Он принимал участие в строительстве укрепления на реке Абин, прокладке дороги от Ольгинского тет-де-пона к Геледжику. Генерал дважды представлял его к офицерскому званию, обращаясь к царю, но безрезультатно.

В 1836 г. А.А. Бестужев делает еще одну попытку облегчить свою участь через графа М.С. Воронцова. Здоровье его основательно расшаталось после долгого пребывания в Геленджике и Гаграх, где свирепствовали цинга, малярия. Но Николай I и здесь остался верен себе.

Летом 1837 г. Бестужев принимает участие в десанте на мыс Адлер. 7 июля, идя в передовой цепи, декабрист был убит, его тело не удалось найти.

Еще в 1829 г. одновременно с А.А. Бестужевым, З.Г. Чернышевым, В.М. Голицыным на Кавказе оказался Владимир Сергеевич Толстой. Известно о нем сравнительно мало. Член Северного общества, прапорщик Московского пехотного полка. После декабрьского восстания арестован и осужден по VII разряду. Оказавшись на Кавказе, определен рядовым в 41-й егерский полк.

Владимир Сергеевич прослужил на Кавказе в общей сложности около 25 лет. Хорошо зная край, Толстой в 60–70-х годах прошлого века опубликовал в ряде журналов немало статей о народах Кавказа, их быте, о военных экспедициях, оставил превосходные этнографические зарисовки. Находясь на Кубани, он много раз приезжал в адыгейские аулы. В составленных им записках и донесениях раскрывается облик противника проведения колониальной политики царизма на Кавказе и Кубани среди адыгов.

Недавно автору этой статьи удалось обнаружить записки декабриста, в которых Толстой дал характеристики "разным лицам, при коих мне приходилось служить или близко знать". "Биографии" не предназначались для публикации при жизни автора, о чем он сам уведомил в заключительных строках рукописи.

Встречаясь с кавказским начальством, Толстой знал о нем очень много. Рассказывая, например, о закубанской экспедиции 1837 года, участником которой он был вместе с другими декабристами, Толстой вспоминал: "В походе всегда помы палатки Вельяминова были подняты для прохлады, и весь отряд видел, как он лежит на своей походной кровати, читая книгу. В закубанских походах он читал философический лексикон Вольтера".

Будучи областным начальником, Вельяминов не обращал никакого внимания на гражданское управление, а командовавший Отдельным Кавказским корпусом барон Г.В. Розен превратил Тифлис, как пишет Толстой, "в новый Содом и Гоморру, к тому же и войска, расположенные в Закавказье, были распущены до безобразия и более служили насыщением корысти начальников, чем военным целям".

Вполне естественно, что такие характеристики вряд ли могли увидеть свет в царское время, да к тому же долгое время "Биографии" были анонимными, их авторство установлено сравнительно недавно.

Кроме крепости Прочный Окоп, декабристы не раз бывали в Екатеринодаре, Ольгинском укреплении, Ивановской, Анапе, Геленджике, Тамани, в других населенных пунктах края. Именно в Тамани весной каждого года собирались войска для от-

правления в экспедиции на Черноморское побережье, для строительства там небольших укреплений и крепостей. Сырой климат этих мест, порождавший малярию, уносил ежегодно огромное количество жизней.

Вот в одном из таких укреплений — форте Лазаревском 10 октября 1839 года умер А.И. Одоевский, "милый Саша", как называл его М.Ю. Лермонтов. Скончался декабрист на руках своего друга, тоже декабриста К.Г. Игельстрома.

А.И. Одоевский оказался на Кавказе в 1837 году вместе с Н.И. Лорером, М.М. Нарышкиным, М.И. Назимовым, В.Н. Лихаревым, А.И. Черкасовым. Летом 1839 года Одоевский был прикомандирован к 4-му батальону Тенгинского полка. По Кубанской кордонной линии он приезжает в Тамань, где уже находился Лорер, а из Прочного Окопа прибыли Назимов, Нарышкин, Лихарев и Игельстром. Друзья устроили вечеринку, на которой присутствовал Левушка Пушкин. В те дни в Тамани декабристы познакомились с Н.П. Огаревым. "Встреча с Одоевским и декабристами, — писал позднее Огарев, — возбудила все мои симпатии до состояния какой-то восторженности. Я стоял лицом к лицу с нашими мучениками, и я — идущий по их дороге, я — обрекающий себя на ту же участь... Это чувство меня не покидало".

Незадолго до кончины Одоевского с ним виделся Лорер, вот как он описывает свое прощание с поэтом: "Лодка с Одоевским отчалила от парохода, я долго следил за его белой фуражкой, мы махали платками, и пароход наш пыхтел, шумя колесами, скоро повернул за мыс, и мы наглядно расстались с нашим добрым, милым товарищем. Думал ли я, что это было последнее с ним свидание..."

Николая Ивановича Лорера современники называли "веселым страдальцем". Тяжкие испытания не сломили его оптимизма. Он был многосторонне образован, музыкально одарен, писал стихи и рассказы, тонко чувствовал природу. Лорер оставил "Записки", которые помогают представить живо и образно быт, военную службу декабристов, много страниц посвящено в них описанию Кубани, Тамани, где он прожил более 4 лет. В двадцатых числах декабря 1840 года в Тамани Лорер впервые познакомился в М.Ю. Лермонтовым, который ехал в Анапу, в штаб-квартиру Тенгинского полка. "Я жил тогда в Фанагорийской крепости в Черномории, — пишет декабрист. — В одно утро явился ко мне молодой человек в сюртуке нашего Тенгинского полка и рекомендовался поручиком Лермонтовым, переведенным из лейб-гусарского полка, — он привез мне из Петербурга от племянницы моей Александры Осиповны Смирновой письмо и книгу..."

Только в феврале 1842 года Лореру удалось получить отставку, покинув Тамань, он выехал в Херсонскую губернию, в село Водяное.

В послужном списке декабриста Константина Густавовича Игельстрома значилось: "русский, французский, немецкий, английский, польский языки знает", обучался "практике снятия мест, полевой и долговременной фортификации, минному искусству, артиллерии". 24 декабря 1825 года солдаты батальона Игельстрома отказались присягать Николаю I и оказали сопротивление военному начальству. Он послал члена тайного общества прапорщика Воеховича в Самогитский гренадерский полк с призывом поддержать саперный батальон. Узнав об аресте своего посланца, Игельстром сделал неудачную попытку освободить его из-под стражи.

Игельстрома арестовали, но он успел со своим денщиком передать все бумаги "Общества военных друзей" невесте декабриста А.И. Вегелина — Ксаверии Рукевич. Она сожгла все улики,

за что по приговору военного суда была отправлена в женский монастырь, под строгий присмотр.

Ознакомившись с делом Игельстрома, Николай I наложил резолюцию: "весьма повесить", и лишь по заступничеству крепостного отца юноши, брата царя — Константина, повешение было заменено каторгой. Только в 1836 г. в виде "высочайшей милости" Игельstromу разрешили отправиться рядовым в Отдельный Кавказский корпус. Он строил укрепление Махошевское (ныне город Лабинск) на реке Лабее, форты Лазаревский и Головинский.

Среди солдат и офицеров Игельstrom пользовался любовью и уважением. Человек благороднейших и честных правил, добрый и верный товарищ — так характеризовал его декабрист А.П. Беляев, с которым он вместе участвовал в закубанской экспедиции генерала Засса, отправившись туда из Прочного Окопа.

Живой, общительный нрав декабриста позволял ему быстро сходитьсь с казаками и горцами. Любовь к нему выразилась, например, в том, что они переделали его фамилию на свой лад, а построенную им дорогу назвали "илгостромовской".

В 1842 г. декабрист женился на екатеринодарке Б.Б. Эльзингк, а на следующий год вышел в отставку и уехал в Таганрог где служил в таможенном ведомстве.

О декабристе М.А. Назимове известно не так уж много. В "Алфавите декабристов" о нем сказано: "Штаб-капитан лейб-гвардии Конно-пионерского эскадрона. Сначала не сознавался, а потом показал, что с 1823 г. он член Общества, которого цель — введение конституции, — знал. Читал конституцию Муравьева, слышал об обществе на юге и в Польше, также о республиканской конституции Пестеля. По приговору Верховного Суда осужден к лишению чинов и дворянства и к ссылке в Сибирь на поселение бессрочно".

Только в 1837 году Назимов оказался на Кубани. Познакомившись и сдружившись с Лермонтовым, Назимов неоднократно навещал поэта в Ставрополе в 1840 году. "Когда же случалось приезжать из Прочного Окопа (крепость на Кубани) рядовому Михаилу Александровичу Назимову... то кружок особенно оживлялся. Несмотря на скромность свою, Михаил Александрович как-то само собой выдвигался на почетное место, и все, что им говорилось, бывало выслушиваемо без перерывов и шалостей..." — писал А.Д. Есаков.

О том, что Лермонтов близко сошелся с Назимовым и другими декабристами, что они доверяли друг другу, говорит следующий факт.

В 1875 г. А.И. Васильчиков опубликовал в газете "Голос" небольшую заметку, в которой в частности говорилось: "Когда в невольных странствиях и ссылках удавалось ему (Лермонтову. — В.З.) встречать людей другого закала, вроде Одоевского, он изливал свою современную грусть в души людей другого поколения, других времен. С ними он действительно мгновенно сходилась, их глубоко уважал, и один из них, еще ныне живущий. М.А. Назимов, мог бы засвидетельствовать, с каким потрясающим юмором он описывал ему, выходцу из Сибири, ничтожество того поколения, к коему принадлежал".

Несмотря на неоднократные просьбы выйти в отставку, Назимов получить ее смог только в 1845 г. Поселившись в Псковской губернии, принимает активное участие в осуществлении реформ Александра II. В своем селе Богрецово открыл школу для крепостных детей. Однако в 1865 г. он бросает свои общественные занятия и последующие 23 года жизни провел в уединении. Вероятно, Назимов разочаровался в реформах, хорошо понимая, что "на место сетей крепостных люди придумали много иных".

Рассказ о декабристах, побывавших на Кубанской земле, нельзя ограничить только перечисленными именами. Отбывали ссылку в нашем крае братья А.П. и П.П. Беляевы, А.Н. Сутгоф, Н.А. Загорецкий. Декабрист С.И. Кривцов служил в 6-м Черноморском линейном батальоне. В 1833 г. он как переводчик сопровождал известного французского путешественника Фредерика Дюбуа де Монперэ. В своей книге, вышедшей в 1839 году в Париже, путешественник обозначил его инициалами "М.К.", то есть "месье Кривцов".

Дюбуа приводит в своей книге рассказ, записанный со слов Кривцова: "Когда я служил в гвардии, я стремился, снедаемый честолюбием, только к почестям; я знал жизнь только со стороны ее интриг, светских развлечений и надменного довольства, свойственного привилегированным классам. Я видел в себе и других только эполеты и мундир..."

Внезапно из человека, все достоинство которого заключалось в его блестящем мундире, я обратился в человека, ценного только как личность. Мое я, и мое сердце — вот все, чем я обладал. Вычеркнуты из жизни, обреченный на гражданскую смерть, лишенный чести и всякой надежды, я был низвергнут осуждением... Заглянув в самого себя, я ужаснулся своей внутренней пустоте. Мне казалось, что, отняв у меня мундир, у меня отняли все...

Мне захотелось быть человеком; они могли закрыть мне двери ко всякому общественному положению, но они не могли мне запретить стать человеком... Поверьте мне, что, хотя это положение простого солдата для меня самое тяжелое из всех, которое они могли мне предложить, я принял известие о своем разжаловании со слезами радости, так как это роднило меня с другими сынами России".

Вместе с путешественниками Кривцов приезжал в Тамань и составил описание археологическим памятникам уникального места.

Декабристы В.Н. Лихарев, А.И. Велеин, В.М. Голицын. Александр Федорович Вадковский, служивший в Таманском гарнизонном полку в 1826 г., участник взятия Анапы, уволенный в 1830 г. по болезни с учреждением строгого надзора. Это, наконец, Д.А. Арцыбашев, М.М. Нарышкин и многие другие. Поразному складывалась судьба каждого, но общим было то, что, несмотря на невзгоды и лишения, они до конца оставались честными, прямыми людьми, ненавистниками крепостничества. Оказавшись на Кавказе, они оставили глубокий след в истории общественной мысли и культуры этой далекой окраины Родины. Они принесли сюда революционные идеи и вписали яркие страницы в историю содружества народов Кавказа.

Уезжая на родину, декабрист А.Е. Розен писал: "Прощай, Кавказ! Красуйся не одной природою, но и благосостоянием твоих обитателей".

В этих словах отразилась основная мысль декабристов, что смысл их жизни на Кавказе заключался отнюдь не в том, чтобы "искупить вину" перед Николаем I, а в высоком гражданском предназначении — способствовать всестороннему сближению национальной культуры народов Кавказа с культурой русского народа.

Восстание 14 декабря 1825 г. стало яркой страницей в истории народов нашей страны.

К большому сожалению, на всем Северном Кавказе до сих пор нет ни одного музея декабристов, кроме народного музея в станице Прочноокопской. Учитывая то, что почти все декабристы, оказавшиеся на Кубани, были в Тамани, я думаю, что будет уместным создание именно в Тамани на территории бывшей крепости Фанагории музея, посвященного провозвестникам свободы.

* * *

Впервые Лермонтов встретился с участниками восстания на Сенатской площади в 1837 г., находясь на Кавказе и Кубани. Дело в том, что еще летом Николай I, снисходя к просьбам "государственных преступников", отдал приказ о переводе восьмерых на Кавказ. А.И. Одоевский, В.Н. Лихарев, М.А. Назимов и М.М. Нарышкин ехали вместе и прибыли первыми. Назимова и Нарышкина из Ставрополя отправили в крепость Прочный Окоп. Прибывший позже Н.И. Лорер был переведен в Тенгинский пехотный полк, куда был определен в начале 1838 г. и В.Н. Лихарев.

Вернувшись из Тамани в Ставрополь Лермонтов пробыл там до 22 октября и только потом отправился в свой полк, выехал один. Мнение, что Лермонтов отбыл в Нижегородский полк вместе с декабристом А.И. Одоевским, недостоверно и вот почему.

Декабристов Н.И. Лорера, М.А. Назимова, М.М. Нарышкина, А.И. Черкасова, с которыми ехал и Одоевский, везли под конвоем. Строгости были такие, что отец Одоевского едва добился разрешения на кратковременное свидание с сыном.

8 октября декабристы прибыли в Ставрополь, и их кого в этот день, а кого на следующий выслали под конвоем в приписанные полки. Такая спешка объясняется тем, что со дня на день ждали приезда в город Государя и декабристов немедленно выслали в связи с поступившим распоряжением.

Одоевский в сопровождении тобольского казака Тверинова выехал к месту назначения в Нижегородский полк 8 октября. Для Лермонтова это были лишь первые дни пребывания в Ставрополе.

22 октября прапорщик Лермонтов, получив в Комиссии Ставропольского депо прогонные деньги "от Пятигорска до Тамани и обратно до Ставрополя", выехал в Закавказье, в свой полк.

Встреча двух поэтов Лермонтова и Одоевского произошла где-то на Кавказе или даже в Закавказье. Кроме приведенного исторического комментария имеется еще одно немаловажное свидетельство. Оно принадлежит самому Лермонтову. Речь идет о знаменитом стихотворении "Памяти А.И. О.....го".

**Я знал его, мы странствовали с ним
В горах востока, и тоску изгнания
Делили дружно...**

Часто зимой 1837 г. из Прочного Окопа приезжал к Лермонтову в Ставрополь Назимов. Но особенно запомнилась Лермонтову встреча с А.И. Одоевским.

"Кроткий, умный, прекрасный Александр" (так говорили об Одоевском друзья) мечтал посвятить себя искусству и науке, но вступил в тайное общество и вышел на Сенатскую площадь. После долгой сибирской каторги ему тоже удалось получить направление на службу рядовым на Кавказе. Уже в Ставрополе он получил назначение в Нижегородский драгунский полк, где числился и Лермонтов.

Встречи двух поэтов были короткими, но запоминающимися. Узнав в 1839 г. о смерти друга, Лермонтов с глубокой грустью пишет проникновенное стихотворение "Памяти А.И. О<доевско>го":

**Но он погиб далеко от друзей!..
Мир сердцу твоему, мой милый Саша!
Покрытое землей чужих полей,
Пусть тихо спит оно, как дружба наша
В немо кладбище памяти моей!**

Лермонтов вновь встречается с декабристами во время своей второй ссылки в 1840 г.

К этому времени В.Н. Лихарев успел принять участие в десанте 12 мая 1838 г. под Туапсе, в жестоком бою он был ранен и от-

правлен в госпиталь, который размещался на территории Фанагорийской крепости. В сентябре того же года его встретил М.Ф. Федоров, который позже вспоминал: "На вид ему было не более как 35 лет, худощав, болезненного вида, молчалив. Постоянно или читал, или раскладывал пасьянс. Товарищи его рассказывали, что он незадолго до проществия 1825 года женился и жена по отправлении его в Сибирь родила сына. Но она не последовала примеру Трубецкой, Волконской и других, разделивших участь своих мужей, а осталась в России и вышла замуж".

Сохранилось письмо, которое Владимир Николаевич отправил из госпиталя своей сестре, оно полно горечи и страдания:

"10 августа 1838 года. Тамань.

Милая и дорогая Катя!

Я заболел гораздо серьезнее, чем раньше, после моего последнего письма... Генерал заставил меня покинуть отряд, где я, конечно, умер бы, ибо трудно представить себе, что такое лагерная жизнь на войне. Итак, теперь я в Тамани (Тамань или скорее Фанагория), потому что я в крепости, в госпитале и до сих пор не могу вернуть ни здоровья, ни сил. Я никогда не решился бы просить об этом переводе и обязан им исключительно дружбе генерала (Н.Н. Раевского — авт.), этот перевод, может быть, спасет мне жизнь... В последних письмах я не имел мужества говорить снова о моем печальном положении ни матери, ни Вам, мой дорогой друг. Я все время ждал хоть слова в ответ на мои повторные мольбы со времени моего отъезда из Сибири.

...Я никому на свете не жаловался на мою семью и сохранил в своем сердце все горести, разрывавшие его в течение стольких лет. Я обращаюсь к чувству справедливости и гуманности..."

В 1839 г. после излечения Лихарев вернулся в свой полк. В 1840 г. он находился в экспедиционном отряде генерала Галафеева. Он вместе с Лермонтовым принимал участие в сражении при речке Валерик 11 июля. Об их встрече и о гибели декабриста в том бою написал позже Лорер:

"Сражение подходило к концу, и оба приятеля шли рука об руку, споря о Канте и Гегеле, и часто, в жару спора, неосторожно останавливаясь. Но горская пуля метка, и винтовка редко дает промахи. В одну из таких остановок вражеская пуля поразила Лихарева..."

За боевые заслуги 1840 г. декабрист был произведен в унтер-офицеры, но приказ не застал его в живых.

Николай Иванович Лорера (1795—1873) современники называли "веселым страдальцем". Тяжкие испытания не сломили его оптимизма. Он был многосторонне образован, музыкально одарен, писал стихи и рассказы, тонко чувствовал природу.

Лорер, майор Вятского пехотного полка, был членом Южного общества и ближайшим соратником П.И. Пестеля. Спустя несколько дней после ареста П.И. Пестеля и Лорера в Зимнем дворце его лично допросил сам император Николай I. По приговору Верховного Суда майора Лорера причислили к 4-му разряду государственных преступников и должны были сослать в Сибирь на 15 лет каторжных работ, а затем на вечное поселение. Но по "Высочайшей конфирмации" Николая I приговор смягчили, сократив срок каторги до 12 лет.

В феврале 1827 г. прямо из Алексеевского равелина Петропавловской крепости декабриста отправили в Сибирь. Шесть лет он провел в Чите и на Петровском заводе. Осенью 1837 г. вместе с несколькими декабристами его перевели рядовым на Кавказ, в отдельный корпус. Еще будучи в Сибири он начал писать воспоминания. Кавказскому периоду жизни в этих записках, впервые увидевших свет лишь в 1931 году, уделено много места.

Думал ли офицер Отечественной войны 1812 года, что на срок втором году жизни он вновь станет рядовым солдатом —

"нижним чином". В Ставрополе осенью 1837 г. после представления декабристов командующему Кавказской линией и Черноморией генералу А.А. Вельяминову, Лорера определили в Тенгинский пехотный полк, квартировавший в станице Ивановской на Кубани. Декабрист принимал участие во многих военных экспедициях под командованием генерала Н.Н. Раевского-младшего, тоже "прикосновенного" к декабристскому движению и благожелательно относившегося к участникам декабрьских событий 1825 г.

"Пусть не удивляются читатели тому, что в рассказах моих о кавказской жизни, — пишет Лорер, — часто встретит он как меня, так и многих других сосланных и разжалованных в обществе начальников своих различных степеней военной иерархии не как подчиненных, а на ноге товарищеской, дружеской, вежливой и учтивой. Ермолов внушил это правило Кавказскому корпусу, и приличное отношение к разжалованным соблюдалось и соблюдается там и поныне".

В 1838 г. в Тамани Лорер сближается со Львом Пушкиным, и они вместе принимают участие в военных операциях на Черном море. За отличие в боях Лорера производят в унтер-офицеры, а затем в прапорщики. В Тамани же в декабре 1840 г. состоялось его знакомство с Лермонтовым.

Летом 1841 г. Лорер получил разрешение выехать на лечение в Пятигорск. Здесь тогда находился его племянник офицер А.И. Арнольди, приехавший на воды с художником Р.К. Шведе, у которого он учился живописи. Роберт Константинович Шведе, известный впоследствии портретист, написал здесь портрет декабриста, изобразив Лорера на фоне долины Подкумка и Эльбруса. Лорер на портрете — в расстегнутом офицерском сюртуке без эполет, с суковатой палкой руке. Тонкий живописный мазок, четкий рисунок, сочность колорита отличают эту работу художника.

В то лето Лорер уже ближе узнал Лермонтова. В записках декабрист сообщает, что часто бывал в обществе поэта и его товарищей.

Лорер был и участником бала, устроенного поэтом 8 июля в парке "Цветник" возле грота Дианы.

"При полном рассвете я лег спать. Кто думал тогда, кто мог предвидеть, что через неделю после такого веселого вечера на-

станет для многих, или лучше сказать для всех нас, участников, горечь и сожаление?

В одно утро я собирался идти к минеральному источнику, как к окну моему подъехал какой-то всадник и постучал в стекло нагайкой. Обернувшись, я узнал Лермонтова и попросил его слезть и войти... Мы поговорили с ним несколько минут и потом расстались, а я не предчувствовал, что вижу его в последний раз... Дуэль его с Мартыновым уже была решена, и 15 июля он был убит".

Утром 16 июля 1841 г. от декабриста А.И. Вигелина Лорер узнал о трагической гибели поэта и в числе однополчан участвовал в похоронах Лермонтова. "Ежели бы гром упал к моим ногам, я бы и тогда, думаю, был менее поражен, чем на этот раз... На другой день были похороны при стечении всего Пятигорска. Представители всех полков, в которых Лермонтов волею и неволею служил в продолжение своей короткой жизни, нашлись, чтоб почтить последнюю почестью поэта и товарища. Полковник Безобразов был представителем от Нижегородского драгунского полка, я — от Тенгинского пехотного, Тиран — от лейб-гусарского и А.А. Арнольди — от Гродненского гусарского. На плечах наших вынесли мы гроб из дому и донесли до уединенной могилы кладбища на покатоости Машука... Печально опустили мы гроб в могилу, бросили со слезою на глазах горсть земли, и все было кончено".

В своих записках, написанных в сельце Водяном, на Херсонщине, где доживал Лорер дни после выхода в отставку, он не раз теплым словом вспоминает о своей дружбе с Лермонтовым. Этого декабриста мы с полным правом можем причислить к ближайшим кавказским спутникам поэта.

Лермонтов далеко не со всеми идеями декабристов соглашался. Многие их взгляды он не разделял, но общим было чувство любви к Отечеству — это их объединяло. Вспоминая о чтении романа "Герой нашего времени", декабрист И.Д. Якушкин писал: "...Какой прекрасный талант был у этого Лермонтова, слушаешь его, даже прозу, с таким же чувством удовольствия, с каким слушаешь давно знакомую хорошую музыку".

Текст предоставлен автором.

2004

Неизвестная книга о последней дуэли Лермонтова

Эта книга до сих пор не значится ни в одной библиотеке России. Нет ее и в библиографических указателях, посвященных М.Ю. Лермонтову. Ее единственный, известный мне, экземпляр принадлежал крупнейшему лермонтоведо, профессору Виктору Андрониковичу Мануйлову. Он показывал ее на одной из Всесоюзных Лермонтовских научных конференциях, проходивших в Пятигорске. Через несколько лет Виктор Андроникович дал мне эту книжку на время для снятия с нее ксерокопии. Где она хранится сейчас, сказать невозможно. Но сохранилась в моем собрании ксерокопия этого уникального экземпляра и фотокопия ее обложки. Книжка весьма проста и незатейливо издана, она небольшого, карманного формата. На тонкой серой обложке значится: М. Куклин. Последняя дуэль Лермонтова. В самом низу: Курск, губернская типография, 1891. При этом буква "М" была вписана перед фамилией черными чернилами, а не напечатана в типографии.

Маленькая брошюра насчитывает всего 26 страниц. Ее автор оставил в правом верхнем углу обложки автограф: "Его Превосходительству Н.П. Некрасову в знак глубочайшего уважения от автора-ученика".

Все сведения об авторе удалось разыскать только в знаменитой картотеке Б. Модзалевского, хранящейся в рукописном отделе Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом). Вот, что было выписано на карточке: "Михаил Михайлович Куклин (умер 5.12.1896 г.) был студентом Санкт-Петербургского историко-филологического института, учился у Николая Петровича Некрасова, известного филолога, профессора и одновременно инспектора того же института".

Следовательно, описываемый экземпляр книги был подарен автором своему учителю. Как явствует из карточки Модзалевского, сам М. Куклин был "автором нескольких учебников и книжек для детского чтения, собирал народные песни и обычаи Вологодского края".

После смерти Н.П. Некрасова, книга, вероятно, не раз меняла владельцев. Во время блокады Ленинграда брошюра эта попала в один из букинистических магазинов, о чем свидетельствует штамп на оборотной стороне ее обложки. У букинистов ее и приобрел В.А. Мануйлов.

Книга состоит из четырех небольших разделов, никак не озаглавленных, лишь помеченных римскими цифрами.

В предисловии М. Куклин обращает внимание читателей на строки стихотворения М.Ю. Лермонтова "1831 года 11 июня":

**Не смейся над моей пророческой тоскою.
Я знал, удар судьбы меня не обойдет.
Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет.**

В этих лермонтовских строках М. Куклин видит особый знак, своеобразное предчувствие самого поэта в своей ранней смерти.

Как пишет автор: "Поэт, по видимому, ожидал себе позорной смерти, — ожидал, что он будет казнен на плахе, как преступник, осужденный миром, окруженный презрением за свою вину. Но в этом он ошибся: он умер от пули своего товарища и сослуживца офицера Мартынова. На двадцать седьмом году жизни скончался поэт, и "замолкли звуки дивных песен" его! А его убийца жил около семидесяти лет! Страшная судьба! Гению дано несколько лет жизни, и многие десятки лет его убийце. Правда, незавидны эти десятки лет жизни, отравленной преступлением, и тяжело должно быть сознание неисправимой, тяжкой вины пред родиной: ведь этот русский офицер уже, конечно, должен был понимать рано или поздно, "на что он руку поднимал в кровавый миг". Скончавшийся уже в глубокой старости, он, конечно, не избежал загробного суда, но здесь на земле он избежал наказания, соразмерного его вине". (С. 2.)

Это мнение М. Кукина можно с полным правом признать справедливым. И здесь мы позволим себе несколько отойти от дальнейшего описания книги, а посмотреть на убийцу Лермонтова, на его поступки. Действительно, Н.С. Мартынов оказался человеком мелочным, злобным и самолюбивым, хотя, в то же время, и характер самого Лермонтова был далеко не из легких. Но Н.С. Мартынова нельзя упрекнуть в том, что он по молодости не придавал значения личности Лермонтова, не понимал высоту его дарования, как поэта. Ведь недаром он не раз пытался его копировать. Возьмем, хотя бы, поэтические и прозаические сочинения Николая Мартынова, его поэму "Герзель-аул", написанную в ответ на лермонтовский "Валерик" или так и не законченную повесть "Гуаша" — тоже подражание Лермонтовской "Бэле". Может быть ощущение невозможности подняться до высот Лермонтова все время мучило Н.С. Мартынова, заставляло раздражаться каждому успеху поэта? Кто знает? К сожалению, своей определенной точки зрения к Лермонтову и его произведениям Н.С. Мартынов не оставил. Может быть, эта невозможность самовыражения сделала его завистником, тогда поэт и его действия стали для Николая Соломоновича попросту объектом раздражения, пе-

решедшими в ненависть. Мы помним те слова, которые сохранились в ответах на вопросные пункты пятигорской Следственной комиссии, созданной в связи с гибелью Лермонтова. В них Н.С. Мартынов писал, что "Лермонтов его постоянно дразнил..." И именно это, по его мнению, послужило причиной дуэли.

Нам необходимо сделать еще одно небольшое отступление. Говоря о Мартынове, стоит учесть серьезное и объективное мнение известного ученого-кавказоведа и историка профессора Армавирского государственного педагогического университета В.Б. Виноградова. К большому сожалению его работы, изданные в Армавире, широкому кругу читателей оказались малоизвестны. А они заслуживают того, чтобы обратить на них внимание. 1837 год для Лермонтова стал особым годом — это поэтический триумф, который уже никогда не опускался, а лишь набирал с каждым годом силу. Но, как считают А.В. и В.Б. Виноградовы 1837 год стал и "началом литературного соперничества... Хорошо известно, что кавказские впечатления первой лермонтовской ссылки легли в основу содержания повестей "Героя нашего времени" и, в частности, повести "Бэла", ранее всех остальных опубликованной (уже в начале 1839 г.)".

Это соперничество, по мнению авторов, проявилось в создании Мартыновым повести "Гуаша". Она была только начата, эта "грустная недоконченная история двух отдельных существований, из которых я случайно вырвал несколько листов", — как писал Мартынов. При жизни автора она никогда не была напечатана. В ней Мартынов попытался художественно описать свое пребывание в закубанской экспедиции 1837 г., куда Лермонтов так и не попал. Соперничество продолжилось и во время второй ссылки Лермонтова. Они вновь оказались вместе в экспедиционном отряде генерал-лейтенанта А.В. Галафеева в Чечне. Там Лермонтов создал один из шедевров своего поэтического гения, стихотворение "Я к вам пишу, случайно, право...", больше известное под названием "Валерик", Мартынов пишет о тех же событиях свое поэтическое произведение "Герзель-Аул". Это соперничество и вылилось в конфликт, приведший к убийству Лермонтова.

Вторая часть книжки М. Кукина посвящена рассказу о дуэлях в России вообще и об отношении к ним различных слоев общества. Эпиграфом к этой главке автор поставил слова А.С. Пушкина из "Капитанской дочки":

"Ах, мои батюшки! на что это похоже? Как? Что? В нашей крепости заводить самоубийство... Петр Андреевич! этого я от тебя не ожидала: как тебе не совестно? Добро Алексей Иванович: он за душегубство и из гвардии выписан; а ты-то что? туда же лезешь".

Этими словами героини "Капитанской дочки" — Василисы Егоровны, автор подчеркивает "истинно русский взгляд на дуэль: дуэль есть душегубство, несовместимое с верою в Бога". И далее М. Кукин так характеризует лиц, вызывающих на поединок: "...одни совершенно хладнокровно вызывают своего противника на дуэль — это люди бессердечные, это или отчаянные головорезы или сухие гордецы, в том и другом случае узкие эгоисты; другой род людей характеризуется способностью приходить в сильное возбуждение, распаляться гневом; ярость ослепляет таких людей, и оно уподобляется невменяемому".

Чем же объяснить тогда, что вызываемые на дуэль принимают вызов?

Довольно определенно автор считает, что "одни идут на дуэль с некоторым сердечным сокрушением, ибо понимают нелепость дуэли (как, например, и Лермонтов, по словам людей его хорошо знавших, был отъявленным врагом дуэли), но не имеют духа отказаться от вызова".

"На дуэли никогда не бывает одинаковой опасности для обоих противников, — замечает М. Кукин. Ибо всегда окажется разница в воспитании, в умении стрелять, в умении владеть собою. Но самое главное, это то, что между противниками бывает такая разница: один человек благородной души и честного сердца, доступный к состраданию и раскаянию, другой — душегуб".

Отсюда автор делает весьма определенный вывод: "Поскольку дуэль является плодом неразумия и злобы, делом жестоким и несправедливым, то она не может быть честной, что особенно хорошо видно из описания дуэли Лермонтова".

В основу своего повествования М. Кукин берет опубликованные в газетах "Новое время" и "Московские ведомости" от 15 июня 1891 года воспоминания Э.А. Шан-Гирей (Верзилиной), однако он не просто их цитирует, а ставит свои определенные акценты, делает свои выводы. Подробно излагая основные события того трагического вечера, который проходил в доме Верзилиных 13 июля 1841 года, автор пишет:

"Лермонтов и Лев Пушкин, сидевшие у ломберного стола, острили. Собственно обидно-злого в том, что они говорили, ничего не было, — подчеркивает М. Кукин. — Заметив кривляние Мартынова перед дамами, Лермонтов обратил внимание на это своих собеседников. И когда в тишине залы, после окончания неожиданно сильного аккорда Трубецкого, раздалось слово "пуаньяр" (кинжал), Мартынов не отнесся к этому, как и все остальные, несколько шутливо, а наоборот — поблелел глаза сверкнули, губы задрожали, и сказав Лермонтову: "сколько раз я просил вас оставить свои шутки, особенно в присутствии дам" — столь же быстро отошел, что Лермонтов ничего не успел ответить".

Как мне кажется, М. Кукин заметил ту незначительную, но весьма существенную деталь ссоры, и последующего вызова на дуэль, а именно то, что Николай Мартынов отнесся к маленькой, мимолетно брошенной фразе-шутке Лермонтова весьма серьезно, больше того, она задела его большое самолюбие, она его взорвала, в то время как у всех присутствовавших на вечеринке она вызвала лишь улыбку и на которую мало кто обратил внимание.

Свое повествование о вызове на дуэль и самой дуэли М. Кукин основывает на воспоминаниях Э.А. Шан-Гирей и первой биографии М.Ю. Лермонтова, написанной и изданной в 1891 г. П.А. Висковатым.

В своем повествовании М. Кукин, вслед за первым биографом, приводит слова, которые якобы говорил Лермонтов, "что у него рука не поднимется на Мартынова и что он выстрелит в воздух. Это было сообщено и самому Мартынову" (С. 20). Но, как известно, Лермонтов никогда подобных слов не говорил, и здесь мы видим, что М. Кукин отнесся с полным доверием к свидетельствам некоторых современников, написанных спустя 40 лет после гибели поэта и использованных П.А. Висковатым. Это сейчас мы знаем, что воспоминания об этой, якобы сказанной поэтом, фразе были не совсем правдивы и основывались на слухах, циркулировавших в Пятигорске

в июльские дни 1841 года и повторенную первым биографом Лермонтова.

Четвертую, заключительную главу открывает эпиграф, которым стала строка стихотворения Лермонтова на смерть А.С. Пушкина: "Таитесь вы под сению закона..."

В этой маленькой главке автор попытался поставить вопрос о том, кто же был заинтересован в гибели Лермонтова? И здесь М. Куклин попросту повторил уже известную точку зрения П.А. Висковатого.

"Что смерть Лермонтова не была случайностью, что дуэль была только удобным условием для достижения гибели поэта, — пишет М. Куклин, — видно уже из того, что Мартынов, по своей ограниченности и бессердечию, явился, можно думать, орудием для исполнения злого заранее составленного умысла некоторых других лиц, оставшихся в тени".

Вслед за П.А. Висковатым он частично повторяет мнение первого биографа: "Нет никакого сомнения, что Мартынова подстрекали со стороны лица, давно желавшие вызвать столкновение между поэтом и кем-либо из не в меру щекотливых личностей. Полагали, что "обуздание" "неудобного" юноши-писателя будет принято не без тайного удовольствия некоторыми влиятельными сферами в Петербурге. Мы находим много общего между интригами, доведшими до гроба Пушкина и до кровавой кончины Лермонтова. Хотя обе интриги никогда разьяснены не будут, потому что велись потаенными средствами" (С. 25–26).

Далее М. Куклин заключает: "тут речь идет о тех людях, к которым за несколько лет перед этим поэт обращался со своим грозным воззванием:

Свободы, гения и славы палачи...

Эти палачи, — пишет автор, — содрогнувшиеся от громовых слов поэта по поводу смерти, тоже насильственной и тоже на дуэли, другого великого сына России, — Пушкина, эти палачи отомстили ему и потому еще раз к ним можно было бы отнести вдохновенное слово поэта:

Но есть и Божий суд, наперстники разврата.

Есть грозный Судия. Он ждет,

Он недоступен звону злата,

И мысли и дела он знает наперед.

Тогда напрасно вы прибегните к злословью:

Оно вам не поможет вновь,

И вы не смоее всей вашей черной кровью

Поэта праведную кровь".

Книга М. Кукулина явилась первым в дореволюционной России отдельным изданием, попытавшимся проанализировать дуэль Лермонтова с Мартыновым.

Однако, несмотря на отдельные оригинальные авторские предположения и утверждения, М. Куклин не привлек дополнительные материалы, которые уже были известны к 1891 году. Автор ограничился лишь повторением отдельных положений, содержащихся в первой биографии Лермонтова, написанной П.А. Висковатым.

Текст предоставлен автором.

2004

Уточнение датировки письма М.Ю. Лермонтова к М.Л. Симанской

Работа над новым изданием "Летописи жизни и творчества М.Ю. Лермонтова" велась у меня с перерывом около 10 лет. Но подготовка окончательного текста книги проходило весьма ускоренно. В течение месяца пришлось сверстать текст, в который затем не один раз вносились дополнения и исправления. К сожалению, уже после выхода "Летописи"¹ обнаружились некоторые пропуски и неточности. Одну из них я пытаюсь исправить в данной публикации.

Впервые это небольшое письмо М.Ю. Лермонтова, написанное по-французски, было опубликовано и воспроизведено в 1916 г.² В переводе на русский язык его напечатал Б.М. Эйхенбаум в 5 томе Полного собрания сочинений поэта, вышедшем в издательстве "Academia". С этого времени письмо печатается во всех последующих изданиях с некоторыми незначительными вариантами перевода: "Дорогая (милая) кузина", "Я с восторгом (восхищением) принимаю ваше любезное приглашение" и т.д. Комментируя это письмо, Б.М. Эйхенбаум датирует его предположительно 11 мая 1836 г. на том основании, что 9 мая 1836 г. между Кронштадтом и Петергофом утонул кузен Лермонтова, сын Григория Даниловича и Натальи Алексеевны Столыпиных Павел Григорьевич, служивший поручиком в лейб-гвардии Конном полку. Обосновывая свою датировку именно этим событием Эйхенбаум заключил: "Даты смерти других Столыпиных (например, Михаила Григорьевича в 1834 году) могут быть связаны с настоящей запиской с гораздо меньшей долей вероятности"³.

В 1953 г. И.Л. Андроников передатировал это письмо, связав его со смертью именно Михаила Григорьевича Столыпина, сына Натальи Алексеевны Столыпиной, брата Аннет Столыпиной, вышедшей замуж за А.И. Философова. М.Г. Столыпин приходился Лермонтову кузеном, мать Михаила была родной сестрой Елизаветы Алексеевны Арсеньевой — бабушки поэта.

Как писал И.Л. Андроников, Столыпин "умер 17 февраля 1834 года. Похороны его совпали с именинами Льва Александровича Симанского, "дяди" Лермонтова ("Львов день" бывает два раза в году — 18 и 20 февраля ст. ст.) Поэтому-то Лермонтов и пишет М.Л. Симанской, что не замедлит явиться "с поздравлением к дяде" после обеда, то есть после похорон"⁴. Отсюда и датировать это письмо, по его мнению, следует 20 февраля 1834 г. С этой новой датировкой согласились издатели как "большого" Академического издания Полного Собрания сочинений Лермонтова⁵, так и "малого"⁶.

Но прежде необходимо обратиться к полному тексту этого письма. Мы приводим его текст по переводу, сделанному В.Е. Орловым и опубликованному в 7 томе Полного собрания сочинений Лермонтова, вышедшем в издательстве "Воскресенье":

"Милая кузина! Я с восторгом принимаю ваше любезное приглашение и, конечно, не пренебрегу возможностью приехать поздравить дядю сразу же после обеда, ибо — к великому моему отчаянию позавчера скончался мой кузен Stolipine, — и я уверен, что вы не найдете дурного в том, что я лишаю себя удовольствия увидеть вас на несколько часов раньше, чтобы пойти исполнить долг, столько же печальный, сколько и необходимый. — Ваш на весь вечер и на всю жизнь.

М.Л."⁷.

Обнаруженные нами в РГВИА документы Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, где учились Столыпин и Лермонтов, дают возможность сделать некоторые уточнения. Прежде всего, несколько слов о Михаиле Григорьевиче Столыпине. Он родился, как и Лермонтов в 1814 году. После переезда Лермонтова с бабушкой в Петербург, они близко сходятся со всей своей многочисленной столичной родней. Осенью 1832 года Лермонтов и Михаил Столыпин решили поступать вместе в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Как свидетельствует запись в журнале входящих бумаг Школы, 9 октября 1832 г. от заведующего Школой генерал-адъютанта А.И. Нейдгарта поступило распоряжение за № 228 "о зачислении кандидатами недорослей Уварова, Сталыпина, Головина, Лермантова..."⁸.

Иными словами, оба кузена Лермонтов и Столыпин действительно поступали в Школу одновременно. 14 октября они были уже зачислены унтер-офицерами⁹. 4 ноября они успешно держали экзамены¹⁰, после чего распоряжением генерал-адъютанта Нейдгарта "недоросли из дворян, просящиеся на службу в полки Лейб-гвардии" были распределены 6 ноября следующим образом: Михаил Столыпин в Конный, Михаил Лермонтов в Гусарский¹¹. По Школе соответствующий приказ отдал Командир Школы генерал-майор барон К.А. Шлиппенбах 10 ноября¹². А с 14 ноября Михаил Столыпин и Михаил Лермонтов были "зачислены в оные полки на праве вольно определяющихся унтер-офицерами, коих и числить в сем звании"¹³.

16 января 1834 г. в журнале входящих бумаг Школы появилась следующая запись: письмо от "генерал-майора барона Ме-

ендорфа № 124-й о переименовании в юнкера Михаила Сталыпина и о взыскании с него 2 рублей"¹⁴. Деньги эти взыскивались в казну "за употребленную при рассмотрении документов о дворянском их происхождении вместо гербовой простую бумагу"¹⁵. Как видим, в начале 1834 года Столыпин стал юнкером.

Однако 16 февраля случилось непредвиденное, в результате болезни "желчною горячкой" юнкер Михаил Столыпин умер¹⁶. Таким образом, дата смерти Столыпина уточняется, не 17, как считалось ранее, а 16 февраля произошло это трагическое событие.

18 февраля по Школе был отдан следующий приказ:

"Завтрашнего числа в 10 часов утра имеет быть вынос из дома Яковлева Почтамской улицы, и погребение на Смоленском кладбище тела умершего лейб-гвардии. Конного полка юнкера Сталыпина 1-го, для чего наряжается команда от эскадрона юнкеров в числе 33-х человек под командою поручика Теренина, коей отправиться из Школы в 9-ть часов с оружием, а прочим за тем юнкерам, кои будут следовать <у> гроба без оружия, офицеру и юнкерам быть одетыми в полной парадной форме. Поручику Теренину и трубачам иметь полный караул по уставу Г.г. офицерам эскадрона желающим провожать тело быть в вицмундирах и шляпах"¹⁷.

В тот же день в Санкт-Петербургский ордонансгауз было отправлено из Школы письмо: "о выносе завтра в 10 часов утра из дома Яковлева Почмейстерской улицы и погребении на Смоленской кладбище тела умершего в квартире матери своей л.-гв. Конного полка юнкера Михаила Сталыпина и о наряде команды по уставу от эскадрона юнкеров"¹⁸.

Слова Лермонтова "чтобы пойти исполнить долг, столько же печальный, сколько и необходимый" вовсе не следует считать участием поэта в похоронах Михаила Столыпина. После обеда в Школе, его вполне могли отпустить в дом Столыпиных, посетить семью умершего родственника. Вот после исполнения этого "печального долга" Лермонтов прибыл к Симанским с поздравлением именинника.

Итак, Лермонтов присутствовал на похоронах своего кузена, которые на самом деле состоялись не 20, а 19 февраля. Таким образом, хронология написания письма уточняется. Оно было на-

писано не 20, а 18 февраля, Лермонтов сам косвенно указывает дату: "позавчера скончался мой кузен". "Позавчера" приходится на 16 февраля, а 18-го февраля в святцах чествуются день памяти св. Льва, папы Римского (461 г.)¹⁹. Именно в этот день у отца Марии Львовны — Льва Александровича были именины, на которые Лермонтов получил от своей кузины приглашение, которое послужило поводом для написания этого ответного письма.

Следует заметить, что дисциплина в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров была довольно строгой, отпускать юнкеров поздравить дядюшек и тетюшек с именинами или на свадьбы было не в правилах барона Шлиппенбаха. Если это и делалось, то только после получения официальных просьб, которые рассматривались согласно принятого в то время делопроизводства. Так, например, в Школе учились сын командира Лейб-гвардии Уланского полка и племянник сенатора графа Тизенгаузена лейб-гвардии Гусарского полка юнкер Бенкендорф, и его кузен подпрапорщик лейб-гвардии Финляндского полка барон Унгернштернберг. Сенатор Тизенгаузен отправил на имя заведующему Школой генерал-адъютанту Нейдгарту официальное прошение, в котором "просит ходатайствовать им отпуск по 6 января 1833 г., которых просил в отпуск в связи со свадьбой в г. Ревеле его дочери, а последний для свидания с родственниками в г. Ревеле...". 13 декабря Нейдгарт переслал соответствующее отношение в Школу. Барон Шлиппенбах составил официальный ответ "что означенные юнкер и подпрапорщик поведению, усердию к службе и прилежанию к наукам заслуживают просимого ими увольнения в отпуск, и что они полугодичный экзамен кончили"²⁰. Только после выполнения всех формальностей все трое получили отпускные билеты 20 декабря²¹.

А вот смерть, похороны родственника — совсем другое дело. Надо было отдать христианский долг, и здесь обходились устным распоряжением, правда, выдавая на руки отпускные билеты, которые юнкера и подпрапорщики должны были иметь при себе "между 2-й и 3-й пуговицами мундира"²².

Лермонтов воспользовался удавшейся возможностью покинуть Школу, и после посещения дома своего покойного кузена, отправился к вечеру 18 февраля в дом Симанских.

Примечания

¹Захаров В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. — М.: "Русская панорама", 2003.

²Известия Лермонтовского и Исторического музеев Николаевского Кавалерийского училища. 1916, № 1. — С. 72–73. Подлинник хранится в Рукописном отделе ИРЛИ, ф. 254, оп. 1, № 31.

³Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в пяти томах / Ред. текста и комментарии Б.М. Эйхенбаума. — М.-Л.: Academia, 1935. — Т. V. — С. 539.

⁴Лермонтов М.Ю. Сочинения. Издание библиотеки "Огонек". — М., 1953. — Т. 4. — С. 471–472.

⁵Лермонтов М.Ю. Сочинения в шести томах / Редакция издания: Н.Ф. Бельчиков, Б.П. Городецкий, Б.В. Томашевский. — М.—Л.: изд-во Академии наук СССР, 1957. — Т. 6. — С. 426; 715–716.

⁶Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах / Ред. коллегия: В.А. Мануйлов, В.Э. Вацура, Т.П. Голованова, Л.Н. Назарова, И.С. Чистова. — Л.: "Наука", 1981. — Т. 4. — С. 384; 494.

⁷Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 7. Письма. — М.: Воскресенье, 2001. — С. 63.

⁸РГВИА, ф. 321, оп. 1, д. 302, л. 46 об. См.: Захаров В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова... — С. 108.

⁹РГВИА, ф. 321, оп. 1, д. 302, л. 47 об.

¹⁰РГВИА, ф. 321, оп. 1, д. 301, л. 435 об.

¹¹РГВИА, ф. 321, оп. 1, д. 301, л. 435 об. — 436.

¹²РГВИА, ф. 321, оп. 1, д. 7, л. 193–194.

¹³ИРЛИ, ф. 524, оп. 3, № 1, л. 2.

¹⁴Захаров В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова... — С. 168–169.

¹⁵РГВИА, ф. 321, оп. 1, д. 306, л. 37 об.

¹⁶РГВИА, ф. 321, оп. 1, д. 306, л. 160.

¹⁷РГВИА, ф. 321, оп. 1, д. 9, л. 16.

¹⁸РГВИА, ф. 321, оп. 1, д. 306, л. 60. 9–69 об.

¹⁹И.Л. Андроников, отталкиваясь от того факта, что М. Столыпин якобы умер 17-го февраля, неверно посчитал именинами отца Марии Симанской — 20 февраля, в этот день православная церковь действительно чествует святого по имени Лев, но другого — преподобного Льва, епископа Катанского (ок. 780 г.).

²⁰РГВИА, ф. 321, оп. 1, д. 301, л. 507 об.

²¹Там же. Л. 509 об.

²²Захаров В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова... — С. 177.

Текст предоставлен автором.

2004

"Тамбовская казначейша" М.Ю. Лермонтова: о чтении одной купюры

В начале 1838 г. М.Ю. Лермонтов передал В.А. Жуковскому свою поэму "Тамбовская казначейша". Жуковский вместе с П.А. Вяземским решили ее участь. Она им так понравилась, что ее напечатали в ближайшем мартовском номере "Современника". Однако поэма в опубликованном виде имела значительное число купюр. Как заметил В.А. Мануйлов: "журнальный текст был отредактирован Жуковским и пострадал от цензуры"¹. В воспоминаниях И.И. Панаева сохранилось свидетельство бурной реакции Лермонтова на эту публикацию. Панаев вспоминал, как встретил поэта у А.А. Краевского в редакции, Лермонтов "держал тоненькую розовую книжечку "Современника" в руке и покушался было разорвать ее, но г. Краевский не допустил до этого. — "Это черт знает что такое! позволительно ли делать такие вещи! — говорил Лермонтов, размахивая книжечкою... — Это ни на что не похоже!" Он подсел к столу, взял толстый красный карандаш и на обертке "Современника", где была напечатана его "Казначейша", набросал какую-то карикатуру"².

В публикации цензор убрал не только название города Тамбов и даже эпитет тамбовский, но и выбросил немало строк. К сожалению рукописи "Тамбовской казначейши" до наших дней не дошли. Имеется только черновые наброски "Посвящения" и стихи 706—727. Поэтому восстановить многие места не представляется возможным. Что-то привел П.А. Висковатый, но далеко не все. Попробуем восстановить некоторые строки.

В первой главе отсутствует предпоследняя строчка. По нашему мнению полностью текст должен был выглядеть так:

Тамбов на карте генеральной
Кружком означен не всегда;
Он прежде город был опальный,
Теперь же, право, хоть куда.
Там есть три улицы прямые,
И фонари и мостовые,
Там два трактира есть, один
Московский, а другой Берлин.
Там есть еще четыре будки,
При них два будочника есть;

По форме отдают вам честь,
И смена им два раза в сутки;
Там зданье лучшее острог.
Короче славный городок.

Цензор, убравший эту строку, убрал и другие, в которых упоминались арестанты. Это относится, по нашему мнению, к IV главе поэмы. В лермонтовское время упоминание в литературном произведении острога и острожных работ считалось не только не благозвучным, но и не разрешенным цензурой. Правда, уже в более поздней литературе конца XIX века сохранилось немало указаний на различные виды арестантского труда, который выполняли заключенные в городе, вне стен острога. Так, С.К. Тогель в специальной работе, посвященной труду арестантов, писал:

"На границе между общественными работами и заказами частных лиц стоят работы арестантов по очистке улиц и площадей в городах, очистке от снега и грязи, выравниванию и исправлению дорог, подметанию улиц и т.д. Занятие это чрезвычайно распространено"³.

Интересно, что в предреформенный период об этом же свидетельствуют и отчеты губернаторов. Так, например, "в Ковно арестанты употреблялись для чистки городских площадей и тротуаров"⁴. В городах Елатье и Козлове Тамбовской губернии "арестанты употреблялись исключительно на публичные городские работы, т.е. на чистку площадей и копанье канав"⁵. А в Херсонской тюрьме "недостаток помещения в мастерских восполняется высылкою арестантов на городские работы"⁶. Известный участник "кружка Петрашевского" Д.Д. Ахшарумов, проводивший в 1849-1851 гг. в Херсонской тюрьме, вспоминал позже, что в числе арестантских работ преобладала очистка улиц города, расчистка их от снега⁷.

Но мы имеем и более раннее свидетельство современника Лермонтова. Оно принадлежит Т.Г. Шевченко. В его поэме "Неофиты", написанной после возвращения из десятилетней ссылки, автор, прикрывшись покровом античности, изобразил быт и нравы современной ему эпохи. Там, в частности, имеется эпизод, в котором рассказывается как мать одного арестованного,

желая увидеть своего сына, сидит всю ночь под стенами тюрьмы, ожидая рассвета, когда

Его погонят в кандалах

Бульвар мести.

Таким образом, арестантов чаще всего в городах использовали в качестве дворников. Тогда вполне логичным будет отсутствующие две строки в IV главе "Тамбовской казначейши":

**И вот однажды утром рано,
В час лучший девственного сна,
Когда сквозь пелену тумана
Едва проглядывает Цна,
Когда лишь куполы собора
Роскошно золотит Аврора,
И, тишины известный враг,
Еще безмолствовал кабак,
И выходили арестанты
Бульвар загаженный мести.
Уланы справа по-шести
Вступили в город; музыканты,
Дремля на лошадях своих,
Играли марш из Двух слепых.**

Предложенный текст, помимо правдоподобной рифмовки имеет полное соответствие с реальной жизнью провинциального городка 30-40-х гг. XIX в., которую удалось подсмотреть поэту во время его проезда в Тарханы через Тамбов, а затем обратно в Москву в конце 1836 — феврале 1837 гг. Известно, что особенностью произведений Лермонтова, как ни у одного из русских писателей и поэтов является нераздельная связь жизни и творчества. Именно поэтому, как отметила О.В. Миллер, у него все биографично⁸.

Приведенный текст несет не только биографичность, но и определенную нагрузку в развитии мысли поэта. Этот характерный штрих, подмеченный, возможно, даже невзначай, дополняет нарисованную Лермонтовым картину раннего утра городка. Можно лишь добавить, что полицейскими правилами предписывалось производить очистку городов, вывоз нечистот и выполнять все необходимые работы по уборке населенных пунктов в ночные и ранние утренние часы.

Думается, что предложенный текст, вполне может быть вставлен в удаленные цензурой строки поэмы Лермонтова "Тамбовская казначейша".

Примечания

¹Мануйлов В. Тамбовская казначейша. Повесть в стихах М.Ю. Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Тамбовская казначейша. — Л.: Художник РСФСР, 1978. — С. 87—88.

²М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: Худ. лит.-ра, 1972. — С. 235.

³Гогель С.К. Арестантский труд в русских и иностранных тюрьмах. — СПб., 1897. — С. 81.

⁴Материалы по вопросу о преобразовании тюремной части в России. Изданы Министерством внутренних дел по сведениям, доставленным от Начальников губерний. — СПб., 1865. — С. 186.

⁵Материалы по вопросу о преобразовании тюремной части в России. Изданы Министерством внутренних дел по сведениям, доставленным от Начальников губерний. — СПб., 1865. — С. 547.

⁶Там же. — С. 642.

⁷Ахшарумов Д.Д. Из моих воспоминаний (1849-1851 гг.). — СПб., 1905. — С. 188, 226.

⁸Миллер О.В. К вопросу об автобиографизме творчества М.Ю. Лермонтова // Творческий процесс и эстетические принципы писателя. Сборник научных трудов. — Иркутск, 1980. — С. 11—31.

Текст предоставлен автором.

2004

К атрибуции портрета М.Ю. Лермонтова 1834 года, приписываемого Будкину

Впервые эта работа была опубликована в "Пензенской правде" в 1978 г., но из-за весьма напряженных отношений с тогдашним вторым секретарем Пензенского обкома КПСС Г.В. Мясниковым, она вышла под псевдонимом З. Владимиров¹. Затем она была перепечатана дважды в краснодарской газете "Комсомолец Кубани", и в спецвыпуске "Ставропольской правды"², посвященном М.Ю. Лермонтову. Однако время заставляет вернуться к этой теме вновь для уточнения, дополнения и исправления некоторых неточностей.

"Торячо любила Михаила Юрьевича Лермонтова воспитавшая его бабка", — такими словами начал биографию поэта его первый исследователь Павел Александрович Висковатый.

До 1835 года Елизавета Алексеевна не расставалась с внуком. Но с производством его в офицеры видаться они стали реже. В 1837 году Лермонтов был сослан на Кавказ, длительная разлука стала чувствоваться все острее. Его прощение и перевод на короткое время в Гродненский гусарский полк, а затем возвращение в лейб-гвардии Гусарский на какое-то время успокоил сердце бабушки.

В 1838 году Елизавета Алексеевна заказывает столичному художнику портрет внука. Во-первых, она гордилась, что он вновь гвардейский офицер, а во-вторых, портрет будет всегда при ней, а это "все равно, что Мишенька рядом". Художник изобразил Лермонтова в вицмундире корнета лейб-гвардии Гусарского полка, на одно плечо наброшена шинель с бобровым воротником. В руках треугольная шляпа с плюмажем. Портрет настолько понравился бабушке, что она с ним не расставалась больше никогда.

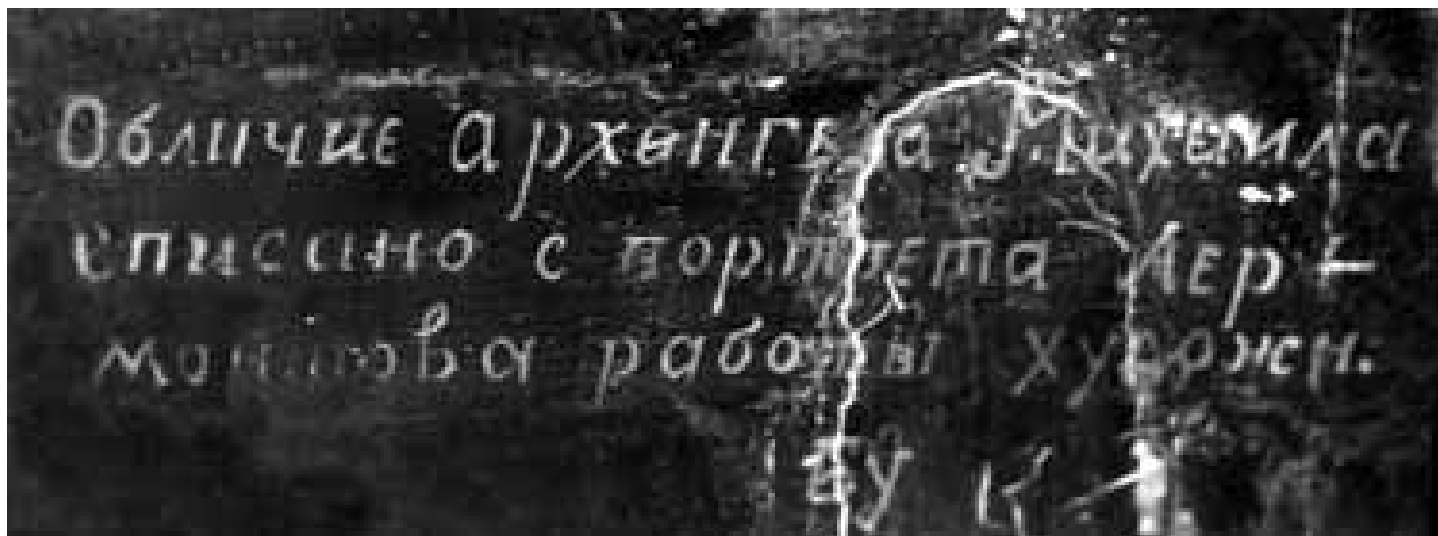
В 1845 году, после смерти Елизаветы Алексеевны, ее родной брат Афанасий Алексеевич Столыпин согласно завещанию вступил в права наследника имения. Жить в Тарханах он не собирался и, отобрав некоторые вещи, напоминавшие ему о его

родне, уехал в свое саратовское имение Нееловку. Забрал с собой и портрет. Кто-то из последующих наследников перевез портрет Лермонтова в подмосковную усадьбу Столыпиных Мураново, где в 1938 году его нашел известный музеевед и искусствовед, большой знаток старины Н.П. Пахомов. Тогда же портрет был передан в музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, а в 1948 г. этот портрет был передан в Ленинград в Институт русской литературы (Пушкинский дом). На обороте портрета Н.П. Пахомов обнаружил надпись: "Писал Будкин, 1834 г. С.-Петербург". Итак, автор найден!

Но радоваться было рано. Находка удивительно напоминала гравированный портрет Лермонтова, приложенный в 1865 г. к отдельному изданию "Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова". Разница была лишь в том, что на гравюре на эполетах помещены три звездочки — соответствующие чину поручика, а на выполненном маслом портрете — одна — корнетская.

Вот что об этом портрете писал издатель книги Илья Глазунов: "...К настоящему изданию мы прилагаем новый портрет М.Ю. Лермонтова, отличающийся особенным сходством, как утверждают лица, близко знавшие покойного поэта. Портрет этот гравирован в Лейпциге, у Брокгауза, с фотографического снимка, сообщенного нам из Саратова М.С. Муренко. Подлинник, с которого сделана была фотография, писан для родственника Лермонтова г<осподина> Столыпина художником Захаровым вскоре после выхода М.Ю. Лермонтова из юнкерской школы".

В том же 1865 г. дальний родственник поэта М.Н. Лонгинов в рецензии на издание "Песни про царя Ивана Васильевича..." заявлял: "Теперь г<осподин> Глазунов напечатал роскошное издание "Песни" с 12 бойкими рисунками г<осподина> Шарлеманя... Новый, отлично гравированный портрет Лермонтова



делает это издание особенно замечательным. Нам случалось уже указывать в печати на существование оригинала этой гравюры, изображающей Лермонтова в вицмундире лейб-гвардии Гусарского полка, драпированного шинелью... Оригинал писал масляными красками в натуральную величину художником Захаровым, а гравюра сделана в Лейпциге со снятой с него г-сподином Муренко фотографии. Мы коротко знали Лермонтова, можем отнести этот портрет к 1839 году и засвидетельствовать, что он (хотя несколько польщенный, как обыкновенно бывает) очень похож, и один может дать истинное понятие о лице Лермонтова³.

Как видим, М.Н. Лонгинов по горячим следам поправил лишь одну опечатку Ильи Глазунова: уточнил время написания портрета — 1839 год. Позже известный библиограф XIX века П.А. Ефремов об этом портрете сообщил следующее: "В начале 1865 года до меня дошла копия с четвертого оригинального портрета. Муренко прислал из Саратова И.И. Глазунову фотографический снимок, сделанный им с портрета Лермонтова в лейб-гусарском мундире, с наброшенной на плечо шинелью и с треугольной шляпой в руке. Оригинал был рисован художником Захаровым масляными красками..."⁴. Итак, и издатель "Песни" Глазунов, и знавший Лермонтова М.Н. Лонгинов, и П.А. Ефремов считали Захарова автором портрета. В XIX веке это авторство ни у кого не вызывало сомнения.

Но вот вначале XX века, а точнее в 1905 году, в пользу вдов и сирот, павших в бою воинов была устроена в Петербурге в Таврическом дворце историко-художественная благотворительная выставка русских портретов. Впервые здесь был представлен подлинник портрета Лермонтова, того самого, с которого были до этого сделаны фотографии и нарезана гравюра. Газета "Новое время" опубликовала репродукцию с портрета, но с совершенно неожиданной подписью: "Писал Будкин в Санкт-Петербурге в 1834 г."⁵.

Сенсации не произошло. Публикация осталась совершенно не замеченной. На нее обратил внимание лишь в 1939 году Н.П. Пахомов. В основу новой авторской атрибуции была положена написанная на обороте холста надпись, уже приводимая нами: "Писал Будкин...". Компетентность Глазунова, Лонгинова и Ефремова была не просто взята под сомнение, их отвергли.

В то время как дата, стоящая на оборотной стороне холста — 1834 год, казалось бы, вполне соответствовала послужному списку Лермонтова.

В 1970 году с опровержением авторства и даты этого портрета выступил И.И. Шинкаренко, самый знаменитый в то время в нашей стране специалист-униформолог. В докладе на очередной Всесоюзной Лермонтовской научной конференции в Пятигорске, он сделал тщательный анализ деталей формы Лермонтова — вицмундира. Это оказалось достаточным доказательством того, что портрет Лермонтова был написан не Ф. Будкиным, а П.З. Захаровым в 1838—1839 гг. И. Шинкаренко обратил внимание на характерную особенность вицмундира: тщательность, с которой он был выписан⁶. А ведь это очень существенная деталь, особенно при экспертизе военных портретов, которых Шинкаренко сделал к тому времени уже не одну сотню.

Если допустить, что интересующий нас портрет был создан в 1834 году, то вроде бы эта точка зрения совпадала с мнением И. Глазунова о времени его написания — "Вскоре после выхода М.Ю. Лермонтова из юнкерской школы", но противоречит Лонгинову, считавшему 1839 год временем его написания. Кто же прав?

Давайте посмотрим все тот же послужной список, которым пользовался и Н.П. Пахомов. Оказывается, Лермонтов служил в лейб-гвардии Гусарском полку дважды: вначале с 22 ноября 1834 по 28 февраля 1837 гг., затем с 9 апреля 1839 по 13 марта 1840 гг. — уже поручиком.

Решить вопрос, к какому периоду службы относится портрет, на первый взгляд довольно сложно. Но так ли?

В конце 1837 года военный министр граф А.И. Чернышев издал два приказа по поводу внешнего вида офицеров и о соблюдении ими правил ношения отдельных принадлежностей обмундирования. Дело доходило до анекдотичности. Некоторые армейские щеголи умудрялись носить эполеты размером с десертную тарелку, т.е. нарушали установленные образцы.

Декабрьским приказом 1837 года в гвардии и в армии для единообразия была введена новая форма офицерских эполет с прибавлением четвертого узкого витка. До этого времени офицеры носили эполеты с тремя витками. Таким образом, во втором периоде службы в лейб-гусарском полку Лермонтов должен был носить эполеты нового образца.

И действительно, так и было. Подтверждение этому — подлинны эпюлеты корнета Лермонтова, находящиеся в музее ИРЛИ. Эпюлеты на портрете, находившемся в Тарханах, а затем в саратовском имении Столыпиных, имеют такой же четвертый завиток, как и подлинны эпюлеты Лермонтова. Таким образом, и датировка портрета Лермонтова может быть сделана теперь довольно точно. Портрет мог быть написан только в 1838—1839 гг., и не ранее.

Как же быть тогда с надписью на обороте портрета: "Писал Будкин...". Но и здесь есть один важный факт, противоречащий этой надписи. Дело в том, что Ф. Будкин никогда не подписывал свои портреты прописью, как это было сделано в данном случае. На всех Будкинских работах подпись выполнена печатными буквами с указанием фамилии художника и года написания. Слово "писал" и обозначение места, где была выполнена работа, в автографах Будкина никогда не встречаются. Более того, Н.Н. Врангель, хорошо знавший Ф. Будкина, характеризует его как "посредственного живописца", в то время как живописная техника портрета находится на очень высоком уровне, как раз отличающемся работы художника-чеченца Петра Захарова.

Так, точность кисти П.З. Захарова, о чем мы скажем более подробно ниже, позволила объективно установить время написания портрета. А приведенные данные об автографах Будкина дают основание считать текст, помещенный на обороте портрета Лермонтова, не подписью художника Будкина, а надписью, сделанной посторонним и несведущим лицом.

Что же касается самой гравюры, на которой Лермонтов изображен в чине поручика, то это объясняется желанием Илья Глазунова максимально приблизить гравированный портрет к последним дням жизни поэта, который погиб, как известно, в чине поручика. Ведь точно такая же история произошла с портретом Александра Полежаева. По воле издателей он был изображен в офицерском мундире, хотя это производство в офицеры состоялось буквально накануне его смерти, и умер он, по сути, рядовым.

Ну, а теперь несколько слов о подлинном авторе этого портрета художнике Петре Захаровиче Захарове. Большую исследовательскую работу провел в 60—70-е годы XX века сотрудник Грозненского музея изобразительных искусств, кандидат искусствоведения Николай Шабанович Шабаньянц. Им было написано несколько работ, к которым мы и обратимся в нашем повествовании⁷. В конце XX в. С.С. Тарасов и М.Х. Вахаев написали киноповесть "Захар из чеченцев", посвященную рассказу о дружбе чеченского художника Петра Захарова и М.Ю. Лермонтова⁸. Но в ней все же больше присутствует художественный вымысел, который для нашего исследования не подходит.

Мальчик-чеченец, имя которого осталось неизвестным, родился в 1816 году в ауле Дады-Юрт (ныне Гудермесский район Чеченской республики). В том же году генерал-лейтенант А.П. Ермолов, назначенный командующим Отдельным Кавказским корпусом, наметил постройку линии крепостей по реке Сунже. Тогда же была заложена крепость Грозная. В 1819 г., продолжая военные действия, генерал А.П. Ермолов подошел к аулу Дады-Юрт — одному из самых богатых и процветающих населенных мест. Аул вел торговлю с горными районами Чечни. Ермолов предложил жителям покинуть аул добровольно и перебраться за реку Сунжу. Но горцы отказались, и тогда генерал отдал приказ: "окружить селение Дады-Юрт, лежащее на Тере-

ке, предложить жителям оставить оное, и, буде станут противиться, наказать оружием, никому не давая пощады"⁹.

15 сентября аул был сожжен, на краю селения солдаты подобрали у тела погибшей матери израненного трехлетнего мальчика, который был доставлен командующему. Ермолов передал его казаку Бороздиновской станицы, находившемуся при хозяйстве командующего, Захару Недоносову. Ребенка окрестили Петром, А.П. Ермолов дал ему фамилию и отчество по имени казака — Захаров. Когда мальчику исполнилось 7 лет, его забрал двоюродный брат Ермолова Петр Николаевич на воспитание, о чем был составлено 25 августа 1823 г. специальный документ — "Свидетельство" за № 3610. О "Петруше чеченце", так любовно называли в семье Ермоловых своего воспитанника, сохранилось немало упоминаний в семейной переписке. В одном из писем к своей матери, он писал: "...странный мальчик Петруша! Я о моем чеченце. Кроме обучения грамоте, он рисует все, что попадает под руку. Видимо, будет художник и не плохой". Как видим, Петр Николаевич заметил детское увлечение мальчика, которое затем стал пестовать. В 1827 г. по болезни П.Н. Ермолов уходит в отставку и переезжает в Москву. Еще в 1826 г. он обращался к президенту Академии художеств А.Н. Оленину с просьбой определить мальчика в Академию, но Оленин посоветовал сначала отдать мальчика на обучение к живописцу. Свыше шести лет занимался Петр у портретиста Л.А. Волкова.

В 1833 году Петр Захаров блестяще сдает экзамены, и его зачисляют "посторонним учеником" в Петербургскую академию художеств, и тогда же был принят на содержание Общества поощрения художников. Получил разрешение на копирование картин и писание перспектив комнат в Эрмитаже. В 1836 г. он успешно заканчивает Академию и до 1842 г. живет в Петербурге.

В последующие годы Петр Захаров прославился как портретист. Он написал великолепные портреты разных лиц: А. Алябьева и герцога М. Лейхтенбергского, Т.Н. Грановского и Е. Воейкова. Позже, в 1843 г. за исполнение портрета А.П. Ермолова он получает звание академика.

Нас, естественно, интересует вопрос, а когда же произошло знакомство Захарова с Лермонтовым? Думается, что это могло произойти в 1838—1839 гг. через друга Лермонтова писателя и историка А.Н. Муравьева, с которым поэт был знаком и ранее. Именно в это время, в 1838 г. Петр Захаров пишет портрет Муравьева маслом, а затем акварелью. Портрет Муравьева маслом пишет в 1839 г. и Лермонтов.

Вот как вспоминал Муравьев о Петре Захарове: "В 1838 году мне пришлось на мысль написать портрет для моего родителя, жившего в Москве, уже в болезненном положении, так как он давно желал его иметь. Мне порекомендовали одного весьма искусного художника, академика Захарова, кроме своего таланта замечательного тем, что он был родом черкес, ребенком захваченный в плен в одном разоренном ауле Кавказа, и сделался художником по своему особенному расположению к живописи. Это уже и само по себе оригинально"¹⁰.

Портреты у Захарова выходили самого высокого качества, а та тщательность и точность, с которой он прописывает все детали военного обмундирования была настолько высока, что на эту сторону его творчества обращают внимание в Военном Министерстве. 20 декабря генерал-адъютант граф Клейнмихель подписывает приказ за № 189 по департаменту военных поселений Военного министерства, в котором "свободный неклассный художник Петр Захаров определяется в Департамент Воен-



ных Поселений, для усиления занятий по составлению рисунков обмундирований и вооружения Российских войск".

Итак, Петру Захарову-чеченцу Елизавета Алексеевна заказывает портрет внука. Общение художника и поэта было, думается, весьма оживленным. Ведь им было что вспомнить — Кавказ,

К атрибуции портрета М.Ю. Лермонтова 1834 г., приписываемого Будкину

его красоты, и те исторические случаи, которые с ними там происходили. В этом плане интересен еще один штрих, относящийся к творческой биографии Лермонтова, позволяющий атрибутировать портрет. Именно ко времени работы Захарова над портретом поэта относится создание Лермонтовым его поэмы "Мцыри". А.Н. Муравьев рассказал о том, как ему посчастливилось присутствовать при окончании Лермонтовым работы над поэмой: "...песни и поэмы Лермонтова гремели повсюду. Он поступил опять в лейб-гусары. Мне случилось однажды, в Царском Селе, уловить лучшую минуту его вдохновения. В летний вечер я к нему зашел и застал его за письменным столом, с пылающим лицом и с огненными глазами, которые были у него особенно выразительны. "Что с тобою?" — спросил я. — "Сядь-те и слушайте", — сказал он, и в ту же минуту, в порыве восторга, прочел мне, от начала до конца, всю свою великолепную поэму "Мцыри", которая только что вылилась из под его вдохновенного пера".

Скорее всего, от Петра Захарова Лермонтов узнал полную драматизма историю его жизни. Это был тот самый мальчик, о котором поэт написал в "Мцыри":

**Однажды русский генерал
Из гор к Тифлису проезжал:
Ребенка пленного он вез...**

Замысел написать произведение на подобную тему возник у Лермонтова еще в 1831 г. В одной из своих заметок, он составил даже план такого произведения: "Написать записки молодого монаха 17-ти лет. — С детства он в монастыре; кроме священных книг не читало. — Страстная душа томится. — Идеалы...". В какой-то мере этот замысел Лермонтов пытался воплотить в поэмах "Исповедь" и "Боярин Орша". Как писал П.А. Висковатый во время первой ссылки на Кавказ в 1837 г. поэт встретился с Мцхете со старым одиноким монахом, поведавшем историю своей жизни в монастыре, где он никак не мог свыкнуться, его неоднократных побегах в горы... Возможно это так и было. Но встречи и беседы с Петром Захаровым заставили поэта вновь вернуться к, казалось, уже давно забытой теме. В своем новом произведении Лермонтов многое изменил, дополнил, создав великолепную романтическую поэму. Скорее всего, в этом произведении воплотилось несколько историй, услышанных поэтом от разных лиц, в том числе и от Петра Захарова. Но заслуга Лермонтова в том, что он как творческая личность обобщил услышанное и создал непревзойденный поэтический шедевр.

* * *

На этом можно было бы и закончить историю портрета. Но остается еще одна деталь, находящаяся в противоречии с атрибуцией авторства портрета Лермонтова.

В Государственном лермонтовском музее-заповеднике "Тарханы" в церкви, построенной Елизаветой Алексеевной Арсеньевой в 1820 году на месте своего старого дома и освященной во имя св. Марии Египетской, в ее алтарной преграде помещена икона Архистратига Божия Михаила. Она написана маслом на довольно большой доске, ее размер 127 x 61 см (Инв. № 1712—ОИ). Икона датируется началом XIX века, но в конце того же века она была подновлена, а точнее записана¹¹. В декабре 1972 г. все позднейшие записи были сняты, и сейчас практически все поле иконы предстает в своем первоначальном виде. Почему я говорю "практически все поле", дело в том, что правый нижний угол было решено не трогать. Ну, об этом, все по порядку.



В 1966 году тогдашний директор музея П.А. Вырыпаев, в своем путеводителе "Лермонтов с нами" написал: "Из церковной утвари того времени до нас дошло немного. Это по преимуществу иконы, их пять... 3) Михаил Архангел, лицо которого художником, видимо, писано с портрета Лермонтова, работы Будкина..."¹².

Откуда появилось такое утверждение? А дело в том, что в правом нижнем углу на прямоугольнике светло-коричневого цвета имеется трехстрочная надпись: "Обличие архангела Михаила списано с портрета Лермонтова работы художн.". На четвертой строчке надписи стоят буквы "Бу к".

Что же получается? Иконописец написал фамилию "Будкин"? Однако буквы этой надписи резко отличались от написания букв, сделанных иконописцем вокруг головы Архангела Михаила. Более того, они были написаны по правилам не дореволюционной, а советской орфографии. Все возникшие вопросы необходимо было разрешать.

Занимаясь атрибуцией иконы из тарханской церкви св. Марии Египетской, я обратил внимание на публикацию очень похожей иконы Архистратига Михаила, помещенную в журнале "Столица и усадьба". Икона принадлежала кисти известного русского живописца В.Л. Боровиковского. И тогда я написал письмо к самому большому специалисту живописи В.Л. Боровиковскому, выпустившему великолепную монографию, посвященную творчеству этого прославленного художника Т. Алексеевой. Я послал фотографию тарханской иконы и довольно скоро получил письмо, которое сохранилось в моем личном архиве, оно датировано 24 сентября 1976 года. Вот, что написала исследователь:

"Глубокоуважаемый Владимир Александрович!

Ваш "Михаил" восходит к одноименному образу Боровиковского, но скорее всего не к оригиналу, а к какому либо из повторов, каких было много. Во всяком случае, он совмещает того "Архистратига Михаила", который был в церкви Русского музея (тип лица, хотя поворот несколько иной, направление правой руки, положение крыльев, головки ангелов-воинов), с "Михаилом" из иконостаса Покровской церкви в селе Романовка Мглинского уезда Черниговской губернии (теперь Брянской области) (поза, одеяние, положение ног, хотя и не понятное, молнии справа от щита). Но рисунок "Михаила" из Тархан ремеслен, художник не справился и с постановкой ног. "Свое" — шлем на голове (если только и это не повторение какого-то неизвестного ныне оригинала).

Где мог видеть Ваш художник образ, восходящий к Боровиковскому? И в Петербурге, где жила Е.А. Арсеньева — Боровиковский исполнял много образов для частных лиц. Копировались и его Романовские образа — в соборной церкви Мглина был целый иконостас, написанный каким-то художником, который повторил все работы Боровиковского в Романовке. Копии образов Боровиковского для Казанского собора были распространены по всей России (даже Репин в Чугуеве копировал одну из них).

Посылаю Вам фотографию с "Архистратига Михаила", находящегося в Романовке, используйте ее и обязательно верните мне.

Спасибо Вам за книгу.

Сведения об Ахвердовой у меня есть. А вот сохранился ли ее портрет, который когда-то предлагал как работу Боровиковского, ее внук Третьякову, но куплен не был.

Всего Вам доброго"¹³.

"Архангел Михаил". Художник В.Л. Боровиковский.
Государственный Русский музей. ИНВ № ГРМ ЖБ-407.



К атрибуции портрета М.Ю. Лермонтова 1834 г., приписываемого Будкину

Архангел Михаил. Повторение с картины Боровиковского, неизвестного художника. Близок к иконе в Романовке. Ныне в Государственном Русском музее.



А во втором письме от 7 октября Т. Алексеева, дополнила: "В суматохе и крайней занятости я Вам неверно написала, что "Архангел Михаил", опубликованный в "Столице и усадьбе" не сохранился. Он находится в Русском музее и помещен в каталоге моей книги под № 375 (Инв. № ГРМ ЖБ-407)"¹⁴.

Итак, икона Архистратига Михаила скорее всего могла быть заказана бабушкой Лермонтова какому-нибудь столичному художнику-иконописцу. Как считает Т.М. Мельникова, "на этой иконе обращает на себя внимание итальянское лицо святого. Единый стиль, в котором исполнены иконы Богородицы и Михаила Архангела подтверждают высказанное выше предположение о том, что они были заказаны Арсеньевой хорошему столичному мастеру, знавшему европейскую живопись и пользовавшемуся ее образцами"¹⁵.

Но дальше Тамара Михайловна пишет:

"Очень много толков и вопросов вызвала надпись, которая есть слева (на самом деле справа. — В.З.) внизу на лицевой стороне иконы: "Обличье Архангела Михаила списано с портрета М. Лермонтова работы Ф. Будкина". По просьбе сотрудников музея она не была тронута реставраторами в 1972 году, так как широко вошла в литературу о Лермонтове. Но следует отметить, что сделана она по современной орфографии и относится, по всей видимости, к 1930—1940 годам", — заключила Т.М. Мельникова свое исследование¹⁶.

Следует заметить, что Т.М. Мельникова несколько ошибочно передала текст этой надписи. Как видно из прилагаемой фотографии, она трехстрочная и никаких инициалов перед фамилиями Лермонтова и Будкина не стоит.

При внимательном обследовании иконы нам удалось установить прямо-таки поразительные факты. Прежде всего, нет такого портрета М.Ю. Лермонтова, лицо которого было бы похоже на лицо Архангела Михаила. Во-вторых, если икона была изготовлена для иконостаса строящейся церкви, то датировать ее следует 1819—1820 гг. Никакого портрета Будкина в то время попросту не существовало.

Надпись, как это видно из прилагаемой фотографии, трехстрочная. Можно предположить, что когда икона была уже готова, живописец покрыл коричневой краской небольшой пря-

моугольник у края ее правого нижнего угла. На нем и сделал надпись в три строки. Странно только, что выполнена она была для того времени не просто безграмотно, она не могла появиться на иконе до начала 1918 года.

Четвертая строка, на которой стоят буквы "Бу к", находятся на самом нижнем, первом слое иконы, на котором отсутствует характерная для первых строк коричневая основа. К тому же буквы расположены не в начале строки, а ближе к ее концу. Больше того, начальный фрагмент буквы "Б" оказался написанным на доске иконы, ее продолжение и буква "у" на гипсовой латке, сделанной реставраторами при расчистке и грунтовке доски в 1972 году. Буквы "к" вообще нет. Краска, которой был тонирован гипс, треснула причудливым узором, напоминающим букву "к". Таким образом, четвертой строки по сути дела не существует, осталась лишь начальная палочка от буквы "Б".

Нам могут возразить, скажут, что это продолжение надписи. Но этому противоречат несколько характерных особенностей исследуемого текста. Чем объяснить, например, что слово "художник" не закончено, сокращено. Только ли тем, что это уже конец доски, на которой икона написана. Нет, автору надписи не составляло бы труда перенести окончание слова, а тем более фразы "художни(ика Будкина)" на новую четвертую строку, предварительно закрасив светло-коричневой краской узкую полоску, как это было уже сделано с предыдущими тремя строками. Ведь смог же автор надписи перенести фамилию: "Лер-монтова". Вероятно, по мнению автора этой записи, предложение было закончено, а недостающие три буквы "ика" — окончание слова "художника" он не стал писать с новой строки. Ведь и так все ясно, тем более что никакой фамилии художника для автора иконы не существовало, он ее попросту не знал.

Когда же появилась эта приписка и кто автор этой фальсификации? Ответить на этот вопрос, думается, сейчас уже можно. Как свидетельствует отчет художника Н.А. Гагмана, занимавшегося расчисткой иконы, реставраторами было удалено два слоя записи. При их удалении исчезли и буквы четвертой строки, т.е. буквы "Бу н"¹⁷. Кто дописал букву "Б" уже после 1972 г. не известно. Возможно ее "восстановили" реставраторы по просьбе тогдашнего директора музея В.П. Арзамасцева. Уж больно хотелось иметь в музее реликвию...

По нашему мнению, всю надпись, как и фамилию "Будкин" приписал на иконе еще первый директор тарханского музея А.И. Храмов. Это был художник-любитель, который прославился своими художествами, изображавшими различные сюжеты из жизни поэта. Своими псевдохудожественными картинами он заполнил экспозицию музея, развешивал рисунки во дворе, и даже на дубе, посаженном по преданию Лермонтовым, тоже были повешены его "художества". Об этом безобразии, кстати, писала Мариэтта Шагинян в своей статье "Тарханы", опубликованной в 1937 г. в газете "Известия"¹⁸, после поездки в Пензенскую область.

А.И. Храмова можно было понять. История усадьбы Е.А. Арсеньевой весьма примечательна. Как мы ее писали, после смерти хозяйки она перешла во владение ее брата Афанасия. После его смерти Тарханы переходили в руки его сына, затем дочери и внучке. Наследники в усадьбе не жили, Тарханами распоряжались управляющие. Последний из них Казьмин вырубил липовую аллею, дубовую рощу пустил на дрова. Ненависть к нему местных жителей была столь велика, что в ночь с 13 на 14

июня 1908 года они подожгли барский дом. При этом управляющий не разрешал из него ничего выносить. Дом сгорел полностью со всей находившейся в нем обстановкой. Через год его построили заново¹⁹.

В 1924 г. музейная комиссия при Пензенском губернском политпросвете сообщила, что бывшая барская усадьба в селе Лермонтове объявлена историческим памятником²⁰. В феврале 1936 г. состоялось постановление Куйбышевского крайисполкома о реставрации и охране мемориальных мест в Чембарском районе, связанных с жизнью М.Ю. Лермонтова и В.Г. Белинского, в котором предписывалось выделить в сохранившихся "домах мемориальные комнаты Лермонтова и Белинского, где собрать их сочинения, портреты, образцы рукописей, и установить на фасадах домов памятные доски"²¹.

Руководить мемориальной комнатой в бывшей усадьбе Е.А. Арсеньевой стал А.И. Храмов. Он, как смог, так и оформил в ней своеобразную выставку, ее даже нельзя назвать экспозицией. Ее основу, из-за полного отсутствия документальных материалов, составили его собственные "художества". В 1939 г. было принято решение о создании в усадьбе Арсеньевой музея Лермонтова. Первыми экспозиционерами стали присланные из Москвы из Государственного литературного музея Н.П. Пахомов и Т.А. Иванова. От Пахомова Храмов мог узнать о новом авторстве портрета Лермонтова (не П. Захаров, а Ф. Будкин). Вот тогда-то, Храмов и решил, вероятно, "создать" некоторые "музейные подлинники", икону Архистратига Михаила, которую он перед этим довел до "мемориального" состояния, теперь можно было дополнить указанием на фамилию художника. Однако случился небольшой казус. Вероятно после окончания работы с изготовлением трехстрочной надписи на иконе, что было сделано по нашему мнению еще в 1936 г., выпал сучок, и часть надписи оказалась испорченной. В 1939 году, после того как он узнал от Н.П. Пахомова об авторе портрета, находившегося в усадьбе бабушки, Храмов сделал латку из папье-маше, которая закрыла выщерб на иконе, и ничтоже сумняшеся, дописал, но уже другой краской фамилию "Будкин".

Работая главным хранителем литературно-мемориальных музеев Пензенской области, я достаточно скрупулезно обследовал фонды лермонтовского музея-заповедника Тарханы. Там и была обнаружена латка, которую удалили реставраторы в 1972 г. При ее осмотре нами было выявлено, что она была сделана из обрывков газет 30-х годов, т.е. в то время, когда в музее хозяйничал А.И. Храмов.

Итак, никакого отношения икона Архистратига Михаила, написанная для тарханской церкви Марии Египетской в 20-х годах XIX века, к портрету П. Захарова 1838—1839 гг. (который Н.П. Пахомов переадресовал Ф. Будкину) не имеет, как и к любому другому портрету М.Ю. Лермонтова. А надпись на нем — подделка А.И. Храмова.

То, о чем мы написали настолько в духе советского времени, что сомневаться в действиях Храмова не приходится. Скажу больше. Когда я занялся выяснением вопроса о перезахоронении так называемого праха Юрия Петровича Лермонтова и стал высказывать сомнения: его ли останки привезли в Тарханы? Из фондов не только была забрана вся документация по этому вопросу²², но у меня состоялся весьма неприятный разговор с супругой директора музея Л.Я. Диановой (она, к стати, приходилась потомком Н.С. Мартынову, как она как-то призналась). В ультимативном тоне она потребовала, чтобы я прекратил под-

вергать сомнению в подлинности их "мемориальные экспонаты". "Экскурсанты об этом ничего не должны знать", — заявила Лидия Яковлевна.

Повторюсь, усадьба сгорела полностью со всеми находившимися в ней вещами. Вся обстановка, которая и сейчас в музее, была привезена Николаем Павловичем Пахомовым из Дмитровского музея дворянского быта. Туда, в Подмосковский музей свозили вещи из всех разгромленных дворянских усадеб. Так в доме бабушки Лермонтова случайно оказался секретер, принадлежавший в прошлом... Николаю Соломоновичу Мартынову. Ну, разве это не фатальность?

Примечания

¹Владимиров З. История портрета (Поиски и находки) // "Пензенская правда", 1978, 12 и 13 августа.

²Захаров В. Портрет поэта // "Комсомолец Кубани", 1989, 29 марта; Портрет. Заметки исследователя Владимира Захарова // "Ставропольская правда", 1989, 12–15 октяб., № 234.

³Русский вестник. — 1865. Кн. 8. — С. 747–748.

⁴Русская старина. — 1875. Т. XIV.

⁵Новое время. — 1905. — № 10434.

⁶Шинкаренко И.И. Об авторе и дате одного из портретов М.Ю. Лермонтова // Искусство. — 1970. — № 6. — С. 65–68.

⁷Шабаньянц Н.Ш. Академик П.З. Захаров: художник из чеченцев (1816–1846 гг.). Изд. 2-е, переработ. и дополнен. — Грозный, 1974; Шабаньянц Н.Ш. М.Ю. Лермонтов и художник П.З. Захаров // М.Ю. Лермонтов. Материалы и сообщения VI всесоюзной Лермонтовской конференции. — Ставрополь, 1965. — С. 153–159. О художнике П.З. Захарове см.: Академик живописи П.З. Захаров. — Грозный, 1976; Харлампиева И. Судьбы связующая нить // Библиотека. — 2000. — № 12. — С. 84–86.

⁸Тарасов С.С., Вахаев М.Х. Захар из чеченцев (киноповесть). — М.: Изд-во ЧКЦ, 1998.

⁹Записки А.П. Ермолова. Ч. 2. — М., 1868. — С. 87.

¹⁰Семенов М.О. Воспоминания об А.Н. Муравьеве. — Киев, 1895. — С. 191.

¹¹Мельникова Т.М. "И дышит непонятная святая прелесть в них...". Рассказы о реликвиях Лермонтовского музея-заповедника "Тарханы". — Пенза, 1994. — С. 119.

В течение всех последующих лет музейные работники провели огромную исследовательскую работу по выявлению типовых предметов, начиная от книг, мебели, предметов быта, до сбора в округе предметов крестьянского быта. И это очень большая работа. Скажу больше, в таком положении находятся все литературно-мемориальные музеи нашей страны. Революция 1917 года, а затем Великая Отечественная война, уничтожили безвозвратно такое большое количество документальных материалов, принадлежавших великим людям России, что это не поддается не только подсчету, но даже представить объем навсегда пропавшего невозможно.

¹²Вырыпаев П. Лермонтов с нами. — Саратов, 1966. — С. 80.

¹³Архив автора.

¹⁴Архив автора.

¹⁵Мельникова Т.М. Указ. соч... — С. 121.

¹⁶Там же.

¹⁷Архив Лермонтовского музея-заповедника "Тарханы". Д. 60/1, оп. 1, отчет Н.А. Гагмана.

¹⁸Шагинян М.С. Тарханы // Известия, 1937, 27 июля.

¹⁹Лермонтовский заповедник Тарханы: документы и материалы 1701–1924. / Сост., подгот. текста и коммент. П.А. Фролова. — Пенза, 2001. — С. 186–187.

²⁰Решение от 23.07.1924 № 83. См.: Государственный архив Пензенской области, ф. 2, оп. 1, д. 2047, л. 29.

²¹Лермонтовский заповедник Тарханы: документы и материалы 1701–1924... — С. 204.

²²О точном месте захоронения отца Лермонтова знала еще в 30-е годы сотрудник Домика-Лермонтова в Пятигорске М.Ф. Николева. Я опубликовал письмо к ней священника церкви в селе Шипово, где был похоронен Юрий Петрович. Фрагмент письма см.: Висковатый П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. Приложение к факсимильному изданию. — М.: "Книга", 1989. — С. 70. Полностью: Захаров В.А. Где же могила отца Лермонтова? // Ветеран. — 1989, № 31, а так же: Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 9. — М.: Воскресенье, 2001. — С. 164–165.

Текст предоставлен автором.

2004

Первый в России. К истории памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске

Наш Лермонтов — всегда лицом к Кавказу,
К вершинам снежным устремляет взор,
Как будто слушает он разговор
Эльбруса и Казбека, и алмазу
Подобна крепость слов и вечность гор.
Бессмертных гор бесстрашный собеседник,
Он — вечно юный — нас ведет вперед:
"Вся в будущем Россия!.."

В.А. Мануйлов.
У памятника Лермонтову в Пятигорске.

Михаил Юрьевич Лермонтов в раздумье сидит на уступе скалы. Свободно распахнут тесный офицерский сюртук. Сброшена шинель. Раскрытая книга упала к ногам. Поэт мечтательно глядит на серебряную цепь Кавказского хребта с его двуглавым снежным исполином Эльбрусом. Кто не был растроган в Пятигорске этим замечательным памятником великому русскому поэту?

Торжественное открытие памятника состоялось в Пятигорске 16/28 августа 1889 года. То был первый в России лермонтовский монумент. История его создания, растянувшаяся на 18 лет, это рассказ о любви народа к поэту, победившей равнодушие сановных чиновников к его памяти. Еще в 1870 году журналист и один из первых лермонтоведов П.К.Мартыанов писал в журнале "Всемирный труд" (№ 10) в статье "Поэт М.Ю. Лермонтов по запискам и рассказам современников": "Почему бы в Пятигорске с его тысячами посетителей не принять инициативы в деле сооружения памятника М.Ю. Лермонтову".

Эта идея увлекла нового контрагента (арендатора) Кавказских Минеральных вод (КМВ) деятельного и энергичного городского голову Ростова-на-Дону А.М. Байкова и популярного среди "курсовой публики" Пятигорска врача А.А. Витмана. Они возбудили ходатайство перед кавказским наместником, Великим Князем Михаилом Николаевичем разрешить сбор пожертвований на памятник поэту.

"В Пятигорске все напоминает Лермонтова, — писали они. — Тут он писал лучшие свои сочинения и тут он кончил свою жизнь. Лермонтов — поэт Кавказа, и увековечить его память нужно именно в Пятигорске".

Так 1 июня 1871 года началось пятитомное "Дело о постановке памятника поэту М.Ю. Лермонтову в Пятигорске", охватывающее период с 1871 по 1889 г. От зятя Байкова писателя П.П. Гнедича оно первоначально попало в руки начальника Николаевского кавалерийского училища и основателя в нем Лермонтовского музея генерала А.А. Бильдерлинга, а оттуда на хранение в Государственную публичную библиотеку в Санкт-Петербурге (ныне Российская государственная национальная библиотека — РНБ), в ее отдел рукописей¹.

К этому "Делу..." мы не раз обратимся в нашем повествовании. Но начнем все по порядку.

23 июля 1871 года последовало "Высочайшее разрешение" объявить повсеместный сбор средств на сооружение памятника Лермонтову в Пятигорске. Но, как писал Байков в отчете по КМВ в 1872 году, это разрешение "еще не проведено в исполнение за недостатком средств. Открытая повсеместная подписка на этот предмет едва ли приведет к каким-либо спешным результатам, если только несколько отдельных личностей не возьмутся энергично за это дело".

И такие люди-энтузиасты нашлись! О них мы поведем речь на страницах этой книги. Любопытно, что первый взнос по подписке — 2 рубля — сделали два неизвестных крестьянина Тамбовской губернии. К сожалению, их фамилии в "Деле..." не названы, и мы не можем отдать им дань за их благородный порыв...

30 июня 1874 года издававшийся Байковым "Листок для посетителей КМВ" в № 5 сообщал:

"С дозволения начальства и с целью содействовать сбору при КМВ суммы на Высочайшее разрешенное в Пятигорске сооружение памятника поэту Лермонтову, в Железноводском вокзале предположено прочесть несколько публичных лекций с платою за вход по 1 рублю на первое время. Имеются в виду для чтения следующие сообщения: 1. Об устройстве железных дорог в Кавказском крае в связи с производительностью и торговлею края и рельефом местности и 2. О влиянии истребления лесов на оскудение воды в источниках и реках. О днях чтений будет объявлено особо. Первое чтение предположено на будущей первой неделе июля месяца".

И вот уже в № 6 "Листка" за 7 июля читаем:

"В Железноводске 4 июля инженер-полковник М.Н. Герсегонов прочел лекцию "О кавказских железных дорогах в связи с производительностью и торговлею края и рельефами местности". Слушателей было 74 лица, всего сбора — 85 р., за вычетом расхода на освещение и пр. осталось 75 р., которые через Управление КМВ будут причислены к капиталу на сооружение памятника поэту Лермонтову в Пятигорске". Тема лекции звучала весьма актуально: уже успешно прокладывалась Обществом Ростово-Владикавказской железной дороги первая Кавказская магистраль. Она должна была соединить курорты КМВ с центрами России — Москвой и Петербургом и облегчить посетителям Вод поездку на Кавказ.

Далее из "Листка" за 21 июля (№ 10) узнаем: "М.Н. Герсегонов повторил 15 июля свою лекцию о кавказских железных дорогах в Ессентуках. Сбор от продажи билетов составил 43 р. Расхода не было, так как зал и освещение содержатель буфета предоставил безвозмездно. 18 июля в Железноводске инженер-капитан Петерсон прочел в вокзале лекцию "Об истреблении лесов и последствий от того происходящих". Всего на сооружение в Пятигорске памятника Лермонтову поступило от трех лекций 163 рубля". Они и послужили основанием капитала для сооружения лермонтовского монумента.

Обремененный многими заботами по контрагентству КМВ Байков тем не менее на протяжении многих лет горячо ратовал за создание памятника. В "Листке" его перу принадлежит большинство сообщений о ходе сбора средств на это увлекшее и захватившее его дело. Вот одна из таких призывных его статей, появившихся в "Листке" за 11 августа (№ 13) "О подписке на памятник Лермонтову в Пятигорске":

23 июля 1871 года Высочайше разрешен повсеместный в России сбор пожертвований на сооружение в Пятигорске поэту памятника. Вскоре после обнародования этого разрешения было прислано на этот предмет в Пятигорск из Тамбовской губернии от двух крестьян — 2 рубля и с тех пор в течение трех лет вплоть до настоящего лета в кассу жертвований не поступило больше ни одной копейки. Только благодаря публичным чтениям, недавно устроенным в Железноводске и Ессентуках по инициативе М.Н. Герсегонова, собрано для этой цели 163 р., которые и послужили основным вкладом в капитал для сооружения памятника Лермонтову.

Было бы грустно и обидно для нашего национального самодушия объяснить этот печальный факт безучастностью и равнодушием общества к памяти великого поэта. Вернее предполагать, что общество ничего или слишком мало знало о сборе пожертвований на этот предмет и потому не отозвалось на него с тем сочувствием, какого следовало ожидать и с каким оно относилось к мысли о сооружении памятника другому великому поэту Пушкину. Самый успех публичных лекций, читанных в Железноводске и Ессентуках, мы объясняем главным образом сочувствием общества к цели, для которой они были устроены и полной готовности подвинуть вперед самое дело.

Поэтому считаем долгом заявить, кому дорога память М.Ю. Лермонтова, что сбор пожертвований на сооружение ему памятника, впредь до назначения особого Комитета по этому делу, принимается в настоящее время во всех конторах агентства Управления КМВ, в которых и имеются для этой цели особые подписные листы для записывания как вносимых сумм, так и имен жертвователей. Собранные по этим листам деньги, будут пока передаваться на хранение для приращения процентами в Пятигорский городской общественный банк и затем результаты сборов будут ежегодно публиковаться в более распростра-

ненных газетах. Сбор пожертвований на сооружение памятника Лермонтову будет, конечно, производиться по всей России, но главным пунктом этого сбора, как нам кажется, останется все-таки Пятигорск и КМВ. Здесь все полно воспоминаниями о поэте. На здешних Водах покойный Лермонтов бывал не раз и с ними он впервые познакомил читающее общество в своих поэтических рассказах и стихотворениях. В Пятигорске он провел последние месяцы своей жизни и, наконец, в лесистой долине между горами Машукой и Бештау происходила та злополучная дуэль, на которой погиб поэт так неожиданно и печально. Поэтому ежегодные посетители наших Вод невольно чаще других вспоминают и будут вспоминать о великом поэте и, конечно, примут более горячее участие в составлении капитала на сооружение ему памятника и с тем снимут лишний упрек с нашей национальной совести".

Когда неизвестный посетитель на подписном листе в конторе пятигорской группы язвительно написал: "Тоже подобно доске исчезнет в цейхаузе Управления", имея в виду снятую до того в гроте Лермонтова доску со стихотворением Ильи Алексеева, Байков тотчас же дал отпор: "Если господин, написавший на подписном листе исподтишка означенное изречение, сумеет исписать, исцарапать памятник Лермонтову вроде того, как была исписана доска, то, конечно, из уважения к памяти поэта пришлось бы убрать и его памятник. Очень жаль, что подобные предметы, долженствующие быть охраняемы всеми, нужно ограждать решетками, нужно оберегать от неуместных выходок людей, предпочитающих вместо какого-нибудь рубля на общее дело вписать на подписном листе неуместное изречение, без подписи своего имени и, конечно, и дешево, и безопасно, и остро... и очень достойно сожалений, скажем мы".

1 июня 1875 г. "Листок" назвал некоего чиновника Мищенко, внесшего одну копейку. Этот случай вызвал гневный отклик прибывшего в Пятигорск из Валдая крестьянина И.С. Андреичева.

"Листок" за 6 июля (№ 8) уведомлял: "По поводу пожертвованных в этом списке 99 коп в редакции получено от крестьянина Ивана Андреичева письмо, в котором объясняет, что подписываемые им 99 к. он предоставляет на пополнение одной копейки, пожертвованной на памятник Лермонтову г. Мищенко, так как по его крайнему разумению он находит, что "пожертвованием этой копейки выражена явная насмешка над бессмертными произведениями Лермонтова и над сочувствием общества к его заслуженной памяти".

Этот случай стал достоянием гласности столичной прессы и вызвал резкий и насмешливый отклик Ф.М. Достоевского в его июльском выпуске "Дневника писателя" за 1886 год. Говоря о записях в книге пожертвований на детский приют на немецком Эмском курорте, он обратил внимание на смехотворно мизерную сумму в пять пфеннигов (полторы копейки серебром). И он вспомнил о поразившем его случае на родине:

"Это напомнило мне пожертвование одного русского статского советника, вписанное в книгу в Пятигорске, на памятник Лермонтову: он пожертвовал одну копейку серебром и подписал свое имя. С год тому это передавали в газетах, но имени жертвователя не объявили, и, по-моему, совершенно напрасно. Ведь он сам подписал свое имя публично и, может быть, именно мечтая о славе. Но статский советник имел, очевидно, в виду высказать свою умственную силу, взгляд, направление, он протестовал против искусства, против ничтожности поэзии в наш век "реализма, пароходов и железных дорог".

Видимо, Ф.М. Достоевский не знал о публичном посрамлении статского советника Мищенко в пятигорском "Листке". Иначе в своем "Дневнике писателя" он, клеймя Мищенко (его

чин по табели о рангах соответствовал полковнику), обязательно бы в назидание русскому обществу упомянул благородный пример валдайского крестьянина Ивана Андреичева.

Бывали и другие примеры постыдного отношения к памяти Лермонтова. Так, приехавший на лечение в Ессентуки богатый миллионер солепромышленник Аносов, когда ему дали подписной лист, заявил, что не даст даже копейки "на увековечение памяти душегубца, павшего на дуэли". Зато дававшая 26 июня концерт в Николаевском вокзале Пятигорска пианистка М.М. Мясоедова сразу же через "Листок" объявила, что половина сбора назначена в пользу фонда на сооружение памятника Лермонтову. И через несколько дней "Листок" сообщил о полученных от нее 30 р. серебром от данного ею концерта.

30 сентября 1875 года в городе Владикавказе — центре Терской области, куда в том же году вошел и Пятигорск, был образован "Комитет по сооружению памятника поэту М.Ю. Лермонтову". В него входили начальник Терской области, его помощник — вице-губернатор, полицмейстер и др. Со званием "строитель памятника" в Комитет вошел А.М. Байков. Пятигорск в нем представлял городской голова К.И. Карпов. От литературных и общественных кругов входил писатель-демократ, секретарь Терского статистического комитета Н.А. Благовещенский.

В обязанности Комитета входило: 1. Попечение об увеличении средств на сооружение памятника. 2. Изыскание наиболее практических способов осуществления мысли об этом сооружении. 3. Составление проекта памятника. 4. Распоряжение по его постановке. 5. Ведение счетов и производство всех расходов.

Тогда же член Комитета Н.А. Благовещенский опубликовал в "Листке" (№ 10) за 18 июля статью о памятнике. В ней, в частности, говорилось: "сооружение памятника нашему национальному поэту, составившему славу и гордость России, конечно, касается каждого русского, где бы он ни был. Поэтому и сбор пожертвований на это дело идет по всей империи, но нам кажется, что главнейшим местом этого сбора будут Кавказские Минеральные Воды. Здесь все полно воспоминаниями о поэте. Дуэль, по рассказам местных старожилов, происходила на той стороне Машука, где находится так называемый Перкальский источник. Там, у места дуэли, на скалах, отделившихся от Машука, до сих пор можно прочесть высеченные цифры: 1841. Все эти воспоминания здесь еще свежи, и в Пятигорске есть немало старожилов, которые помнят Лермонтова и передают о нем свои рассказы. Поэтому ежегодные посетители КМВ невольно чаще других вспоминают о нашем славном поэте и, конечно, примут более горячее участие в составлении капитала на сооружение памятника Лермонтову в Пятигорске".

Тут же "Листок" приводит сведения о ходе сбора средств — всего поступило пожертвований на памятник 3486 р. Не оставлял усилий М.Н. Герсевич, инициатор устройства публичных лекций на КМВ в фонд создания памятника: "Листок" приводит сообщение газеты "Кавказ" (№ 58), что тот передал в Тифлисское казначейство 250 рублей, собранных в Туле А.А. Арсеньевым на памятник.

Комитет повсюду рассылал подписные листы с уведомлением, что "возникла мысль поставить поэту скромный памятник в таком небольшом городке, как Пятигорск, в окрестностях коего он так безвременно был застигнут смертью", и выражалась надежда, что эта мысль найдет поддержку у всех бесчисленных друзей Лермонтова и памятник на общие средства будет установлен. Комитет разослал обращения всем губернаторам и попечителям учебных округов. К сбору средств привлекалась учащая молодежь. В адрес Комитета, в канцелярию Начальника

Терской области во Владикавказе потекли пожертвования учителей, врачей, офицеров, чиновников, гимназистов.

Но тут возникло нечто непредвиденное, повлекшее на несколько лет застой в сборе пожертвований. Начавшееся в России в 1876 году движение в пользу восточных славян, а затем русско-турецкая война 1877—1878 гг. отвлекли внимание общества от сборов на памятник Лермонтову. Усиленные сборы средств на нужды раненых и больных воинов принудили Комитет до окончания войны приостановить свою деятельность. Однако в 1879 году приток приношений на памятник возобновился.

В "Листке" за 3 июня 1879 года (№ 5) появилось сообщение от имени Комитета: "Ныне с окончанием военных действий и водворением мира Комитет считает своевременным вновь открыть свою деятельность и приглашает всех желающих почтить память славного поэта, не отказать Комитету в своем сочувствии и посильными денежными пожертвованиями содействовать в достижении предназначенных целей".

Активное участие в сборе пожертвований принял пятигорский комендант, полковник А. Водарский. При выдаче стехавшимся на лечение офицерам квартирных денег (а их после войны было много) он каждому предлагал всю копеечную мелочь передавать на памятник поэту-воину. И такой медяковой мелочи за курсовой сезон складывалась внушительная сумма. От отдельных лиц поступали большие пожертвования. По 500 рублей поступило от однополчанина Лермонтова, товарища по юнкерскому училищу, генерал-адъютанта А.Л. Потапова и родственницы Лермонтова А.А. Столыпиной, по 100 рублей внесли Д.А. Столыпин и Н.Л. Шереметев.

Пятигорские любители, "поставив в театре пьесу "Женитьба Белугина" внесли на памятник весь сбор 181 р. 70 к. Сбор мог быть больше, но пришлось уплатить свыше 100 рублей за обновление ветхих декораций и аренду помещения. По этому поводу А.М. Байков в "Листке" за 24 июня 1879 года (№ 8) язвительно заметил в адрес владелицы театрального здания: "...нельзя отозваться без прискорбия о полнейшем отсутствии сочувствия со стороны содержательницы театра, бравшей не только 25 рублей за вечер спектакля, но и 15 рублей за генеральную репетицию и ложу в 8 рублей. Остается только порадоваться, что таких не сочувствующих благим целям в Пятигорске мало".

В журнале "Вестник Европы" (1880, № 1, с. 459—460) появилось воззвание Комитета. В нем сообщалось, что с 1871 года поступило взносов 6977 рублей 95 копеек и что эта сумма "в настоящее время представляет собою весь капитал, имеющийся в распоряжении хотя бы самого скромного памятника поэту, но даже для составления его проекта". И Комитет приглашал к пожертвованиям все русское общество, вполне надеясь, что оно с сочувствием отзовется на его призыв...

Уже за летний сезон 1880 года по подписным листам на КМВ поступило 585 р. 75 к. Самый крупный взнос за все время деятельности Комитета сделал секунданта на дуэли Лермонтова князь А.И. Васильчиков, приславший банковский чек на 1000 рублей, хотя он сам признавался, что эту сумму собрал среди своих друзей и знакомых. Другой крупный взнос 544 р. сделал инженер А.И. Урсати. Приток денежных средств заметно усилился.

Но тут произошло еще одно событие, повлиявшее на ход подписки и ускорившее все дело с установкой памятника. 15/27 июля 1881 года исполнялась сороковая годовщина гибели поэта на дуэли. Комитет решил в ознаменование этого события провести первое в стране чествование памяти М.Ю. Лермонтова. За месяц в "Листке" от 14 июня (№ 7) Контрагентство приглашало всех желающих принять участие в чествовании поэта, за-

писаться в особых листах, находящихся в конторе Пятигорской группы и в гостинице "Минеральные Воды", и собраться 1 июня в зале гостиницы для обсуждения порядка лермонтовского праздника и выбора распорядителей. "Все расходы по устройству панихиды на месте дуэли, иллюминации, на музыку и певчих Контрагентство КМВ принимает на себя".

Лермонтовский Комитет и Контрагентство КМВ провели тщательную подготовку к наилучшему проведению празднества. В Петербурге у Карбасникова были даже заказаны два бюста поэта, один из них установили в гроте Лермонтова, другой — в Елизаветинской (ныне Академической) галерее. По ритуалу того времени празднество должна была открыться панихида по поэту в Пятигорском Спасском соборе. И тут возникло сразу препятствие.

Настоятель собора протоиерей В.Д. Эрастов, который еще 40 лет назад отказался отпевать тело Лермонтова в тогдашней единственной в городе Скорбященской церкви, а затем написал кляузный донос на другого священника П.М. Александровского за то, что тот сопровождал с причтом тело поэта на кладбище, и теперь снова категорически отказался служить панихиду по "самоубийце" — дуэлисте. Помогло только вмешательство вице-губернатора Терской области Г.Х. Якобсона. Он послал телеграмму в Ставрополь епископу Кавказскому Герману, который по телеграфу предписал отцу Василию Эрастову беспрепятственно отслужить панихиду по Лермонтову в день 40-й годовщины его гибели.

Вся программа праздника была объявлена заранее и в соответствии с ней разворачивались все события. К 12 часам дня выстроились с венками двадцать депутатов. Как только они вошли в собор, началась панихида — первая публичная в России, сопровождавшаяся песнопениями прекрасного хора певчих. Из собора праздничная процессия направилась к "Домику Лермонтова", поставив на нем мемориальную доску. Спустившись отсюда вниз к бульвару, она по нему поднялась к Елизаветинской галерее, украшенной флагами, гирляндами и разноцветными фонариками. Тут участники празднества прослушали краткое слово о великом русском поэте и поступившие в адрес Комитета приветственные телеграммы от начальника Николаевского кавалерийского училища генерала А.А. Бильдерлинга, командира лейб-гвардии гусарского полка полковника Мейндорфа, Общества русских драматических писателей (за подписью А. Майкова), от редакций газет и журналов. Под звуки оркестра, расположившегося в Эоловой арфе, венки возложили к бюстам Лермонтова в галерее и в гроте. Затем внутри у пяти роскошно убранных столов начался базар: публике предлагались чай, кофе, вина, портреты Лермонтова, снимки "Домика Лермонтова" и лермонтовского грота.

Днем в убранном цветами и гирляндами зале гостиницы "Минеральные Воды" (в бывшей "Ресторации") был устроен по подписке обед на 70 человек. Рестораторы постарались для этого обеда придумать забавное и оригинальное меню, созвучное лермонтовскому празднику: "водка и закуски а-ля Демон", "супы Уланша и Казначейша", "осетр Измаил-Бей", "ростбиф Боярин Орша", "зелень Хаджи-Абрек", жаркое — разная птица и дичь "а-ля Кирибеевич", "мороженое Тамара".

Вечером у Елизаветинской галереи под музыку двух оркестров началось народное гуляние и продолжался базар. В Михайловской галерее был устроен "инструментально-вокальный литературный концерт", составленный исключительно из музыки на произведения Лермонтова. В концерте участвовали столичные гости М.Н. Гурьева, Е.А. Евдокимова и артисты императорских театров Н.И. Музиль, Д.А. Усатов, П.А. Шуровский,

П.А. Хохлов. Большой успех выпал на долю знаменитого русского певца Павла Акинфиевича Хохлова, исполнившего на слова Лермонтова "Клятву Демона" (из оперы "Демон" "Как дух отчаяния и зла"). Он же участвовал с Гурьевой и Усатовым в трио "Ночевала тучка золотая".

Как только стемнело, на Эоловой арфе, Елизаветинской галерее, Гроте Лермонтова, флагштоке зажглись огни иллюминации. Вся местность приняла оживленный и красивый облик. Собравшаяся в большом числе местная и "курсовая" публика с удовольствием покидала празднества. Весомыми оказались и денежные результаты его. Сбор от концерта, базара, пожертвования по подписным листам составили в тот день 1975 рублей. Байков, чтобы округлить сумму, добавил к ней свои 25 рублей и передал их вице-губернатору Г.Х. Якобсону для отсылки в Комитет.

"Желательно, — писал Байков в "Листке" за 19 июля (№ 12), — чтобы это первое чествование, совпавшее с 40-й годовщиной смерти М.Ю. Лермонтова, обратилось в ежегодное, — и чтобы даже по постановке памятника, празднество это было ежегодно источником добрых дел, в память человека, который воспел наши горы, первый познакомил Россию с прелестями Кавказа и, воодушевляясь его природою, подарил ей свои гениальные, навеки незабвенные произведения". Так в наши дни и получилось. День лермонтовской дуэли в Пятигорске давно стал днем его памяти.

Позже, когда страсти улеглись и прекратилось критиканство прессы, для которой самой доступной мишенью на протяжении ряда лет неизменно было Контрагентство КМВ. Байков в отчете на 1881 год с горечью писал: "В течение курса очень часто упоминалось о М.Ю. Лермонтове. Чествование памяти его 15 июля, вообще чрезвычайно удавшееся и оставившее самое глубокое впечатление во всех принимавших в нем участие подало повод к различным корреспонденциям, в которых авторы, оставляя на втором плане лицо, в честь которого празднество происходило и цель его, увлеклись описанием всего, что им показалось смешным, поизвращали факты и побросали грязью в лиц, которым, напротив, следовало бы сказать "спасибо". Но такова болезнь века. Это тоже стремление к наживе — только построчной, тоже популярничанье удивительное и непонятное в людях свободных и независимых. Отнесясь с должным снисхождением к этим болезненным явлениям, мы думаем, что праздник 15 июля останется навсегда светлым событием истекшего года, и с признательностью вспоминаем всех лиц, много потрудившихся для него".

Первый лермонтовский праздник 1881 года был отмечен еще приездом в Пятигорск первого биографа Лермонтова профессора Дерптского университета П.А. Висковатова. Он посетил 12 августа Байкова, и тот сделал в своих бумагах запись: "Вечером ездили с ним и Г.Х. Якобсоном смотреть место дуэли и по всем имеющимся у него данным, остановились на месте, указанном Чухнинным. П.А. Висковатов передал мне нечто вроде протокола относительно места дуэли. Он подписан и Э.А. Шан-Гирей".

К сожалению, сам П.А. Висковатов и другие менее сведущие члены Комиссии по определению места дуэли Лермонтова пренебрегли бытовавшей с давних пор в Пятигорске версией, что место дуэли находилось у Перкальской скалы. В 1870 году Илья Алексеев в стихотворении, начертанном им на доске в "Гроте Лермонтова", писал:

Так передай потомству ты
Дуэль годами незабывый,
Что у Перкальской здесь скалы,
Лежал наш Лермонтов убитый.

Но "Листок" от 14 июня 1881 года (№ 7) привел мнение городского головы и современника Лермонтова К.И. Карпова, который заставил П.А. Висковатова отвергнуть версию о Перкальской скале, отдав предпочтение все позабывшим за 40 лет извозчикам Ивану Чухнину и Евграфу Чалову. По словам Карпова, дуэль происходила позади кладбища, пройдя балку, на правой стороне бывшей дороги в Железноводск. "Место это, теперь обнаженное, тогда было покрыто лесом... Несколько выше этого места есть остатки стоявшей тогда крепостной караулки. Впоследствии жил в ней сторож Перкальский, который зарабатывал порядочно, показывая любопытным место дуэли. Когда крепостную караулку упразднили и Перкальского перевели в караулку по другую сторону Машука, он нашел выгодным указывать там место дуэли. От ловкого старика и караулка и источник около него получили название Перкальских, а место дуэли показывалось им около плитной ломки, которой в 1841 году не существовало и куда в то время никто не ездил, ибо было опасно".

Эта фраза ввела всех надолго в заблуждение относительно места дуэли поэта. Много лет спустя стали известны документы, пролившие свет на этот вопрос: то был акт, составленный в июле 1841 года комиссией, осматривавшей место поединка. Еще позже, в середине XX века, появилась первая публикация о подлинном месте дуэли. Тогда снова взоры всех привлекла Перкальская скала, отвергнутая К.И. Карповым с легких его слов в 1881 году. Так, наконец, восторжествовала справедливость.

Летом 1881 года Пятигорск посетила еще одна замечательная личность — художник М.А. Зичи. Здесь он создал свой художественный путеводитель к лермонтовской "Княжне Мери", побывал и на так называемом, в действительности ложном, месте дуэли и сделал его зарисовку.

25 июля 1881 года в уважаемой газете "Московские ведомости" (№ 204) за подписью "Е.Л." появилась корреспонденция "По поводу предполагаемого памятника Лермонтову". В ней сделаны критические замечания и в адрес Комитета и Контрагентства КМВ. Автор указал, что "в прошлом году по крайней мере многие из посетителей Вод только случайно узнавали о существующем Комитете и открытой подписке. Немало почитателей Лермонтова долго искали, кому бы вручить свою лепту на памятник поэту. На вокзалах, в библиотеках и в ваннах не было вывешено никакого объявления или приглашения к пожертвованию и при покупке сезонного билета никто не извещал посетителей о существовании подписки, а между тем людям, платящим всякие поборы Контрагентству, ничего бы не стоило внести по 2—3 и более рублей на памятник знаменитому поэту..."

Байков учел это замечание и в своем отчете за 1881 год отметил: "На будущий год мы последуем совету "Московских ведомостей" и везде с начала курса наклеим объявления (в гостиницах, ваннах, на бульварах и т.п.) о существовании подписных листов на сооружение памятника Лермонтову. Очень будем рады, если этим путем сбор увеличится".

Регулярно публиковавшиеся в "Листке" "Ведомости о состоянии капитала на сооружение в Пятигорске памятника поэту Лермонтову" в № 17 за 30 августа уведомляли, что к 1 сентября 1881 года Комитет уже располагал 22 237 р. 65 к. По правилу сложных процентов уже при выплате 10 процентов на счету Комитета начала накапливаться значительная сумма, позволявшая Комитету приступить к следующим своим задачам: изысканию наиболее практических способов осуществления мысли о сооружении памятника и к составлению его проекта.

Но для этого предстояло еще перейти рубеж 1882 года, когда Комитет снова решил провести в Пятигорске второй лермонтовский праздник "в вечно печальную" дату 15 июля. "День был солнечный, жаркий, — писал "Листок" за 25 июля 1882 года (№ 13) о втором празднике, — и Елизаветинская галерея красовалась изукрашенная гирляндами и флагами. Посреди ее стоял бюст Лермонтова и висел его портрет. По стенам галереи на белых щитах — названия лучших лермонтовских сочинений.

Дорога к гроту Лермонтова, самый грот, Эолова арфа — все украшено. Украшения были и вдоль дороги к Михайловской галерее. Сама галерея убрана. Вся эта местность имела праздничный вид. С 4 часов заиграла музыка: два хора песенников распевали песни, в другом месте азиатская музыка сазандаристов, очень заинтересовавшая публику. Запущены два воздушных шара, по столбам охотники лазают за призами. Общее движение, большое оживление, хорошее настроение и везде примерный порядок. А между тем на базаре дамы, соперничая в любезности, ведут торговлю, давшую блистательные результаты. И тут все весело, все оживленно, все довольны. В 8 часов начался концерт в Михайловской галерее. Все участники превосходно исполняют свои партии, а Э.К. Павловская своим пением приводит слушателей в неописуемый восторг. Галерея дрожит от аплодисментов. Много их выпадает на долю П.А. Шуровского, нарочно к этому дню приехавшему из Москвы. Выходит В.В. Михайлов. В зале водворяется тишина, и он звучно, прочувствованно читает стихи, первое — свое, второе находящегося в Кисловодске В.П. Буренина (по его поручению). После концерта запустили шар с огнями и сожгли фейерверк. Иллюминация (плошки, шкалики и фонари) горела всюду, на высотах пылали смоляные бочки. Гулянье закончилось в 11 часов вечера. Довольная публика под музыку спускалась вниз от Елизаветинской галереи".

Доход от входных билетов на гулянье, базара, включая 125 рублей от пожертвованных художником Г.К. Кондратенко картин "Грот Лермонтова" и "Домик Лермонтова", от буфета, от концерта достиг 1 830 р. 27 к. Эта сумма тотчас же была переведена на счет Комитета во Владикавказ. Расходы по устройству гулянья, оплату оркестров музыки, песенников, на иллюминацию, призы при играх, воздушные шары и фейерверк, составившие 497 р. 31 к. взял на себя контрагент КМВ А.М. Байков.

Несколько омрачил праздник отказ соборного протоиерея о. Василия Эрастова отслужить панихиду по поэту. На имеющемся в "Деле" объявлении о панихиде рукой Байкова сделана запись: "За отказом протоиерея служить панихиду в соборе заменено другим". Панихида состоялась в Николаевском вокзале при значительном стечении "курсовой" публики, и служил ее один из священников, приехавших на лечение в Пятигорск. "Листок" сделал по этому поводу язвительную реплику: "Не пора ли уже снять запрещение, далеко не соответствующее ни христианскому духу всепрощения, ни возрастающему почитанию среди всего русского общества памяти погибшему 41 год тому назад поэту?"

Эрастов заслуживает того, чтобы остановиться на этой мало привлекательной личности. К Лермонтову он питал лютую, прямо-таки зоологическую ненависть, изрыгая на него всякую хулу до самой своей смерти в 1903 году. Мерзкий кляузник, сутяжник, доносчик — такую он оставил по себе репутацию у всех, кто с ним соприкасался. Неприглядна его роль в консисторском "Деле о погребении Лермонтова" где он, обвиняя коллегу по Скорбященской церкви отца Павла Александровского, что тот оттел поэта по церковному обряду, сам же упорно отказывал ему в христианском погребении, относя его к числу "самоубийц".²

Даже полученное властями Терской области через сорок лет после дуэли разрешение кавказского епархиального начальства на отправку панихиды не охладило его злобного пыла. В 1841 году Лермонтов и Эрастов жили в соседних усадьбах, и, наверное, поэт так сильно чем-то задел и уязвил его, что тот через всю жизнь пронес испепеляюще-жгучую злобу к нему. Нам еще предстоит встретиться с Эрастовым в день кульминации лермонтовских торжеств в Пятигорске 16 августа 1889 года, когда состоялось открытие памятника. Тот день стал днем полного посярмления и развенчания этой гнусной и омерзительной фигуры лермонтовского окружения в Пятигорске.

Тем временем события, касающиеся памятника, развивались своим чередом. Уже в конце 1881 года, когда Комитет стал располагать 25 тысячами рублей серебром, собранных в виде добровольных пожертвований, и появилась наконец возможность совершить новый шаг на пути к созданию памятника. Начальник Терской области генерал-адъютант А.П. Свистунов обратился в редакцию столичного журнала "Хозяйственный строитель" с просьбой к редактору П.П. Мижуеву принять на себя труд лично или путем конкурса в составлении проекта памятника. В выборе Мижуева Комитет руководствовался также и тем, что Павел Петрович Мижуев сам был в Пятигорске и хорошо знал местность. С общего согласия еще ранее для постановки памятника выбрали то место, где стояла гауптвахта, на которой после дуэли некоторое время содержался Н.С. Мартынов, вблизи Спасского собора. Подтверждение этому один из авторов обнаружил, разбирая архив лермонтоведа В.А. Мануйлова, который он передал в Дом-музей М.Ю. Лермонтова в Тамани. Среди многочисленных материалов ученого оказалась старинная литография прошлого века, изображающая гауптвахту в Пятигорске. Надпись на литографии гласила: "Памятник решено поставить здесь". Таким образом, на месте гауптвахты, где короткое время содержался Н.С. Мартынов, было решено установить памятник.

Памятник будет возвышаться на площадке, а кругом на покато́й местности можно было разбить живописный сквер. Избранное под памятник место находилось в центре Пятигорска, против собора. Для устройства сквера на месте оврага, с которого в дождливую погоду на соборную площадь стекали потоки грязи и щебня, следовало возвести капитальную подпорную стену из местного плитного камня. Благодаря этому и сам памятник поднимался на значительную высоту и смотрелся более эффектно.

Первое заседание по разработке программы конкурса состоялось 9 февраля 1882 года в редакции журнала. На основе полномочий, данных Комитетом Мижуеву, он решил "дать ему сколь возможный простор, пригласив к нему лиц из сфер: ученой, художественной и литературной, самый конкурс сделать, так сказать, всенародным". Мижуев высказал мнение, которое энергично поддерживал М.О. Микешин: объявить конкурс первоначально не на самый проект, а на идею или мысль того памятника, который надлежало поставить Лермонтову, предоставить желающим выразить эту мысль произвольно, не только рисунком или моделью, но даже и в письменном виде. В конкурсную комиссию вошли литераторы, художники, а также лица, лично знавшие поэта. В нее входили А.И. Арнольди, А.А. Бильдерлинг, В.П. Гаевский, Д.В. Григорович, П.П. Каратыгин, А.А. Краевский, А.П. Майков, П.П. Мижуев, М.О. Микешин, П.А. Монтеверде, М.И. Цейдлер.

На заседаниях Комиссии 21 и 29 октября и 19 ноября 1882 года выработали следующие основания конкурсов: проекты могут быть представлены эскизно, исполнены пером, карандашом или акварелью, в моделях из глины, воска, в произвольном масштабе.

Срок представления конкурсных работ — два месяца со дня первой публикации о конкурсе. Премий определено две: первая в 200 и вторая в 100 рублей. По присуждении этих премий надлежало объявить второй конкурс по премированным уже Комиссией проектам.

Выработанная Комиссией программа была для распространения напечатана отдельными оттисками и опубликована в газетах и журналах.

Неожиданно Комиссию отвлек 21 октября 1882 г. В.П. Гаевский, выступивший с заявлением, что "Лермонтов принадлежит всей России, а потому место памятника ему не на Кавказе, а в одном из двух главных центров. Сумма пожертвований на памятник значительно увеличится, — рассуждал он, — если станет известно, что памятник будет поставлен в Москве или Петербурге. Сумма должна будет превысить требуемую для памятника, и тогда остальную ее часть можно употребить на сооружение другого памятника меньших размеров на Кавказе.

Следующее заседание Комиссии 29 октября 1882 г. специально посвятили спорному вопросу о месте постановки памятника. Гаевский заявил, что сооружение памятника Лермонтову как поэту, принадлежащему всей России, желательно преимущественно в Москве, где поэт родился и воспитывался и где уже воздвигнут памятник его великому предшественнику Пушкину. Кавказ же, мол, был только местом ссылки Лермонтова, и хотя вдохновлял его, но был такой же случайностью в его жизни, как Кишинев в жизни Пушкина. За Гаевским выступили Каратыгин, Микешин, Краевский.

По заслушании всех этих мнений был поставлен вопрос, где желательно сооружение памятника Лермонтову? Ответ был единогласный: "В Москве".

Комиссия постановила представить высказанные соображения главноначальствующему над гражданской частью на Кавказе князю А.М. Дондукову-Корсакову и, по соглашению с ним, ходатайствовать о сооружении памятника Лермонтову в Москве с продолжением повсеместной на него подписки.

Во всей этой столичной снобистской затее было мало логики. Идея, рожденная на Кавказе и в осуществлении которой горячо участвовали многие слои кавказского общества, ценящего певца Кавказа — Лермонтова, бывшего на Кавказе не только в годы ссылки, но и дважды, в 1820 и 1825 г.г., неожиданно ставилась под сомнение и прямую угрозу. Но в Москве только недавно — 6 июня 1880 года — прошли торжества открытия памятника А.С. Пушкину, на которых страстно прозвучала знаменитая речь Ф.М. Достоевского, потрясшая сердца и умы всех участников этого события. Москвичи еще только привыкали к фигуре идущего по Страстному бульвару гения. Более логично и уместней было бы со стороны Комиссии возбуждать вопрос о постановке памятника Лермонтову в Петербурге, где прошли годы ученья в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, в лейб-гусарском полку, где в 1837 году им были написаны стихи "На смерть поэта". В защиту Петербурга Комиссия, однако, не вымолвила ни слова...

К счастью для Пятигорска Дондуков-Корсаков категорически отклонил ходатайство Комиссии, о чем и сообщил писатель Д.В. Григорович на очередном заседании 19 ноября 1882 года. Вопрос о памятнике был безоговорочно решен в пользу Пятигорска. До Москвы же очередь дошла нескоро: уже после того как поставили памятники Лермонтову в Пензе, Петербурге и Петрограде, в Пятигорске (на месте дуэли и на месте первоначального погребения), в Тамбове, Геленджике, Тарханах, Грозном. По иронии судьбы памятник поэту в Москве открыли после многих других городов: лишь в 1965 году!

Далее комиссия утвердила состав жюри конкурса. В него вошли художники Ф.И. Иордан, К.Е. Маковский, М.А. Зичи, М.П. Боткин, скульпторы Н.И. Лаврецкий, П.П. Забелло, М.А. Чижев, архитекторы И.С. Богомолов, Е.А. Сабанеев, И.И. Шапошников, писатели А.И. Сомов, А.М. Матушинский, Я.П. Полонский. Первый конкурс — на идею памятника — остался без последствий: премий никому не назначили и объявили новый — второй тур конкурса. На него к 5 апреля 1883 года поступило 52 эскиза и 15 моделей. В соответствии с решением жюри Комиссия в заседании 7 апреля 1883 года постановила выдать первую премию преподавателю рисования Тамбовского реального училища Ивану Петровичу Фрейману и вторую премию скульптору Роберту Фомановичу Баху. У Фреймана фигура Лермонтова стояла на высоком пьедестале в виде скалы, у подножия памятника — женская фигура. У Баха Лермонтов изображен стоящим на скале-пьедестале, подперев голову рукой. Идея памятника раскрыта в девизе:

...Одинок

Он стоит, задумался глубоко

И тихонько плачет он в пустыне.

12 апреля 1883 года Комиссия по тщательном и всестороннем обсуждении проектов, которые по решению жюри были удостоены премий, не сочла возможным остановиться ни на одном из них и постановила назначить еще один — третий тур конкурса. Он объявлялся на новых условиях: проекты представлять на конкурс исключительно в виде скульптурных эскизов величинной модели не менее одного аршина, стоимость памятника не должна превышать 25 тысяч рублей. За лучший проект назначалась премия — одна тысяча рублей, с тем чтобы автор премированной модели исполнил и окончательный проект памятника, фигура коего должна быть размером не менее одного аршина. Срок конкурса истекал в два часа пополудни 15 октября 1883 года. Проекты следовало доставить в помещение Общества поощрения художеств на Большой Морской улице в Петербурге, где они выставлялись на две недели для обозрения.

Оставим жюри ждать результатов нового тура конкурса, вернемся в Пятигорск, где уже была начата деятельная подготовка к устройству очередного лермонтовского праздника, третьего по счету. "Листок" за 3 июля 1883 года (№ 10) сообщал: "Для устройства лермонтовского праздника в Пятигорске образована Распорядительная Комиссия во главе с жителем и домовладельцем Пятигорска статским советником Акимом Павловичем Шан-Гиреем, знавшим лично М.Ю. Лермонтова и бывшим с ним в родственных и дружеских отношениях. Он, уверенный в том, что всякому приехавшему на Воды дорога память нашего славного поэта и что многие из посетителей не откажутся принять деятельное участие в устройстве праздника, покорнейше просит всех желающих оказать содействие комиссии обращаться к нему лично или письменно, или записаться в группной конторе".

Праздник прошел в воскресенье, 17 июля, по обычному уже принятому распорядку. Но в этот раз играли два оркестра музыки: Нижегородского драгунского полка под управлением Кимле и Терского войскового бального под управлением Фальбе, пели два хора песенников, играли сазандары, желающие лезали за призами на "Кокандские мачты" или участвовали в беге в мешках. В концерте каждый из оркестров исполнял коронационные марши, сочиненные П.И. Чайковским и П.П. Шуровским для только что прошедших коронационных торжеств Александра III в Москве. Неутомимый Шуровский, в третий раз приехавший на лермонтовские праздники, исполнял "Лезгинку" из оперы "Демон" А.Г. Рубинштейна. В конце гулянья

состоялся большой фейерверк с ракетами, бураками, римскими свечами, бенгальскими огнями и в заключение зажжен вензель "М.Ю. Лермонтов".

Чистый доход от праздника составил 1392 р. К этому надо присоединить 300 р., полученных от любительского спектакля, состоявшегося в "Компанейской гостинице" А.М. Байкова в Ессентуках. В результате капитал на сооружение памятника Лермонтову достиг суммы 31 573 р. 71 к.

Не успели сгореть огни фейерверка на Горячей горе в день лермонтовского праздника, как "задымилось" и продолжавшееся 13 лет Контрагентство КМВ А.М. Байкова, главного инициатора сооружения памятника Лермонтову, еще 1 июля 1871 г. подавшего докладную записку начальнику Главного управления наместника кавказского барону Николаи: "В Пятигорске все напоминает Лермонтова. Там он писал лучшие свои сочинения, и там он кончил свою жизнь. Лермонтов — поэт Кавказа и увековечить его память нужно именно в Пятигорске. Не благоугодно ли будет Вашему Высокопревосходительству принять на себя инициативу воздаяния должной дани памяти поэта и испросить разрешение поставить ему памятник, открыв с этой целью повсеместную подписку". И уже 8 августа Николаи телеграфировал Байкову о "Высочайшем разрешении" 23 июля на открытие памятника и сбор на него пожертвований.

Заботу о памятнике Байков сочетал с многотрудными делами по Контрагентству. Он заключил контракт на него на условиях, гораздо худших, чем были у первого контрагента Н.А. Новосельского, взявшего КМВ в аренду в 1862 году. Байков старался изо всех сил, а его нещадно поносила репутация русская пресса во главе с А.С. Сувориным, ставящим каждое лыко в строку. Появилось много завистников, конкурентов и претендентов на аренду Вод на новый срок, которые вопили о "хищническом управлении Контрагентством", о коммерческом духе в работе Байкова.

"Между тем, — отвечал он в последнем своем № 20 "Листка" за 18 сентября 1883 г., — из 13 лет контрагент в течение 6 лет терпел убытки, 2 года играл вничью и 5 лет благодаря неимоверному труду, энергии, знанию дела и умению вести его, заработал что-нибудь... У контрагента нет ни помощника, ни управляющего конторою, он сам живет на месте и работает с пяти часов утра до полуночи, чтобы получить в год заработок от 10 000 до 17 000 рублей серебром. Он оставляет имущество Правительству более, чем принял, исполнял все инструкции и правила, исполнял в точности контракт, делал больше, чем сколько по этому контракту обязан был... Где же хищничество?! Неужели только тогда контрагент хорош, когда он уходит с дела в лохмотьях?! Контрагент надеется, что для оценки всякой деятельности нужно время. Нужно деятелю сойти со сцены, на которой он возбуждал зависть и злобу всех тех, кто с удовольствием сел бы на его место".

Больше всех старался получить новый контракт генерал И.И. Сафонов — владелец гостиницы в Кисловодске. К коммерческим замашкам его с осуждением отнесся посетивший гостиницу в те годы министр С.Ю. Витте.

Но и Правительство, не получив ожидавшихся им результатов от двух контрагентов — Новосельского и Байкова, с 1884 года ввело новый порядок: управление КМВ поручалось правительственному комиссару, подчинявшемуся непосредственно министру государственных имуществ. Первому правительственному комиссару КМВ Н.П. Щепкину уже не было дела ни до памятника, ни до сбора на него пожертвований. Имя Лермонтова исчезает со страниц "Листка"...

Перенесемся теперь с берегов Подкумка на берега державной Невы, где в залах Общества поощрения художеств 15 октября

1883 года было выставлено на конкурс 15 этюдных скульптур. На этот раз решили сделать окончательный выбор. В два часа дня, как только пробили часы, в зале появились члены жюри. Писатель П.П. Гнедич, зять А.М. Байкова позже рассказывал об этом моменте ("Утро России", 1916, 15 июля, № 196): "Эксперты сразу узнавали на конкурсе анонимных авторов проекта по их манере... Сидели, ходили, кричали что-то долго, и, наконец, остановились на одном, который казался лучше всех".

"Избранным к исполнению, — сообщили "Художественные новости" (1883, т.1, № 22, с. 672), — признан проект № 14, и автору его присуждена премия в 1 000 рублей. По вскрытии принадлежащего к этому проекту под девизом "Прорыв" сочинителем проекта оказался академик А.М. Опекушин. Однако его модель признана не безусловно, но с тем, чтобы он сделал в ней некоторые изменения на основании замечаний, которые будут сообщены ему от имени комиссии жюри. По проекту г-на Опекушина, памятник изображает Лермонтова сидящим на скале, в задумчивой позе, облокотясь на камень и повернувшись головою и верхнюю частью тела несколько влево. Скала, служащая пьедесталом, в общих чертах имеет форму усеченной четырехгранной пирамиды.

На лицевой его стороне изображены лира, перо и лавровый венок и находятся несимметрично расположенные надписи. При многих своих достоинствах, модель страдает и существенными недостатками. Главный из них состоит в том, что все сооружение представляется живописным только с лицевой стороны, тогда как прочие стороны некрасивы и в архитектурном отношении бедны".

Председатель Комитета, начальник Терской области, генерал Е.К. Юрковский обратил внимание на главный недостаток модели — малое сходство с внешним обликом поэта. Он написал об этом Мижухеву: "судя по этой модели, можно догадываться о принадлежности сооружения на ней памятника поэту Лермонтову только по надписи на пьедестале". Если Опекушин не исправит этот недостаток, то "Комитет не сочтет себя в праве воспользоваться премированной моделью". Скульптор, которому еще предстояла доработка образа Лермонтова в гипсе, обещал выправить эти недостатки.

Этот блестящий мастер русского ваяния прожил 85 лет и умер в 1923 году. Созданные им классические образцы русской монументальной скульптуры стояли во многих городах России: Москве, Петербурге-Ленинграде, Дерпте (Тарту), Николаеве, Кишиневе, Хабаровске, Пятигорске. В наши дни уже нельзя представить Пушкинскую площадь в Москве и Лермонтовский сквер в Пятигорске без двух монументальных скульптур, увековечивших вдохновенные образы гениев русской литературы А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Оба эти памятника — один 1880, другой 1889 г. стали вершиной творчества знаменитого ваятеля.

Он родился в 1838 году на берегах Волги, в Ярославской губернии и был сыном крепостного крестьянина, принадлежавшего помещице Е.В.Ольхиной. Отец его был талантливым лепщиком-самоучкой и приохотил сына к этому делу, кормившему семью, работая на оброке в столице. Став модельщиком на бронзоволитейном заводе Бохуна Михаил Евдокимович Опекушин с разрешения помещицы взял 12-летнего Сашу на ученье лепщиком в Петербург. Мальчика удалось устроить в рисовальную школу Общества поощрения художеств, а затем определить в мастерскую известного питерского ваятеля Д.И. Иенсена. Здесь он приобрел опыт хорошего лепщика.

Но только в 1859 г., за два года до "освобождения крестьян" от крепостной зависимости приобрел за 500 рублей вольную

у своей помещицы. А уже в 1862 г. получил от Совета Академии художеств первую награду — серебряную медаль за барельеф "Ангелы, возвещающие пастухам рождество Христово". Тот год для Опекушина стал вообще знаменательным. Его с товарищем по мастерской Иенсена Чижевым известный художник М.О. Микешин привлек к участию в создании грандиозного памятника "Тысячелетие России" в Новгороде. Для этого монумента Опекушин создал скульптурную фигуру Петра Великого. Торжественное открытие памятника состоялось 8 сентября 1862 г. Исполненную Опекушиным статую отличали тщательность исполнения и высокое мастерство молодого ваятеля.

В 1871 г. по приглашению Микешина он участвует в лепке фигуры адмирала А.С. Грейга — видного русского флотоводца — для памятника в Николаеве. Этот памятник открыли 21 мая 1873 г., и он долго украшал город. За статую Петра Великого Опекушину присвоили в 1872 году звание академика. В том же году он снова по приглашению Микешина работает над созданием памятника Екатерине Великой в Петербурге. Его друг Чижев лепил главную статую царицы, а Опекушин сделал девять фигур ее главных сподвижников, украсивших пьедестал. В их числе были А.Г. Орлов, Г.А. Потемкин, А.А. Безбородко, А.В. Суворов, П.А. Румянцев, В.Я. Чичагов, И.И. Бецкий, Е.Р. Дашкова, Г.Р. Державин. Все девять статуй он выполнил в глине в натуральную величину. Вечерами скульптор сидел в Публичной библиотеке, изучая костюмы и обстановку екатерининской эпохи, работая с иконографией ее деятелей, а днями в мастерской Микешина лепил с натурщиков статуи для памятника. Все они вместе с главной фигурой императрицы были превосходно отлиты на бронзоволитейных заводах Шопена и Бохуна в Петербурге. Торжественное открытие памятника состоялось 24 ноября 1872 г. в сквере перед Александринским театром. Здание этого театра, Аничков дворец и Публичная библиотека составили памятнику великолепную архитектурную оправу. Журнал "Русская старина" (1873, т. 8), отмечая выдвинувшие имя Опекушина статуи, напомнил, что еще недавно это "был скромный труженик на заводе Иенсена, где он работал орнаментные вещи и кариатиды для архитектурных украшений".

Окрыленный успехом, Опекушин в 1873 году включился в объявленный конкурс по сооружению памятника А.С. Пушкину в Москве.

Конкурс объявили после того как собрали на памятник по подписке 55 тысяч рублей. Для скульптора начались годы напряженных творческих исканий, борьбы за первенство на трех конкурсах и изнурительной работы по отливке статуи в бронзе. Увлеченно он изучал пушкинские произведения, его эпоху, все изображения поэта в живописи, гравюрах, рисунках и скульптуре. Ваятель хотел создать памятник, который был бы прост, величав и полон высоких идей, как сама поэзия Пушкина. На первый тур Опекушин представил два варианта — под номерами 13 и 15. В № 13 по сторонам постаменты были изображены главные пушкинские герои из "Евгения Онегина", "Полтавы", "Бориса Годунова", "Сказки о рыбаке и золотой рыбке". В проекте № 15 их заменила муза поэзии в виде молодой девушки, играющей на лире. Однако в этом туре первой премии не присудили никому из 15 представленных скульпторами проектов, хотя и выделили модели Опекушина и Забело.

Объявленный в 1874 году второй тур конкурса, на который поступило 19 проектов, тоже не дал окончательных результатов: первенство снова завоевали модели Опекушина и Забело. Комитет по сооружению памятника решил назначить в 1875 году последнее и окончательное состязание между этими двумя выжившими претендентами. В самый последний момент в со-

ревнование включился вне конкурса М.М. Антокольский, завоевавший известность статуями Ивана Грозного и Петра.

За ходом третьего тура конкурса следила вся страна, весь художественный мир России волновался в ожидании результатов состязания. Опекушин, представивший в общей сложности шесть различных моделей памятника, победил и в этот раз. Комитет в 1875 году отдал предпочтение его проекту. Одобренный всеми его проект заключал мысль стихотворения "Брожу ли я вдоль улиц шумных..." Ваятель блистательно передал душевное состояние поэта, задумчиво бредущего среди городской толпы. Опекушин не только прекрасно передал портретное сходство, но и нашел удачную позу для своей фигуры Пушкина. В памятнике отсутствовали декоративные украшения, символические и аллегорические фигуры муз и гениев поэзии, которыми часто злоупотребляли в то время посредственные скульпторы в своих моделях.

На открытие памятника 18 июня 1880 г. на Страстной площади (ныне Пушкинской), в начале Тверского бульвара его создателя со слезами на глазах обнимали знаменитейшие русские писатели, благодарили неизвестные простые люди. Памятник сделался популярным, войдя в число лучших произведений русской монументальной скульптуры.

Единый композиционный ансамбль с памятником создали четыре чугунных светильника, созданных по проекту архитектора И.С. Богомолова. Они чудесно гармонируют со статуей. Удачным оказалось это творческое содружество скульптора и архитектора. Памятник прекрасно сочетался с окружающей его архитектурой Страстного монастыря и с ансамблем Тверского бульвара. С переносом памятника в 1959 году на площадь он во многом утратил свои первоначальные черты, а снос Страстного монастыря лишил корни в архитектуре старой Москвы.

Пушкинский памятник поставил Опекушина в ряд лучших и знаменитых ваятелей России. После Пушкина взоры Опекушина естественно обратились к другому русскому гению — Лермонтову. Скульптора вдохновила мысль принять участие в объявленном в 1883 году конкурсе на памятник Лермонтову в Пятигорске. Лермонтов был его любимейшим поэтом, и он целиком отдавался работе над моделью. Образ поэта он замыслил создать на фоне величественной природы Кавказа.

Скульптор делает несколько эскизов в глине, komponует монумент и в карандашных набросках, стараясь схватить очертания его силуэта на фоне снежной цепи гор, Машука и Бештау. Чтобы выбрать наиболее выгодное место для памятника, он едет в Пятигорск. Тут Опекушин перечитывает кавказские стихи и поэмы Лермонтова, вглядывается в великолепную панораму Пятигорска во главе с красавцем Эльбрусом, жадно осмысливает каждое слово описания Пятигорска в "Княжне Мери".

Опекушин изучает в собрании первого биографа поэта, дерптского профессора П.А. Висковатова все известные портреты Лермонтова кисти Горбунова, Заболотского, Клюндера, Захарова. Его особое внимание привлекает профильный портрет Лермонтова, сделанный в Чечне в 1840 году Д.П. Паленом. Оказалось, что самый известный "горбуновский" портрет поэта — в сюжете, с шашкой и ремнем через плечо — мало похож.

"Но самое любопытное, — писал он в статье "По поводу памятника Лермонтову" в редакцию газеты "Новое время" (1883, 20 марта, № 2523), — и важное для скульптуры это портрет поэта в профиль, сделанный карандашом в 1840 году во время экспедиции на Кавказе. Тщательно сравнивая его с вышеупомянутыми портретами, я должен признать в нем большое сходство. Павел Александрович Висковатов показывал его некоторым из

лиц, близко знавших поэта: князю Алексею Илларионовичу Васильчикову, генерал-адъютанту Потапову и другим — все подтверждали сходство.

Профильный портрет поэта весьма важен, даже необходим при лепке бюста. Маски с умершего поэта снято не было. Ввиду конкурса на памятник поэту я считаю своей обязанностью поделиться со своими собратьями этою важною для нас находкою... Я могу, следовательно, с уверенностью предположить, что, когда после присуждения конкурсом премии дело коснется исполнения памятника, профессор не откажет исполнителю в копии этого профильного портрета".

Этот факт говорит о доброжелательности Опекушина к своим конкурентам и претендентам на первенство в конкурсе. Его широкая русская натура не позволила ему что-то таить от своих товарищей по ваянию.

Интересна и история сделанной П.А. Висковатовым находки профильного портрета М.Ю. Лермонтова, выполненного бароном Д.П. Паленом в 1840 году. О нем профессор Висковатов впервые сообщил в статье "По поводу памятника Лермонтову" в газете "Голос" (1882, 9 ноября, № 5):

"Существует еще один важный для скульпторов портрет поэта в профиль, который, надеюсь, скоро будет издан. Многие из знавших Лермонтова — секундант его А.И. Васильчиков, друг и двоюродный брат его А.П. Шан-Гирей и др. — подтвердили мне сходство этого портрета".

Благодаря Висковатову он был опубликован в приложении к журналу "Русская старина" (1884, № 1) в виде гравюры на доске художника И.И. Магюшина. Вместе с портретом в том же номере журнала была помещена статья П.А. Висковатова "Михаил Юрьевич Лермонтов. Вновь найденный и впервые изданный его портрет". Поручик артиллерии Д.П. Пален был прикомандирован к генеральному штабу в отряде генерала Галафеева.³ После сражения при Валерике отряд Галафеева несколько дней простоял у Миатлинской переправы, и именно в те дни Пален в палатке подполковника Л.В. Россильона, обер-квартирмейстера отряда, нарисовал карандашом в профиль несколько портретов участников экспедиции. Среди них был и М.Ю. Лермонтов.

"Этот профильный портрет Лермонтова, — писал Висковатов, — чрезвычайно важен для скульптора, так как без профильного портрета, особенно, когда не существует маски, едва ли мыслима лепка похожего бюста.

Что касается до сходства портрета, сделанного бароном Паленом, то я должен заметить, что показывал его секунданту и приятелю покойного поэта, князю Александру Илларионовичу Васильчикову (ныне покойному), не говоря чей портрет, и он тотчас узнал Лермонтова. То же произошло, когда я показывал карандашный портрет товарищам Лермонтова: генерал-адъютанту А.Л. Потапову, Д.А. Столышину и двоюродному брату Михаилу Юрьевичу А.П. Шан-Гирею.

Известный скульптор г. Опекушин, в начале 1883 года посетивший меня в Дерпте, просматривая мою, довольно полную, коллекцию портретов Лермонтова, не замедлил обратить особенно внимание на профильный портрет. Г. Опекушин тогда же написал заметку в "Новом времени".

Ваятель действительно успешно пользовался этим портретом при лепке головы поэта для памятника в Пятигорске и он сослужил ему добрую службу. На статью Висковатова в "Русской старине" отозвался и сам Пален.

Висковатов поехал к нему из Дерпта в Ревель, расспросил о его встречах с поэтом на стоянке при Миатлинской переправе через реку Сулак, устроенной и укрепленной блокадом еще при генерале А.П. Ермолове.

У Палена Висковатов нашел целый альбом интересных рисунков и портретов, местностей и деталей кавказской военной походной жизни в конце 30-х — начале 40-х годов XIX века.

Такова небезынтересная история паленовского портрета, сыгравшего важную роль в работе Опекушина над скульптурным образом Лермонтова.

По поводу модели, завоевавшей первую премию на конкурсе 1883 года, журнал "Нива" (1885, № 9) заметил: "Композиция памятника — самая трудная задача для художника... Художник при разработке композиции поставлен в довольно узкие рамки, он должен сохранять сходство с изображаемым лицом, выразить его характер во всей фигуре, в аллегорических деталях описать его деятельность, и наконец соблюсти гармонию общего. Вот причина, почему комиссия, собранная для утверждения проекта, несколько раз обсуждает конкурсные работы, признает их несостоятельными, назначает новый срок для подачи проектов и, наконец, утверждает наиболее удачный, с условием изменения тех или других подробностей.

Конкурс проектов памятников Лермонтову практиковался несколько раз. На последнем заседании Комиссии в октябре 1883 года закрытой баллотировкой был почти единогласно утвержден проект... принадлежавший (как оказалось по вскрытии конверта с монограммой) академику А.М. Опекушину, автору московского памятника Пушкину. Поэт изображен сидящим на скале в задумчивой позе: военная шинель сброшена с его плеч и красивыми складками драпирует сбоку. Впрочем, эту шинель было предложено автору заменить буркой. Другие проекты с изображением муз, гениев и пр. признаны неудовлетворительными. По мнению экспертизы, отливка статуи обойдется около 15 тысяч рублей. Весь же памятник с пьедесталом обойдется, вероятно, в 25—30 тысяч рублей".

В одно время с работой над моделью для памятника Лермонтову голова ваятеля была озабочена и другими замыслами. По заказу Петербургской Городской Думы он работал над проектом памятника для города, где трагически оборвалась жизнь поэта А.С. Пушкина. Основой для памятника стала одна из моделей для Москвы, где Пушкин изображен со скрещенными на груди руками и с поднятой головой. Памятник был открыт в Петербурге 7 августа 1884 года. Неудачный выбор места для него на одной из узких и темных улочек города, ограниченность обзора сильно снизили его художественную значимость. Между тем по простоте и выразительности он не уступал московскому.

Еще один памятник по проекту Опекушина в честь Пушкина открыли в 1885 г. в Кишиневе, городе, где поэт несколько лет прожил в южной ссылке. На круглой мраморной колонне скульптор поставил бронзовый бюст поэта. Памятник тоже вошел в нашу "Пушкиниану". В том же году Опекушин создал бронзовый барельеф-надгробие на могиле жертв Бирона П.М. Еропкина, А.П. Волынского, А.Ф. Хрущева у Сампсониевской церкви, на Выборгской стороне. Это надгробие — свидетельство успешной работы ваятеля и в области мемориальной скульптуры. В то самое время Опекушин выполнял заказ Дерптского университета на памятник эстонскому ученому-натуралисту К.М. Бэру. Его модель взяла первенство на международном конкурсе, в котором участвовали многие европейские и американские скульптуры. В этом памятнике решена одна из труднейших задач монументальной скульптуры — изображение сидящей человеческой фигуры. Старый ученый-академик, один из учредителей Русского Географического общества — Бэр сидит, задумавшись, в глубоком кресле, подперев голову рукой. Памятник открыли 16 ноября 1886 года к 10-й годовщине смерти знаменитого естествоиспытателя.

Первый в России. К истории памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске

Тем временем в самом Пятигорске при правительственном комиссаре Щепкине не проявляли особой заботы о памятнике, положившись на Комитет во Владикавказе и местных его членов. Все же "Листок" 1 июля 1884 года (№ 9) привел сделанное комиссару сообщение Комитета о том, что к 15 июня лермонтовский фонд достиг суммы 34 777 р. 19 к.

В том же году, 5 августа после панихиды по поэту в Николаевском вокзале установили пожертвованную драматургом А.Н. Островским мемориальную доску на "Домике Лермонтова", перешедшем во владение Ксаверия Вейштордта. Сделано это было при большом стечении публики под звуки оркестра. Видимо, доску привез с собой посетивший Пятигорск брат драматурга — министр государственных имуществ М.Н. Островский, в чье ведение теперь с 9 марта 1884 года перешли Воды. Любопытно помещенное в "Листке" за 25 августа (№ 17) извещение Управления Пятигорским округом о сделанных при сем затратах: "Священник с причтом — 5 р., на свечи — 1 р., на заказ кутьи — 3 р., за гирлянды и цветы — 3 р., за отпечатание объявлений — 3 р., за мойку полов и уборку вокзала — 8 р. 15 к." Эти затраты были погашены поступившими на панихиде пожертвованиями, сам же правительственный комиссар к этому делу оказался не причастным!..

Со своей стороны, Комитет выдал 14 мая 1885 года доверенность А.М. Байкову на заключение им с А.М. Опекушиным договора.

Составленный 10 июня 1885 г. и предъявленный нотариусу Л.Н. Демису он в пункте 1 гласил: "Я, Опекушин, принял на себя обязанность вылепить по модели, утвержденной комиссией по составлению проекта памятника поэту Лермонтову, и отлить из бронзы статую поэта Лермонтова в сидячем положении, вышиною в 3,5 аршина, венюк и лиру с надписями на гранитной скале, имеющей быть исполненной Комитетом в гор. Пятигорске, причем в виду того обстоятельства, что удовлетворительного портрета поэта Лермонтова не существует, и нужно еще, так сказать, создать его, то я, Опекушин, должен предварительно вылепить колоссальный этюд головы, воспользовавшись для того имеющимися материалами и указаниями лиц, близко и лично знавших поэта, дабы предполагаемая к отливке бронзовая статуя до последней степени отвечала сходством с очертаниями облика покойного поэта".

Далее в п. 2 говорилось: "За всю эту работу с моим материалом я, Опекушин, имею получить от Комитета 14 тыс. руб. в три срока: а) при подписании этого договора от уполномоченного на его заключение г. Байкова 4 тыс. руб., б) при отливке на заводе всех металлических частей памятника 5 тыс. руб. от Комитета переводом через государственный банк и в) при установке памятника на его место остальные 5 тыс. руб. от Комитета же в Пятигорске или в С.Петербурге, где я, Опекушин, пожелаю получить".

В п. 4 Опекушин обязывался окончить свою работу в течение 12 месяцев со дня подписания договора в том случае, если будут своевременно произведены ему платежи, обусловленные п. 2 договора. Если ко времени окончания Опекушиным всех работ по изготовлению статуи не будет готова скала (подножие) для памятника, то отлитая бронзовая статуя с принадлежностями должна оставаться у ваятеля, в мастерской до востребования Комитета в течение не более года от времени ее окончания.

По договору (п. 4) бронзовая статуя после отливки должна быть осмотрена лицами, уполномоченными на это Комитетом, и по одобрении ими достоинства и качества работы с составлением в том акта признается принятой. Опекушин обязывался упаковать статую в ящики, застраховать и доставить в Пятигорск. Все эти расходы Комитет принимал на себя.

Установку бронзовой фигуры на скалу, прикрепление букв надписи, венка и лиры к пьедесталу Опекушин обязывался произвести под личным наблюдением, во всех частях и аккуратно. За наблюдение по производству этой работы Комитет, независимо от договоренной суммы, должен был выплатить Опекушину еще одну тысячу рублей по принятии от него вполне готового памятника Лермонтову.

Опекушин также обязывался не позже трех месяцев со дня заключения договора выслать в Пятигорск гипсовую модель скалы для памятника с указанием масштаба. Что касается хранящейся в мастерской премированной модели памятника, то Опекушин обязывался по миновании в ней надобности и не позже отсылки самой статуи в Пятигорск отправить ее Комитету во Владикавказ или сдать, куда он укажет.

Отдельным пунктом Опекушин обязывался во время исполнения заказа на памятник допускать в мастерскую лицо, уполномоченное на это Комитетом, показывая ему части отливки до окончательной их отделки и для освидетельствования доброкачественности работы.

Обе стороны обязывались выплатой неустойки в сумме 3 тыс. руб. в случае невыполнения условий договора. Опекушин предусмотрел, однако, если неисполнение договора произойдет не по его вине, например, в случае несчастья при отливке, то платеж неустойки не делается. Во всяком случае, указывалось в договоре, "неисполнение того или другого пункта договора не должно служить основанием прекращения его обязательности для обеих сторон".

"Листок" за 7 июля 1885 года (№ 10) в сведениях о прибывших на Воды назвал начальника Тверской области Е.К. Юрковского и бывшего контрагента КМВ А.М. Байкова. Первый прибыл из Владикавказа с семьей в Кисловодск, второй — из Ростова-на-Дону в Ессентуки, в содержавшуюся им там "Компанейскую гостиницу". Видимо, тогда же были обнаружены все назревшие вопросы, связанные с постройкой и созданием памятника. В лермонтовском фонде уже было на 1 июля 1886 года 40 536 р. 38 к. серебром. Надо было начинать готовиться к приему и установке статуи, к разбивке и оборудованию площади под памятник, к доставке гранита или мрамора под постамент. Во всех этих делах А.М. Байков играл значительную роль. Вслед за заключением договора с А.М. Опекушиным в Петербурге он у себя в Ростове, где много лет избирался городским головой, обратился к гражданскому инженеру (архитектору) Н.А. Дорошенко по поводу архитектурной разработки места для памятника.

Составленная Дорошенко пояснительная записка к проекту сквера вокруг памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске датирована 15 февраля 1886 года. Записка эта находится в составе названного нами "Дела" в Государственной Публичной Библиотеке в Санкт-Петербурге. Проект сквера составлен в том предположении, что он займет площадку на горе против костела, так, что стороны его составят продолжение примыкающих к нему улиц.

При составлении проекта принято во внимание то условие, что с северной или западной стороны сквера будет продолжена улица, которая будет затем поворачивать на юг и выходить спуском на Армянскую улицу. Так это и есть доныне: огибающая сквер улочка — продолжение нынешней улицы им. Анисимова имеет со стороны западных ворот сквера каменный лестничный спуск к современной Гоголевской улице.

Важную часть сквера составляла в проекте Н.А. Дорошенко обнесенная балюстрадой каменная веранда. Балюстрада должна была венчать подпорную стенку, которой оканчивается сквер с юга.

Веранда должна была тянуться по всему протяжению южной стороны на 29 саженей. "Но не может быть и сомнения, — говорит Дорошенко, — что с проектируемой веранды жителю представится такой вид, подобно которому не найдется и во всей России. У подножия ее раскинется весь Пятигорск, а за ним на горизонт будет виднеться цепь далеких гор. Изящная отделка веранды, ее чистота, выстилка ее плитами и прохлада, навеваемая фонтанами, расположенными под нею, в связи с прелестью вида, неизбежно поведут к тому, что эта площадка силою обычая станет любимым местом прогулки избранного общества и всех посетителей Кавказских Минеральных вод".

Памятник должен был помещаться в центре площадки, в середине сквера и будет приближен к южной стене. Благодаря такому перемещению монумента он делался доступным глазу с большого числа точек зрения. Он будет прекрасно виден и с углов, и с боковых сторон, с бульвара и с Ессентукского шоссе. С юга предполагалось придать подпорной стенке более изящный вид и облицевать ее кирпичом и местным камнем. Балюстрада над этой стеной должна была состоять частью из глухих стен, частью из балясин. Фигуры же дельфинов с лирой и головы львов для фонтана должны быть отлиты либо из чугуна, или высечены из камня.

Архитектор Дорошенко предусмотрел устройство вокруг сквера железной ограды. Вокруг всего сквера следовало устроить тротуар, огибающий с юга чаши фонтанов. Прямо против фонтана могла быть устроена ведущая вверх к скверу каменная лестница.

Так стало известно имя человека, разработавшего архитектурное оформление памятника. Можно думать, не раз он вместе с Байковым прогулялся по площадке, отведенной под памятник и будущий Лермонтовский сквер. "Составитель проекта, — писал Н.А. Дорошенко в заключение записки, — почтет себя счастливым, если и его скромные труды принесут пользу лицам, принявшим на себя труд воздать честь поэту, столь дорогому для всего русского общества". По прошествии более ста лет со дня открытия лермонтовского памятника мы можем отдать дань и усилиям Н.А. Дорошенко в увековечении памяти М.Ю. Лермонтова в устройстве сквера, получившего имя поэта.

Значительно позже некто Ал. Понперек вспоминал: "...у меня сохранилось в памяти, какой вид представляло то место, где ныне стоит памятник, кем это место планировалось и кто его огородил сохранившимися до сих пор каменными стенами, названными "бастионом". Место это представляло крутой обрыв с размытыми от дождя рывтинами. Выбрано оно было потому, что имело господствующее с трех сторон положение. Для приведения этого места в соответствующий вид потребовалось много труда и средств. Определив пространство для проектированного памятника и сквера вокруг него, обставили вежами, и после образования ровной и приличной площади приступлено было к земляным работам, исполненным техником Минеральных Вод Николаем Яковлевичем Шаверневым, в то время единственным в Пятигорске"⁴.

Байков, уйдя с поста контрагента КМВ, уже не мог повседневно наблюдать за ходом этих работ, этим делом занимался живший рядом со сквером доктор А.А. Витман. У самого Байкова были и свои заботы с памятником: он взялся по заключении договора с Опекушиным за обеспечение памятника мраморным пьедесталом.

На этой почве с ним произошел неприятный казус: в 1887 году он привлек к этим делам мраморщика-итальянца Эспозито. Но тот, получив вперед 3 000 рублей, сбежал с ними за границу, обманув доверие Байкова. Тому же ничего не оставалось, как

возместить из личных средств ущерб, нанесенный лермонтовскому фонду, находившемуся в распоряжении Комитета.

Изготовление же гранитного пьедестала пришлось поручить другому, более надежному мастеру, тоже итальянцу, проработавшему С.А. Тонетти. Из Крыма для постаментов привезли восемь массивных гранитных плит весом свыше двух тысяч пудов. Для облицовки был привезен из Баксанского ущелья. Их облицовкой занимались, вплоть до приезда самого Опекушина, местные "монументчики", мастеровые по отделке кладбищенских надгробий.

В Пятигорске уже под впечатлением развернувшихся работ по созданию сквера зажили надеждой на скорое прибытие по шоссе груза с бронзовой статуей поэта. Все полагали, что не за горами и открытие памятника.

"Листок" за 19 июля (№ 12) напоминал посетителям: "В канцелярии Правительственного комиссара и в конторах всех четырех групп КМВ принимается подписка на сооружение в г. Пятигорске памятника поэту М.Ю. Лермонтову. Пожертвования покорнейше просят собственноручно записывать в имеющиеся для сего от Комитета по сооружению памятника особые подписные листы".

Во многих местах на Кавминводах висели афиши:

ОБЪЯВЛЕНИЕ

15 ИЮЛЯ 1887 ГОДА, В СРЕДУ,
ПРЕДПОЛАГАЕТСЯ ЧЕСТВОВАНИЕ ПАМЯТИ
ДОРОГОГО ДЛЯ ВСЕЙ РОССИИ ПОЭТА
МИХАИЛА ЮРЬЕВИЧА ЛЕРМОНТОВА,
УБИТОГО 15 ИЮЛЯ 1841 ГОДА НА ДУЭЛИ
В ПЯТИГОРСKE.

С 12 ЧАСОВ ДНЯ ИМЕЕТ БЫТЬ
В НИКОЛАЕВСКОМ ВОКЗАЛЕ БЕСПРОИГРЫШНЫЙ
БАЗАР.
ЦЕНА БИЛЕТА 40 коп.

РАСПОРЯДИТЕЛЬНИЦЕЮ БАЗАРА БУДЕТ
КНЯГИНЯ МАРИЯ НИКОЛАЕВНА ВАСИЛЬЧИКОВА,
ПРИ СОДЕЙСТВИИ
ЭМИЛИИ АЛЕКСАНДРОВНЫ ШАН-ГИРЕЙ,
УРОЖДЕННОЙ ВЕРЗИЛИНОЙ.

С НАСТУПЛЕНИЕМ СУМЕРЕК БУЛЬВАР И КАЗЕННЫЕ
ЗДАНИЯ БУДУТ ИЛЛЮМИНИРОВАНЫ
И СОЖЖЕН ФЕЙЕРВЕРК.
ВЕЧЕРОМ В КАЗЕННОЙ ГОСТИНИЦЕ
"МИНЕРАЛЬНЫЕ ВОДЫ"
НАЗНАЧЕН ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ВЕЧЕР.
НАЧАЛО ВЕЧЕРА В 9 ЧАСОВ.

ЗА ВХОД ПЛАТЯТ ДАМЫ И КАВАЛЕРЫ ПО 1 руб.

БИЛЕТЫ НА ВЕЧЕР МОЖНО ПОЛУЧИТЬ

ИЛИ НА БАЗАРЕ,

ИЛИ ПРИ ВХОДЕ В ГОСТИНИЦУ

"МИНЕРАЛЬНЫЕ ВОДЫ".

СБОР КАК С БАЗАРА, ТАК И ЗА ВХОД

НА ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ВЕЧЕР

ИМЕЕТ ПОСТУПИТЬ НА УСИЛЕНИЕ ФОНДА

ПО СООРУЖЕНИЮ

В г. ПЯТИГОРСKE ПАМЯТНИКА М.Ю. ЛЕРМОНТОВУ

Правительственный комиссар Щепкин

Первый в России. К истории памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске

Это был первый и единственный случай, когда имя Правительственного комиссара КМВ оказалось как-то связанным с именем поэта. До того он не простирали своего внимания на дела, касавшиеся памятника и личности самого Лермонтова.

Вскоре появилось в "Листке" за 26 июля (№ 13) извещение о лермонтовском дне: "15 июля в Пятигорском Спасском соборе отслужена панихида по случаю 46-й годовщины смерти поэта М.Ю.Лермонтова. В тот же день по примеру предшествующих лет в Пятигорске устроено было народное гулянье с аллегорией и иллюминацией, сбор с которого всецело обращен на усиление фонда для сооружения в Пятигорске памятника безвременно погибшему поэту.

Всего собрано 923 р. 23 к., за вычетом расходов чистая выручка составила 468 р. 51 к., которые сданы по принадлежности".

Сам Опекушин тем временем продолжал вести упорные поиски образа поэта. По рассказу П.П. Гнедича, ваятель сперва вылепил из глины обнаженную фигуру и уже на ней "примерял" одежду. Комитет предлагал ему заменить буркою сброшенную с плеча шинель, но Опекушин не пошел на это. Ему приходилось решать одну из труднейших задач монументальной скульптуры: органически связать фигуру поэта с окружающим пейзажем. Не так просто было удачно решить идею монумента — дать гениальный образ поэта в гармоничном сочетании с природой Кавказа. Если стоящая на простом и строгом постаменте статуя Пушкина в Москве весьма была силуэтна и потому хорошо смотрелась отовсюду, то помещенная на скале, и к тому же в сидячем положении, фигура Лермонтова становилась менее выразительна, а на известном удалении сливалась с постаментом и становилась плохо различимой.

Опекушину приходилось сознательно жертвовать силуэтностью статуи и простотой композиции памятника, дабы глубже и полнее раскрыть психологический образ поэта, представив его в позе, наиболее отвечающей его замыслу. Вдобавок в одно время с памятником Лермонтову ему приходилось работать еще над двумя заказанными ему памятниками. Его пригласили участвовать в конкурсе по созданию в городе Хабаровске памятника видному государственному деятелю генералу Н.Н.Муравьеву-Амурскому. Эта статуя была готова в ноябре 1880 г. и отправлена по частям из Петербурга в Одессу, а затем пароходом до Владивостока и далее лошадьми в Хабаровск.

Неудивительно, что при такой рассредоточенности Опекушина работа над лермонтовским памятником шла медленно и вселяла у членов Комитета тревогу, что памятник в Пятигорске не удастся открыть в намеченный срок — к 75-й годовщине со дня рождения М.Ю.Лермонтова. Секретарь Комитета П.В. Бойчевский встревоженно писал 12 октября 1888 г. А.М. Байкову: "...просто какой-то злой рок висит над памятью незабвенного поэта, которого мы отняли от России и до сих пор не соберемся никак достойно почтить его память... Не в счастливый день должно быть задумали великую мысль сооружения в Пятигорске памятника незабвенному поэту, не помогли и тамбовские мужички, первыми отозвавшиеся на ваш призыв".

Однако скептики, не верившие, что памятник будет готов в срок, были посрамлены. Опекушин — рыцарь слова, чести и дела — поднатужился и своевременно, вопреки опасениям Комитета, закончил свою работу. 20 марта 1889 г. основатель Лермонтовского музея в Петербурге и уполномоченный Комитета по наблюдению за отливкой статуи А.А. Бильдерлинг сообщил председателю Комитета, генералу А.М. Смекалову во Владикавказ: "Академик Опекушин почти совершенно окончил лепку статуи Лермонтова, остается только окончить некоторые детали и проработать лицо по имеющимся у меня порт-

ретам и по указаниям современников — гг. Краевского и Арнольди. Сегодня еще видел в мастерской Опекушина статую в глине и нахожу, что в художественном отношении она исполнена очень хорошо".

Вскоре отлитая на заводе А. Морана в Петербурге бронзовая статуя была готова. "Как известно, — сообщала "Нива" (1889, № 32, с. 810), — в Пятигорске готовятся к постановке памятника величайшему после Пушкина русскому поэту, на гранитной скале из восьми громадных глыб. Что касается самой статуи, она была исполнена автором пушкинского памятника (в Москве, на Страстном бульваре), академиком Опекушиным, который окончил ее лепку еще в апреле. Затем статуя отливалась на заводе Морана в Петербурге и в начале июля уже совсем готовая была выставлена на дворе литейного заведения.

Он изображает Лермонтова сидящим на обломке скалы в задумчивой позе, склонив голову на правую руку. На нем расстегнутый офицерский сюртук и спущенная с плеч шинель. Взгляд поэта устремлен вдаль, на вершины Кавказских гор, панорама которых открывается с места постановки памятника. Вышина памятника 3,5 аршина. Гранитная, нетесаная скала, служащая пьедесталом, будет украшена отлитым из бронзы рельефом лиры, перевитой лавровым венком, с продетым в него пером".

Чуть позже "Живописное обозрение" (1889, № 31) известило: "В настоящем нумере мы помещаем снимок с памятника М.Ю. Лермонтову, предназначенного для последнего местопребывания поэта — Пятигорска, где он будет поставлен в первых числах августа.

Покойный поэт изображен нашим известным скульптором Опекушиным сидящим на скале в величавой позе. На поэте его обыкновенный костюм, не застегнутый офицерский сюртук, на одно плечо небрежно накинута шинель. У ног его брошена раскрытая книга. Статуя вылита из бронзы в натуральную величину на фабрике Морана и в настоящее время уже отправлена в Пятигорск".

Первоначально памятник хотели открыть в начале октября, в день 75-летия М.Ю. Лермонтова. Однако в эту пору жизнь в Пятигорске, по окончании летнего курортного сезона, замирала, вся "курсовая публика" разъезжалась, и торжественную церемонию открытия памятника перенесли на воскресенье, 16/28 августа. По получении известия, что отправленная из Петербурга в ящиках бронзовая статуя благополучно достигла станции Минеральные воды и затем лошадьми доставлена по Минераловодскому шоссе в Пятигорск прямо к месту установки в сквере, Опекушин вместе с несколькими мастеровыми поспешил на Кавказ курьерским поездом. Через несколько дней удобная коляска — фэзтон доставила его в Пятигорск.

В сквере уже все его ждали: сквер обнесли чугунной решеткой, установили каменную балюстраду, поставили по углам красивые чугунные фонари, сделали кирпичную сторожевую будку и грот. Предстояло установить бронзовую статую на постамент — скалу, и Опекушин несколько дней не уходил из сквера, зорко следя за правильной постановкой статуи, чтобы поэт "смотрел на горную цепь" с Эльбрусом во главе, чтобы все бронзовые детали, особенно лира со струнами надежно и прочно были укреплены на постаменте. Ваятель не дождался открытия памятника, неотложные дела звали его в столицу. Закончив все работы, водрузив фигуру поэта на пьедестал, сдав ее членам Комитета и тщательно укрыв полотном, он, вполне удовлетворенный всем ходом дела, отнявшего свыше шести лет, покинул Пятигорск.

Тем временем Комитет составил и издал листовку "Программа празднества по случаю открытия памятника поэту

М.Ю. Лермонтову 16 августа 1889 года". В ней Распорядительная Комиссия, возглавляемая генералом Ризенкампом, подробно расписала весь ход празднества открытия памятника:

1. В церемонии торжественного открытия памятника участвуют Войска по распоряжению военного начальства, чины военного и гражданского ведомства, воспитанники всех учебных заведений, гласные Городской Думы, депутаты разных учреждений и обществ, а также приезжие и горожане, по особым билетам, выдаваемым из Управления отдела, Городской управы и в Николаевском вокзале.

2. С утра 16 августа как сквер памятника, так и ближайшие окрестные здания декорируются флагами и иными украшениями.

3. В 9 с половиной часов, 16 августа, в городском соборе начинается заупокойная литургия по усопшему поэту М.Ю. Лермонтову, по окончании которой имеет быть отслужена соборная торжественная панихида. Всем присутствующим генералам, штаб и обер-офицерам быть в форме обыкновенной, гражданским чиновникам в мундирах, а лицам, коим мундир не присвоен, — во фраке или черных сюртуках.

4. Все участвующие в церемонии открытия памятника войска, воспитанники учебных заведений, должностные лица всех ведомств, гласные Городской Думы, депутаты и остальные лица, имеющие право входа в сквер по билетам, размещаются вокруг памятника по указанию особых распорядителей.

5. По окончании панихиды все присутствующие в соборе, имея во главе Председателя Комитета — начальника Терской области и Наказного атамана Терского казачьего войска, направляются к месту сооружения памятника, долженствующего быть закрытым сплошным покрывалом.

6. По прибытии к месту памятника и по занятии указанных мест хор музыки исполняет "Коль славен наш Господь в Сионе", после чего председатель Комитета генерал-лейтенант Смекалов произносит соответствующую торжеству события речь и провозглашает памятник открытым, и хор музыки начинает играть народный гимн "Боже царя храни".

7. По объявлении памятника открытым депутации от войск, учреждений и обществ, буде таковые придут, возлагают венки с произнесением приличных случаю приветствий и речей. Все депутации о подношениях своих должны заблаговременно известить Распорядительную Комиссию.

8. По окончании возложения на памятник венков музыка остается и продолжает играть во вновь открытом Лермонтовском сквере.

9. В 1 час дня в помещении Пятигорского общественного собрания имеет место быть предложен от Пятигорского городского общества завтрак для участвующих в торжестве, по особым приглашениям.

10. Во время завтрака на хорах собрания военная музыка исполняет пьесы отечественных композиторов, переложивших на музыку стихи Лермонтова. В соответствующих моментах завтрака имеют быть провозглашены тосты за здоровье: Государя Императора, Государыни Императрицы и Наследника Цесаревича, за бывшего Наместника Кавказского, Его Императорское Высочество Михаила Николаевича, в управление которого краем Высочайше разрешена повсеместно в империи подписка на сбор пожертвований для сооружения памятника, за Командующего ныне войсками Кавказского военного округа и Главнокомандующего гражданской частью на Кавказе генерал-адъютанта князя Дондукова-Корсакова, за военного министра, за бывших и настоящего Председателя Комитета, за строителей памятника, за академика Опекушина, которому принадлежит как самый проект, так и композиция изготовления модели-статуи

Лермонтова, за прочих членов Комитета и в заключение общий тост за всех жертвователей, на добровольные даяния коих ныне воздвигнут первый в Империи памятник незабвенному поэту.

11. По окончании перечисленных тостов желающим почтить память поэта представляется произносить речи о его литературных трудах и в значении его в современном обществе как литератора и как поэта.

12. В 7 часов вечера, на обоих бульварах — городском и ведомства Управления Вод открывается гулянье для публики, во время которого играет хор музыки и поет хор военных песенников, причем с наступлением сумерек оба бульвара и Лермонтовский сквер имеют быть иллюминированы. В 8 часов фейерверк.

Гулянье продолжается до 10 часов вечера.

13. Вечером того же дня в зале Пятигорского общественного собрания имеет быть танцевальный вечер, по особым пригласительным билетам".

По этому, тщательно расписанному регламенту и протекали все события того исторического для Пятигорска дня 16/28 августа 1889 года.

С утра на колокольне Спасского собора ударили в колокол, и по этому сигналу зашагали войска и гимназисты мужской прогимназии, шли люди в чуйках и сюртуках, колыхались перья на пышных дамских шляпах, сверкали серебряные украшения газырей и кинжалов белоснежных парадных черкесок, кокарды и бронзовые пуговицы чиновничьих вицмундиров, блестели эполеты офицерских сюртуков.

Из разных уголков Кавказа прибыли в Пятигорск офицеры-ветераны Кавказской войны, "Максим Максимычи" со знаками "За покорение Кавказа" на груди — старые тенгинцы, нижегородцы, апшеронцы, ширванцы пришли почтить память поэта-авоина, автора "Бэлы", "Фаталиста", "Княжны Мери", "Валерика" и других кавказских сочинений. Лермонтовские торжества привлекли много простого трудового люда, русских, казаков и горцев. Люди ехали из Ставрополя, Владикавказа, Георгиевска, Моздока, Грозного, Хасавюрта, Баталпашинска, Нальчика. В сквер пускали только по пригласительным билетам и их раздали 1 500 штук.

Простые же люди устраивались на крышах соседних зданий, на каменной балюстраде подпорной стены, детвора висела на решетках окружавшей сквер ограды. Окруженный флажстоками и гирляндами, на усыпанной чистым песком площадке возвышался огромный монумент, упрятанный пока под белым полотняным покрывалом.

"В 12 часов дня, 16 августа, — писал Г.Н. Прозрителев в ставропольской газете "Северный Кавказ" (1889, № 68), — несомняемые крики "ура" возвестили Пятигорску торжественное открытие памятника М.Ю. Лермонтову. Дорогой поэт как бы снова в любимом им городе и также задумчиво смотрит на воспетый им "Шат", который будто приветствовал своего певца, особенно чудно красуясь в этот день своим таинственным покрывалом и "перед толпою соплеменных гор".

День этот действительно был праздником Пятигорска: все от мала до велика пришли на площадь к Лермонтовскому скверу приветствовать дорогого поэта, современники которого до сих пор живы и здравствуют в Пятигорске. Да, в этом отношении, едва ли кто-нибудь из писателей может с Лермонтовым потягаться: популярность его громадна. Лермонтова в Пятигорске и окрестностях знает и чиновник, и мальчишка, и извозчик, и купец, и торговка и поденщик: и его песни, и его печальную историю. Лермонтов для Пятигорска как бы не умирал: всюду и у всех свежа о нем память, и масса биографических подробностей передается из уст в уста".

Первый в России. К истории памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске

Торжества начались словом генерала А.М. Смекалова. Он рассказал историю сооружения памятника, начиная с 1871 г., и прочел отчет о деятельности возглавлявшегося им Комитета: за 18 лет сбор пожертвований на памятник составил 40 394 р. 77 к., что с процентами дало капитал в сумме 54 409 р. 46 к. Из этой суммы стоимость самой статуи составила — 14 179 р. 20 к., пьедестала — 6 023 р. 82 к., зато планировка местности, устройство подпорной стены, сквера и грота в нем обошлась в 25 324 р. 23 к. На премии по составлению эскизов и проектов памятника ушло 1 701 р. 25 к. За установку памятника в Пятигорске Опекушину и прибывшим с ним мастерам Комитет выплатил 1 000 р. Типографские и почтовые расходы обошлись в 864 р. 91 к. Оставшиеся 5 305 р. 5 к. Комитет предполагал употребить на устройство в сквере читального павильона, установку каменной колонны на месте дуэли и сооружение статуи Лермонтова по модели Опекушина в Николаевском кавалерийском училище в Петербурге. Позже, однако, эти деньги составили так называемый "лермонтовский капитал" города Пятигорска и вплоть до самой революции не нашли должного применения.

И вот в знойный солнечный день по провозглашению памятника открытым покрывало спустилось, раздалось восхищенное "ура", оркестр Тенгинского полка заиграл гимн и исполнил "Марш Лермонтова", сочиненный В.И. Саулем. Перед заполнившей сквер публикой возник запечатленный в матовой бронзе образ певца Кавказа. На постаменте виднелись бронзовая лира со струнами, перо, лавровая ветвь, перевитая лентой, и дата открытия памятника". "16 августа 1889 года". Сбоку на плите статуи читалось высеченное имя скульптора: "А. ОПЕКУШИН". Постамент, составленный из крымских гранитных плит, был четырехсторонний, расширяющийся книзу, с косыми срезами по всем сторонам. Цоколь имел форму правильного четырехугольника с двумя ступеньками по всем четырем сторонам. Высота постамент составляла 3,3 м, статуи — 2,35 м, высота же всего памятника — 5,65 м.

Любопытно, что в 12 часов, в момент открытия памятника, местные фотографы А.К. Энгель и Г.И. Раев с собора запечатлели это событие, а в 4 часа дня этот снимок уже поступил в продажу и его можно было приобрести в сквере и на бульваре. На снимке изображена толпа людей вокруг памятника. Множество лиц стоит с трех сторон сквера у решетки и на улице у восточных ворот, если протянуть мысленно по диагонали линию, в северо-западном углу сквера устроенный мастерами-каменщиками большой грот — единственное декоративное украшение нового огромного сквера.

До сих пор эта редкостная "событийная" фотография еще никогда, к удивлению, не публиковалась!

После Смекалова произнес прочувствованное слово о Лермонтове инспектор Пятигорской прогимназии Л.Г. Лопатинский и возложил к памятнику венок Кавказского учебного округа. Представитель Одесского учебного округа, инспектор 2-й одесской гимназии Боровский поднес изящный металлический венок с серебряной лирой и выступил с речью о поэзии Лермонтова. От дирекции народных училищ Терской области держал речь инспектор Павлов. Венок же возложили сопровождавшие его учителя и учащиеся.

Обращала на себя внимание делегация Тенгинского пехотного полка, состоявшая из командира полковника Шелкачева и офицеров — капитана Синявского и поручика Войниловича. На венке их была надпись: "Поручику Тенгинского пехотного полка Михаилу Юрьевичу Лермонтову (1840—1841) от офицеров-однополчан. 16-го августа 1889 года". Громадный венок возложило

Управление Кавказских Минеральных Вод. Наибольшее внимание привлек серебряный венок Пятигорского общественного собрания, исполненный местным ювелиром Зальманом.

Среди множества венков затерялся скромный венок из роз с надписью "От сынов Кавказа", возложенный осетинским поэтом и художником К.Л. Хетагуровым. Этот эпизод спустя много лет, к 100-й годовщине со дня рождения Хетагурова, воспроизвел "Ленфильм" в кинокартине "Сын Иристана". Он снова показал всю церемонию открытия лермонтовского памятника. Тот же самый момент изображен и на картине пятигорского художника А.С. Мирзаханова.

Солнце в тот день немилосердно жгло открытые головы участников церемонии. Лицам, возлагавшим венки к постаменту, пришлось ограничиться лишь краткими приветственными речами.

Окончание официальной части празднества перенесли в "Общественное собрание" — в здание, известное по описанию М.Ю. Лермонтова в "Княжне Мери", "Ресторации". Сюда Пятигорская Городская Дума пригласила 178 человек на завтрак, начавшийся в 1 час дня. Небольшая зала была красиво убрана флагами, цветочными гирляндами и щитами, на одном из которых читалось:

**Убит! ... К чему теперь рыдания?
Похвал и слез послушный хор,
И жалкий лепет оправданья?!
Судьбы свершился приговор.**

Маленький зал не мог вместить всех собравшихся. Поэтому в прилегающей к залу части двора устроили навес и под ним расположили всех приглашенных лиц. Ковры, мутки, низкие диваны, красиво расставленные в разных местах, создавали приятную восточную обстановку. На видном месте стоял бюст поэта, украшенный живыми цветами. Терский казачий оркестр исполнял увертюру из оперы Ц.А. Кюи "Кавказский пленник" и написанную специально для этого случая Г. Шмидтом музыкальную пьесу "У памятника Лермонтову".

Провозглашались тосты в честь особ царской фамилии, проносились высокопарные речи. Поднимали тосты за всех председателей Комитета, генералов А.П. Свистунова, Е.Г. Юрковского, А.М. Смекалова. Был предложен тост и в честь создателя памятника А.М. Опекушина и за неутомимых строителей его А.М. Байкова и А.А. Витмана. Сам Байков уже не смог присутствовать на торжестве и увидеть результаты своих неустанных забот и хлопот. Смертельно больной, он все же успел прислать из Вены поздравительную телеграмму Комитету по случаю открытия памятника. Были также прочитаны телеграфные приветствия от П.А. Висковатова из Дерпта, генерала А.А. Бильдерлинга из Петербурга, от бывшего активного члена Комитета, вице-губернатора Терской области Г.Х. Якобсона из Аджи-Кента.

На имя Комитета пришли также приветствия и поздравления от Петербургского, Казанского, Киевского, Харьковского, Новороссийского университетов, редакций журналов "Русская мысль" и "Русский архив", от Общества Любителей Русской Словесности. Перед собравшимися выступили также писатель Всеволод Соловьев, петербургский профессор-хирург Е.В. Павлов, новый правительственный комиссар КМВ П.П. Сущинский. Последний отметил, что каждое даже мелкое стихотворение Лермонтова имеет глубокое значение: достаточно перечислить названия стихов "Ангел", "Пророк", "Бородино" и др., чтобы видеть, как глубоко мыслит поэт. Звучный стих вполне соответствовал вложенной в него глубокой мысли.

Здесь состоялось и первое публичное выступление поэта Коста Хетагурова, о котором газета "Северный Кавказ" отзывалась:

"Хетагуров, напомнив собранию лермонтовского пророка, между прочим, сказал: "Пусть этот праздник послужит стимулом для нашего возрождения к лучшему, честному, доброму. Пусть поэзия Лермонтова жжет наши сердца и учит нас правде".

Хетагуров прочел запрещенное к печати его стихотворение "Перед памятником":

Торжествуй, дорогая отчизна моя,
И забудь вековые невзгоды, —
Воспарит сокровенная дума твоя, —
Вот предвестник желанной свободы!
Она будет, поверь, — вот священный залог,
Вот горящее вечно светило,
Верный спутник и друг по крутизнам дорог,
Благородная, мощная сила!..
К мавзолею искусств, в храм науки святой
С ним пойдешь ты доверчиво, смело,
С ним научишься ты быть готовой на бой
За великое, честное дело.
Не умрет, не поблекнет в тебе уж тогда
Его образ задумчивый, гордый,
И в ущельях твоих будут живы всегда
Его лиры могучей аккорды.
Возлюби же его, как изгнанник-поэт
Возлюбил твои мрачные скалы,
И почти предсмертный привет
Юной жертвы интриг и опалы.

Стихотворение это примечательно еще тем, что под ним стоит дата: "16 августа 1889 г. Пятигорск".

От имени гласных Пятигорской городской Думы выступил Суханов, который сказал, что город счастлив тем, что ныне видит монумент дорогому поэту и что на его долю выпала честь принять участие в его сооружении, что все жители Пятигорска дорожат памятью о великом русском поэте.

Отставной генерал И.И. Сафонов предложил тост за казачество, воспетое Лермонтовым в "Казачьей колыбельной песне" и в "Дарах Терека". Он напомнил о той роли, какую сыграл казак в истории Кавказа как воин и пионер его русской культуры. "Казак, не спи во тьме ночной, чеченец ходит за рекой" — к этому в былые времена его призывал Лермонтов, а теперь вот мы братья с тем врагом, с которым прежде на смерть сражались. И тут же публично поцеловался с чеченским генералом русской армии Арцу.

Популярный на Водах врач В.С. Богословский говорил о значении поэзии Лермонтова и его трагической кончине в Пятигорске, представил собранию местного жителя, извозчика Ивана Андреевича Чухнина, который будто бы перевозил раненого на дуэли Лермонтова с места поединка на его квартиру. Но тут же выяснилось, что перевозил поэта якобы старший брат — Кузьма Чухнин, сам же Иван никаких подробностей о дуэли сообщить не смог. Тем не менее его приветствовали как одного из живых современников Лермонтова, доживших до открытия ему памятника.

На завтраке был еще и другой современник поэта, снискавший дурную славу как гонитель Лермонтова — настоятель Спасского собора отец Василий Эрастов. Присяжный поверенный, известный ставропольский краевед Г.Н. Прозрителев прочел на завтраке Указ Кавказской Духовной Консистории из найденного им в архиве Ставропольского Кафедрального собора "Дела о погребении Лермонтова". Начатое по доносу второго священника Скорбященской церкви Пятигорска о. Василия Эрастова, оно закончилось приговором, согласно которому настоятель храма священник Павел Александровский был оштра-

фован "за проведение в церковном облачении тела поручика Лермонтова" на 25 рублей ассигнациями.

Присутствовавший на завтраке о. Василий встал и сказал: "Каюсь, православные, все правда, все правда..."

Но и этого публичного посрамления мракобеса для него оказалось мало. Он по-прежнему оставался яростным и злобным врагом поэта. Через несколько лет он как ни в чем не бывало говорил местному жителю полковнику И.И. Дроздову: "Лермонтов был злой, дрянной человек и погиб смертью причисленной законом к самоубийству. Отец Павел согласен был похоронить Лермонтова с честью, но я возражал против этого, и если бы не давление князя Голицина, то он был бы зарыт в яму через палача, как и заслуживал того" ("Русский Архив", 1896, № 10, с. 217). Свою лютую, зоологическую ненависть к Лермонтову Эрастов, постоянно отказывавшийся служить по поэте панихиду, донес до самой своей смерти в 1903 году... Его мнимое "раскаяние" в совершенном им в 1841 году поступке было лицемерным и фарисейским "действом"...

Завтрак в "Ресторации" закончился лезгинкой и терскими казачьими песнями, которые исполнил казачий хор. Вечером того же дня в зале прошел танцевальный бал. В семь часов вечера началось народное гулянье. Несмотря на преобладающую военную окраску праздника, прохождение войск церемониальным маршем мимо памятника поэту-воину, обилие прибывших из летних лагерей, простой народ Пятигорска тоже выразил чувства своей горячей любви к поэту.

До поздней ночи не утихало ликование на улицах города. При свете иллюминации Лермонтовского сквера, горящих вензелей "М.Ю. ЛЕРМОНТОВ", при блеске вызвавшего всеобщий восторг фейерверка в сквере и на Горячей горе, местные жители танцевали и веселились, слушали музыку трубачей Терского казачьего войска и Тенгинского полка, хоры песенников казачьих полков, отдавая тем дань певцу Кавказа — М.Ю. Лермонтову. Сазандары играли плясовые кавказские мелодии, любители восточной музыки выходили из толпы, сменяли друг друга, и каждый, стремясь перещеголять другого в виртуозных па лезгинки, старался показать свое мастерство. В каком-то смысле прав был журнал "Север" (1889, 3 сентября, № 36), указывая, что "торжество это имело чисто местный характер". Многие приглашенные на торжество поздно узнали о нем. Даже первый биограф поэта, П.А. Висковатов не мог приехать в Пятигорск и в телеграмме на имя Комитета горько сетовал: "Телеграмму получил поздно, глубоко скорблю, что не с вами".

Известный критик А.М. Скабичевский в газете "Новости" (1889, 24 августа) ядовито замечал:

"Открыт или не открыт памятник Лермонтову? Вот вопрос, который задавали себе почитатели поэта в течение прошлой недели как в Петербурге, так и в Москве. Только из одесских газет мы узнали, наконец, что памятник Лермонтову открыт в Пятигорске, как и предполагалось, 1 августа. Мы имеем "телеграфное агентство", которое обязано снабжать нас иностранными и русскими депешами о важнейших событиях, но агентство просто-напросто забыло или даже не ведало, что в Пятигорске происходило интересное для всей образованной России торжество. Сбором пожертвований на памятник, сооружением и открытием его заведовала, как известно, целая комиссия.

Но и она не сочла нужным оповестить русское общество о празднике 16-го августа, закончившем возложенную на нее задачу.

Словом, вышло все, как следует по-халатному, согласно с нашими старосветскими нравами и привычками. Чуть не полвека собирались поставить памятник гениальному национальному поэту, а когда, наконец, собрались и поставили, то об этом "национальном со-

бытии" лишь неделю спустя узнали даже в столицах. Девять десятых русского общества и теперь ровно ничего об этом не знают, а может быть, и не желают знать!" И в заключение Скабичевский снова ставил вопрос о создании памятника Лермонтову в столице, "чтобы его поэтическим образом могло вдохновляться юношество".

Корреспондент "Нового времени" (1889, 24 августа), суворинской газеты, тогда же тенденциозно писал о пятигорском празднестве: "Выслушав все речи, я пришел к убеждению, что должно быть, даже горы здешние с большим сочувствием и любовью отнеслись к празднику Лермонтова, чем люди ораторствовавшие и молча евшие... поминальный пирог в казенной гостинице, испеченный на 180 персон". Из всех выступавших тут корреспондент выделил только профессора Военно-Медицинской академии Е.В. Павлова, который "в коротких словах лучше, нежели присяжные ораторы", выразил сущность торжеств: "Праздник 16-го августа 1889 года в Пятигорске, — сказал г. Павлов, — есть торжество правды, торжество идеала истины, добра и красоты..."

Скоро ли, долго ли, но правда торжествует. Это мы видели сегодня — в открытии памятника Лермонтову".

Странно, что корреспондент в своем отчете умолчал о речах Хетагурова, Прозрителева, Богословского, Соловьева, Сущинского и др., отошедших от высокопарных официальных приветствий...

Можно, однако, сказать, что общественное мнение России осталось недовольно и возмущено тем, что открытие памятника М.Ю. Лермонтову последовало келейно, точно Терская область ставила его лишь своему земляку. Во всяком случае, торжества следовало поставить вровень с торжествами открытия памятника А.С. Пушкину в 1880 году в Москве.

Приезжавший специально на открытие памятника из Владикавказа 24-летний офицер В.Д. Карганов, будущий видный музыковед (его называли "Кавказским Стасовым"), в опубликованных в наши дни воспоминаниях "Пять дней на Кавказских Минеральных водах" ("Литературная Армения", 1964, № 12) негодующе писал, говоря об открытии памятника: "А я-то, наивный, мечтал увидеть здесь носителей громких имен из области нашей литературы и искусства, официальных руководителей всероссийской культуры, представителей Академии наук, университетов, консерваторий, Николаевского кавалерийского училища, столичной и провинциальной прессы и пр., и пр.! Но их не было. Я их не видел и не слышал. Говорят, потом, за обедом, читались приветствия, телеграммы от некоторых лиц и учреждений, но в газетах, местных и столичных, я не нашел подтверждения, не нашел даже ни одной телеграммы, ни одной корреспонденции о том событии, которое мне представлялось чем-то чрезвычайным, величественным.

Я старался утешить себя тем, что кое-чего недоглядел, недоуслышал, что были на этом торжестве не только школьники и жандармы, но и представители русской литературы, что были в газетах не только телеграммы, но и корреспонденции. Были, наверное, были! Не может быть, чтоб их не было! Я их, вероятно, не видел. Впрочем, помню, спустя неделю после открытия памятника в газете "Новости" был помещен прекрасный фельетон Скабичевского, упрекавшего Распорядительную Комиссию в неспособности обставить достойным образом торжества 16 августа. Так называемые просветительные учреждения и пресса, видимо, не были приглашены и даже ничего не знали о чествовании памяти Лермонтова".

Уточняя слова Карганова, скажем, что, кроме местных кавказских газет — "Северный Кавказ", "Терские ведомости", "Кавказ" и столичных газет "Новое время" и "Новости", об открытии па-

мятника еще сообщали "Всемирная иллюстрация" (1889, № 1077), "Исторический вестник" (1889, № 10), "Север" (1889, № 36). Почему-то никак не откликнулись "Московские ведомости"! Газета "Северный Кавказ", кроме обширного отчета Г.Н. Прозрителева, поместила посвященные этому событию стихотворения А. Кропоткина и А. Проханова, а также стихи "Гроту Лермонтова" Ильи Афросимова. А в "Терских Ведомостях" появилось стихотворение некоей поэтессы, подписавшейся псевдонимом "Курсовая".

Из-за скудности печатных материалов, касающихся открытия памятника, нельзя не обратиться к появившимся лишь в 1964 году — к 150-летию со дня рождения поэта воспоминаниям В.Д. Карганова.

Он с раннего утра, в 9 часов оказался 16 августа в полуразбитом сквере, на искусственной насыпи вокруг памятника. Несмотря на душливую атмосферу летнего знойного дня, несмотря на плотное кольцо человеческих тел вокруг памятника, только к 11 часам ему удалось овладеть удобной позицией на одной из ступенек подножия монумента.

"Этот подвиг, — пишет он, — сопровождался колокольным звоном соседней церкви, в ограде которой погребен Евдокимов. Мимо памятника этому герою Кавказа, из церкви к месту торжества вытянулась процессия с музыкой, духовенством и местным начальством во главе... Евдокимов и Лермонтов, два современника, боевой генерал, всю жизнь посвятивший покорению Кавказа, и разжалованный из гвардии поручик, отчаянно храбрый, но ежедневно мечтавший вопреки воле родных отказаться от противной военной службы. Знаменитый полководец, сын солдата, достигший звания генерал-адъютанта и графского титула, знаменитый поэт, не имеющий равного себе в России по глубине и величию демонических идей. Оба, отлитые из бронзы, стоят теперь почти рядом —

У врат Кавказа на часах
Сторожевые великаны.

Когда процессия подошла к завершённому памятнику, когда жандармы открыли перед ним свободную площадку, когда торжество достигло своего апогея, то выступил вперед начальник Терской области генерал-лейтенант Смекалов и прочел краткий отчет о приходе и расходе сумм на постройку монумента.

"На эти 50 тысяч рублей, — заключил он свою речь, — сооружен памятник, который ныне пред вами открывается". И с этими словами спала завеса.

"...В недоумении, в негодовании смотрел я на бронзовую фигуру поэта, ища в его взоре, в выражении лица его хоть малейшего сочувствия своему настроению, но напрасно!.. В невозмутимо спокойной позе, с несколько напряженным положением ног, сидел он на высоком гранитном пьедестале, устремив свой взор чрез всю эту чуждую толпу, чрез меня, чрез гимназистов и мальшей, даже чрез тенгинцев и господина начальника области вдаль, к неприступным вершинам гигантских гор, на снеговую шапку Шат-горы, к тому давно знакомому великану, который

Прорезав тучи, стоял всех выше головой
Кавказа царь могучий,
В чалме и ризе парчевой.

Туда был устремлен его спокойный, безучастный взор чрез головы жандармов, наводивших порядок, чрез группы молодежи, обрывавшей себе на память цветы с венков, чрез пеструю толпу, чуть не придавившую 75-летнюю старушку, которую мне тут же кто-то показал. Это была так называемая "Княжна Мери", современница Лермонтова и отчасти виновница его убийства. Я поспешил к ней и под руку отвел в сторону, где ее окружили знакомые. Стоя поодаль, я разглядывал эту маленькую сморщен-

ную старушку с выразительными чертами лица, с голубыми глазами, одетую в белое, кажется, кисейное платье.

Если б, думал я, сегодняшнее торжество носило в себе следы праздника культуры, если бы в речах и стихах слышны были ноты сожаления о безвременной смерти поэта, упреки обществу, все еще терпящему поединки, упреки юной кокетке, не понимавшей, кем и чем она забавляется, тогда присутствие последней, пожалуй, было бы здесь неуместно и даже рискованно. Но среди той обстановки, которой сопровождалось открытие памятника, первое место должно было принадлежать Эмилиии Александровне Шан-Гирей, этой исторической личности, которой поэт интересовался, даже увлекался".

Карганов внимательно осматривал памятник со всех сторон и даже углядел малоприметную факсимильную подпись "А. ОПЕКУШИН" на западной, боковой стороне пьедестала. Он пробыл у памятника до тех пор, пока не разошлась публика и даже с десятков фотографов, делавших съемки, уже стали складывать свои громоздкие аппараты с треножниками и укладывать отснятые негативы.

Спустя два года, в 1891 году, когда в Пятигорске отмечалась 50-я годовщина гибели Лермонтова, он снова приехал на свидание с ним. В газете "Новое обозрение" (Тифлис, 1891, № 2628) он сравнил оба празднества: "В обстановке этих двух торжеств была некоторая разница, хотя много общего. Те же скверные стихи, те же несладкие речи, панихида, музыка, венки, та же публика из "курсовиков" и местных жителей, та же смесь национальностей, возрастов, сословий. Здесь бедный чиновник с оловянным цветом лица, там цветущий бонвиван с дымящейся сигарой и пр.

Только пресса наша приняла в торжестве более участия теперь, чем при открытии памятника, когда она почти вовсе не отозвалась".

Нам кажется, что многие недочеты, выявившиеся при открытии памятника, были вызваны тем, что на торжествах не было "главной пружины" всего дела, его строителя и инициатора А.М. Байкова. Будь он на торжествах, все прошло бы по-иному, тем более, что в отличие от Щепкина, прославившегося лишь сооружением обзорной личной беседки на отроге Внутреннего хребта, его преемник на посту правительственного комиссара КМВ П.П. Сушинский даже выступил с речью о Лермонтове на завтраке в "Ресторации" и позаботился о великолепном громадном венке от Управления Вод. Он, по словам газетного отчета, "как бы выпускал из себя все меньшие венки, несенные впереди..."

Отсутствием Байкова, возможно, объясняется, что в торжествах не участвовали бывшие горячие участники первых лермонтовских праздников артисты П.А. Хохлов, Д.А. Усатов, Н.И. Музиль, П.А. Шуровский. Хохлов еще на первых лермонтовских торжествах 1881 года прославился своим тостом. Страстный поклонник и почитатель поэта, он на обеде в "Ресторации" от избытка овладевших им чувств мог только воскликнуть: "ЛЕРМОНТОВ! ЛЕРМОНТОВ! ЛЕРМОНТОВ!" Удивительно и странно, что, приезжая три лета подряд в Пятигорск, в 1881, 1882 и 1883 г.г. — три последних года Контрагентства Байкова, они не прибыли на главное торжество — открытие памятника, происходившее в разгар летнего курортного сезона и приуроченное к 75-летию любимого ими поэта!

"Терские ведомости" (1889, 20 августа), сообщая об открытии памятника, писали: "Какая-то дама по окончании церемонии открытия памятника подвела к нему глубокую старушку-мать и спросила о сходстве статуи с покойным поэтом. Оговоривши свое мнение невозможностью хорошо видеть в ее годы, современница Лермонтова не нашла большого сходства статуи с поэтом..."

Госпожи К. и Ш.-Г. (Казьмина и Шан-Гирей), лично знавшие поэта, утверждают, что на памятнике поэт мало похож". Еще одна из современниц Лермонтова — вдова Е.Н.Н. на балконе гостиницы рассказывала некоторые эпизоды жизни поэта. На вопрос: создало ли общество, в котором вращался в Пятигорске Лермонтов, его гений и значение? — она ответила: Представьте, нет! Лермонтов был в обществе не более как поручик Тенгинского полка.

Стихи его читались и нравились, но, если бы кто-нибудь сказал, что ему так торжественно поставят памятник, то, конечно, никто не поверил бы...

Опекушина упрекали, что он изобразил Лермонтова слишком юным, что изваянная им фигура не передает облика поэта в последние годы его жизни. Первой высказала замечания по поводу памятника ставропольская газета "Северный Кавказ" (1889, 27 августа), писавшая: "Статуя поэта отлита по модели академика Опекушина, который, дав ей естественное положение сидящего человека и прекрасное выражение лица, погрешил разве в том, что воспроизвел Лермонтова, так сказать, не пятигорского, не последних его дней, а Лермонтова-юношу, отчего все знающие его по портретам говорят о несходстве и недовольны. Жаль, что при отдалении от памятника вы скоро теряете его из виду, так как его закрывает стена сквера. Но эта помеха легко может быть устранена, если на протяжении упорной стены снять балюстраду и сделать широкую с площадками лестницу. Тогда весь памятник будет виден на большом расстоянии, а теперь пьедестал, несмотря на свою пятиаршинную высоту, не виден уже с противоположного конца площади!"

По словам В.Д. Карганова, Э.А. Шан-Гирей после открытия памятника возмущалась: "Лермонтов не был красив, но и не так уродлив, каким его рисуют и каков он на памятнике: скульпты там слишком велики, нос слишком неправилен". Вскоре после открытия памятника В.П. Кикин послал в Лермонтовский музей шуточные стихи следующего содержания:⁵

Что за рожу непригожу
Опекушин, ты испек!
Безобразно непохожа,
Хуже выдумать не мог.

Безобразен нос курносый,
В череп вдавлены глаза,
Согнут весь, длинноволосый,
Как приказный егоза.

Где ж поэта лик прекрасный,
Где души его весь жар,
Где взор жгучий, умный, страстный,
Это ль бывший лейб-гусар?

Гениальный наш писатель,
Наш остряк-каламбурист?
О, прости меня, ваятель —
Отлит просто стрекулист.

Осрамился Опекушин!
Осрамился ты на век.
Весь твой Лермонтов бездушен
Простоит так целый век

В назидание потомства,
Что не нужно бы тебе
Без серьезного знакомства
Брать заказ не по себе.

Первый в России. К истории памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске

Споры вокруг памятника окончательно подвела "Лермонтовская энциклопедия". Е.А. Ковалевская в статье об Опекушине (с. 335) пишет: "Скульптору удалось передать лирическое настроение поэта, погруженного в созерцание окружающей природы. Однако единодушия в отношении к памятнику не было. Отсутствие посмертной маски, несомненно отразилось на иконографической достоверности скульптурного портрета. Недостатком является и некоторая расплывчатость силуэта".

Но как мы уже знаем из слов И.М. Сулова, автора монографии "А.М. Опекушин" (Ярославль, 1968), скульптор сознательно пожертвовал силуэtnостью фигуры и простотой композиции памятника, а основное внимание уделил раскрытию психологического образа поэта, представив его в той позе, которая наиболее отвечала его замыслу. Еще в 1885 году в "Русском архиве" (№ 5) военный историк Кавказа А.Л. Зиссерман, увидя рисунок проекта памятника Лермонтову в Пятигорске, возмущался: "Что это за фигура? Что за безусый слезливо-печальный лик не то чиновника, не то госпитального врача? Неужели талантливый скульптор Опекушин не придумает ничего более правдиво напоминающего нашего великого, безвременно погибшего юношу-поэта!" Высказывания Зиссермана побудили Опекушина более тщательно продумать образ поэта и в конце концов заставили остановиться на той модели, которую все увидели 16 августа 1889 года в Пятигорске.

Памятник быстро завоевал известность, будучи воспроизведен в "Ниве", "Живописном обозрении", "Всемирной иллюстрации" и других столичных изданиях. Снимки памятника появились в продаже и у местных фотографов в их киосках в парке "Цветник", в Нарзанной галерее. Когда с конца XIX в. появились первые почтовые карточки с видовыми изображениями ("открытки"), памятник стал излюбленным сюжетом местных и столичных фотографов. В одном из собраний их насчитывается около 65 штук. Их выпускали местные кавминводские фотографы А.И. Гадаева, Г.И. Раев, Г.М. Мойстик, Л. Пеньковская, И.П. Греков, Ф. Александрович и Н. Квятковский, петербургские и московские издательства: С.М. Прокудин-Горский, Х.Т. Цветков, Шерер, Набгольц и Ко, Контрагентство печати А.С. Суворина, Товарищество "КП" (фотокопия Отто Ренара), Акционерное общество К.А. Гранберг (Стокгольм), Штенгель и Ко (Дрезден), Золотников и Волк, ростовские издатели Братья Иоффе и др.

Благодаря открытке удалось развеять местную легенду, долго находившуюся в обращении, будто бы оборванные струны на лире памятника символизируют, по замыслу самого Опекушина, трагически оборвавшуюся на дуэли жизнь поэта. По этому поводу известный ленинградский коллекционер-филокартист Н.С. Тагрин в книге "В поисках необычного" (Л., 1962) в ответ на наш запрос указал: "Старая фотооткрытка сразу решает спор. На ней ясно видны все целые струны".

Выяснилось по давним газетным сообщениям и рассказам жителей, что струны на лире в 20-е годы попросту были сорваны хулиганами-подростками. После восстановления струн их снова несколько раз обрывали, пока, наконец, не закрепили намертво. И теперь с прежней легендой оборванных струн, благодаря книге Н.С. Тагриной и усилиям местных краеведов, покончено навсегда!

Местные жители-пятигорцы сообщили, что в 1918 году в Пятигорске в период разгула анархистских банд Нижевасова у них возникли поползновения посягнуть на статую "его благородия", царского офицера — "золотопогонника" Лермонтова. Они попытались было накинуть на шею статуи веревку, чтобы сбросить ее с пьедестала, но, к счастью, гнилая веревка не выдержала и оборвалась... Статуя осталась в целости.

Позже, 4 ноября 1918 года, на площадке, перед памятником похоронили жертв сорокинской авантюры, руководителей Северо-Кавказской республики А. Рубина, С. Дунаевского, В. Крайнего-Швейдермана, Б. Рожанского. Странно, что другого места ниже сквера не нашли. Но захватившие в январе 1919 года Пятигорск белогвардейцы тотчас же выкинули их тела из могил и на дорогах отвезли в ров на окраину города, куда свозили тысячи умерших от сыпного тифа бойцов XI Красной Армии. Фашисты в оккупацию города тоже устроили кладбище своих офицеров и солдат у самого сквера, с которого они свергли поставленный на нем в 1925 году по проекту скульптора В.В. Козлова памятник В.И. Ленину.

8 октября 1964 года в сквере у памятника в дни празднования 150-летия со дня рождения великого сына России М.Ю. Лермонтова проходил торжественный митинг. Юбилейные праздники шли попеременно в Пензе, Ленинграде, Пятигорске, Москве, и члены юбилейной комиссии переезжали из города в город на торжества.

С трибуны у памятника выступали с речами многие видные писатели, поэты, ученые-лермонтоведы. Стояла изумительная погода, особенно четко были видны Кавказские горы с Эльбрусом, до которого, казалось, можно было дотянуться рукой. Поэт словно сам обращался к горам в этот знаменательный день:

Синие горы Кавказа, приветствуют вас!

Вы взлелеяли детство мое,

Вы носили меня на своих одичалых хребтах...

Вы к небу меня приучили...

С тех пор в ставшие традиционными для Пятигорска ежегодно проводимые в октябре лермонтовские дни поэзии тут, у памятника, неизменно проходят митинги, на которых поэты читают стихи, посвященные М.Ю. Лермонтову.

Первый в России, пятигорский памятник Лермонтову положил начало возведению многих памятников поэту. Их и в разных местах сооружено уже несколько десятков. В течение ряда лет мы собирали коллекцию видовых открыток и фотографий лермонтовских памятников. Особенно много их возникло в юбилейный 1964 год, год 150-летия со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Всюду находились энтузиасты, подобные А.М. Байкову и А.А. Витману, которые положили и свои камни в дело увековечения памяти М.Ю. Лермонтова.

Без них был бы не полон наш рассказ, и о них в заключение мы поведем речь. Собирая материалы по памятникам, естественно, интересовались их историей, чтобы затем устроить выставки коллекции в гостеприимных стенах Пятигорской центральной библиотеки им. М. Горького, пользуясь неизменным любезным отношением к ним ее многолетнего директора Т.А. Марутовой. Последняя такая выставка прошла в Пятигорске в октябре 1986 года.

Благодаря материалам этой выставки теперь можно проследить в хронологической последовательности, как на протяжении целого века возникали в нашей стране один за другим лермонтовские памятники. Наш пятигорский монумент выступает в роли своеобразного "флагмана", идущего впереди всех. В общей сложности их насчитывается до 35, и о них теперь пришло время рассказать.

Второй памятник Лермонтову открыли 17 мая 1892 года в г. Пензе. Его отлили на заводе Морана в Петербурге по модели скульптора Ильи Яковлевича Гинцбурга (1859—1939). Поэт изображен в мундире Тенгинского пехотного полка. Бронзовый бюст поставили в центре городского сквера на гранитном пьедестале.

Мысль сооружения памятника-бюста принадлежала популярному в Пензе врачу В.М. Мануйлову. Подтолкнуло его на

это открытие памятника в Пятигорске. В 1890 году в кружке почитателей поэта он поделился этой своей мыслью о чествовании поэта в его родных местах установкой памятника. Мануйлов и его кружок не ограничились одним только памятником. Они решили "дополнить монумент более серьезным памятником, более приличным поэту — просветителю общества, на поэзии которого воспитаны наши отцы, воспитывались мы, и воспитываетесь вы, дети, и невозможно представить, что когда-нибудь имя поэта исчезнет со страниц учебника русской школы". В своей речи на открытии памятника он пояснил, что "этот дополнительный памятник есть учреждение в городе Пензе общественной библиотеки имени М.Ю. Лермонтова". Вскоре, благодаря усилиям пензенского общества, здание лермонтовской библиотеки украсило город. В наши дни, в августе 1978 года, возле этого здания поставили по проекту скульптора В.Г. Стамова и архитектора В.В. Попова новый памятник Лермонтову. Поэт изображен в рост, в офицерском сюртуке. Высота бронзовой статуи — 2,5 м, гранитного постамента — 1,5 м.

Петербургская Городская Дума по примеру Пятигорска также задалась целью увековечить в городе на Неве, нашей "Северной Пальмире", память поэта, где он провел годы ученья в школе гвардейских подпрапорщиков и написал знаменитое стихотворение "Смерть поэта". Она намеревалась превратить Александровский сквер у здания Адмиралтейства в своеобразный пантеон русских писателей и ученых. К уже здесь поставленным бюстам В.А. Жуковского и Н.М. Пржевальского решили воздвигнуть бюсты Н.В. Гоголя и М.Ю. Лермонтова. Автором всех трех бюстов, кроме бюста Пржевальского, был скульптор Василий Петрович Крейтан (1832—1896). Над бюстом он работал в 1892—1893 гг. Открыт он был 17 июня 1896 года. Бюст стоял на четырехугольном пьедестале. Лермонтов изображен в мундире с эполетами. На правом плече — ремень шашки, на левое накинута шинель. На правой боковой грани постамента были высечены строки из лермонтовского стихотворения "Поэт":

Твой стих, как Божий дух, носился над толпой,

И отзыв мыслей благородных

Звучал, как колокол на башне вечевой

Во дни торжеств и бед народных.

По этому поводу Ober-Прокурор Святейшего Синода К.П. Победоносцев еще в 1892 году выражал протест в "Правительственном вестнике", но он, к счастью, не имел последствий. К тому же, проект удостоился первой премии на объявленном в феврале 1891 года конкурсе.

Бронзовый бюст имел высоту около 1,2 м. Архитектурное оформление памятника принадлежало В.Н. Максиму.

В прессе того времени выражалось опасение, что переполненные сквера бюстами придаст ему вид кладбища. Этого, однако, не случилось, и четыре бюста по-прежнему украшают нынешний Сад трудящихся в центре Петербурга.

Еще один бюст поэта появился в 1900 году в бывшем имении Д.А. Столыпина "Середниково" под Москвой (в советские годы здесь был открыт санаторий "Мцыри" для туберкулезных больных, ст. Фирсановка Октябрьской железной дороги). Последняя владелица имения В.И. Фирсанова заказала лепку бюста скульптору Анне Семеновне Голубкиной (1864—1927) в память пребывания здесь в 1829—1831 гг. М.Ю. Лермонтова.

Бюст высотой 74 см отлили в Париже и поставили перед построенным И.Е. Старовым в классическом стиле домом, с колоннадой и бельведером. Голубкина не ставила задачи добиться портретного сходства. У нее была другая цель — создать глубокий и одухотворенный образ поэта.

В послереволюционные годы местонахождение бюста не было известно. Лишь в 1937 году его опознала в том же имении друг ваятельницы А.А. Хотяинцева, и бюст установили к лермонтовскому юбилею (1939 года) на прежнем месте. Там он стоит и поныне. В парке возле дома находится установленный Фирсановой к 100-летию со дня рождения поэта в 1914 году обелиск. Он служит еще одним напоминанием о пребывании здесь поэта в юношеские годы.

В 1901 году снова взоры почитателей лермонтовской музыки привлек к себе Пятигорск. Здесь к 60-летию со дня гибели поэта возникла мысль установить памятник на месте его дуэли. Еще в 1881 году, как мы уже сообщали, на месте, поисками которого занималась специальная комиссия, поставили каменную пирамиду, а ранее, в 1878 году, местные фотографы А.К. Энгель и Г.И. Раев положили придорожный камень. У А. Байкова было намерение поставить тут большой железный крест, и профессор П.А. Висковатов по его просьбе даже составил черновой набросок креста на пьедестале в виде скалы. Но, опасаясь осложнений со стороны Эрастова, этот замысел не осуществили. Он мог запротестовать в связи с установкой креста на месте происшедшего в 1841 году поединка "самоубийц" — дуэлянтов.

Та же участь постигла и возникший в 1888 году по инициативе К.И. Карпова аналогичный замысел "курсовой" публики Железноводска. Сохранился лишь рисунок креста с надписью на доске "Здесь убит Лермонтов" и с датой "1841". На нем рукой П.А. Висковатова сделана пояснительная надпись "Проект креста, который собирались поставить в 1888 году на месте, где был убит Лермонтов. Подписка шла в Железноводске по инициативе г. Карпова". И в Пятигорске тоже вели подписку на памятник и для этой цели в Николаевском вокзале повесили кружки с призывом делать пожертвования. В канун 60-летия подсчет сборов дал скромную сумму — 894 р. 5 к. На эти деньги можно было устроить временный облегченный памятник.

Проект его сделал главный архитектор КМВ Иван Иванович Байков (1865—1938). На собранные средства выполнили гипсовый бюст на постаменте с примыкающей к нему деревянной и оштукатуренной балюстрадой длиной 13 м. В распоряжении Байкова было всего три недели. Публика не давала покоя директору Вод В.В. Хвощинскому, настаивая на установке на месте дуэли более достойного имени поэта памятника. Байков с более чем скромными средствами разработал памятник в греческом (эллинском) стиле. Прежняя пирамидальная колонка, служившая указателем места дуэли, вошла составной частью в новый проект. К балюстраде примыкали металлические курильницы. На постаменте сделали надпись: "Здесь погиб на поединке Михаил Юрьевич Лермонтов 15 июля 1841 года".

Ниже дата: "1901". В день открытия памятника ко вновь учрежденному разъезду Минераловодской ветки, которому дали название "Лермонтовский", в специальных поездах из всех курортов кавминводской группы прибыло до 10 тысяч человек — небывалое по тем временам количество! В торжестве участвовали солдаты Тенгинского пехотного полка и Ахульгинского батальона. В половине шестого часа раздалась команда: "Смирно, музыка!" С памятника спала завеса, и взорам публики открылся бюст поэта в офицерском мундире.

В тот же день — 15/27 июля 1901 года в Пятигорске была открыта в парке "Цветник" огромная железная галерея, состоявшая из театрального зала, музыкальной эстрады и большого прогулочного зала. Она была сделана по проекту варшавского архитектора З.Э. Хржановского и ей дали название "Лермонтовская галерея". Художник И.И. Крылов написал для нее

большой портрет Лермонтова и огромное панно на сюжеты его кавказских произведений. Лермонтовская галерея в Пятигорске — своеобразный памятник поэту.

В 1901 году возникла мысль — поставить также в Пятигорске памятник Лермонтову на кладбище, на месте первоначального его погребения. После перевозки тела Лермонтова из Пятигорска в Тарханы в 1842 году, где его погребли в семейной усыпальнице, могильную плиту зарыли в землю, и ее следы затерялись. Созданная в 1901 году для определения этого места комиссия установила его произвольно вблизи от склепа А.П. и Э.А. Шан-Гиреев.

Но на памятник собрали лишь 130 р. Обратились к местному богатому подрядчику Шульцу, обещав отметить в путеводителях, что памятник "воздвигнут его иждивением". Тому лестно было видеть свое имя рядом с именем М.Ю. Лермонтова, и он к собранным 130 рублям добавил 600 рублей. Проект памятника составил И.И. Байков. Он представлял четырехгранный каменный обелиск с венком, крестом и датой:

15
1841
VII

Ниже надпись: "Место первоначального погребения М.Ю. Лермонтова". На постаменте же отметили: "Производство А.К. Шульца". Открытие обелиска состоялось 15 июля 1903 года. Позже обелиск окружили железной решеткой, поставили мемориальную доску.

Близилась юбилейная дата — 100-летие со дня рождения М.Ю. Лермонтова. На конкурсе, объявленном в 1910 году на составление памятника у Николаевского кавалерийского училища в Петербурге, лучшим признали проект скульпторов В.В. Козлова и Л.А. Дитриха, хотя окончательного одобрения он и не получил: поэт стоял на скале, завернувшись в шинель. Этот романтический образ стоящего на скале с непокрытой головой поэта не подходил по стилю для Петербурга. В 1912 году для него был утвержден другой памятник скульптора Б.М. Микешина (1873–1937). Ваятель изобразил Лермонтова сидящим на скамье в гусарском ментике и накинута на плечо шинелью. Высота статуи — 1,3 м. К гранитному пьедесталу примыкают полукруглые скамьи, по концам которых находятся светильники, стоящие на львиных лапах. На постаменте надпись: "М.Ю. Лермонтову" и даты: "1814—1841". На тыльной стороне пьедестала названия главных произведений поэта.

Памятник заложили 1 октября 1914 года, к 100-летию со дня рождения Лермонтова. Однако из-за начавшейся Первой мировой войны открытие памятника состоялось только 9 мая 1916 года. "В Пояснительной записке к проекту под девизом "Полигимния и Марс" Микешин указывал: "Несмотря на более чем незначительную сумму (30 000 р.), ассигнованную Комитетом на сооружение памятника, автор решил скомпоновать проект возможно богаче, чтобы памятник был небанален и достоин великого поэта". И далее заключил: "Компонуя свой проект в том виде, как он представлен на модели, для изготовления памятника, и что за работу и за самый проект ему почти ничего не остается, но, тем не менее, автор не желал беднить проект убавкой украшений и атрибутов, так как ему весьма желательно быть строителем памятника и тем принести дань благоговейного поклонения гению бессмертного русского поэта."

Микешин с честью выполнил свой долг, но мы недостаточно ценим сделанный им в Петрограде вклад в нашу монументальную "Лермонтовьяну". Коллекционеры-филокартисты чувствуют это особенно остро. Как ни странно, но нет ни одной открытки с изображением микешинского памятника! Нет на них ника-

кого указания и в изданном недавно в Ленинграде каталоге открыток за 50 лет: с 1895 по 1945 г.г. Чем объяснить такое равнодушие петербуржцев к этому памятнику? До сих пор найдена лишь одна послевоенная открытка издания "Союзфото" в собраниях москвича, видного нашего коллекционера открыток М. Забоченя. Когда же увидим практически забытый памятник, изданный большим тиражом на видовой открытке?!

В связи с юбилеем и в Пятигорске заговорили о необходимости установки памятника на месте дуэли. Прежняя деревянная балюстрада давно прогнила, и на ее месте возвели постамент с бюстом поэта работы скульптора Л.К. Шодкого. Управление КМВ в этот раз добилось от Министерства торговли и промышленности ассигнования 10 000 руб. на сооружение постоянного монумента.

Директор Вод С.В. Тиличев пригласил создать новый памятник Б.М. Микешина, получившего известность работой над петербургским памятником. Срок сдачи был установлен — июль 1914 года. Но подрядчики оказались, по словам Микешина, "не только никуда не годными исполнителями, но и большими плутами". Памятник был готов лишь к весне 1915 года, но был, однако, забракован комиссией: не понравилось, что верхний камень оказался другого тона, с пятнами. От Микешина потребовали заменить на обелиске дату "1914" датой смерти "1841".

Поссорившись с Управлением Вод, Микешин уехал из Пятигорска, и тогда дирекция пригласила работавших по отделке ессентукской грязелечебницы столичных скульпторов В.В. Козлова и Л.А. Дитриха исправить "дефекты" обелиска и дополнить его оградой. Она состояла из невысоких столбиков, соединенных цепями и с четырьмя каменными фигурами грифов по углам.

Памятник открыли 15/27 июля 1915 года без всяких торжеств и помпы: шла война. Пятигорский журнал "Кавказские курорты" так его описал: "Пирамидальная колонна поставлена на квадратный постамент, в центре которого в кругообразной нише помещен бронзовый бюст поэта в форме поручика 77-го Тенгинского пехотного полка, в шюртуке при эполетах и отложном воротнике. Под бюстом в две строчки надпись: "Михаил Юрьевич Лермонтов. 1814-1914".

Микешина не пригласили на открытие. С возмущением он писал в "Новом времени" о том, что его памятник "обезображен какой-то нелепой оградой с цепями и четырьмя громадными птицами — не то совами, не то грифами". Негодуя писал и в Управление КМВ об "антихудожественной и безобразной ограде, позорящей его, автора Памятника". Но памятник и доныне остался в прежнем виде.

В 1939 году у обелиска соорудили стелу с надписью об обстоятельствах дуэли, сочиненной А.Н. Толстым и В.А. Мануйловым. Позже ее привели в соответствие с новыми изысканиями о событиях дуэли. В 1951 году по проекту архитектора Б.П. Светлицкого устроили красивые пилоны-указатели к месту дуэли. На ближайшей к месту дуэли станции Лермонтовской скульптор Е.Н. Рукавишников сделал барельефный портрет поэта. И хотя уже давно установлено, что дуэль происходила в другом месте, у Перкальской скалы, отдавая дань давней традиции, обелиск пока остается на старом, "не подлинном", месте.

На микешинских памятниках в Петрограде (Ленинграде) и в Пятигорске завершилась дореволюционная история лермонтовских памятников. Юбилей 1939 года — первый в советское время — ограничился лишь установкой изящной стелы у обелиска на месте поединка Лермонтова с Мартыновым. Первый советский памятник Лермонтову открыли лишь 15 июля 1941 года, в 100-ю годовщину его гибели, уже в начале Великой Отечественной войны в городе Тамбове.

Бронзовый бюст высотой 92 см отлили в Ленинграде в канун войны по проекту скульптора М.Д. Рындзюнской и установили на углу улиц Лермонтовской и К. Маркса, в городском сквере.

Затем возвели памятник Лермонтову в 1953-1954 гг. в Геленджике, на Приморском — Лермонтовском бульваре по проекту ленинградского скульптора Л.М. Торича. Выполненная из бетона фигура поэта высотой 3,7 м, стоит у ступенчатого спуска к морю. Сейчас доподлинно известно, что пребывание Лермонтова в этом городке — вымысел.⁶ Но местная традиция — с давних пор в Геленджике были Лермонтовский мостик, Лермонтовский бульвар (они есть на старых дореволюционных открытках) — косвенно свидетельствует о пребывании здесь поэта в 1837 году.

В 1948 году в Кисловодске на месте разрушенной старой "Ресторации" устроили мемориальную Лермонтовскую площадку (по проекту Валуева). В нише поставили гипсовый бюст поэта работы ставропольского скульптора Ф. Перетятко. Позже его заменили бюстом работы Г.В. Курегяна. Лермонтовская площадка служила достопримечательностью Кисловодска. В нише под ней — гипсовая скульптура Демона (автор Г.В. Курегян).

В те же годы в Пятигорске появилось несколько отлитых по модели А. Шперлинга бюстов поэта. Их поставили на площадке перед Академической (Елизаветинской) галереей, в Лермонтовской галерее, в Лермонтовских ваннах, в санатории им. Лермонтова, в Курортной поликлинике. Из-за их ремесленности и низких художественных качеств эти бюсты впоследствии убрали, но один еще долго стоял на постаменте у въезда в появившийся в 1956 году на карте Ставропольского края, вблизи Пятигорска город Лермонтов. Бюст Лермонтова работы Шперлинга находится в курортном парке Нальчика.

Также убрали и в Тарханах стоявший перед музеем (бывшим барским домом) бюст поэта неизвестного автора, перенесли его к сельскому Дому культуры. А перед музеем в 1958 году поставили отлитый в Калуге высотой в 2 м памятник, выполненный Б.А. Зотовым из мраморной крошки на цементном растворе. Эту скульптуру передал в дар музею Пензенский дизельный завод. Поэт стоит в распахнутой шинели, заложив руки за спину. Памятник был вынесен в 90-х годах за пределы мемориальной зоны в связи с тем, что на территории усадьбы был поставлен новый памятник Лермонтову работы скульптора Комова.

В 1959 году установили бюсты поэта на усадьбе совхоза им. Лермонтова в Кустанайской области, в Пятигорске — в сквере Пятигорской телестудии и в санатории им. Лермонтова. Бюст Лермонтова работы Твердохлебова украсил Лермонтовский сквер на берегу реки Сунжи в городе Грозном. Но во время военных действий в начале 90-х гг. он был уничтожен.

Юбилейный лермонтовский 1964 год тоже отмечен установкой мемориальной стелы на берегу моря в Тамани и бюста поэта по проекту Ю.П. Сыча в городе Кривой Рог.

Дошла, наконец, очередь и до Москвы. В городе, где Лермонтов родился, памятник ему открыли 4 июня 1965 года на площади возле бывших Красных ворот, вблизи дома, где родился поэт. Бронзовая статуя высотой 5 м стоит на четырехметровом мраморном постаменте в центре площадки с декоративной сквозной решеткой, созданной по мотивам произведений Лермонтова. Автор памятника — скульптор И.Д. Бродский и архитекторы Н.Н. Миловидов, А.В. Моргулис, Г.Е. Саевич.

И.Д. Бродскому также принадлежит памятник Лермонтову, открытый в 1984 году в Тамани (архитектор В.А. Гаврилов). Поэт стоит в офицерском шюртуке, глядя на Черное море. Лермонтов дважды побывал в приморском городке — в 1837 и 1840 гг., а в повести "Тамань" он описал происшедшее с ним здесь событие.⁷

Этот памятник был установлен на средства тогдашнего виноградарского совхоза "Таманский", директор которого Николай Лукич Остапенко много сил и средств уделял для строительства музейных комплексов — Дома-музея поэта и Таманского археологического музея.

Разнообразна география мест, где стоят памятники поэту. В 1966 году сооружены портретные барельефы Лермонтова в Азербайджане, в городах Шемаха и Кусары, а 1969 году — на курорте Боровое, в Казахстане (поэт сидит на скале с книгой в руке). Еще один бюст поэта поставили в поселке Энергетик под Пятигорском.

26 июля 1981 года новый памятник Лермонтову открыли в городе Лермонтове. Поэт на фоне горы Бештау сидит в раздумье в городском парке, у Дворца культуры. Создатели памятника, отлитого в бронзе, скульптор Олег Комов и архитектор Ю.Г. Пьянков.

Примечания

¹РНБ. Дело о постановке памятника поэту М.Ю. Лермонтову в Пятигорске. Т. 1—5 с приложением (1871—1889 гг.). Собрание М.Ю. Лермонтова № 70—75. Документы из этого дела цитируются в тексте без указания на номера листов.

²Более подробно неприглядное поведение о. Эрастова видно из материалов "Дела о погребении М.Ю. Лермонтова". Оно впервые было опубликовано В.А. Захаровым. См.: Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 9. Конспекты и записи разного содержания. Документы о дуэлях. Официальные материалы. — М.: "Воскресенье", 2001. — С. 501—549.

³До сих пор была неизвестна дата рождения Д.П. Палена. Как нам удалось установить, штабс-капитан барон Дмитрий Петрович фон дер Пален родился в 1808 году, происходил из дворян Лифляндской губернии. В службу вступил

9 июня 1985 года в Тарханах по проекту Олега Комова был открыт бронзовый памятник. Юноша-поэт сидит на скамье, глядя на родные для него места.

Совсем недавно установлен памятник поэту и в Железноводске. Он сооружен на площадке по проекту скульптора Тазьбы у бювета Лермонтовского источника, неподалеку от дома, где поэт провел свои последние дни перед дуэлью.

В 1997 г. был, наконец, установлен памятник Лермонтову в Ставрополе. Скульптор и архитектор Н.Ф. Санжаров.

Все еще нет памятников поэту во Владикавказе, Буйнакске (Темир-Хан-Шуре), Тбилиси. Больше всего памятников ему поставлено в Пятигорске. И среди них самый лиричный и выразительный — это памятник работы А.М. Опекушина. Мимо него не проходит равнодушно ни один человек. Каждый уносит неизгладимое воспоминание о чудесном опекушинском творении!

Пятигорск — Москва

юнкером 12 марта 1831 года, 3 февраля 1838 года переведен в 1-ю батарею гренадерской артиллерийской бригады, 23 июля 1838 года прикомандирован к Генеральному штабу, 16 ноября 1839 года присвоено звание штабс-капитана, "За отличие против горцев". С 1839 года находился в походах на Кавказе. В 1840 году был прикомандирован к экспедиционному отряду генерал-лейтенанта А.В. Галафеева. Вместе с М.Ю. Лермонтовым участвовал в экспедиции (См.: РГВИА, ф. 395, оп. 147, д. 12. ч. 1, лл. 935—943).

⁴Кавказский край, 1914, № 157.

⁵См.: Пахомов Н.П. Лермонтов в изобразительном искусстве. — М.—Л., 1940.

⁶Захаров В.А. М.Ю. Лермонтов на Кубани. Был ли поэт в Геленджике? // Дон, 1984. — № 4. — С. 168—171.

⁷Захаров В.А. Две поездки М.Ю. Лермонтова на Кубань // Русская литература, 1983, № 4.

Текст предоставлен автором.

2004

"...Изъездил Линию всю вдоль, от Кизляра до Тамани"

(К истории лермонтоведения на Кубани)

Нельзя сказать, что о поездках Лермонтова на Кубань мы мало знаем. Однако не все вопросы до сих пор разрешены. О пребывании поэта на земле черноморцев писали еще до революции. Собирая материалы для биографии Лермонтова, П.А. Висковатый обращался к кубанскому краеведу Е.Д. Фелицыну, и тот в 1879 г., посетив Тамань, зарисовал хату, в которой останавливался Лермонтов. Правда, рисунок имел один существенный недостаток — в нем отсутствовала привязка домика к частям света.

Евгений Дмитриевич первым собрал предания у местных жителей и сообщил их Висковатому. В 1891 г. в журнале "Русский архив" появилась небольшая заметка инспектора Темрюкского городского училища О. Арканникова "О пребывании Лермонтова в Тамани", но она, к сожалению, сообщала легендарные сведения.

В первое десятилетие нового века к этому вопросу возвратился таманский краевед В.В. Соколов. Ему удалось обнаружить купчие документы на дом, в котором останавливался поэт, проследить его историю. И хотя статья Соколова увидела свет через несколько лет после его смерти, все же был сделан существенный вклад в кубанское лермонтоведение.

В 1946 г. на страницах альманаха "Кубань" появился небольшой очерк В.А. Михельсона "Лермонтов на Кубани", но, справедливости ради, следует отметить, что никаких новых, а тем более конкретных сведений он не содержал. Это были больше размышления по поводу...

Прошло пятнадцать лет, и в Тамани оказался саратовский журналист Л.И. Прокопенко. Это ему принадлежит инициатива в увековечении лермонтовских мест в Тамани. Это он первым объяснил тогдашнему директору совхоза необходимость установить к юбилею поэта памятный знак.

Все сразу загорелось желанием отметить память о Лермонтове в Тамани созданием обелиска. Решили, что самый подходящий материал для этих целей, — красный финский гранит, благо, что четыре крупных гранитных блока, оставшиеся от памятника первым запорожцам, высадившимся в Тамани, были еще целы. Повезли камень в Краснодар, передали скульпторам. Те, посоветовавшись, предложили таманцам несколько иное решение: сделать обелиск вытянутым вверх. Тогда же предложили совершить обмен. У мастеров оказались серые мраморные плиты, которыми когда-то был облицован памятник Екатерине II в Екатеринодаре. Они-то и пошли на обелиск. Из бронзы отлили не

очень удачный барельеф, из чугуна — плиту с короткой надписью о том, что в 1837 году Лермонтов жил в Тамани.

В октябрьский день 1964 г. памятный знак был торжественно открыт. На пустынном месте заложили сквер, который только недавно стал густым зеленым массивом. Вот тогда-то, при открытии, и высказал Леонид Иванович мысль о необходимости восстановления хаты, в которой останавливался Лермонтов.

Но надо быть честным до конца. Все же следует рассказать правду о том, как удалось через одиннадцать лет открыть в Тамани Дом-музей поэта. А началось это так.

В 70-е годы вышел в Крыму путеводитель, в котором любопытствующим туристам сообщалось о достопримечательностях Керчи, о том, что желающие могут совершить прогулку на теплоходе в Тамань и осмотреть не только древности и памятник казакам, но и лермонтовские места, увидеть хату, в которой останавливался поэт. Нашелся какой-то досужий путешественник, который добрался до Тамани, стал искать тот самый дом, но кого ни спрашивал, так никто ответить и не смог, а какой-то таманец на его расспросы то ли в шутку, то ли всерьез ответил:

— Та была тут хата старая, да директор совхоза сторнул ее под кручу бульдозером!

Турист стал писать, дошел до ЦК. Бумагу, как полагается, спустили по инстанции. Директора совхоза "Южный" В.А. Кириченко вызвали в райком партии, отругали для начала и приказали восстановить хату. Эти почти анекдотические сведения рассказали нам сам Владимир Александрович Кириченко. Что ему оставалось делать. Обратился он за помощью в Темрюкский музей, те, в свою очередь, в Краснодарский краевой музей, музей связался с только что созданным краевым отделением общества книголюбов. Писатель Н.Ф. Веленгурин, возглавлявший тогда общество, деятельно схватился за решение этой задачи. Вместе с архитектором А. Оболониным они сделали реконструкцию восстановления подворья черноморского казака. За основу взяли два рисунка: тот, который сделал в 1879 г. Е.Д. Фелицын, и знаменитый рисунок Лермонтова "Тамань". Соединили их воедино, сделали чертежи, рисунки, работа закипела. Правда, строители сначала взяли за отвесы, за точную разбивку. Приехал В.А. Кириченко, видит: все стоит по ниточке, понял, что так не могло быть. Приказал все разобрать. Благо, что не очень-то высоко возвели стены, и начали рабочие класть камень на глаз. И ничего, получилось.

В 1975 г. состоялся первый лермонтовский праздник поэзии на Кубани, совпал он с закладкой будущего музея, который был открыт уже осенью следующего года. Первую экспозицию делали сотрудники Краснодарского краевого музея К.Е. Волкова, Н.А. Корсакова вместе с директором Темрюкского музея М.И. Лют. Но, к сожалению, в те годы о пребывании Лермонтова на Кубани в 1837 г. никто себе ясно ничего не представлял. Даже авторы проекта восстановления все сделали так, как родилось в их головах. Уже потом нам удалось выяснить, что на самом-то деле подворье выглядело совершенно иначе. И место выбрали не то, и хаты не так поставили, а все потому, что в спешке делали это дело. А ежели бы изучили все как следует, искали бы, то что-то и нашли бы. Ведь существовала фотография той самой хаты, и сделали ее в 1912 г. Больше того, у многих таманцев есть она дома, увеличенная, вставленная в рамку. На фотографии изображен Вознесенский собор, памятник первым запорожцам, который таманцы называют "Памятник Антону Головатому". Слева над обрывистым берегом стоит хата, повернутая длинной глухой стеной с одним маленьким окошечком в сторону моря. Внизу, под кручей лежит строительный камень, из которого в 1913 г. построили гостиницу, превратившуюся после революции в административное здание Таманского портопункта.

Первым, кто установил точное место "домика Лермонтова", был В.В. Соколов, обнаруживший купчую на покупку Федором Мысником двора у Елизаветы Лебедевой.

Розыски Соколова продолжил в 30-е годы директор Таманского археологического музея А.Г. Остроумов. Сын местного священника, агроном по образованию, Остроумов был историком по воспитанию, продолжая дело своего отца, также страстно интересовался прошлым Тамани. Это ему должны низко поклониться кубанцы за спасение памятника первым запорожцам. Уже начали снимать его в годы коллективизации по распоряжению председателя сельского совета с трудно произносимой эстонской фамилией. Развинтили скульптуру казака по частям. А Остроумов тем временем стал посылать телеграммы: в Москву, в Академию наук, ученым. Наконец забили тревогу. Памятник удалось отстоять, а собор все-таки разобрали, и следа от него не осталось, вот только на той единственной фотографии и сохранился его облик в памяти народной.

В 1939 г. в своей статье "Лермонтов в Тамани", опубликованной в краевой газете "Большевик", Остроумов, дополняя Соколова, писал и по поводу контрабандистов, и по поводу прежнего владельца: "Этими баркасами за плату широко пользовались контрабандисты — татары, притон которых был тут же, под кручей, на берегу моря, где впоследствии торговец Барабаш построил коммерческую гостиницу (ныне здание морского агентства).

Обширная территория под этой кручей — дворы гражданина Левицкого и бывших наследников Савельевых (ныне двор граждански Бобрылевой) — составляла в то время один двор и принадлежала во второй четверти прошлого столетия казаку Федору Мыснику".

В связи с приближавшимися в 1939 и 1941 гг. юбилейными датами — 125-летием со дня рождения и 100-летием со дня смерти Лермонтова на хате Бобрылевой предполагалось установить мемориальную доску, но этому помешала война.

Во время немецкой оккупации Тамани этот двор со всеми надворными постройками был уничтожен. В 1948 г. пустующая территория была передана решением Темрюкского райисполкома в ведение Таманского морского порта, а затем даже отошла к Керчи. Вернуть ее удалось лишь в 1984 г. И хотя засадили ее чахлыми сосенками, она так и пустует — немой укор нам всем за то, что не удалось на нем восстановить подворье Мысника или хотя бы убедить начальство именно там поставить памятник Лермонтову, а не лепить все вокруг музейного комплекса.

Не принято у нас писать о положении музейного работника на селе, а напрасно. Ведь и прав он никаких не имел, а руководство колхозов и совхозов да разные функционеры: председатели сельских советов, их заместители и прочие и прочие — вообще "музейщиков" за людей не считали.

Помнится, приехал в конце 70-х гг. на отдых в Тамань известный журналист-международник Николай Хохлов, познакомились мы с ним, даже подружились, а когда узнал о сложных взаимоотношениях, взялся помочь. Несколько вечеров объяснял директору совхоза значимость музея, а потом и вовсе перешел на простой язык.

— Таких совхозов, как Ваш, — говорил он директору, — тысячи по стране. Кто знает имя директора — никто. А вы помогите музею, музей вас прославит. И действительно, изменилось отношение руководства совхоза, а через несколько лет присвоили ему звание "Заслуженный работник культуры РСФСР".

Таманский музей стал постепенно обрастать экспонатами, библиотекой, а ведь в 1976 г., когда мы приехали в Тамань, в музее их насчитывалось всего 42, и то в своей основе это были фотокопии. Сейчас в основном фонде музея их свыше 10 тысяч, огромная библиотека, и большой рукописный фонд В.А. Мануйлова, который ученый начал передавать еще при жизни.

Работы в архивах, библиотеках вскоре дали свои положительные результаты. Однако публиковаться в местных изданиях было не всегда легко. Нас с радостью встречали в редакции газеты "Таманец", и очень помогал тогдашний заведующий отделом газеты "Комсомолец Кубани" А.Г. Колесников. С его помощью удалось напечатать немало статей. Однако нам необходимо вернуться к работам о Лермонтове, которые появились прежде, чем были напечатаны статьи сотрудников Дома-музея М.Ю. Лермонтова в Тамани.

В 1969 г. в альманахе "Кубань" появилась статья Л.И. Прокопенко "Тамань при Лермонтове". Автор на основе малоизвестного, а то и совсем нового материала детально описал заштатный город Тамань, благодаря чему у нас есть полное представление о том, что мог увидеть поэт во время своего первого визита в эти места.

В 1976 г. в том же альманахе была опубликована статья Н.Ф. Веленгурина "Поручик Тенгинского полка", которая затем дважды перепечатывалась в его книге "Дорога к Лукоморью". И все бы ничего, если бы не способность автора к изобретению велосипеда. Уж столь часто делал он "открытия", не ссылаясь при этом на своих предшественников, не замечая других авторов, что просто диву даешься: как можно так писать! Ну, например, история с письмами Мартынова подробно разобрана Э.Г. Герштейн, но Веленгурин, излагая ее точку зрения иногда слово в слово, так ни разу не обмолвился об авторстве. А ведь далеко не всякий читатель знаком во всем объеме с лермонтоведческой литературой, вот и думали, что все это "открытие" Веленгурина. А на самом же деле завуалированный плагиат. И примеров таких можно привести немало. То у С. Андреева-Кривича взял, то у Л. Прокопенко или еще у кого-то, но ни слова о подлинных авторах.

Ну и, наконец, в 1981 г. в альманахе "Кубань" вышла статья профессора М. Савченко "Создатель бессмертной "Тамани", содержащая просто-таки фантастические домыслы. В 1983 г. автор опубликовал большую статью в журнале Пушкинского Дома "Русская литература". Она называлась: "Две поездки М.Ю. Лермонтова на Кубань", которая расставила все точки над "i". В ней впервые был дан подробнейший анализ двух посещений Тамани поэтом, впервые было сказано и о пребывании Лермонтова в Анапе. Все новые материалы легли в основу литературной экспозиции Дома-музея М.Ю. Лермонтова в Тамани, авторами которой были В.А. Захаров и В.Г. Малахова. Художник, ее воплотивший, талантливый ленинградский архитектор В.А. Гаврилов.

Текст предоставлен В.А. Захаровым.

2004

Рисунок М.Ю. Лермонтова "Тамань"

Памяти Леонида Ивановича Прокопенко

Наверное, ни об одном из многочисленных рисунков М.Ю. Лермонтова не писали так много, как о рисунке "Тамань". Удивительна его история и во многом загадочна.

Рисунок, дошедший до наших дней небольшой всего 19,5 на 30,6 см. Выполнен он карандашом на отдельном листе бумаги и изображает обрывистый берег с примостившейся на самом краю маленькой хаткой. У берега лодка с веслом, а в море трехмачтовый парусный кораблик. Почти всю линию горизонта занимает длинная невысокая гряда, в середине которой выделяются две вершины с глубокой между ними седловиной. Справа внизу под рисунком надпись карандашом рукой Лермонтова: "Рисовал М. Лермонтов". На оборотной стороне рукой неизвестного написано: "Был найден в остатках разгромленного и брошенного имущества в г. Уфе в 1919 г. в октябре".

Первое упоминание о рисунке появилось 10 мая 1920 г. в "Известиях Уфимского губисполкома". В июле того же года известный литературовед, один из создателей Пушкинского Дома Борис Львович Модзалевский писал письмо И.Е. Бондаренко — первому директору и организатору художественного музея в Уфе:

"Осведомившись о том, что в Уфимском музее хранится собственноручный рисунок Лермонтова, позволю себе, от имени Пушкинского Дома при Рос[сийской] Ак[адемии] Наук, обратиться к Вам с просьбой о передаче этого рисунка в Лермонтовский отдел Дома".¹

Просьба Модзалевского была выполнена только в 1927 г., и с тех пор рисунок "Тамань" находится в Ленинграде в Институте русской литературы РАН (Пушкинский Дом). Лишь в 1940 г. его, наконец, увидели многочисленные почитатели Лермонтова на страницах двухтомника избранных произведений поэта, выпущенного в "Детгизе" под редакцией Б.М. Эйхенбаума. А через восемь лет вышла вторая часть тома "Литературного наследия", в котором было опубликовано интереснейшее исследование Н.П. Пахомова "Живописное наследство Лермонтова". В нем был собран комментарий ко всем имеющимся к тому времени картинам, акварелям и рисункам поэта. Н.П. Пахомов привел свидетельства друга Лермонтова по лейб-гвардии Гродненскому полку М.И. Цейдлера и данные из письма П.С. Жигмонта к первому биографу Лермонтова П.И. Висковатому. Н.П. Пахомов первым предложил датировку рисунка — 1837 г.

И.Л. Андроников в 1951 г. попытался найти комментарий к этому рисунку. В своей книге "Лермонтов" в главе "Ученый татарин Али" исследователь пишет:

"Впечатления Цейдлера записаны в 80-х годах: рассказ его мог испытать на себе влияние Лермонтовской "Тамани". Но помимо того, что краеведы уже установили, что над обрывом в Та-

мани стояла хата казака Федора Мысника, дочь которого в 30-х годах действительно вышла замуж за татарина, имеется еще одно, весьма убедительное подтверждение не только правдивости, но и большой точности цейдлеровского рассказа".

"В 1919 г., — продолжает Андроников, — среди остатков разгромленного и брошенного белогвардейцами имущества был подобран рисунок, изображавший скалистый берег — белую мазанку, а в море — небольшой кораблик..."

"Очевидно, это и есть тот рисунок, который Лермонтов набросал во время беседы с Цейдлером",² — заключил исследователь.

В 1953 году вышло "Описание рукописей и изобразительных материалов М.Ю. Лермонтова", хранящееся в Пушкинском Доме (ныне — ИРЛИ РАН), составители книги А.Ю. Вейс и Е.А. Ковалевская присоединились к точке зрения Н.П. Пахомова, считая, что рисунок был сделан в 1837 г. С этой точкой зрения не согласился ставропольский лермонтовед А.В. Попов. Комментируя в 1963 г. роман "Герой нашего времени", он писал: "Исследователи живописного наследия Лермонтова А.Ю. Вейс, Е.А. Ковалевская, Н.П. Пахомов ошибочно датируют рисунок Лермонтова 1837 годом. Это неверно. М.И. Цейдлер был командирован в Отдельный Кавказский корпус 18 февраля 1838 г.; в марте Лермонтов принимал участие в проводах своего однополчанина. Рисунок сделан поэтом уже после возвращения Цейдлера с Кавказа, во всяком случае, не ранее 1839 года".³

Итак, многие исследователи ссылаются на воспоминания товарища Лермонтова по полку Михаила Ивановича Цейдлера. Давайте и мы обратимся к ним. Но прежде несколько слов об их авторе.

С Цейдлером Лермонтов вместе учился в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, откуда они были выпущены одновременно в ноябре 1834 г. Цейдлер был сыном иркутского гражданского губернатора И.Б.Цейдлера, который по воспоминаниям декабриста М.А. Бестужева, "не словом, а делом" облегчал их положение на каторге и в ссылке.

М.И. Цейдлеру Лермонтов посвятил шуточное стихотворение, написанное 3 марта 1838 г. на проводах, устроенных друзьями на станции Спасская Полесть Московской шоссейной дороги. Цейдлер отбывал на Кавказ:

Русский немец белокурый
Едет в дальнюю страну,
Где косматые гяуры
Вновь затеяли войну.
Едет он, томим печалью,
На могучий пир войны;
Но иной, не бранной сталью,
Мысли юноши полны.

*Эта статья была написана в 1983 г. для сборника «Панорама искусств», однако в связи с прекращением выпуска издания она так и не вышла в свет.



Экспромт этот, как вспоминал Цейдлер, имел для всех присутствовавших "особенное значение, заключаая в конце некоторую понятную только нам игру слов". Цейдлер был влюблен в жену своего дивизионного командира С.Н. Стааль фон Гольштейн, отсюда слово "сталь" имело двойной смысл.

С Цейдлером поэт встретился вновь уже после его возвращения с Кавказа. Сохранившиеся об этой встрече воспоминания имеют к нашей теме прямое отношение, на них и ссылались все предыдущие авторы.

Что это была за беседа? В записках М.И. Цейдлера находим: "сходство моего описания с поэтическим рассказом о Тамани в "Герое нашего времени" М.Ю. Лермонтова заставляют меня сделать оговорку: по всей вероятности, мне суждено было жить в том же домике, где он жил: тот же слепой мальчик и загадочный татарин послужили сюжетом к его повести. Мне даже помнится, что когда я возвратился, рассказал в кругу моих товарищей о моем увлечении соседкою, то Лермонтов пером начертил на клочке бумаги скалистый берег и домик, о котором я вел речь"⁴

Воспоминания эти были опубликованы в 1888 г., рисунка Лермонтова, о котором упоминал Цейдлер, никто не видел. Но прежде чем сделать окончательный вывод, необходимо выяснить историю происхождения рисунка.

Проверяя старые инвентарные книги Уфимского художественного музея имени М.В. Нестерова, краевед Н.Барсов установил, что рисунок "Тамань" попал в музей вовсе не из остатков белогвардейского имущества, а из Горхоза, распоряжавшегося тогда отобранными ценностями. Неожиданным оказалось еще одно свидетельство, сохранившееся в старых инвентарных книгах музея: рисунок поступил в музей "...в составе коллекции Петровых".⁵

Петровы — потомки родственника поэта, его дяди Павла Ивановича Петрова, в семье которого поэт постоянно бывал во время своего пребывания в Ставрополе в период первой ссылки.

Итак, рисунок, о котором идет речь, имеет прямое отношение к первому посещению Тамани Лермонтовым, встрече с героями его будущей повести. Что же происходило с поэтом в тот год?

* * *

В феврале 1837 г. Лермонтова за стихи, написанные на смерть А.С. Пушкина, ссылают на Кавказ в Нижегородский драгунский полк.

Трудным был в те годы путь из Петербурга на Кавказ. 10 апреля 1837 г. Лермонтов выехал из Москвы и около 24 апреля он приехал в Ставрополь — военный и административный центр

Кавказской линии и Черномории. Отсюда можно было попасть в Закавказье (по Военно-Грузинской дороге), на Кубань (через крепость Прочный Окоп), в Дагестан (через крепость Грозную).

Заболев по дороге, Лермонтов переезжает из Ставрополя в Пятигорский военный госпиталь. "Простудившись дорогой, я приехал на воды весь в ревматизмах: меня на руках вынесли люди из повозки, я не мог ходить..." — писал поэт Святославу Раевскому. На водах у Лермонтова изменился маршрут дальнейшего следования. В Тифлис, где стоял Нижегородский драгунский полк, он не едет. 18 июля 1837 г. отправляет из Пятигорска бабушке письмо: "Эскадрон нашего полка, к которому барон Розен велел меня причислить, будет находиться в Анапе, на берегу Черного моря при встрече государя, тут же, где отряд Вельяминова, и, следовательно, я с вод не поеду в Грузию".

Почему поэт оказался в экспедиционном отряде, а не в предписанном царем Нижегородском полку?

Нижегородский полк стоял почти без действий. Самым же ответственным событием 1837 г. была экспедиция за Кубань, которую возглавил сам командующий Кавказской линией и Черноморией генерал А.А. Вельяминов. Дядя М.Ю. Лермонтова генерал П.И. Петров — начальник штаба у Вельяминова — прекрасно понимал, что во время военных действий показать себя в бою, отличиться будет проще. А это давало повод для прощения поэта.

Но как отправить племянника в экспедицию? Перевести его — означало нарушить волю царя, решиться на такое было весьма рискованно. В облегчении участи ссыльного поэта приняли участие многие его родственники. 19 мая 1837 г. флигель-адъютант великого князя А.И. Философов, женатый на кузине Лермонтова, написал в Тифлис письмо к своему старому приятелю В.Д. Вольховскому — начальнику Штаба Кавказского корпуса. Но пока письмо нашло Вольховского в Пятигорске, в Ставрополь в Штаб войск на Кавказской линии и Черномории пришел рапорт, подписанный тем же генерал-майором Вольховским, датированный 10 июля 1837 г., об отправлении в действующий за Кубань отряд Нижегородского драгунского полка прапорщика Лермонтова⁶. Теперь мы знаем, кто заботился об участии М.Ю. Лермонтова. Павел Иванович Петров, воспользовавшись присутствием В.Д. Вольховского в Пятигорске, просил его отдать соответствующий приказ. Позже Вольховский в письме к А.И. Философову сообщает: "На первый случай скажу, что он (Лермонтов — В.З.) по желанию ген. Петрова, тоже родственника своего, командирован за Кубань в отряд ген. Вельяминова: два, три месяца экспедиции против горцев могут быть ему небесполезны..."⁷

Друзья рассчитывали, что прощение Лермонтова может произойти в ближайшее время. А.И. Философов, находясь на маневрах в свите великого князя Михаила Павловича, пишет жене в Петербург 1 сентября 1837 г.: "Тетушке Елизавете Алексеевне (бабушка М.Ю. Лермонтова — В.З.) скажи, что граф А.Ф. Орлов сказал мне, что Михайло Юрьевич будет, наверное, прощен в бытность государя в Анапе, что граф Бенкендорф два раза об этом к нему писал и во второй раз просил доложить государю, что прощение этого молодого человека он примет за личную себе награду; после этого, кажется, нельзя сомневаться, что последует милостивая резолюция"⁸.

Лермонтов, конечно, знал об этих переговорах. Знал и то, что "воля" командира Отдельного Кавказского корпуса барона Г.В. Розена была "изъяснена" в рапорте начальника корпусного штаба генерал-майора Вольховского "г[осподину] командующему войсками на Кавказской линии и Черномории"⁹. Вот почему Лермонтову надо было непременно попасть в отряд Вельяминова.

Экспедиция началась в конце апреля, прикомандирование было подписано Вольховским 10 июля. Задержавшись из-за продолжения лечения на водах, Лермонтов выехал в отряд лишь в сентябре. Путь лежал по Кубанской укрепленной линии на Тамань — это была единственная дорога, по которой он мог безопасно добраться до Анапы — Геленджика.

В те годы от Екатеринодара до Тамани проходил почтовый тракт, протяженностью 210 верст. Выехав днем 25 сентября 1837 г. из Екатеринодара, Лермонтов должен был переночевать в станице Ивановской, откуда оставался дневной перегон через почтовые кордоны Копыловский, Протоцкий, Петровский, Емануиловский, Староредутский, Андреевский, станицу Темрюкскую и далее дорога шла на Тамань.

Рано утром 26 сентября поэт отправился из Ивановской и около 9 часов пополудни прибыл в спящий маленький приморский городок.

"...Я приехал на перекладной тележке поздно ночью. Ямщик остановил усталую тройку у ворот единственного каменного дома, что при въезде. Часовой, черноморский казак, услышав звон колокольчика, закричал спросонья диким голосом: "Кто идет?". Вышли урядник и десятник. Я им объяснил, что я офицер, еду в действующий отряд по казенной надобности, и стал требовать казенную квартиру. Десятник нас повел по городу. К которой избе ни подъездом — занято. Было холодно, я три ночи не спал, измучился и начинал сердиться"¹⁰ — так описал Лермонтов свой приезд в Тамань. Долго пришлось искать ночлег, пока не "...подъехали к небольшой хате, на самом берегу моря".

Я давно задавался вопросом: соответствуют ли описанные в повести "Тамань" события истинным происшествиям, которые произошли с Лермонтовым? Работы в архивах дали много новых и интересных фактов, которые стали складываться в единую картину жизни поэта. Оказалось, что Лермонтов был прав, когда писал, что все хаты в Тамани оказались занятыми.

Дело в том, что летом и осенью 1837 года на Кавказе и Черномории все были заняты вокруг одного важнейшего события — визита Николая I на Кавказ. Это был первый визит царственной особы в эти края. Подготовка началась заранее. Были оповещены все воинские начальники о маршруте Государя, войска готовились к маневрам и Высочайшим смотрам. Походный вояжный отдел Главной Его Императорского Величества Квартиры работал полным ходом. Сохранившиеся журналы входящих и исходящих бумаг подтверждают это. На отряд А.А. Вельяминова была возложена основная нагрузка. 21 сентября в Геленджике Государь должен был посмотреть славные кавказские войска, затем он должен был 22-го морем доплыть до Анапы, после осмотра крепости морем же прибыть 23-го в Тамань и оттуда выехать в Екатеринодар. В столице кубанского войска он должен был находиться 24 и 25 сентября. Затем вернуться назад в Тамань и переплыть в Керчь, откуда морем прибыть "на абхазские берега и в порт Редут-Кале"¹¹.

Для выполнения этой программы в Тамань были отправлены 3 сентября из Вознесенска урядник Евсеев с двумя черкесами, одним лезгином и двумя прислугами, которые сопровождали Государев экипаж. В предписании было специально оговорено, что именно в Тамани они должны были "ожидать прибытия Государя Императора". Об этом тогда же поставили в известность начальство в Ставрополе и Екатеринодаре.

Уже в середине сентября Тамань была переполнена всеми воинскими начальниками, которые должны были устроить там официальную встречу Императору, а затем сопровождать его до Екатеринодара. Вот почему все хаты в Тамани оказались заняты.

Еще в начале XX века таманский старожил и страстный любитель местной истории Василий Васильевич Соколов попытался отыскать "домик Лермонтова". Поиски увенчались успехом — были обнаружены у жителей купчие документы начала XIX в. Соколов установил, что поэт несколько дней провел в хате, принадлежавшей черноморскому казаку Федору Мыснику¹². Исследование В.В. Соколова увидело свет лишь спустя десять лет после его смерти. Но еще раньше, в 1879 г., кубанский историк Е.Д. Фелицин, по просьбе П.А. Висковатого, посетил Тамань и зарисовал хату, в которой по рассказам местных жителей, якобы останавливался Лермонтов. Об изменениях, происшедших с хатой и зафиксированных на сепии Е.Д. Фелицина, мне удалось узнать лишь недавно.

Что же представляла собой хата Мысника? Она была типичной для Тамани: прямоугольная в плане, состоящая по сути из одной комнаты, разделенной на две половины печью. Слева к хате примыкала маленькая пристройка. В повести "Тамань" Лермонтов назвал ее "сени", а М.И. Цейдлер — "крылечком". Задняя глухая сторона хаты стояла на восток, к морю.

В таком виде подворье Ф.Мысника просуществовало до осени 1855 г. когда 11 сентября в Тамани высадился англо-французский десант. "Жители при внезапном вступлении едва успели что захватить, а большею частью весь хлеб и имущество осталось и сожжено неприятелем"¹³. Большой урон был нанесен жилым постройкам, они были разрушены частично или совсем. Только к 1858 г. их отстроили и они выглядели "...почти в прежнем состоянии"¹⁴. Пострадал и дом Мысника. Восстанавливая хату, сын Мысника Семен, по-видимому, перегородил ее на две половины, в каждой из которых поставил по печи. Дверь пробил посередине, сенцы убрал, на месте прежней двери, которая вела из хаты в сенцы, поставил окно большего размера. Таким образом, Е.Д. Фелицын изобразил уже перестроенную хату, и считать его сепию первоначальным изображением хаты, в которой останавливался поэт, было бы неверно.

К 1879 г. самого Федора Мысника в живых не было. В сохранившемся поименном списке фигурирует сын Мысника — Семен Федорович — 43 лет, его жена — Анна — 30 лет, дети: Алексей — 6 лет, Евгения — 15 лет, Евдокия — 13 лет, Дарья — 9 лет, Агрипина — 5 лет и Пелагея — 3 лет¹⁵.

Разыскания В.В. Соколова продолжил в предвоенные годы директор Таманского археологического музея А.Г. Остроумов, тоже местный житель. В своей статье "Лермонтов в Тамани", продолжая мысль Соколова о том, что Мысник держал у себя баркасы, исследователь пишет: "Этими баркасами за плату широко пользовались контрабандисты — татары, притон которых был тут же, под кручей, на берегу моря, где впоследствии торговец Барабаш построил коммерческую гостиницу (ныне здание морского агентства).

Обширная территория над этой кручей — дворы гр[ажданина] Левицкого и бывших наследников Савельевых (ныне двор гр[ажданки] Борбылевой) — составляла в то время один двор и принадлежала во второй четверти прошлого столетия казаку Федору Мыснику"¹⁶.

В связи с предстоявшим в 1941 г. 100-летием со дня смерти М.Ю. Лермонтова, на хате Борбылевой предполагалось установить мемориальную доску, но этому помешала война. Во время немецкой оккупации Тамани этот двор со всеми прилегающими постройками был уничтожен.

Указанная А.Г. Остроумовым территория подворья Мысника довольно точно локализуется в районе, примыкающем к крыше здания Таманского морского порта. До сих пор эта территория пустует, поскольку в 1948 г. была передана в ведение порта и до

начала 90-х годов XX в. в административном отношении подчинялась Керченскому морскому порту (УССР). Восстанавливая в Тамани подворье Мысника в 1975-1978 гг., решить вопрос о передаче этой территории музею не удалось.

Местные жители рассказывают, что уже после Великой Отечественной войны пещеры, находившиеся в обрывистом берегу (по-видимому, естественные гроты, образованные водой и ветром), были засыпаны. Эти "пещеры" постоянно упоминаются и в исследовании В.В. Соколова, и в рассказах старожил, как месте обитания контрабандистов.

Столь детальное исследование вопроса о местоположении подворья Федора Мысника имеет непосредственное отношение к выяснению, что же изобразил Лермонтов на своем рисунке.

Итак, слева на высоком крутом обрыве хата под камышовой крышей. У берега лодка с длинным веслом. Дальше на море парусная лодка и трехмачтовое судно с четко вырисовывающимися снастями. На горизонте тянется берег с двумя гористыми вершинами.

Л.И. Прокопенко, занимавшийся изучением рисунка "Тамань", пришел к выводу, что между существующим рисунком и тем, о котором вспоминал М.И. Цейдлер, имеется существенная разница. Ведь, по словам друга поэта, "Лермонтов пером начертил на клочке бумаги скалистый берег и домик". В то время как дошедший до нас рисунок сделан карандашом. Это наблюдение позволило исследователю сделать заключение, что свой рисунок поэт сделал с натуры в 1837 г. и изобразил "...ту самую лачужку, в которой жила девушка со старухой" — действующие лица повести "Тамань". Поэтому он предлагал назвать рисунок: "Тамань. Лачужка девушки"¹⁷.

Самая последняя по времени атрибуция рисунка была проделана И.А. Желваковой, посчитавшей его автоиллюстрацией. "На рисунке Лермонтова тот же пейзаж, что и в повести "Тамань", только увиденный в дневном освещении"¹⁸.

Итак, единой точки зрения о рисунке не существует. Одни исследователи считают, что он выполнен с натуры, во время посещения Тамани, другие — что он появился позже 1837 года.

Около десяти лет проработал я в Доме-музее М.Ю. Лермонтова в Тамани и неоднократно пытался восстановить те события, которые произошли с Лермонтовым сто пятьдесят лет назад. Естественно, что загадка рисунка меня интересовала и волновала.

За полтора века облик Тамани неузнаваемо изменился. Во времена посещения ее поэтом это был маленький городок, в котором проживали в 56 дворах всего 278 жителей. Городок был иначе расположен: если в настоящее время валы крепости Фанагории находятся при въезде в Тамань, то тогда от крепости до городка было свыше двух верст по пустырю.

Вполне вероятно, что Лермонтов сделал этот рисунок с натуры. Во время поездок по Кавказу и Кубани в период своей первой ссылки поэт проявлял большой интерес ко всему, что его окружало. Стараясь запечатлеть все виденное, он много рисует: "Я снял (т.е. зарисовал. — В.З.) на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал, и везу с собой порядочную коллекцию...", — писал Лермонтов С.А. Раевскому с Кавказа.

В.В. Боборыкин, однокашник Лермонтова по Юнкерской школе, встретил поэта в декабре 1837 г. во Владикавказе в заезжем доме — поэт сидел за столом и рисовал. Вернувшись в Петербург и встретившись с художником П.Е. Заболотским, Лермонтов оставил у него, как вспоминал сын Заболотского, до двадцати рисунков. С художником, ставшим впоследствии академиком живописи, поэт познакомился в доме своих родственников Философовых в Петербурге. Окончив Юнкерское училище, он стал брать у него уроки живописи. В 1837 г.

П.Е. Заболотский написал портрет Лермонтова в ментике лейб-гвардии гусарского полка. Встретившись с учителем в 1838 г., Лермонтов показал ему свои живописные работы, часть из которых подарил художнику. Только три рисунка из подаренных дошли до наших дней. Известно также, что многие из своих рисунков Лермонтов дарил друзьям, знакомым.

Для окончательного решения вопросов, связанных с рисунком, необходимо было найти место, которое зарисовал поэт, либо откуда он рисовал. После долгих поисков это место удалось найти.

Откроем повесть "Тамань". "Я отправился в крепость Фанагорию, чтобы узнать от коменданта о часе моего отъезда в Геленджик.

Но, увы, комендант ничего не мог сказать мне решительного. Суда, стоящие на пристани, были все — или сторожевые, или купеческие, которые еще даже не начинали нагружаться".

Все это происходило с героем повести, которого, конечно, нельзя полностью отождествлять с Лермонтовым. Но если бы Лермонтов не приезжал в Тамань, не посетил крепость Фанагорию, то не ехал бы этим же путем его герой, не происходили бы с ним те же самые события, которые произошли с Лермонтовым.

То, что Лермонтов был в крепости Фанагории, — не подлежит сомнению. По правилам тех лет все приезжающие в Тамань должны были отмечать подорожную в крепости, а затем уже размещаться в городке, расположенном в двух верстах от крепости. В самой же крепости кроме помещений госпиталя первого класса, провиантского магазина (склада) и дома коменданта строений не было, жить было негде. Естественно, что Лермонтову, ехавшему "по казенной надобности", необходимо было побывать в крепости.

Любопытен факт, обнаруженный нами в записках Н.И. Лорера, на который до сих пор не обратили внимания. В 1837 г. из Сибири были переведены рядовыми в разные кавказские полки некоторые декабристы. Н.И. Лорера определили в Тенгинский пехотный полк на Кубань, и уже осенью он принимал участие в экспедиционном отряде под командованием генерала Н.Н. Раевского-младшего. В ноябре 1837 г. больной декабрист попадает в Фанагорийский военный госпиталь, где ему пришлось, как он пишет, "...наблюдать бесчеловечные поступки лазаретного начальства и комиссаров. Что только можно было украсть и оттянуть от больного, то все кралось и оттягивалось, — вспоминал Лорер. — Видя ежедневно все ужасы, ... я не силах был больше оставаться в стенах госпитальных".

Однажды, спустившись из крепости к морскому берегу, декабрист увидел "...на обрыве чистенькую землянку с трубою и тремя окнами, почти на земле проделанными". Лорер полюбозыблился и вошел в жилище, где его встретила хозяйка-казачка. "У нее нашлась особая горенка, и мы сошлись в цене. Стол, три стула, кровать составляли мою мебель, пол был вымазан желтой глиной и усыпан пахучими травами. Землянка моя... как бы сказать лепится у самого моря, так что я постоянно слышу плеск волн, ударяющихся в песчаный берег", — подчеркнул Лорер¹⁹.

Во времена посещения Тамани Лермонтовым на всем протяжении от крепости до города не стояло ни одного строения. Большая хатка была единственным зданием, располагавшимся за крепостным валом. Она-то и привлекла внимание поэта, гулявшего в окрестностях крепости 27 сентября 1837 г. Тогда-то он и сделал карандашом свой рисунок.

На чем основано утверждение, что рисунок "Тамань" нельзя назвать ни "лачужкой девушки", ни "домиком контрабандистов"?

Дело в том, что если бы Лермонтов изобразил хату Федора Мысника, то очертания берега, виднеющегося на горизонте, на рисунке поэта были бы совершенно иными. Лермонтов изоб-

разил не Крымский берег, а Таманский! Только с территории крепости Фанагория виден выдающийся вперед и закрывающий всю линию горизонта хребет с характерной двугорбой вершиной Каменной горы (в настоящее время называется Лысой горой).

Таким образом, на рисунке поэта изображен домик, в котором в ноябре 1837 г. поселился декабрист Н.И. Лорер. В этом доме произошла встреча Лермонтова с Лорером в декабре 1840 г. во время второго посещения Тамани поэтом.

В 70-х гг. XX в. Л.И. Прокопенко нашел в Российском Государственном военно-историческом архиве (РГВИА) сведения о шестнадцати военных кораблях, несших службу у восточного берега Черного моря в 1836—1837 гг. В их числе были транспорты "Ревнитель", "Буг", "Ланжерон" и "Соперник", перевозившие почту, пассажиров и различные интендантские грузы в порты северного и восточного берегов Черного моря.

Какое же судно из четырех попало в поле зрения поэта? Лермонтов изобразил трехмачтовое судно. Такую конструкцию имел транспорт "Буг", остальные были двухмачтовые²⁰.

О судне удалось установить следующее: "Буг" был заложен полковником Разумовым в Николаеве 28 января 1826 г. и 1 декабря спущен на воду. Его длина составляла 102 фута 10 дюймов. На транспорте было установлено 22 орудия, из них 10 пушек. В 1838 г. "Буг" был обращен в магазин²¹.

Итак, Лермонтов через Тамань должен был попасть в экспедиционный отряд в район Геленджика. Но еще 20 сентября туда прибыл Николай I. Случившийся в крепости пожар изменил все планы — царь вынужден был отменить зимнюю экспедицию, отменил и свою поездку в Екатеринодар. 25 сентября 1837 г. экспедиционный отряд покинул Геленджик и через укрепление Абинское выступил к Ольгинскому тет-де-пону²². Вероятно, в тот же день покинул геленджикскую гавань и "Буг", отправившись в Фанагорию²³. Когда 26 сентября поэт оказался в Тамани поздно вечером, "Буг" уже стоял на Фанагорийском рейде.

"Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона. "Суда в пристани есть, — подумал я, — завтра отправлюсь в Геленджик". Так писал Лермонтов в повести "Тамань". Но когда на следующий день поэт встретился с комендантом Фанагории П.Я. Посыпкиным, он узнал, что ехать в Геленджик ему не следует. На прибывшем "Буге" пришло сообщение об отмене экспедиции. Скорее всего, в тот день с территории крепости Фанагория Лермонтов и сделал свой рисунок.

Этот рисунок позволил довольно точно датировать первый приезд поэта в Тамань. Судя по одноименной повести, ее герой пробыл в приморском городке две ночи, столько же пробыл и Лермонтов. Он покинул Тамань утром 28 сентября, лишь к вечеру добрался до Ивановской и уже на следующий день 29 сентября Нижегородского драгунского полка прапорщик Лермонтов прибыл в действующий отряд в укрепление Ольгинское. Здесь Лермонтов получил следующее предписание: "Во внимание, что ваше благородие прибыли к действующему отряду по окончании первого периода экспедиции, а второй период государь император высочайше повелеть соизволили отменить, я предписываю вам отправиться в свой полк, на проезд же ваш от укрепления Ольгинского до города Тифлиса препровождаю при сем подорожную № 21-й, а прогонные деньги извольте требовать по команде с прибытием вашим в полк"²⁴.

Покинув Ольгинское в первых числах октября, прапорщик Лермонтов через Екатеринодар, Прочий Окоп прибыл в Ставрополь. Из рассказа генерала барона Е.И. фон Майделя (в пере-

даче П.К. Мартянова) известно, что поэт "приехал в Ставрополь совсем без вещей, которые у него дорогой были украдены, и поэтому явился к начальству не тотчас по приезде в город, а когда мундир и другие вещи были приготовлены, за что он и получил выговор, так как в штабе нашли, что он должен был явиться, в чем приехал"²⁵.

Деньги на пошив нового мундира и на приобретение вещей дал взаймы П.И. Петров. 1 февраля 1838 г. Лермонтов отправил из Петербурга письмо: "Любезный дядюшка Павел Иванович... Я в восторге, что могу похвастаться своею аккуратностью перед вами, которые видели столько раз во мне противное качество или порок, как угодно... С искреннейшею благодарностью за все ваши попечения о моем ветреном существе имею честь прикладывать к сему письму 1050 руб., которые вы мне одолжили"²⁶.

На этом письме сохранилась приписка, сделанная бабушкой поэта Елизаветой Алексеевной Арсеньевой: "Не нахожу слов, любезнейший Павел Иванович, благодарить вас за любовь ва-

шу к Мишеньке, и чувства благодарности навсегда останутся в душе моей".

До сих пор неизвестно, как рисунок "Тамань" оказался в Уфе. Н.Барсов высказал предположение, что рисунок попал от Петровых к В.Х.Хохрякову — первому собирателю лермонтовских автографов²⁷. В 70-х г. XIX в. Хохряков работал инспектором Уфимской гимназии. Именно в те годы в одном из номеров "Московских ведомостей" появилось сообщение о том, что "...инспектор Уфимской гимназии Хохряков желает передать императорской публичной библиотеке имеющиеся у него рукописи известного нашего поэта Лермонтова..."²⁸.

В 1870 г. Хохряков был переведен из Уфы в Пензу. Лермонтовских материалов у него было уже много и, возможно, по случайности что-то осталось в Уфе, а может быть — лишь один рисунок "Тамань", кем-то тщательно сбереженный²⁹. Так ли это или нет — сейчас установить не представляется возможным. Этот вопрос еще ждет своего разрешения.

Примечания

¹Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского Дома. Вып. 2. М.Ю. Лермонтов. — М. — Л.: 1953. — С. 130.

²Андроников И.Л. Лермонтов. — М.: Сов. писатель, 1951. — С. 215.

³Попов А.В. "Герой нашего времени". Материалы к изучению романа М.Ю.Лермонтова // Литературно-методический сборник. — Ставрополь, 1963. — С. 42.

⁴Цейдлер М.И. На Кавказе в тридцатых годах. // М.Ю.Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: 1972. — С. 209. Выехав на Кавказ в начале марта 1838 г., Цейдлер 21 июля прибыл в лагерь при реке Туапсе. Приказом по отряду, действовавшему на восточном берегу Черного моря в 1838 г., он был прикомандирован Н.Н. Раевский "...к двум ротам Кавказского саперного батальона для построения нового укрепления" (см.: Центральный Государственный военно-исторический архив в дальнейшем ЦГВИА ф. 90, оп. 1, д. 109, л. 74 об.). Следовательно, в Тамани Цейдлер был в июне-июле 1838 г.

⁵Барсов Н. Штрих за штрихом — картина... Краеведческий поиск: как и через ко лермонтовский рисунок "Тамань" попал в Уфу? // Вечерняя Уфа. — 1979, 16 мая.

⁶Мануйлов В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. — М.—Л.: Наука, 1964. — С. 84 — 85.

⁷Там же. С. 89.

⁸Там же. С. 81.

⁹Недумов С.И. Документы о пребывании М.Ю. Лермонтова на Кавказе, обнаруженные в Центральном Государственном архиве Грузинской ССР // Временник гос. Музея "Домик Лермонтова". Вып. 1. — Пятигорск, 1947. — С. 65.

¹⁰Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. Т. 4. — М. — Л.: Наука, 1981. — С. 225 — 226.

¹¹РГВИА, ф. 970, оп. 1, д. 169, лл. 44 — 44 об.

¹²Соколов В.В. Лермонтов в Тамани. // Известия Таврического общ-ва истории, археологии и этнографии. Т. 2. (59). — Симферополь. 1928. — С. 127 — 129.

¹³Государственный архив Краснодарского края (в дальнейшем — ГАКК), ф. 252, оп. 1, д. 1984, лл. 2—2об.

¹⁴ГАКК, ф. 252, оп. 2, д. 162, л. 206.

¹⁵ГАКК, ф. 252, оп. 1, д. 1984, 5об.

¹⁶Остроумов А.Г. Лермонтов в Тамани. — Большевик (Краснодар), 1939, 15 окт. — С. 3.

¹⁷Прокопенко Л.И. Тамань. Домик и рисунок М.Ю. Лермонтова. // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1966, Т. XXV, вып. 1. — С. 49 — 50.

¹⁸Лермонтов. Картины. Акварели. Рисунки. Составление и каталог Е.А. Ковалевской. Пояснения И.А. Желваковой. — М.: Изобразительное искусство, 1980. — С. 172.

¹⁹Лорер Н.И. Записки декабриста. — М.: 1931. — С. 218 — 219.

²⁰Прокопенко Л. Лермонтовский парусник. // Лит. Россия. — 1979. — 23 ноябр. С. 24. С мнением автора, что Лермонтов приехал в Тамань 24 сентября 1837 г., вряд ли можно согласиться. Поэт, как и герой повести "Тамань", провел в приморском городке две ночи. 29 сентября он был в Ольгинском укреплении (см.: Мануйлов В.А. Летопись... — С. 83 — 84). Следовательно, 28-го "...рано поутру" он покинул Тамань, куда приехал поздно вечером 26 сентября.

²¹Список русских военных судов с 1666 по 1860 г., — СПб., 1872. — С. 550 — 551.

²²ИРЛИ РАН, рукописный отдел, ф. 524, оп. 3, № 29, лл. 20-20 об.

²³От Геленджика до Фанагории 130 миль. Этот путь "Буг" проделал за 22 часа. См.: Черновые записки о постройке укреплений на восточном берегу Черного моря и пароходным сообщением между ними. ЦГВИА, ф. 90, оп. 1, д. 108, лл.6-6 об. Более подробно о посещении Тамани М.Ю. Лермонтовым см.: Захаров В. Две поездки М.Ю.Лермонтова на Кубань // Русская литература. — 1983. — № 4. — С. 139 — 151.

²⁴Мануйлов В. Летопись... — С. 83-84. О том, что Лермонтов провел в Тамани в 1837 г. всего три дня, пишет в своих воспоминаниях и Н.А. Кузьминский. См.: Кузьминский Н.А. Из воспоминаний о Михаиле Юрьевиче Лермонтове // Курский листок, 1887. 16 июля.

²⁵Мартянов А.К. Дела и люди века. Т. 2. — СПб., 1893. — С. 147.

²⁶Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. Т. 4. — С. 404 — 405.

²⁷Барсов Н. Штрих за штрихом — картина...

²⁸Андроников И. Лермонтов. Исследования и находки. — М.: 1968. — С. 530.

²⁹Барсов Н. Штрих за штрихом — картина...

Текст предоставлен автором.

2004

Русские эмигранты о Лермонтове

Едва не первой статьей о М.Ю. Лермонтове (в дальнейшем мы имя Лермонтова заменяем на Л.), опубликованной за границей после Октябрьской революции 1917 года, принадлежащей перу русского эмигранта, была статья П.Б. Струве, появившаяся в 1919 году в "Mercure de France". В ней, среди анализа тогдашнего политического состояния Европы, С. обратил внимание на идею "гонимого миром странника... с русскою душой", которая так точно была выражена Л. в его стихотворении "Предсказание": "Настанет год, России черный год...". Эта тема оказалась близкой и весьма злободневной для многих русских людей тех лет, оказавшихся в таком же гонимом состоянии. В 1981 году эта его небольшая заметка была напечатана в авторском переводе в его сборнике статей (Струве П.Б. Из "Заметок писателя". Предсказание М.Ю. Лермонтова, которое должен знать всякий русский человек // Струве П.Б. Дух и Слово. Статьи о русской и западно-европейской литературе. — Париж, YMCA-Press, 1981, с. 166—167). В своей заметке С. отмечает: "Первая часть этого стихотворения — именно теперь, после революции 1917 и последующих годов, — производит огромное впечатление, как историческое прозрение, потрясающее своей правдой... В целом стихотворение Лермонтова есть все-таки изумительное поэтическое "предсказание", знать которое — так же, как образ самого Лермонтова, этого "неведомого избранника" и "гонимого миром странника... с русскою душой", — должен всякий русский человек".

В 1932 году В.Н. Ильин выступил с большой статьей, посвященной идейно-философским мотивам в творчестве Л. (Ильин В.Н. Печаль души молодой (М.Ю. Лермонтов) // ВРСХД. 1932, № 1. С. 9—13), в которой он назвал Л. "вторым ангельским гением, гением-духовидцем". В интерпретации И. "Пушкин прежде всего и после всего — артист. Лермонтов — мыслитель и трагический духовидец... это дух, и в то же время тяжелая, мрачная, непросветленная плоть... мучительные предчувствия и пророчества Лермонтова были почти что накликаньем и самоупраждением: Кровавая меня могила ждет... Майор Мартынов — это внутренний рок Лермонтова, принявший объективные формы, и дуэль Лермонтова, равно как и все поведение, предшествовавшее катастрофе, в сущности — плохо замаскированное самоубийство. Это самоубийство Тростана, бросающегося на меч Мелота, с той только разницей, что у Лермонтова не было земной Изольды, но заворочен он был ангельской красотой потусторонних видений и потусторонних реальностей. Это про себя говорил он, когда устами Демона описывает Тамаре загробное состояние ее жениха: "Он далеко, он не узнает, // Не оценит то-

ски твоей; // Небесный свет теперь ласкает // Бесплотный взор его очей; // Он слышит райские напевы... // Что жизни мелочные сны, // И стон, и слезы бедной девы // Для гостя райской стороны?" Для того чтобы в 24 года писать такие стихи, необходимо самому быть в каком-то смысле ангелом и жить, во всяком случае, в непосредственном общении с этим таинственным миром. Всякие разговоры на тему о байронизме, романтизме и проч. в этом случае просто смешны и являются не более как пустословием". И далее И. обращает внимание, "что наиболее реалистический, медночеканный образ Лермонтова (Печорин тоже) — вочеловечившийся ангел или Демон, мучительно переживающий свое скитание по земле и мучающий тех, с кем он встречается, замораживая их потусторонним холодом, сжигая их потусторонним жаром. И втайне основное желание Печорина, основа всех его страстей — уйти и развоплотиться". И далее, объясняя проблему того, "что называется поэтами таинственным словом "Муза", И. считает, что "муза" Л. это "не сам поэт, но Ангел-Хранитель его поэтического дара и даже ангельский образ самого дара, полученного непостижимым образом до рождения вышним неотменимым определением судеб Божиих неисповедимых. Муза — это и есть тот ангел, который с песней принес душу поэта: И звук его песни в душе молодой // Остался без слов, но живой...". И далее И. развивает идею софийного единства "двух ангелов в одном лице: Ангела поэтического дара и Ангела-вдохновителя. Когда поэт чувствует их "могучее дуновение", все отступает на задний план перед "гостями райской стороны". Именно этим двуединством лермонтовской "музы" объясняет И. творческие порывы Л. "Когда поэт чувствует их "могучее дуновение", все отступает на задний план перед "гостями райской стороны". "Песни земли" становятся скучными и даже ненавистными до жажды истребления их; являются сарказм, насмешка над тем презренным и ничтожным, что осмеливается вступать в состязание с небожителями. Этот смех ничего общего не имеет с пошлым и скучным веселием земли — жалкой пародией на "веселие вечное"... Мрачность Лермонтова и то, что он не мог быть влюбленным без издевательства, несомненно вытекает из этого источника. Лучшая часть его души жаждала "отложения житейского попечения". Рассматривая религиозно-философские истоки творчества Л., И. находит, что они непосредственно связаны с таким проявлением лермонтовской натуры, как "мучительная тяжесть непросветленной плоти Лермонтова", которая "была безобразным негативом его ангельского духа, и здесь источник кошмаров Лермонтова и доступов к нему адских духов злобы, раздражительности и грубой чувст-

венности, иногда находивших и стихотворное выражение. Быть может, нигде более, если не считать Достоевского и Гоголя, ужасы искаженного тварного лика и оккультных кошмаров не дуют своими испарениями, как именно здесь. В этом причина и того, что элементы демонической метапсихики и оккультизма так сильны у Лермонтова. Иногда эти элементы причудливо сплетаются с его ангелизмом и дают мучительно надрывные мелодии и образы, среди которых баллада "Рыбак" терзает наше сердце безысходной тоской". Заканчивая свое исследование, И. пишет: "Лермонтов так дорог нашему сердцу, что сквозь злость и каприз в нем просвечивается ребенок и ангел. Правда, Лермонтов, а также — в наше время — Есенин поднимали с земли неудобосказуемые предметы. Но ведь это грешная земля, и дети на ней горько плачут и ужасно капризничают. Так было и с Лермонтовым. Он капризничал в ответ на гримасы жизни, которые искажали райские лики ангелов и опошляли их небесную гармонию".

* * *

Лермонтов, как никто другой, раскрыл свою биографию в собственных произведениях. Эта аксиома была принята эмигрантами без всяких сомнений. Поводом для ее подтверждения послужил для Р. Словцова выход в СССР четвертого тома из Полного собрания сочинений М.Ю. Лермонтова, под редакцией Б.М. Эйхенбаума, в издательстве "Academia", содержавшего драматические произведения поэта. В своей статье "История драм Лермонтова" ("Возрождение, 1935, № 5201, 20 июня) С. пишет: "Действительно, "Странный человек", как и более ранняя поэма "Люди и страсти" (она названа по-немецки "Menschen und Leidenschaften") и более поздняя — "Два брата", — автобиографичны. В центре всех этих мелодраматических, подражательных пьес стоит сам юный автор — "странный человек". Юноша изображал себя взрослым, и содержанием пьес является та семейная драма его отца и матери, которая определила и его собственную судьбу и о которой он знал, вероятно, далеко не все".

С. весьма подробно анализирует драму Л. "Странный человек", комментируя ее событиями из личной жизни юноши Л., указывая как на возможных прототипов действующих лиц произведения родственников поэта: его бабушки, дяди — Афанасия Алексеевича Столыпина и др.

Считая, что "между первой и второй пьесой, летом 1831 года, Лермонтов узнал что-то новое о жизни и отношениях своих родителей и, пораженный знанием, решил написать новую пьесу, в отмену предыдущей". В этом своем утверждении С. разделял точку зрения Б.М. Эйхенбаума, приводя следующее мнение советского лермонтоведа: "Весьма возможно., что в связи с достижением Лермонтовым шестнадцатилетнего возраста между отцом и бабушкой произошли новые объяснения и ссоры, свидетелем которых был Лермонтов. Доискиваясь причин этой ссоры, он мог вывести у Е.А. Арсеньевой некоторые факты из супружеской драмы родителей, которые и заставили его переменить прежнее отношение к отцу". С. показывает знание и литературы своего исследования, отмечая, что точка зрения "на автобиографическое значение юношеских драм Лермонтова, которые были напечатаны много позже его смерти", указывали такие исследователи творчества Лермонтова, как П.А. Висковатый. В своей статье С. уделяет немало места драме "Маскарад", ее созданию и прохождению рукописи в цензурном комитете. Он рассказывает о списках этого произведения, а также о находке в семье Якушкиных неизвестного списка драмы, содержащей свыше 600 новых стихотворных строк.

Тот же С. в статье "Новое о Лермонтове. Записки неизвестного гусара" (ПН. 1936, 11 июля) сделал обзор статьи В.А. Мануйлова (Мануйлов В.А. Записки неизвестного гусара // Звезда, 1936, № 5. С. 183—196.). В ней он вновь возвращается к юношеской биографии поэта, приводя строки из воспоминаний А.Ф. Тирана об отношениях Лермонтова и его бабушки, обращая внимание на взаимоотношения его отца и матери. При этом замечая, что "фраза записок относительно родителей поэта представляет значительный интерес, так как достоверных сведений и об отце поэта, и о взаимоотношениях родителей Лермонтова до сих пор немного".

С. принадлежит еще несколько статей о Лермонтове. Это "Первая ссылка Лермонтова" (ПН, 1929, 25 июля), "Гибель Лермонтова" (ПН, 1929, 29 авг.). В первой статье, написанной на основании книги П.А. Висковатого, излагаются события жизни поэта, связанные с появлением стихотворения "Смерть поэта", арестом и ссылкой Лермонтова на Кавказ. В ней лишь одна неточность — пребывание поэта в Тамани Словцов отнес к весне 1837 г., в то время как на самом деле Лермонтов оказался в приморском городишке лишь в конце октября. Эта неточность датировки объясняется отсутствием еще в то время исследований о пребывании Лермонтова на Кубани. В основе второй статьи так же лежат материалы первого биографа поэта. В ней совершенно отсутствует авторский взгляд на эту проблему.

Статья под псевдонимом Т. (возможно Тхоржевский) "Из биографии Лермонтова" (В. 1939, 1 дек.) разделена на три небольшие главы: "Род Лермонтовых", "Бабушка" и "Царь и поэт". Автор использовал многочисленные дореволюционные публикации для составления краткой биографии поэта. Наиболее интересной является глава "Царь и поэт". В ней автор, критикуя появившиеся в огромном количестве публикации в советских газетах в юбилейный 1939 год, которые на все лады смаковали выдуманную версию об убийстве Лермонтова на дуэли по поручению царя, пишет: "Советские газеты потратили немало усилий, чтобы изобразить имп. Николая I "убийцей" Лермонтова, а Мартынова — только "подставным палачом"... Как будто русский офицер, кавалергард, товарищ Лермонтова по училищу, боевой офицер казачьего Гребенского полка, способен был бы принять, а российский император — дать, подобное "поручение"! Чисто советская психология! На самом деле Государь Николай Павлович недолюбливал Лермонтова, но ценил и скорее щадил его. Близкий друг и секундант Лермонтова, князь Васильчиков характеризовал так поэта: "непомерное самолюбие, строптивый, беспокойный нрав и преувеличенное чувство чести". Лермонтов умел — и любил себе создавать врагов! Первой ссылкой он был обязан главным образом петербургскому "свету", оскорбленному его окриком: "А вы, надменные потомки...". Лично же Государь не только не возмущался, — но в записках А.О. Смирновой (ч. II, стр. 42) читаем: "Государь с большой похвалой отзывался о стихотворении Лермонтова "На смерть Пушкина". "Стихи прекрасны и правдивы, за них одних можно простить ему все его безумства". Приписанные затем Лермонтову стихи о "стоящих у трона", повлекли все-таки за собой, по настоянию "надменных потомков", перевод Лермонтова из гусара в нижегородские драгуны (чудесный полк!); но разве это было — "наказанием"? Наказание вполне соответствовало "преступлению"<...> И в заключение Т. отмечает: "Уже после смерти Лермонтова — на дуэли, вызванной пустяшной ссорой с приятелем, Мартыновым, — Смирнова записывает: "Государь дважды отсылал его на Кавказ, чтобы избежать дуэлей. И все-таки он убит, — и из-за такой ничтожной причины!".

Несколько обширных рецензий появилось в эмигрантских газетах на вышедшую в 1929 г. "Книгу о Лермонтове", подписанную П.Е. Щеголевым (на самом деле ее составителем был его секретарь, тогда еще совсем молодой В.А. Мануйлов). Одна из них принадлежала Кириллу Зайцеву. Внимательное прочтение двухтомника, в котором с большой полнотой были впервые представлены в хронологическом порядке документы, воспоминания, переписка и многие другие документальные свидетельства, позволили З. составить объективный и непредвзятый портрет Лермонтова. Добрый, вздорный и противоречивый одновременно. С первых же строк З. обращает внимание читателя на внешний облик поэта, взгляд его пронзительных глаз, характер, что до сих пор не сделано ни советскими, ни российскими лермонтоведами. Весьма характерным для всех эмигрантов в их отношении к Лермонтову является сопереживание с поступками поэта. Их взгляды более правдоподобны, в них отсутствует преклонение перед его обликом. Он объективнее, чем отношение к Лермонтову советских литературоведов. "В Лермонтове было что-то невыразимо привлекательное, — пишет З., — Но было в нем и что-то отталкивающее. Печать двойственности лежала на нем. Она определяла и его внешний облик". И далее приводит соответствующие воспоминания И.С. Тургенева, которые еще больше подчеркивают "тяжелый взгляд Лермонтова, исходящую от него тревожащую магнетическую силу", чем Лермонтов "приводил в раздражение людей не только своим взглядом. У него была какая-то болезненная страсть, какой-то неутолимый зуд дразнить людей и выводить их из терпения. Он дразнил и изводил товарищей, женщин. Когда около него не было никого более подходящего, он дразнил своего денщика и доводил этого невозмутимого хохла до того, что тот терял хладнокровие и с криком выбегал из палатки... Это не было лишь проявлением его неудержимой ребяческой веселости, его беззаботного озорства. И эти черты, конечно, характерны для Лермонтова. Он любил смеяться и шутиться, любил шалить. Часто его "дразнение" было, действительно, проникнуто именно такой незлобливой шаловливостью и добродушной драчливостью и дурачливостью. Есаков, участвовавший совсем молодым человеком в экспедиции в Чечню и прошедший зиму 1840—1841 в Ставрополе, постоянно встречался там с Лермонтовым. Он был постоянной мишенью лермонтовских шуток", — замечает З. Рецензента привлекал именно психологический аспект личности Л., и необходимые материалы для своих заключений он находил в опубликованных Ш. воспоминаниях современников поэта. "Далеко не всегда, — пишет З., — Лермонтов был так добродушен! Часто выступления его носили желчный и саркастический характер. Он как бы надевал на себя броню из игл и своим высокомерием воздвигал стену между собою и окружающими. Старик Граббе, начальник всех войск на северной стороне Кавказских гор, высоко ценил, по словам сына его, ум и беседу Лермонтова, но удивлялся его неукротимой склонности к выходкам. З. объясняет это поведение молодого, внешне "ничем не заявившего себя офицера... презрением к окружавшей его среде", приводя в подтверждение своих слов наблюдение Панаева, что Лермонтову "были особенно досадны... тупые мудрецы, важничавшие своей деятельностью и не видящие далее своего носа. Есть какое-то наслаждение (это очень понятно) казаться самым пустым человеком, даже мальчишкой и школьником перед такими господами. И для Лермонтова это было, кажется, действительным наслаждением". И далее З. пишет: "Лермонтов как бы мстил себе и людям за то, что он не умел отстоять себя, быть самим собой, за то, что он снижался до их уровня. Не только "презрение" лежало в основе его заносчивого и задорного то-

на. Своими пронзительными взглядами и ядовитыми шуточками, своею бретерскою задорливостью, всем своим "печеринством" Лермонтов порою прикрывал свою душевную застенчивость. То хорошее, что в нем было, было так ему дорого и свято, что он раздраженно оберегал его от всех и с какой-то болезненною целомудренностью хранил про себя. Он долго не решался быть серьезным даже с Белинским. Наконец его однажды прорвало, и он сразу покорило великого критика". Однако и Белинский не сразу его понял, и даже в знаменитом письме к своему московскому другу Боткину он ошибался, — считал З., — "по-скольку думал, что в Лермонтове "печеринство" было естественным внешним проявлением органически-цельной демонической натуры. "Печеринство" было лишь частью Л. "Печеринство" тяготело над ним, как некая мрачная сила". "Для современников — это "темное" в Лермонтове было основным, — считает З., — Они сквозь это темное могли лишь прозревать или угадывать свет его души... В разговоре с Самариным он однажды рассказывает о деле с горами, где ранен был Трубецкой... "Его голос дрожал, он готов был прослезиться. Потом ему стало стыдно, и он, думая уничтожить первое впечатление, пустился толковать, почему он был растроган, сваливая все на нервы, расстроенные летним жаром". Даже такие скромные "просветы" были редким достоянием лиц, знавших Лермонтова. Об его неизреченных душевных красотах они могли лишь догадываться по его стихотворениям. К интимному душевному общению с собою он, по-видимому, никого не подпускал, ограничиваясь даже с людьми близкими отношениями товарищества и не зная той возвышенной и благородной дружбы, которая так характерна была для Пушкина.

Есть намеки на более глубокую связь его с князем В.Ф. Одоевским. Он подарил Лермонтову записную книжку... Эта книга была возвращена потом кн. Одоевскому. В нее были записаны Лермонтовым многие прекрасные его стихотворения, а также целый ряд евангельских цитат. За этими цитатами следует запись Одоевского: "Эти выписки имели отношение к религиозным спорам, которые часто подымались между Лермонтовым и мною". Быть может, Лермонтов и открывал Одоевскому доступ к глубинам своего сердца. По общему правилу, он оставался замкнут. Его это вина или его несчастье, но, по-видимому, ни глубокой любви, ни высокой дружбы он не испытал. Он был безнадежно одинок и привычно обращен к людям той стороны своего естества, которая была органически близка к "печеринству". Часто это была "манера", Но это было и нечто большее. Если Онегин и Чацкий были прежде всего продуктами литературного творчества своих авторов, то Печерин был, прежде всего, литературным воплощением некоторых личных черт автора. Неправильно лишь думать, что Печериным исчерпывался Лермонтов. Он являет собой пример, один из самых ярких и разительных, трагически безысходной душевной раздвоенности. И если о ком-нибудь можно говорить, как о человеке роковом, то именно о Лермонтове. Темные силы владели этим светлым человеком и вели его к гибели. Применительно к Лермонтову это не словесный оборот, а итог его биографии". Эта рецензия З. выходит за рамки простого обзора вышедшей книги. В ней превосходный анализ переходит в составление психологической биографии поэта. "Трагический конец предрекали Лермонтову многие. Он раздражал и изводил окружающих, высмеивая их, а порою и оскорбляя. Он бравировал этим и постоянно давал повод к ссорам и стычкам. При тогдашних нравах он постоянно ходил на краю пропасти, рискуя дуэлью. Правда, смерти он не боялся... Известна его безрассудная храбрость в бою. Она переходила в удалство, в почти что бретерство в товарищеских

и светских отношениях". Рассматривая последнюю дуэль поэта, З. весьма обоснованно считает, что "трудно думать, что Мартынов имел намерение убить Лермонтова. Пусть даже были более глубокие основания для вражды, чем то принято думать... все же нет оснований полагать, что Мартынов хотел смерти Лермонтова... Когда Лермонтов упал, Мартынов подошел к нему и поцеловал его..."

Анализируя ситуацию, случившуюся с Л. и Мартыновым, З. отмечает:

"Существуют разные мерила. С точки зрения правил поведения "детей ничтожных света", Мартынов был, по-видимому, прав. Не понимал он одного, а именно того, что если Лермонтов и ведет себя, как "ничтожнейшее дитя света", то остается боговдохновенным поэтом, к которому нельзя подходить с мерилami обыденной жизни. Можно ли судить Мартынова за то, что он этого не понял, когда близкий друг Лермонтова, его секундант, через две недели после смерти поэта писал Ю.К. Арсеньеву: "Жаль его (т.е. Лермонтова). Отчего люди, которые бы могли жить с пользой, а м.б. и со славой, Пушкин, Лермонтов, умирают рано, м.т. как на свете столько беспутных и негодных людей доживают до благополучной старости?". Люди, окружавшие Лермонтова, не ощущали величия его гения. Что же удивительного, что они его не сумели сберечь — вопреки сумасбродному поведению самого поэта, вопреки темной судьбе, с которой он не боролся и которая вела его к гибели?"

Да и могли ли сделать что-либо люди?..

Есть чудесная сказка Андерсена о подверженной злым чарам царевне, которая днем была несказанно хороша, а ночью превращалась в жабу с ангельской душой. В той душевной раздвоенности, которая была характерна для Лермонтова, есть что-то мистически-роковое, могущее быть вразумительно обозначенным лишь подобными "сказочными" образами. Между часто неприглядной эмпирической оболочкой Лермонтова, этого как бы сбившегося с тона необузданно-веселого и шумливого Печорина, и его неизреченно прекрасной, благоуханной, осиянной светом нездешним, душой был разрыв, который нельзя изобразить и истолковать обычными "человеческими" словами. В силах ли был он освободиться от власти своей эмпирической оболочки, не разломав ее? В силах ли были люди помочь ему в этом или помешать? Мы стоим пред одной из величайших загадок человеческой природы, когда-либо воплощенных в этом мире... Ее нельзя объяснить, у ее порога можно лишь остановиться, смиренно и благоговейно склонив голову. "Страшный и могучий дух!", "С небом гордая вражда!" — писал о Лермонтове Белинский вскоре после смерти поэта. Прекраснодушный критик ошибался. В Лермонтове жила мягкая душа, хрупкая, благостная, сотканная из тончайшей духовной ткани. Не потому ли она была заслонена от прикосновений жизни грубой оболочкой "печоринства" и "демонизма"? Великая тайна страшной человеческой трагедии нежнейшего и музыкальнейшего поэта всех времен и народов!"

Если для З. книга Щ. дала возможность представить читателю свой облик Лермонтова, то у Гулливера появилась возможность обратить внимание своих соотечественников на настоящий шквал "несметного количества романов, повестей и рассказов из жизни Лермонтова", опубликованных в 20-е годы в СССР. (Гулливерь. Литературная летопись // В., 1929, 21 дек.). В своем обзоре Гулливерь отметил и объединяющую все эти произведения весьма характерную черту: "жизнь и смерть Лермонтова взяты авторами совершенно вне поэзии поэта. О Лермонтове пишут то как о мечтателе, то как о буяне,

но нигде он не показан, как поэт. Правда, то тут, то там встречаем описания "минут вдохновения", но эти минуты представлены так ничтожно, что уж лучше бы их не было вовсе". И далее Гулливерь делает совершенно справедливое итоговое замечание к этим творческим фантазиям советских писателей. "Когда мы говорим "романы и повести о жизни Лермонтова", то эти слова нельзя понимать так, словно в России пишут сейчас жизнеописания Лермонтова. Лермонтов в романах русских писателей вовсе не тот Лермонтов, какого знает история: авторы берут лишь канву — основные факты биографии, а затем уже фантазируют каждый по-своему, выдумывают разговоры, житейские частности, сооружают неподобный быт тридцатых годов и т.д." (там же).

Из этого около литературного шквала Гулливерь отделяет труд Щ. И хотя это "монтаж, очень принятый сейчас в России жанр.., облик Лермонтова выступает в ней с достаточной полнотой в том свете, какой хотел ему придать автор".

Отмечая, что все опубликованные документы и мемуары напечатаны без комментариев, Гулливерь отмечает их достоверность, которая "всюду бесспорна и читателю остается только разбираться в предлагаемом материале". Г. видит недостаток книги в том, что ее составитель "более всего интересовался, как видно, Лермонтовым — офицером; Лермонтов — поэт представлен гораздо слабее". В то же время рядом с книгой Щ. "повести и романы писателей-беллетристов жалки и пошлы". Анализируя рецензии на эти произведения советских писателей, она цитирует фрагменты статьи У.Р. Фохта "Лермонтов в современной беллетристике" ("Печать и революция", 1929, № 9, с. 86—95), который писал: "пошлость преследует его память".

"Надо отдать справедливость, — пишет Гулливерь, — Лермонтову не повезло особенно: о нем было написано за последний год столько, что, казалось бы, хоть что-нибудь да должно же оказаться более или менее удачным; но этого нет. Основная причина такой всеобщей неудачи, конечно, та, что ни один из авторов, берясь за историческую тему, во-первых, не изучил предмета, а во-вторых, не сумел дисциплинировать свою самонадеянную фантазию. Вот и получилось, что, в конце концов, историк Щеголев, работая клеем и ножницами, создал нечто более художественное и достойное, нежели безответственная и в историческом отношении полуграмотная болтовня беллетристов".

* * *

В 1887 г. в "Русском архиве" была напечатана статья П.П. Вяземского "Лермонтов и г-жа Гюммер де Гелль в 1840 г." (РА, 1887, № 9. С. 129—142), сведения из нее были тут же подхвачены первым биографом Лермонтова П.А. Висковатым, который в № 12 журнала "Русская старина" за тот же год опубликовал несколько стихотворений Лермонтова, написанных на французском языке. В этой же статье П.А. Висковатый значительно развил историю отношений поэта с Оммер де Гелль. Не только до революции, но и в советские годы эти сведения перекочевывали из одной биографии поэта в другую. Хотя следует отметить, что первым, кто не только усомнился в справедливости изложения Вяземского, но и доказал всю абсурдность построений Висковатого, был журналист П.К. Мартыанов. В 1893 г. во втором томе своей книги "Дела и люди века" он убедительно доказал, что Лермонтов не мог встречаться в 1840 г. с Оммер де Гелль, и высказал убеждение в подложности этих свидетельств. Тем не менее его точка зрения не восторжествовала.

В 1933 г. издательство "Academia" переиздало записки Оммер де Гелль полностью. Эта публикация вызвала ответный шквал. Появилось немало повестей советских писателей Пильняка, Сер-

геева-Ценского, Павленко, Большакова и др., всячески смаковавших эту любовную лермонтовскую тему. Но вот в 1935 г. в "Новом мире" была напечатана статья П. Попова "Мистификация", доказавшая, что П.П. Вяземский попросту придумал всю историю с Оммер де Гелль.

Пока в советском лермонтоведении спорили о причинах этой мистификации, Георгий Адамович выступил на страницах ПН со своей небольшой, но весьма остроумной статьей "Миф о Лермонтове" (ПН, 1935, 6 июня). При этом он вспомнил, что вскоре после издания в "Academia" ему стало известно о докладе Н.О. Лернера в Институте литературы, в котором он "впервые авторство "Писем и записок" Оммер де Гелль" приписал П.П. Вяземскому, передавшему их Бартеневу. Доклад этот произвел некоторый шум, и отзвуки его проникли, помнится, и в нашу зарубежную печать. Ныне в третьей книге "Нового мира" П. Попов независимо от лернеровского доклада печатает подробную и обстоятельную справку, не оставляющую никакого сомнения, что, действительно, кн. П.П. Вяземский целиком "выдумал" записки Оммер де Гелль, так же, как и написал за Лермонтова известные французские стихи, будто бы ей посвященные".

Вероятно, прав оказался А., весьма прямо ответивший на вопрос: зачем понадобилось Вяземскому все это сочинять, рисковать своей репутацией (а он был председателем "Общества любителей древней письменности"), вводить в заблуждение Бартенева? "Разгадка, очевидно, в том, что Вяземский был человеком вообще странным, лживым, полубольным, и притом страдающим тем эротическим расстройством воображения, следы которого в "оммердегеллевских" письмах заметны".

В этой связи хотелось бы отметить еще одну мистификацию, не лермонтовскую, составленную двумя весьма немолодыми лицами, но страдавшими таким же "эротическим расстройством", создававшими на глазах молодого В.А. Мануйлова "Дневники Вырубовой", в которой немало места было уделено якобы имевшим место сексуальным связям фрейлины с Г. Распутиным.

Георгию Адамовичу принадлежит целый цикл статей о Лермонтове.

В своей первой статье "Лермонтов" (ПН. 1939, 19 дек.), которую можно рассматривать как программную, А. отмечает, что "в духовном облике Лермонтова есть черта, которую трудно объяснить, но и невозможно отрицать, — это его противостояние Пушкину", которое выражается в том, что Л. "что-то добавляет к Пушкину, отвечает ему и разделяет с ним, как равный, власть над душами". "Замечательно, однако, — пишет А., — что и до сих пор в каждом русском сознании Лермонтов остается вторым русским поэтом, — и не то чтобы мы продолжали настаивать на каких-нибудь иерархических принципах в литературе, — дело проще, и сложнее: Лермонтов что-то добавляет к Пушкину, отвечает ему и разделяет с ним, как равный, власть над душами". В то время А. характеризует Л., как стоящего в стороне от пушкинской "плеяды": "Он сам себе господин, сам себе голова: он врывается в пушкинскую эпоху как варвар и как наследник, как разрушитель и как продолжатель... Казалось, никто не был в силах отнять у Пушкина добрую половину его литературных подданных, Лермонтов это сделал сразу". Это выражается даже в том, что на смерть Пушкина ответил только Л., "притом так, что голос его прозвучал на всю страну, и молодой гусарский офицер был чуть ли не всеми признан пушкинским преемником... Лермонтов как бы сменил Пушкина "на посту", занял опустевший трон, ни у кого не спрашивая разрешения, никому не ведомый". Касаясь прозы Л., А. отмечает как "необыкновенно ценен "Герой нашего времени", а о повести "Тамань" читаем у него такое мнение: "Тамань"

стала в русской прозе образцом поэтической прелести: это ведь первый русский рассказ, в котором каждое слово пахнет морем, влагой, ночью, чем-то зеленым, южным, прохладным. Вспомним тоже, что до Лермонтова никто всего этого у нас не уловил". Весьма высоко оценивает А. и повесть "Княжна Мери", замечая, что "Тургенев поблек гораздо больше, весь Тургенев, со всеми своими идеальными девушками и лишними людьми". В то же время А. находит, что рассказ о дуэли Печорина нельзя читать без волнения, "о его настроении перед поединком, который мог бы оказаться для него роковым; о его чувствах, о его поездке верхом, на рассвете, к месту встречи; нельзя отделаться от впечатления, что Лермонтов рассказывает это о себе, заглядывая в будущее, оставляя нам какой-то незаменимый документ". Говоря о ранней кончине Пушкина и Л., А. восклицает: "как же все-таки так случилось, что ни того, ни другого в России не уберегли? Что внесли бы они — и тот и другой — в русскую сокровищницу, проживи они нормально долгую жизнь? Что было бы с русской литературой при их участии в ней во второй половине прошлого века? Кто смеет и может ли быть смыта их "праведная кровь"? Предмет для размышлений почти беспредметный, книга падает из рук, а когда принимаешься читать снова, понимаешь опять с новой силой, какое несчастье смерть того, кто ее писал".

В юбилейные дни 100-летней годовщины гибели Л. в газете "Возрождение" появилась вторая статья под таким же заглавием "Лермонтов" (В. 1941, 28 июля). В ней хотя и перекликаются мотивы предыдущей публикации А., но здесь они развиваются продуманнее и более детально.

"Давно было сказано: "Лермонтова любят в детстве" — так начинает Г. Адамович свою статью. — Это и до сих пор верно. Лермонтов — самое раннее литературное увлечение "русских мальчиков", их первая любовь, оставляющая долгий след в душе и сознании... Но и позднее, узнав другие обольщения, успев многое другое полюбить и разлюбить, после Пушкина, после Гоголя, после Тютчева, после Толстого и Достоевского, они к Лермонтову иногда возвращаются, уже иначе читая его, иначе привязываясь к нему. "И скучно, и грустно..." разумеется, "детское" стихотворение, скорее раздражающее взрослый ум, чем пленяющее его. Но есть у Лермонтова стихи, написанные приблизительно в то же время, стихи глубокие и прекрасные, которые в шестнадцать лет не оценишь и даже не заметишь".

У Лермонтова очень чистое представление о жизни, несмотря на пресловутое его разочарование или "безочарование", как выразился Жуковский. Огромные страсти, огромная печаль, ожидание какого-то огромного счастья, — и, наряду с этим, отказ от всякого компромисса с необходимостью, с условностью, со всем вообще, что заставляет людей довольствоваться обыденным, скудным существованием".

Сравнивая поэзию Л. с поэзией Байрона, А. объясняет "разгадки байроновскому случаю" не только в том, "что Байрон выразил, еще безмолвные до него, носившиеся в воздухе чувства и стремления эпохи, в особенности — грусть ее". И не в том, "что судьба и личность Байрона поразила современников, — а нами воспринимается на расстоянии, в ослабленном виде, всего лишь как история". Она, по мнению А., больше всего, пожалуй, в том, что Байрон выдумал новую "позу", новый человеческий стиль, обольстительный для современников, однако такой, в котором таились элементы будущего опошления... Это и случилось, притом скорее, чем можно было ожидать: байроновская поза оказалась опошлена, — и здесь мы снова касаемся Лермонтова. Не знаю, возлагать ли на Лермонтова за это ответственность, но, несомненно, он оказался родоначальником дурного вкуса, литературного и жизненного".

По мнению А., "...Лермонтов же развел по всей России демонических юношей в мундирах то гимназических, то офицерских, с "жестокой тайной" в душе, с ходульными стихами и желанием уподобиться Печорину".

Кстати, о Печорине: "характер этот родственен, — (правда, только внешне, поверхностно), — характеру Онегина и недаром "параллель" между ними является постоянной темой школьных упражнений, — замечает Г. Адамович. — Но образ Онегина в насаждении дурного вкуса не повинен, ибо Пушкин к нему относится не вполне серьезно, — и дает это понять. Печорина же Лермонтов берет под свое покровительство, что бы ни утверждал автор предисловия к "Герою нашего времени". Он его любит, он за него отвечает".

Говоря о "дурном вкусе", А. считает, что, "вспоминая самые прославленные стихотворения Л., удивляешься, какое он чувствовал пристрастие к эффектным заключениям, к "концовкам" своих произведений.

"Все это стрелы, откровенно рассчитанные на то, чтобы ранить. Они, действительно, ранят, — в первый раз. Потом расчет обнаруживается, — и они не достигают цели. Здесь кроется одна из причин долгой "размолвки" с Лермонтовым новейшей русской поэзии, — той в особенности, которая принципы вкуса и техники возвела в самые существенные. До 90-х гг., до декадентов, Лермонтов отрицателей знал не много, его слабости почти никто не видел, его место рядом с Пушкиным почти никем не оспаривалось. Но явился Брюсов, и все изменилось... в брюсовском окружении среди литераторов, сложившихся под его влиянием, Лермонтова иногда называли "третьестепенным", — даже не второстепенным! — стихотворцем. Такого мнения держался, между прочим, Гумилев... Но вот Блок, чуждый брюсовским веяниям и не взвешивавший поэзию на ладони, как какой-то товар, а слушавший всем сердцем и разумением своим, любил Лермонтова страстно. И теперь, когда брюсовский период русской поэзии, — нужный, полезный период, но все-таки служебный, рабочий, — бесповоротно закончился, "звезда" Лермонтова восходит снова. Пусть третьестепенный стихотворец, — хочет возразить отрицателям его, — но гениальный поэт. Он не успел стать мастером, в брюсовском смысле, может быть, и не очень хотел им быть. Но он написал "Ангела". Это он написал:

Выхожу один я на дорогу...

— стихотворение неровное, сбивчивое в середине, но в начале, в первых двух строфах, столь поразительно чистое, что все другие, известные нам стихи кажутся рядом действительно "скучными песнями земли".

Закljučая свою статью, А. всего один абзац уделяет прозе Л.: "Удивительна в ней ее новизна по сравнению с прозой современников, ее обращенность от XVIII века к будущему. В то время как все другие заботятся почти исключительно о совершенстве создаваемой вещи, Лермонтов ищет правдивости, полноты и глубины человеческого образа. Внутреннее у него впервые противопоставлено внешнему. Если верно, что вся позднейшая русская литература вышла из шинели Акакия Акакиевича, то, продолжая эту не совсем удачную метафору, надо было бы по справедливости вспомнить еще и о печоринской черкеске".

* * *

Автором нескольких статей в эмигрантских газетах о жизни Лермонтова был и Н.Н. Туруверов. Он родился 18 марта 1899 г. в станице Старочеркасской в области войска Донского, в казачьей семье. После окончания реального училища Туруверов поступил на службу в лейб-гвардии атаманский полк, где получил чин

хорунжего. С 17 лет он ушел на фронт. Первая мировая, гражданская... Осенью 1920 г. вместе с остатками Донского корпуса покинул Крым на одном из последних пароходов. Скитания по лагерям, затем Сербия, в 1922 г. добрался до Парижа. Днем учеба в Сорбонне, ночами грузил вагоны. В перерывах писал стихи. Хорошие стихи. В 1928 г. вышел первый сборник "Путь", в нем о Доне, о казаках, о Добровольческой Голгофе, о жизни казаков в эмиграции, воспоминания о недавно прожитом... Но не был он безразличен к судьбе великого русского поэта.

В статье "Дуэль", опубликованной 28 января 1953 г. в газете "Русская мысль" (№ 523), автор останавливается на истории последней дуэли М.Ю. Лермонтова. И хотя в ее основу легли материалы книги первого биографа поэта П.А. Висковатого, в связи с чем были повторены и некоторые его ошибки, тем не менее в ней имеется и весьма серьезное дополнение, на которое следует обратить внимание. Так, Н.Н. Туруверов пишет, что в 30-е годы в Париже ему пришлось "лично слышать от близкого родственника одного из секунданта, что (как рассказывал доверительно в своем тесном семейном кругу этот секундонт) последними словами Лермонтова, поднявшего дулом вверх свой пистолет, были: "Я в этого дурака стрелять не буду". Сказано это было Лермонтовым громко, и Мартынов мог это услышать".

Эта фраза действительно была брошена поэтом, уставшим от мелочных придирок Мартынова, от его глупого фатовства, от человека, совершенно лишённого чувства юмора и не понимавшего шуток. А узнал ее Туруверов от потомков князя А.И. Васильчикова, у которых до сих пор хранятся неопубликованные записки секунданта Лермонтова. Об этом же рассказал мне в Лермонтовском музее-заповеднике "Тарханы" в июле 2001 года известный английский лермонтовед сэр Лоуренс Келли. Он видел этот архив, однако его публикация осложнена наличием завещания князя А.И. Васильчикова, которым запрещается любая публикация из его архива когда бы то ни было. Дождемся ли мы того дня когда, наконец, свидетельства о Лермонтове станут достоянием гласности. Во всяком случае, переговоры об этом ведутся с нынешним владельцем этих бесценных документов.

В этой связи необходимо обратить внимание на маленькую заметку "О смерти Лермонтова", появившуюся в газете "Возрождение" (1939, № 4153), автором которой была княгиня С.Н. Васильчикова, невестка А.И. Васильчикова. Это был отклик на статью Гулливера, опубликованную в предыдущем номере "Возрождения", о которой мы скажем ниже.

Вот что сообщалось в газете "Возрождение".

Княгиня С.Н. Васильчикова любезно предоставила нам выдержку из неопубликованных воспоминаний ее покойного мужа, князя Б.А. Васильчикова, известного государственного деятеля последнего царствования (занимавшего ряд виднейших должностей, вплоть до главноуправляющего землеустройством и земледелием), сына секунданта Лермонтова.

"В 1839 году, — пишет кн. Б.А. Васильчиков, — отец был зачислен во II отделение Е.И.В. Канцелярии. В качестве чиновника этой канцелярии он командирован на Кавказ для участия в сенаторской ревизии, во главе которой стоял Ган.

На Кавказе отец сблизился и даже подружился с Лермонтовым. Они жили в Пятигорске в одном доме, и отцу довелось быть свидетелем ссоры Лермонтова с Мартыновым, а затем — секундантам первого в роковой дуэли. При всей своей естественной сдержанности при суждении о роли Лермонтова в этом трагическом эпизоде, отец, в откровенных беседах в интимном кругу не скрывал некоторой доли осуждения Лермонтова во всей этой истории...

...Свои воспоминания об этой трагической дуэли отец поместил в семидесятых годах в "Русском Архиве", но в этом изложении он, щадя память поэта, упустил одно обстоятельство, которое я, однако же, твердо запомнила из одного разговора моего отца на эту тему в моем присутствии с его большим другом Вас. Денисовичем Давыдовым, сыном знаменитого партизана.

Отец всегда был уверен, что все бы кончилось обменом выстрелов в воздух, если бы не следующее обстоятельство: подойдя к барьеру, Лермонтов поднял дуло пистолета вверх, обращаясь к моему отцу, громко, так что Мартынов не мог не слышать, сказал: "Я в этого дурака стрелять не буду". Это, думал мой отец, переполнило чашу терпения противника, он прицелился, и последовал выстрел".

Для Гулливера весьма характерным был объективный критический подход к трудам, появившимся в России. Если рецензент их ругал, то это были не какие-то огульные обвинения, а делалось всегда со знанием, а если было за что хвалить, то на похвалу не скупился. В газете "Возрождение" Гулливер вел постоянную рубрику "Литературная летопись", в которой делался обзор выходивших в советской периодической печати статей о Л. Гулливер следил за книгами, которые приходили из Советской России в Париж. Там, находясь вдали от коммунистического идеологического ига, Гулливер, как и все эмигранты, выражал свои мысли весьма свободно, без оглядок на цензуру. И в этом рецензия "Как работал Лермонтов" (В., 1935, 4 июля) весьма интересна. В ней анализируются книга С. Дурылина "Как работал Лермонтов" (М.: "МИР", 1934) и рецензии на эту книгу В.А. Мануйлова ("ЛС", 1935, № 4. С. 228—229). Заметки и рецензии Гулливер немного злы, но в то же время блистательны, остроумны и веселы. Несмотря на то, что их можно назвать образцами рецензионного жанра, они читаются с улыбкой. Так, говоря о книге С. Дурылина, вышедшей под редакцией Д.Д. Благого в серии "Как работали классики", предназначенной "для начинающих писателей", Гулливер с большим юмором замечает: "Под флагом "освоения литературного наследия капиталистической эпохи" производится в этой серии вполне аполитическая работа — исследование формальных приемов и творческих методов у русских классиков. Такое исследование о работе Лермонтова произвел и С.И. Дурылин, немолодой уже литератор, некогда близкий к "Мускету", к Андрею Белому и, если нам память не изменяет, в свое время выпустивший работу о Розанове. Ни к какому марксизму он, разумеется, не имеет ни отношения, ни вкуса. Поэтика Лермонтова — вполне для него подходящая тема, и он с нею справился очень недурно. Но Дурылин работает ныне под надзором марксистской критики, так же, как и его рецензенты. Вот тут-то и начинается всеобщий камуфляж или маскарад".

И далее Гулливер приводит примеры того как пишет "марксист" С. Дурылин и как его критикует "марксист" В.А. Мануйлов. "Дурылин пишет книгу, некий Мануйлов ее рецензирует в "Литературном Современнике". Творческие приемы Лермонтова обследованы Дурылиным тщательно, выводы его верны и обоснованны. "В этой части книга С.И. Дурылина не может встретить никаких возражений; она принесет существенную пользу", — заявляет Мануйлов. Казалось бы все хорошо. Но в том-то и дело, что кроме нужной и дельной части в каждой советской книге должна быть налицо еще часть ненужная, состоящая из официального марксистского пустословия.

Для подтверждения своей правоты Гулливер приводит цитату из рецензии В.А. Мануйлова:

"Автор как будто сознает, что стиль работы художника и эволюция его творческого метода могут быть правильно вскрыты и осознаны только на основе его социально-исторического бытия, в связи с классовой предопределенностью и направленностью его замыслов, — пишет Мануйлов, хотя, конечно, отлично знает, что Дурылин именно всего этого и не сознает и сознавать не хочет. Не сознает и Мануйлов, признавший, что книга Дурылина хороша в ее существенной части. Но Мануйлову надо себя показать марксистом — то есть поймать Дурылина на немарксизме. Но и Дурылин — не промах: поймать его не так-то легко: своей работе он предусмотрительно предпослал главу: "Писательский тип Лермонтова и его социальные корни", а закончил работу главой об "Эволюции мировоззрения и писательства Лермонтова".

Чтобы выйти из создавшегося положения, Гулливер остроумно подмечает: "Вот тут-то и приходится Мануйлову, чтобы спасти себя, разоблачить Дурылина: "Обе эти главы механически приклеены к началу и концу работы, говорит он, и, разумеется, говорит правду: иначе как механически, марксистских рассуждений к исследованию лермонтовской поэтики не приклеишь. Этого мало: между первой и последней главой Мануйлов усмотрел "неувязку", происшедшую от того, что Дурылин "не вскрывает самой диалектики социального бытия Лермонтова". Неувязка, действительно, есть, но произошла она по той простой причине, что "диалектика социального бытия Лермонтова" с темой Дурылина никак не связана, Дурылину не нужна и нелюбопытна. Опять-таки это знает и Мануйлов, и вся книга Дурылина ему нравится, но он не может не уличить Дурылина в плохом марксизме, потому что иначе его самого уличат, а своя рубашка ближе к телу".

В своей рецензии В.А. Мануйлов, пишет Гулливер, отметив, что на последних страницах книги "С.И. Дурылиным честно выписаны традиционные цитаты из М.Н. Покровского об аграрном кризисе 20—30-х годов", Мануйлов вынужден все же указать, что цитаты эти пришлось ни к селу ни к городу. Но Дурылин это и без Мануйлова знает — и Мануйлов знает, что Дурылин это знает".

Свой обзор Гулливер заканчивает таким вот пассажем: "Вот и приходится Мануйлову, всячески подчеркнув настоящие достоинства дурылинской книги, лицемерно указать на ее мнимый недостаток: "Дурылин располагает большим фактическим материалом, и попытка материалистически осмыслить этот богатый материал, к сожалению, потерпела явную неудачу", говорит он. Разумеется, он сожалеет без всякой искренности, ибо знает, что "материалистически осмысливать" поэтику Лермонтова не надо и сделать это удачно нельзя".

Немало статей, посвященных проблемам жизни и творчества Лермонтова, было написано под псевдонимом Гулливер, которая внимательно следила за советской прессой. Так, в "Возрождении" появилась большая критическая статья "О смерти Лермонтова" (В., 1939, № 4152), в которой рецензент выступил с весьма обоснованной критикой статьи Е. Яковкиной и А. Новикова "Как был убит Лермонтов", напечатанной в "Литературной газете" (1938, 15 окт.), в которой сообщалось о находке советскими лермонтоведами новых неизвестных документов, которые якобы по-новому освещают обстоятельства столкновения Л. с Мартыновым и самый ход поединка.

Делая разбор этой публикации, Гулливер совершенно справедливо отмечает, что в ней "не содержится тех сенсаций, которых можно было бы ожидать, судя по первому извещению. Приходится даже сказать, что, в сущности, она не содержит ничего нового". И далее Гулливер делает конкретные замечания статьи Е. Яковкиной и А. Новикова:

"Не менее естественно, что, сидя на гауптвахте во время следствия, Мартынов и секунданты (кн. Васильчиков и корнет Глебов) вели между собой "подпольную" переписку, осведомляя друг друга о данных показаниях и улаживаясь о том, что надлежит показывать впредь. Вот эта переписка, по-видимому, и попала в руки Яковкиной и Новикова (до сих пор она, кажется, была неизвестна). Не печатая документов полностью, исследователи приводят из нее лишь цитаты, при помощи которых стараются доказать, что Мартынов, Глебов и Васильчиков условились солгать не только относительно расстояния, с которого был произведен выстрел Мартынова, но и еще в одном более или менее существенном пункте.

В словах Васильчикова: "Ты покажи" и т.д. — Яковкина и Новиков усматривают подсказ ложного показания. Возможно, что они правы, но в справедливости их толкования нельзя быть уверенными. Если Мартынов, стоя у барьера, действительно ждал выстрела со стороны Лермонтова, то это обстоятельство должно было послужить к смягчению его вины, и в таком случае письмо Глебова может быть истолковано не как подсказ неправды, а как напоминание о подробности, которую Мартынов мог забыть, но которую Глебов считал целесообразным подчеркнуть".

И далее, отмечая, что хотя Мартынов и поступил дурно, Гулливерь весьма ответственно и справедливо заявляет: "...это ни в коей степени не дает основания утверждать, как делают Яковкина и Новиков, будто дуэль была чуть ли не следствием целого заговора, составленного против Лермонтова... Но вместо того чтобы заняться выяснением темных мест, авторы статьи ограничиваются инсинуациями. По их мнению, необходимо выяснить отношения Лермонтова не только с его убийцей, но и с секундантами. Секунданты же в свою очередь были, по совершенно голословному заявлению Яковкиной и Новикова, лишь орудиями другой, неизмеримо выше стоящей воли. И тут уже услужливая фантазия наших авторов оказывается ничем не сдержана. "Не через гостиную Верзилиных, — пишут они, — а через подлинники причины дуэли, причины общественно-политического и литературного характера лежит путь к выяснению конкретной роли Николая I и правящих кругов, упорно преследовавших народного поэта".

И далее Н. Берберова сравнивает близкую по времени ситуацию, происшедшую в советском литературоведении во время пушкинского юбилея "безответственными советскими литераторами на все лады перепевалась фантастическая версия о роли Николая I в убийстве Пушкина. Однако, при всей фантастичности, эта версия могла в каком-то смысле опираться хотя бы на такие факты, как личное знакомство государя с Пушкиным, как история пушкинского камер-юнкерства, несомненно, связанного с интересом, который проявлял государь к жене поэта. В истории Лермонтова нет даже и такого материала. О Лермонтове Николай I знал только то, что он написал "возмутительные" стихи на смерть Пушкина и дрался на дуэли с Барантом. Но за стихи Лермонтов уже понес наказание, а затем был прощен самим государем. Следственно, всей вины за ним оставалось — поединок. Правда, Николай I, вероятно, был наслышан о беспокройном характере поэта. Кто знает — может быть, о смерти Лермонтова и действительно были сказаны царем те страшные слова, которые ему приписывает легенда. Но отсюда до поручения "ликвидировать" Лермонтова такое огромное расстояние, которое можно перелететь только на крыльях клеветнического воображения".

В заключение Гулливерь весьма саркастически пишет: "Когда, перед пушкинским юбилеем, Николая I стали обвинять в соучастии с Дантесом, серьезные пушкинисты были вынуждены мол-

чать. Против клеветы отважился выступить, кажется, лишь один из них — Гессен. Недели за две до юбилея Гессен был насмерть задавлен грузовиком. Если следовать методу Яковкиных, Новиковых и тому подобных "ученых", то придется утверждать, что грузовик был подослан советским правительством".

Большая заметка "Иконография Лермонтова" (В., 1939, № 4112), написанная Гулливером, обращала внимание на приближающийся в 1939 г. 125-летний юбилей со дня рождения Лермонтова и ожидающийся шквал работ, посвященных изучению жизни и творчества поэта. И здесь автор обратил внимание на одну из "первых ласточек", книгу Н.П. Пахомова "М.Ю. Лермонтов в изобразительном искусстве". Она отмечает, что "литература о лермонтовской иконографии исчерпывается несколькими десятками журнальных и газетных статей и заметок, весьма кратких и отрывочных, а главное — полных самыми грубыми ошибками". Автор отметила такую ошибку, вкравшуюся даже в пятитомное собрание сочинений поэта, вышедшее под редакцией Б.М. Эйхенбаума. "Так, в III томе воспроизведен известный масляный портрет Лермонтова в гусарской форме работы А.П. Шан-Гирея — с такой подписью: "М.Ю. Лермонтов. 1841 г. Автопортрет (?). Копия Шан-Гирея". Остановившись далее на книге Н.П. Пахомова, автор отмечает ее высокий профессионализм, полноту представленных работ, выполненных как самим поэтом, так и другими художниками. "С первого взгляда может показаться, что Лермонтов иллюстрирован очень мало, однако даже такой сухой перечень одних имен художников свидетельствует о том, что нет почти ни одного крупного художника, который не отдал бы в той или иной мере дань Лермонтову. Много иллюстраций поглощено забвением, и автору книги пришлось потратить немало времени на выискивание некоторых любопытных произведений".

* * *

Под псевдонимом Г.Л. в газете "Звено" была опубликована рецензия на вышедшие в ленинградском издании "Academia" записки Е. Сушковой (Г.Л. Воспоминания. Екатерина Сушкова (Е.А. Хвостова). Записки (1812–1841). Первое полное издание... // Звено, 1928, 1 апр.). В ней обращается внимание, что "сами по себе воспоминания этой светской барышни — интересный памятник быта, давно отжившего, и красочный автопортрет до самозабвения влюбленной в себя мемуаристки, убежденной, что и все поголовно влюблены в нее. Сушкова рисует себя жертвой семейных раздоров, невинным агнцем, страдающим от тирании родственниц, которые завидуют ее красоте, уму, успехам в обществе". Однако, как отмечает автор рецензии, "свидетельства близких говорят совсем обратное: тщеславное, лживое, несносное создание. Характерны в этом отношении пометки одной из ее теток на печатаемом впервые ее дневнике за 1833 год. "Никогда я не буду принадлежать иному, чем человеку хорошего характера, солидному, с развитым умом", — пишет племянница. "Горе ему!", — приписывает тетка".

И далее рецензент замечает: "вот эта-то барышня, мечтавшая о кавалергардах, заняла место в биографии Лермонтова, и с этой точки зрения, ее мемуары приобретают первостепенное значение. Ею он, по-видимому, искренне увлекался в 1830 году в Москве, встречая несколько пренебрежительное отношение. А 4 года спустя в Петербурге тот же Лермонтов делает ее жертвой злой мистификации, прикидывается влюбленным, побеждает сердце красавицы — затем посылает ей анонимное письмо, в котором обвиняет себя самого в гнусных намерениях. В своей проделке он сознавался сам (да и жертва, по-видимому, сразу

узнала его почерк), и эту ситуацию из жизни он перенес в "Княгиню Лиговскую", отчасти в "Княжну Мери".

В заключение рецензент обращает внимание на значение этих мемуаров для биографии поэта. "Встреча с Лермонтовым — скажи бы мы — придала заурядным записям самовлюбленной барышни значение ценного исторического документа. Нужно сознаться, что портрет неуклюжего мальчика-поэта и 20-летнего блестящего гусара удался Сушковой как нельзя лучше. Она нарисовала живого человека, а не тот стилизованный образ, который мы привыкли воспринимать через "байронические" стихотворения Лермонтова".

Высокую оценку вызвал выход в СССР большого труда К.Д. Александрова и Н.А. Кузьмина "Материалы для библиографии Лермонтова" (М.—Л., 1936). Автор, скрывшийся под псевдонимом С., отмечает "исчерпывающее перечисление первых публикаций вещей Лермонтова, их перепечаток, отдельных изданий и собраний сочинений поэта" (С. Библиография Лермонтова // ПН, 1937, 29 апреля). Указывая на огромную работу, проделанную составителем, рецензент отмечает, что в книге помещено 2 469 ссылок. Обращая внимание, что такого издания еще никем не было предпринято, рецензент считает, что, "если этот труд будет благополучно закончен, он окажется незаменимым пособием для изучения жизни, творчества и литературного влияния великого русского поэта".

В 1930—1933 гг. в журнале "Числа" печатались отдельные главы повести Ю. Фельзена (Николая Бернардовича Фрейденштейна) "Письма о Лермонтове". В 1935 г. в Париже в издательстве Объединения поэтов и писателей они были изданы отдельной книгой. Их содержание — письма героя к покинувшей его женщине, благодаря которым он добивается ее возвращения. Первая рецензия была написана Владиславом Ходасевичем ("Книги и люди" // В., 1935, 26 дек.).

"Однако читатели ошибутся, — предостерегает Х., — если предположат, что это — сборник статей о Лермонтове. В действительности перед нами роман, или, пожалуй, некий романтический эпизод: для того чтобы составить роман в обычном смысле слова, книга содержит в себе слишком мало событий. Всего правильнее определить "Письма о Лермонтове" именно как лишь один, хотя и весьма существенный, эпизод того широко развернутого романа, который представляют собою ранее вышедшие книги Фельзена — "Обман" и "Счастье".

"Письма о Лермонтове составляют второй пласт романа... Лермонтов показан у Фельзена не то, чтобы односторонне, а лишь с одной стороны, которая связана с личностью героя и которая герою нужна в его психологическом поединке с героиней. Тем не менее страницы, посвященные Лермонтову, составляют едва ли не самое удачное и ценное, что есть в книге".

Рецензируя роман, Х. отмечает, что автор романа, говоря о Л., высказывает ряд интересных мыслей и метких наблюдений. Не уверен, что все в них совершенно ново. В частности, не ново сближение Л. с Толстым — "в свое время этому предмету была посвящена целая книга Семенова. Тем не менее такое сближение дает повод Ф. написать несколько очень веских, проникнутых большой, но сдержанной силой страниц, преимущественно посвященных внутренней честности Лермонтова, его сосредоточенному вниманию к человеку, неподдельному и трагическому в нем чувству ответственности, непоколебимой готовности расплачиваться за свои слова и поступки".

Говоря о нескольких внутренних пластах романа Ф., Х. показывает, что все они так или иначе связаны с Л., с восприятием автором поэта, как человека. "Определяя на лермонтовском материа-

ле себя самого, герой Фельзена в то же время связывает свое "становление" с эпохой, которая отмечена "бессмысленно вялой, беззлобной, однако же, как никогда всеистребительной войной и обездаривающим влиянием большевизма". Таким образом, собственный свой портрет автор писем склонен расширить до пределов коллективного портрета своих современников, отталкиваясь от творца "Героя нашего времени", он не прочь представить некоего героя нашего времени (без кавычек и с прописной буквы)... Эта тема затронута у автора слабее и лишь на начальных страницах — в дальнейшем он к ней не возвращается. Мне кажется, — подводит итог Ходасевич, — что такого значения "Письмам о Лермонтове" приписывать и не следует, хотя бы просто потому, что люди, подобные фельзенскому герою, несомненно существуют, но для "героев нашего времени" у них недостает существеннейшего признака: их мало, они — единицы. Пусть они — порождение эпохи, законнейшие дети ее, но таких детей у нее как раз мало, тогда как Онегины и Печорины тем-то и были характерны, что, по выражению одного современника, каждый день тысячами встречались на Невском. Однако, не определяя собой явления широкораспространенного, герой Фельзена в своей исключительности настолько достоин внимания и любопытства, что с ним отныне, я думаю, придется считаться, если не как с лицом типическим, то все же, как с новым литературным героем. Порождать такого героя — дело не малое и не всякому доступное".

Во второй рецензии, ее автором был Г. Адамович (ПН, 1936, 16 января) также отмечалось, что "книга глубоко серьезна и требует к себе серьезного отношения. Это — "последняя туча рассеянной бури", или — если угодно, дневник человека после кораблекрушения". Г. Адамович отметил некую однотонность стиля автора: "Личный стиль Фельзена похож на стиль какого-то каталога отвлеченностей, напряженно-однообразный, без игры света и теней".

Следует обратить внимание на две статьи Л.Ф. Зурова, опубликованные в "Новом журнале". Первая появилась в 1961 г. (Зуров Леонид. "Тамань" Лермонтова и Л'Огсо Ж. Занд // Новый журнал, 1961, № 66. С.278 — 281). В ней он впервые в лермонтоведении попытался сблизить рассказ Жорж Санд "L'Orgo" с повестью Лермонтова "Тамань". На его весьма интересных наблюдениях необходимо остановиться подробнее. Этот рассказ был напечатан в 12-м томе "Revue de deux Mondes" в 1838 г. Журнал вышел 1 марта. Повествование Жорж Санд сводится к следующему сюжету.

Дело происходит в находящейся под австрийским владычеством Венеции. Заговорщики, мечтая об освобождении родного города, ведут безжалостную борьбу с австрийцами. Отважная венецианская красавица привлекает ночью молодых офицеров в свою гондолу и топит их в море. Эту гондолу многие знают в Венеции, знают, даже австрийские пограничники, но считают лодкой контрабандистов. Во время ночной прогулки прибывший в венецианский гарнизон молодой австрийский офицер встречает ночную красавицу. "Как и девушка в "Тамани" при первой встрече с молодым русским офицером, она поет народную песню, как бы не замечая его", — пишет Л. Зуров. И далее автор приводит диалог венецианки с офицером, который почти дословно повторен Лермонтовым в "Тамани".

Совпадения текстов песни, диалога, сюжета привели Л. Зурова к выводу: "Думаю, что когда он (Лермонтов. — В.З.) прочел рассказ Ж. Занд, в нем с особой силой раскрылось все то, что он пережил в Тамани" (с. 280). И далее он пишет: "после того, как я прочел "L'Orgo", гениальность Лермонтова для меня не померкла. "Тамань" не утратила своей прелести и силы. История миро-

вой литературы полна примеров творческого воздействия одного автора на другого. В заключение мне хочется отметить следующее: если у Лермонтова слова честные контрабандисты выделены курсивом, то курсивом выделены и некоторые слова в рассказах Жорж Занд" (с. 281).

Вторая публикация Л. Зурова "Герб Лермонтова" (Зуров Леонид. Герб Лермонтова // Новый журнал, 1965, № 79. С. 98—15), — это воспоминания о проведенном в августе 1959 г. отдыхе в шотландском городе Сент-Андрюсе. Этот город был связан с лордами Лермонтами, и Л. Зуров решил разыскать их старый родовой герб. Он обнаружил его в зале мэрии, это был высеченный из камня герб, датируемый 1565 годом. Там же ему удалось обнаружить большие деревянные доски, на которых "густым золотом были начертаны имена лордов провостов Лермонтов, начиная с 1473 года... род Лермонтов властвовал здесь целое столетие и город, да и какой, как бы клану Лермонтов принадлежал. И это была почти наследственная власть. А начертаны были золотом не только годы их правления, но были перечислены и усадьбы, откуда они были родом".

Далее Л. Зуров перечисляет всех Лермонтов, помещенных на деревянной доске в мэрии. Дальнейшие разыскания привели автора к следующим выводам. Герб шотландских Лермонтов и русских Лермантовых (Лермонтовых) идентичен. А вот помещенный под стропилом (шевроном) черный шестилистник, его нет в шотландском гербе, "не является простым черным цветком, а символом Св. Андрея, который (не только на древних свинцовых епископских печатях, но и в современном гербе Сент-Андрюса), стоя прямо, как греческая буква иота держит

перед собою вторую греческую букву кси — свой мученический крест. Эта шестиконечная звезда, прибывшая с ирландскими святителями из Византии, символизирует жизнь апостола Андрея, его страдания и смерть во Христе.

И не серебряный цвет этого шестилистника, а траурный, в знак разлуки с землею, покровителем которой был святой Андрей. И не случайно предок Лермонтова носил отчество Андреевич, по отцу своему Андрею. Ведь город Сент-Андрюс был тогда разорен и что-то заставило Лермонтова не только бросить насиженное гнездовье (свитое из андреевских бело-голубых цветов на красной и торжественной мантии лордов мэров), но и навсегда покинуть Шотландию, начать скитаться и, как изгнанники, по миру бродить. И удивительно, что не в протестантских странах искал убежища предок Лермонтова, а в католической Польше, куда, после долгих и для того времени опасных странствий он попал, в бедности сохраняя свой герб".

Заключая свою статью, Л. Зуров задается вопросом: "Но тут мне опять могут задать вопрос: каким же образом шестиконечная звезда святого Андрея могла превратиться в шестилистник? На это я отвечаю, что для всего ирландского народа зеленый трилистник обозначает крест покровителя Ирландии святого Патрика. И тут я предложу прочесть девиз Лермонтов-изгнанников, которых буря унесла далеко от родной земли. Он был неожиданным для меня.

А девиз, помещенный под утвержденным в России гербом, состоит из трех латинских слов, начертанных на геральдически развернутой ленте. Он гласит: *Sor mea Iesus* ("Иисус — моя жизнь" (с. 115).

Библиография зарубежного лермонтоведения

1. Адамович Георгий. Лермонтов // В., 1941, 28 июля.
2. Адамович Георгий. Лермонтов // ПН, 1939, № 6840, 19 декабря. То же: "Мосты", Мюнхен, 1970, № 15. С. 156—160.
3. Адамович Г. Письма о Лермонтове // ПН, 1936, 16 января.
4. Адамович Г. Миф о Лермонтове // Возрождение, 19, № 5187.
5. Аничков Е.В. Заметки по рукописям и творчеству Лермонтова // *Slavia*, 1926. — Praga, roc. 4, ses. 4. S. 82—98, 279—293, 538—561.
6. Анненков Ю.П. Лермонтов — художник // Возрождение, 1965, № 157. С. 85—91.
7. Бахрах Александр. Лермонтов и Баранты // Возрождение, 1948 (или 1949).
8. Белафина Нонна. Пути жизни и творчества Лермонтова // Возрождение, 1964, № 156. С. 39—51.
9. Борзянский. Лермонтовский вечер // В., 1926, № 557, 11 дек.
10. Васильев О. Под сенью Лермонтова: Из моих воспоминаний // В., 1928, № 1152, 28 июля.
11. [Васильчикова С.Н.] О смерти Лермонтова // Возрождение, 1939, № 4153.
12. Г.Л. Воспоминания. Екатерина Сушкова (Е.А. Хвостова). Записки (1812—1841). Первое полное издание... // Звено, 1928, № 4. 1 апреля.
13. Горный (Оцуп А.А., псевдоним Сергей). Лермонтову // Возрождение, 1955, № 47.
14. Горская (Привцова Антонина Алексеевна, псевд. А). Лермонтову // В., 1955, № 47.
15. Гречанинов А.Т. Лермонтов у спиритов // Новый журнал, 1952, № 31.
16. Гулливерь. Иконография Лермонтова // В., 1939, № 4112.
17. Гулливерь. Лермонтов по-французски // Возрождение, 1938, № 6207, 24 март.
18. Гулливерь. Литературная летопись // В., 1929, 21 декабря.
19. Гулливерь. Сочинения Лермонтова // Возрождение, 1935, № 4082.
20. День Лермонтова в Париже // В., 1940, № 4231, 12 апр.
21. Е.Х. Как был убит Лермонтов. Новые свидетельства современников // Русские новости, 1951, № 321.
22. За Пушкиным — Лермонтов // Возрождение, 1937, 17 января.

23. Зайцев Б.К. О Лермонтове // В., 1939, № 4211, 24 нояб.
24. Зайцев К.И. О "Герое нашего времени" // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. — Харбин: "Харбин", 1941. С. 1—8.
25. Зайцев К. Темная судьба Лермонтова (П.Я. Щеголев. Книга о Лермонтове. II. Прибой, 1929. Стр. 247.) // Возрождение, 1929,
26. Захаров В.А. Последняя дуэль // Новый журнал, 1992, № 187. С. 151—192.
27. Зеньковский Василий. М.Ю. Лермонтов // Вестник РСХД. — Париж—Нью-Йорк, 1960, № 57. С. 32—41.
28. Зеньковский В.В. О Лермонтове // Вестник [студенческого] христианского движения во Франции, 1960, № 54.
29. Зуров Леонид. Герб Лермонтова // Новый журнал, 1965, № 79. С. 98—15.
30. Зуров Леонид. "Тамань" Лермонтова и L'Orgo Ж. Занд // Новый журнал, 1961, № 66. С. 278—281.
31. Иванов Вячеслав. Лермонтов // Иванов Вячеслав. Собрание соч., Т. 4. — Брюссель: "Жизнь с Богом", 1987. С. 367—383.
32. Иванов Георгий. "Мелодия становится цветком..." // Новый журнал (Нью-Йорк), 1951, № 25. С. 135.
33. Ильин В.Н. Печаль души молодой (М.Ю. Лермонтов) // Вестник РСХД. — Париж, 1932, № 1. С. 9—13.
34. Ильин В.Н. Тайновидение у Пушкина и Лермонтова // Возрождение, 1962, № 230. С. 57—77.
35. Ильинский О. Основные образно-смысловые закономерности поэмы Лермонтова "Мцыри" // Русское Возрождение, 1996, № 67—68. С. 196—210.
36. Князев А.Н. К 150-летию со дня кончины М.Ю. Лермонтова // Вестник Общества русских ветеранов Великой войны (Сан-Франциско), 1990, № 267. С. 21—22.
37. Кельберин Л.И. Рец.: Фельзен Юрий. Письма о Лермонтове // Круг, 1937, № 1.
38. Кубати А. У памятника Лермонтову в Пятигорске // Лит. Современник, № 54.
39. Лукаш Иван. По небу полуночи... (О поэзии Лермонтова) // Возрождение, 1939, № 4211, 24 ноября.
40. Мандельштам Ю. Лермонтов — драматург // В., 1939, № 4211, 24 нояб.
41. Мандельштам Ю. Лермонтов по-французски // В., 1938, 27 мая.
42. Марков А.Л. Гвардейская юнкерская школа и ее подготовительный пансион // Военная быль (Париж), 1957, № 24. С. 23—25.
43. Мейер Г. Недруги Лермонтова // Возрождение, 1955, № 40. С. 120—127.

44. Мейер Г. Фатализм Лермонтова // Возрождение, 1955, № 37. С. 101–109.
45. Мейер Георгий. Фаталист. К 150-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова // Грани (Франкфурт-на-Майне), 1965, № 57. С. 125–141.
46. Мейер Г. Фаталист (О прозе Лермонтова) // В., 1939, № 4211, 24 нояб.
47. Мочульский К. Лермонтов // Мочульский К. Великие русские писатели XIX века. — Париж: "Дом Книги", 1939. С. 57–75.
48. М-р Г. (Мейер Г.) К предстоящему юбилею Лермонтова // В., 1939, № 4203, 29 сент.
49. М.Щ. "Ковыль" (Из прошлого) // Часовой (Париж), 1956, № 366 (6). С. 10–13.
50. Нарцисов Б.А. Стихи о Лермонтове // Возрождение, 1965, № 163.
51. Н. К-г. Лермонтов — человек // Русские новости, 1951, № 321.
52. Н.Ф. (Николай Бернардович Фрейденштейн). П.Е. Щеголев. Книга о Лермонтове // Числа, 1930, № 1.
53. Опишня Иг. Лермонтов и де Барант // Возрождение, 1959, № 93. С. 81–90; № 94.
54. Опишня Иг. Лермонтов и Оммер де Гелль: загадка архивных материалов // Возрождение, 1956, № 56. С. 93–105.
55. Опишня Иг. Стихи на смерть Пушкина // Возрождение, 1957, № 72. С. 70–82; № 73. С. 96–104.
56. Осоргин М. Литературные размышления (О творчестве Пушкина и Лермонтова) // ПН, 1937, № 6036, 4 окт.
57. Перелешин Валерий. "Тучи" Лермонтова // Новое Русское Слово (Нью-Йорк), 1971, 10 января.
58. Плетнев Р.В. О животных в творчестве М.Ю. Лермонтова // Новый журнал, 1961, № 65.
59. Поль В. Лермонтов и музыка // В, 1939, № 4211, 24 нояб.
60. Путник. Литературная летопись (Вокруг юбилея Лермонтова) // В., 1939, № 4212, 1 дек.
61. Ремизов Алексей. Сквозные глаза. Сон Лермонтова // Ремизов Алексей. Огонь вещей. Сны и предсонья (Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Достоевский). — Париж: "Оплешиник", 1954. С. 137–138.
62. С. Библиография Лермонтова // ПН, 1937, 29 апреля.
63. С. Новое о Лермонтове. Записки неизвестного гусара // ПН, 1935, № 5537, 11 июля.
64. С. Новый том полного Лермонтова // ПН, 1936, № 5626, 13 авг.
65. Савельев (Савелий Григорьевич Шерман, псевдоним А.). Ю. Фельзен. Письма о Лермонтове // Современные записки, 1936, № 62.
66. Словцов Р. Гибель Лермонтова // ПН, 1929, № 3081, 29 августа.
67. Словцов Р. Первая ссылка Лермонтова // ПН, 1928, № 3046, 25 июля.
68. Словцов Р. Роман Лермонтова и Е.А. Сушковой // ПН, 1928, № 2526, 21 февр.
69. Смоленский Влад. Стихи о Лермонтове // Рус. Мысль, 1952, № 459, 18 июня.
70. Ставров П. Вечный спутник // Новое Русское Слово (Нью-Йорк), 1949, № 13561, 12 июня.
71. Струве П.Б. Из "Заметок писателя". Предсказание М.Ю. Лермонтова, которое должен знать всякий русский человек // Струве П.Б. Дух и Слово. Статьи о русской и западно-европейской литературе. — Париж: YMCA-Press, 1981. С. 166–167.
72. Т. Из биографии Лермонтова // Возрождение, 1939, № 4212, 1 дек.
73. Топорков Ю.А. К иконографии современников М.Ю. Лермонтова // Военно-исторический вестник (Париж), 1964. С. 23–27.
74. Трубецкой Н.С. В боях на Кавказе (М.Ю. Лермонтов в ссылке) // В., 1939, № 4211, 24 нояб.
75. Туроверов Николай. Дуэль. // Русская мысль, 1953, № 523, 28 янв.
76. Туроверов Николай. Лермонтов // Русская Мысль, 1953, 16 декабря.
77. Тхоржевский И. Изгнанный парус (Речь, сказанная в день франко-славянского чествования Лермонтова в Париже 7 апреля 1940 г.) // В., 1940, № 4231, 12 апр.
78. Тхоржевский Ив. Лермонтов и штабс-капитаны // В, 1939, № 4208, 3 нояб.
79. Тхоржевский Ив. Огненные тени (Лермонтовская годовщина в эмиграции) // В., 1939, № 4211, 24 нояб.
80. Тхоржевский Ив. О России и Лермонтове // В, 1939, № 4209, 10 нояб.
81. Фельзен Юрий (Николай Бернардович Фрейденштейн). Письма о Лермонтове // Числа (Париж), 1930–1931, № 4. С. 75–87; 1933, № 7/8, 9.
82. Фельзен Юрий (Николай Бернардович Фрейденштейн). Письма о Лермонтове. — Париж: Издательская коллегия Парижского Объединения писателей и поэтов, 1935.
83. Фрейерман Г.В. Лермонтов как оккультист // Возрождение, 1962, № 121. С. 67–73.
84. Ходасевич Владислав. Книги и люди ("Письма о Лермонтове") // Возрождение, 1935, декабрь.
85. Ходасевич В. Новое издание Лермонтова // В, 1932, № 2417, 14 янв.
86. Хороманский В.В. Памятник М.Ю. Лермонтову // Военная быль (Париж), 1957, " 26. С. 18–19.
87. Щитков А.В. "Привет" Лермонтова // Военно-исторический вестник (Париж), 1964, № 24. С. 25.
88. Ю.М. (Мандельштам). Новое издание Лермонтова // В, 1939, № 4205, 13 окт.
89. Ю.М. (Мандельштам). Лермонтов по-французски // В, 1938.

Текст предоставлен автором.

1989

По лермонтовским местам: Ставрополь

Город, основанный в 1777 году как крепость, был в 30-х годах XIX века административным центром Кавказской области, в нем насчитывалось 6 тысяч жителей и 2,5 тысячи солдат. Через Ставрополь проходила дорога из Петербурга и Москвы на Кавказ, по которой Лермонтов проезжал еще в детстве, а затем во время первой ссылки, в 1837 году, и второй – в 1840–1841 годах.

Центром города является площадь Ленина, где установлен памятник вождю. Здесь расположен Дом Советов, а напротив находится здания Дома книги и краевой библиотеки имени М.Ю. Лермонтова, слева (в старинном особняке) – краеведческий музей. Во времена Лермонтова на этом месте был огромный пустырь и по базарным дням устраивалось шумное торжище. Этот район города назывался Воробьевкой.

Заселение Воробьевки началось с 1836 года. "Эта часть города, – писал один из современников Лермонтова, – расположенная на возвышенной равнине и признанная в климатическом отношении самой здоровой, состояла из одной улицы, которая простиралась в длину более как на целую версту". Считается, что Лермонтов в 1837 году снимал квартиру в этом районе. Во всяком случае, предание указывает на это место, и не случайно впоследствии улица в Воробьевке была названа именем поэта.

Из центра города можно совершить экскурсию по местам, связанным с пребыванием Лермонтова в Ставрополе в разные годы.

Улица Дзержинского (быв. 2-я Александровская), 135. Краеведческий музей имени Г.К. Праве. В его экспозиции представлены материалы, рассказывающие о пребывании Лермонтова в Ставрополе, а также на Кавказских Минеральных Водах. Здесь можно ознакомиться с историей города, узнать, как он выглядел в лермонтовское время.

Улица Дзержинского, 116. На месте нынешнего здания Дома книги находился дом командующего войсками на Кавказской линии и в Черномории. В глубине двора между Домом книги и краевой библиотекой сохранилось здание штаба. Здесь же жил начальник штаба П.И. Петров со своим семейством.

Петровы – родственники поэта со стороны матери, с ними он встречался еще в детстве, в 1820 и 1825 годах. Задержавшись в Ставрополе по дороге в Нижегородский драгунский полк, Лермонтов часто бывал в их доме. Его привлекали здесь не только радушие и гостеприимство, но и живой интерес к искусству, литературе. При содействии Павла Ивановича поэта направили за Кубань, в отряд Вельяминова.

Улица Булкина, 13. В этом здании размещался военный госпиталь, где в 1837 году заболевший по дороге на Кавказ Лермонтов лечился. Находится недалеко от музея.

Сразу за госпиталем начинался глубокий овраг, весь поросший лесом и спускавшийся к речке Ташле. Едва заметная тро-

пинка через лес приводила к деревянной водяной мельнице. Она изображена на одном из рисунков Лермонтова.

Владелец мельницы, почетный гражданин Ставрополя купец Волобуев, был известен и как строитель зданий губернских присутственных мест, созданных по проекту братьев Бернардацци. Здания сохранились в почти неизменном виде по улице Советской (быв. Комиссариатской), на которую можно выйти с улицы Булкина.

Проспект Карла Маркса (быв. Большая Черкасская), 68. Здание бывшей гостиницы Найтаки. По улице Советской надо пройти два квартала к проспекту Карла Маркса, разделенному старым тенистым бульваром надвое, и по нижней его части выйти к интересующему нас объекту.

Приехав в Ставрополь весной 1837 года, Лермонтов увидел много нового. На Большой Черкасской появились гостиница, почтовая станция и (в том же доме) гостиница, которую открыл А.И. Найтаки. Этот предприимчивый грек арендовал гостиницы (ресторации) в Пятигорске, Кисловодске и Ставрополе. В залах ресторанов Найтаки устраивались балы и представления приезжих артистов. Хорошо известно, что Лермонтов останавливался у Найтаки в Пятигорске в 1841 году, а в его ставропольской гостинице поэт не раз встречался с друзьями.

Проспект Карла Маркса (быв. Большая Черкасская), 13. Бывшая Тифлисская застава. Проезд троллейбусом в сторону железнодорожного вокзала; сойти, не доезжая одной остановки до Привокзальной площади.

У Тифлисской заставы рано утром собирались все желающие ехать с оказией (рота солдат и сотня казаков) в Георгиевск, откуда шла дорога к горячим источникам Пятигорья, в Тифлис. Летом 1820 года Лермонтов, которому не было тогда и шести лет, с бабушкой, нянькой и многочисленной дворней отправился отсюда в свою первую поездку на Кавказские Минеральные Воды.

Ставрополь тогда только начинал застраиваться. Второй раз Лермонтов оказался здесь через пять лет снова проездом на Минеральные Воды. К тому времени город значительно изменился. В описании Ставрополя тех лет сообщалось: "Улицы имели уже каменные тротуары с перилами, а некоторые из них были вымощены. Город был освещен фонарями; купечество, по убеждению начальника, положило в этом году основание каменного гостиного двора, вместо бывшего лубочного; начали воздвигаться каменные строения; дом областного начальника был совсем вновь построен".

От Тифлисской заставы Лермонтов отправлялся в путь и позже – в 1837, 1840 и 1841 годах.

Комсомольская (быв. Крепостная) горка. Улицы Ставрополя расположены на склоне небольшой возвышенности, самая

высокая точка которой – эта горка. Здесь сохранилась до наших дней часть стены старой крепости.

Верхняя часть проспекта Карла Маркса находится у самого подножия горки. От бывшей Тифлисской заставы троллейбусом надо доехать до кинотеатра "Родина". Остаток крепостной стены соседствует со зданием кинотеатра. Можно подняться на Комсомольскую горку, откуда открывается прекрасный вид в сторону лесной дачи.

Улица Крепостная, 1. Здание бывшего Интендантства. В 1837 году ставропольской крепости уже не существовало, но к одной из ее сохранившихся стен примыкало это здание, дошедшее до нас в несколько перестроенном виде. 22 октября 1837 года сюда прибыл прапорщик Лермонтов, чтобы получить причитавшиеся ему прогонные деньги "от Пятигорска до Тамани и обратно до Ставрополя".

Не задерживаясь, он, вероятно, в тот же день покинул город и отправился в свой полк в Грузию.

Следует напомнить, почему Лермонтов во время первой ссылки на Кавказ не сразу отправился в Нижегородский драгунский полк, куда ему было предписано явиться.

Приехав в начале мая 1837 года в Ставрополь больным, он попадает в местный военный госпиталь. Выздоровление шло медленно, и Лермонтова переводят в Пятигорск "для пользования минеральными водами".

18 июля Лермонтов сообщил бабушке из Пятигорска: "Эскадрон нашего полка, к которому барон Розен велел меня причислить, будет находиться в Анапе, на берегу Черного моря... тут же, где отряд Вельяминова, и, следовательно, я с вод не поеду в Грузию".

В письме говорится об экспедиционном отряде, определиться в который поэту помогли друзья.

Ссылку Лермонтова именно в Нижегородский полк П.А. Висковатый спустя много лет расценивал так: "Поэт и не подозревал, что ему отрезывается путь к выслуге". Полк стоял почти без действий, и отличиться в нем было невозможно. Важным событием 1837 года была лишь экспедиция за Кубань, к Черноморскому побережью, для строительства укрепленной линии. Возглавил экспедицию командующий войсками на Кавказской линии и в Черномории А.А. Вельяминов. Во время военных действий можно показать себя в бою и заслужить прощение. Это хорошо понимал П.И. Петров, но сам перевести поэта из полка для участия в экспедиции он не мог. Потому, видимо, к этому делу и привлекли А.И. Философова. Тот написал в Тифлис, своему приятелю В.Д. Вольховскому, начальнику штаба Кавказского корпуса.

"Письмо твое, любезнейший и почтеннейший Алексей Илларионович, – отвечал Вольховский Философову, – от 7/19 мая получил я только в начале июля в Пятигорске и вместе с ним нашел там молодого родственника твоего Лермонтова. Не нужно тебе говорить, что я готов и рад содействовать добрым твоим намерениям насчет его: кто не был молод и неопытен? На первый случай скажу, что он по желанию ген<ерала> Петрова, тоже родственника своего, командирован за Кубань в отряд ген<ерала> Вельяминова: два, три месяца экспедиции против горцев могут быть ему бесполезны... По возвращении Лермонтова из экспедиции постараюсь действовать насчет его в твоём смысле".

10 июля в Ставрополь, в штаб войск на Кавказской линии и в Черномории, пришел рапорт, подписанный генерал-майором Вольховским, об отправлении в действующий за Кубанью отряд прапорщика Лермонтова. Петров отдал приказ...

В середине сентября 1837 года поэт снова оказался в Ставрополе, оттуда дорога вела на Кубань. А вернувшись из Тамани

в начале октября, Лермонтов по пути в Тифлис вынужден был провести в городе несколько недель.

Позже Е.И. Майдель рассказывал: "Лермонтов, во время первой ссылки, приехал в Ставрополь совсем без вещей, которые у него дорогой были украдены, и поэтому явился к начальству не тотчас по приезде в город, а когда мундир и другие вещи были приготовлены, за что он получил выговор, так как в штабе нашли, что он должен был явиться в чем приехал".

В октябре 1837 года в Ставрополе состоялась встреча Лермонтова с Николаем Васильевичем Майером (Мейером), другом многих декабристов и поднадзорных лиц. Это был очень внимательный, удивительно чуткий человек. Именно таким он предстает в "Герое нашего времени" под именем доктора Вернера.

"Я встретил Вернера в С... среди многочисленного и шумного круга молодежи", – читаем в романе. Под "С..." Лермонтов подразумевал Ставрополь.

Уезжая в Тифлис, поэт не знал, что 11 октября был отдан высочайший приказ о его переводе в Гродненский гусарский полк корнетом, а когда в ноябре узнал, отправился обратно и проездом снова был в Ставрополе. По-видимому, к этому времени относятся строки, посвященные юному кузену:

Ну что скажу тебе я спросту?

Мне не с руки хвала и лесть

Дай бог тебе побольше lusty –

Другие качества все есть.

Летом 1840 года сосланный за дуэль с Барантом поэт вновь оказывается в Ставрополе. Теперь он направляется в Тенгинский полк. Старых знакомых, в том числе и Павла Ивановича Петрова, в городе уже не было. Лермонтов представился новому командующему П.Х. Граббе и начальнику штаба А.С. Траскину. Генерал-адъютант Павел Христофорович Граббе отнесся к Лермонтову сочувственно. В молодости член Союза благоденствия, испытавший невзгоды заключения в Петропавловской крепости, неподвижение по службе, Граббе хотел помочь поэту как можно скорее вернуться в столицу и определил его в "чеченский отряд" А.В. Галафеева, ведущий активные действия.

"Я здесь, в Ставрополе, – писал Лермонтов А.А. Лопухину, – уже с неделю и живу вместе с графом Ламбертом, который также едет в экспедицию..."

Почти полгода провел поэт в Чечне и Дагестане, лишь на короткое время приезжая в Ставрополь. В начале декабря он вернулся с другими офицерами в этот город перед поездкой в Анапу, в штаб Тенгинского пехотного полка. Не проходило вечера, чтобы молодежь не собиралась в гостинице Найтаки или у кого-нибудь из друзей.

"Мне вспомнился 1840 год, когда еще совсем молодым человеком, участвовал в осенней экспедиции в Чечне и провел потом зиму в Ставрополе, и тут и там в обществе, где вращался наш незабвенный поэт... Чаше всего сходились у барона Ипп. Ал. Вревского", – вспоминал А.Д. Есаков.

Лермонтов общался здесь с Львом Пушкиным, Руфином Дороховым, Сергеем Трубецким, Карлом Ламбертом, Николаем Вольфом, Львом Россильоном.

В воспоминаниях декабриста Н.И. Лорера даны характеристики почти каждому из ставропольского окружения Лермонтова, в том числе И.А. Вревскому:

"На другой день утром пришел к нам молодой человек красивой наружности и отрекомендовался адъютантом военного министра штаб-ротмистром лейб-гусарского полка Вревским. Он был отправлен на Кавказ в экспедицию и остался при генерале Вельяминове... полюбил наше сообщество и все время свое проводил с нами".

Многие декабристы стали дружны с Вревским, находили в его доме теплый прием. Вместе с другими у Вревского бывал и декабрист М.А. Назимов, приехавший из кубанской крепости Прочный Окоп.

"Несмотря на скромность свою, Михаил Александрович как-то само собой выдвигался на почетное место, и все, что им говорилось, бывало выслушиваемо без прерывов и шалостей, в которые чаще других вдавался Михаил Юрьевич", – писал А.Д. Есаков.

Назимов впоследствии рассказывал Висковатому о встречах с поэтом: "Лермонтов... охотно и много говорил с нами о разных вопросах личного, социального и политического мировоззрения. Сознаясь, мы плохо друг друга понимали. Передать теперь, через сорок лет, разговоры, которые вели мы, невозможно. Но нас поражала какая-то словно сбивчивость, неясность его воззрений. Он являлся подчас каким-то реалистом, прилепленным к земле, без полета, тогда как в поэзии он реял высоко на могучих своих крылах. Над некоторыми распоряжениями правительства, коим мы от души сочувствовали и о коих мы мечтали в нашей несчастной молодости, он глумился. Статьи журналов, особенно критические, которые являлись будто наследием лучших умов Европы и заживо задевали нас и вызывали восторги, что в России можно так писать, не возбуждали в нем удивления".

Лермонтов, при всем своем глубоко уважении к декабристам, не мог разделять радость по поводу "некоторых распоряжений правительства", скептически относился к надеждам М.А. Назимова на отмену крепостнических отношений правительством.

Автор "Думы" и "Героя нашего времени" имел взгляд на вещи действительно более реалистический, чем у декабристов, живших еще идеалами своей молодости. И ему бывало чуждо примирение с жизнью, которое нетрудно было заметить у многих из них. Но, несмотря на это, общение с декабристами не могло не оказаться полезным для поэта. Из всех сосланных декабристов он особенно отмечал А.И. Одоевского, М.А. Назимова и относился с явным расположением к служившему вместе с ним В.Н. Лихареву (погиб в бою при Валерике на глазах Лермонтова).

Две-три недели прошли незаметно. Лермонтов уехал на Кубань. А 25 декабря в Ставрополь пришло отношение военного министра, в котором сообщалось, что по просьбе Арсеньевой, бабки поручика Тенгинского пехотного полка Лермонтова, разрешено "офицера сего, ежели он по службе усерден и в нравственности одобрителен, уволить к ней в отпуск в С.-Петербург сроком на два месяца".

Поэту дали об этом знать, и он вернулся в Ставрополь. А.И. Дельвиг писал о встрече с Лермонтовым и Львом Пушкиным за обедом у П.Х. Граббе 6 января 1841 года: "Он и Пушкин много острили и шутили... Пушкин говорил, что все великие сражения кончаются на "о", как-то: "Маренго, Ватерлоо, *Ахульго* и т.д. ..." За обедом у командующего было довольно много лиц, но в разговорах участвовали далеко не все, и "Лермонтов и Пушкин называли этих молчаливых картинную галерею".

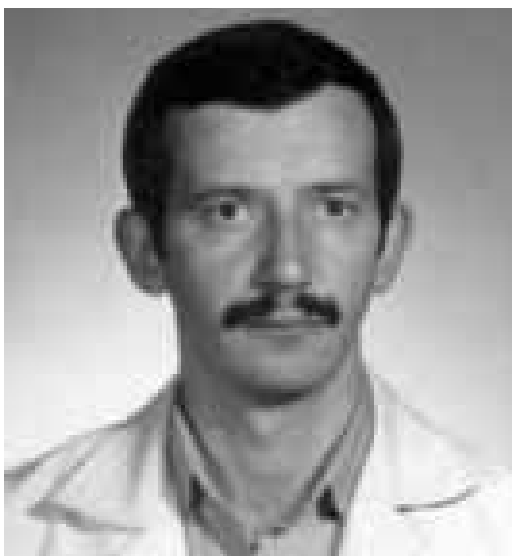
14 января 1841 года Лермонтову был выдан отпускной билет на два месяца, и, вероятно, в этот день он выехал из Ставрополя в Петербург через Новочеркасск, Воронеж, Москву. Перед отъездом П.Х. Граббе попросил его передать письмо опальному генералу А.П. Ермолову, проживавшему в Москве. Наверное, письмо было такого содержания, что доверять его почте не стоило.

В Ставрополь Лермонтов вернулся 9 мая того же года и был прикомандирован к отряду для участия в экспедиции "на левом фланге". О приезде с А.А. Столыпиным (Монго) в Ставрополь и предполагаемом отъезде в Темир-Хан-Шуру поэт написал на следующий день бабушке. Тогда же было написано письмо и Софье Николаевне Карамзиной (предпоследнее из всех известных писем Лермонтова), и в нем просьба: "Пожелайте мне счастья и легкого ранения, это все, что только можно мне пожелать".

Текст печатается по изданию:

По лермонтовским местам: Москва и Подмосковье. Пензенский край.

Ленинград и его пригороды. Кавказ. — М.: Профиздат, 1989.



Николай Васильевич Маркелов

1947

ба М.Ю. Лермонтова" (М.: "Три Л", 2001) и "Умереть с пулею в груди..." (Пятигорск: Северо-Кавказское издательство "МИЛ", 2003). В них собрано два десятка историко-литературных очерков, представлена широкая кавказская панорама от библейских событий до наших дней. Интерес для автора всегда представляют "преданья грозного Кавказа". В своих разысканиях он руководствуется простым и понятным принципом, провозглашенным некогда Александром Бестужевым: "История есть нагая истина".

Н.В. Маркелов — лауреат литературной премии журнала внутренних войск УВД Российской Федерации "На боевом посту" за серию очерков о военной истории Кавказа (1995), лауреат премии имени Германа Лопатина Ставропольской краевой организации Союза журналистов России за цикл статей "Кавказские силуэты" (1998); награжден почетным знаком Международного фонда имени М.Ю. Лермонтова и медалью Лермонтова, учрежденной Российским Лермонтовским комитетом.

Николай Васильевич Маркелов родился в 1947 г. В 1972 окончил филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова. С 1989 — главный хранитель Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова. Автор более 250 публикаций о русских писателях на Кавказе и событиях Кавказской войны XIX века. Автор книг "В рассуждении завоевания Индии", "Все картины военной жизни, которых я был свидетелем", "Боевая судь-

Краткая библиография

- Маркелов Н.В. Кавказскими маршрутами поэта // Ставрополье. — 1979. — № 3.
Маркелов Н.В. Загадка лермонтовской акварели // Литературная Россия. — 1980. — 16 мая.
Маркелов Н.В. "С свинцом в груди лежал недвижим я..." // Русская словесность. — 1995. — № 4.
Маркелов Н.В. "Вчера я приехал в Пятигорск". По лермонтовским местам Пятигорья // Курорты Кавказских Минеральных Вод. — 1996.
Маркелов Н.В. Государственный музей-заповедник М.Ю. Лермонтова. — Кисловодск: Северо-Кавказское изд-во "МИЛ", 1999.
Маркелов Н.В. "Чистенький, новенький городок". Лермонтовские места г. Пятигорска. — Кисловодск: Северо-Кавказское изд-во "МИЛ", 1999.

- Маркелов Н.В. Крест над Кавказом // Московский журнал. — 2000. — № 3.
Маркелов Н.В. "Он ранен был в бою у леса..." (Об одном стихотворении, приписанном Лермонтову) // Принципы и методы исследования в филологии: Конец XX века. Сборник статей научно-методического семинара "Textus". — Вып. 6. — СПб.-Ставрополь, 2001. — С. 632-634.
Маркелов Н.В. "Все картины военной жизни, которым я был свидетелем..." Боевая судьба М.Ю. Лермонтова. — М.: Три Л, 2001.
Маркелов Н.В. Умереть с пулею в груди... Боевая судьба М.Ю. Лермонтова. — Пятигорск: Северо-Кавказское изд-во "МИЛ", 2003.
Маркелов Н.В. 100 шедевров лермонтовского музея. — Пятигорск: Снег, 2004.
Маркелов Н.В. Кавказские силуэты. История Кавказа в лицах. — Пятигорск: Снег, 2007.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

2003

"Все картины военной жизни, которых я был свидетелем..." Боевая судьба М.Ю. Лермонтова

В ноябре 1840 года, вернувшись из тяжелой двадцатидневной экспедиции по Чечне, Лермонтов писал из крепости Грозной своему другу Алексею Лопухину: "Может быть когда-нибудь я засяду у твоего камина и расскажу тебе долгие труды, ночные схватки, утомительные перестрелки, все картины военной жизни, которых я был свидетелем". Рассказать "долгие труды" и "все картины" поэт не успел, хотя и намеревался писать большой роман или даже трилогию "из кавказской жизни". Лермонтов с честью носил мундир русского офицера. Окончив недолгий, оборванный пулей, воинский путь в скромном звании поручика Тенгинского пехотного полка, он достиг небывалых высот в русской батальной поэзии. За строками таких непревзойденных лермонтовских шедевров, как "Завещание", "Валерик" и "Сон" стоит его драматическая боевая судьба.

"Если будет война, клянусь вам Богом, буду всегда впереди"

Друг детских игр, троюродный брат Лермонтова Аким Шан-Гирей вспоминал, что юный Мишель "лепил из крашеного воску целые картины". Иногда сюжетами этих картин служили эпизоды победоносных сражений Александра Македонского с персами. По другим воспоминаниям, среди детских игр Лермонтову нравились те, "которые имели военный характер. Так, в саду у них было устроено что-то вроде батареи, на которую они бросались с жаром, воображая, что нападают на неприятеля".

Эти военные пристрастия опирались, несомненно, на родовую память будущего поэта. Его дальний предок, основатель рода Лермонтовых в России, шотландец Георг Лермонт служил в качестве ландскнехта (наемника) у поляков, но в 1613 году

при осаде города Белого был взят в плен и счел за лучшее перейти в ряды московского войска, на "государеву службу". Офицерами русской армии были отец, дед, прадед и прапрадед поэта. Дед по матери Михаил Васильевич Арсеньев, в память о котором Лермонтов получил свое имя, был капитаном гвардии, многие из его братьев — офицерами, а брат Никита имел чин генерал-майора. Один из братьев бабушки Лермонтова, урожденной Столыпиной, Александр был адъютантом Суворова и оставил записки о нем. Ее брат Николай дослужился до генерал-лейтенанта, брат Дмитрий — до генерал-майора, брат Афанасий, которого Лермонтов очень любил и называл "дядюшкой", был награжден золотой шпагой с надписью "За храбрость", участвовал в Бородинском сражении. Кстати, гувернерами Мишеля были отставные наполеоновские гвардейцы: сначала Жан Капе, а потом капитан Жандро, последнего мальчик "особенно уважал".

Сам Лермонтов, не окончив курса в Московском университете, в 1832 году поступил в петербургскую Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Размещалась она на набережной реки Мойки у Синего моста. Отсюда юный поэт писал Марии Лопухиной: "До сих пор я жил для литературной карьеры, столько жертв принес своему неблагодарному кумиру, и вот теперь я — воин. Быть может, это особая воля providения; быть может, этот путь кратчайший, и если он не ведет меня к моей первой цели, может быть, приведет к последней цели всего существующего: умереть с пулею в груди — это лучше медленной агонии старика. А потому, если будет война, клянусь вам Богом, буду всегда впереди".

Испытать себя в настоящем бою поэту предстоит еще не скоро, а пока он с успехом постигает воинское искусство. "Лермонтов был довольно силен, — вспоминает его товарищ А. Меринский, — в особенности имел большую силу в руках и любил состязаться в том с юнкером Карачинским, который известен был по всей школе как замечательный силач..." В очередной

раз, когда друзья на спор гнули шомполы гусарских карабинов, в залу вошел директор школы генерал Шлиппенбах. За порчу казенного имущества оба силача отправились на сутки под арест.

Лермонтов крепко держался в седле, хотя однажды и поплатился за свою удал. "Сильный душой, он был силен и физически, — продолжает Меринский, — и часто любил выказывать свою силу. Раз, после езды в манеже, будучи еще, по школьному выражению, новичком, подстрекаемый старыми юнкерами, он, чтоб показать свое знание в езде, силу и смелость, сел на молодую лошадь, еще не выезженную, которая начала беситься и вертеться около других лошадей, находившихся в манеже. Одна из них ударила Лермонтова в ногу и разбила ему ее до кости. Его без чувств вынесли из манежа. Он проболел более двух месяцев..."

Класс фехтования был обязателен для всех юнкеров, за которыми оставался только выбор оружия — эскадрон или рапира. Судьба распорядилась так, что противником поэта в учебных поединках часто становился его будущий убийца. "Я гораздо охотнее дрался на саблях, — признается Н. Мартынов. — В числе моих товарищей только двое умели и любили так же, как я, это занятие: то были гродненский гусар Моллер и Лермонтов. В каждую пятницу мы сходились на ратоборство, и эти полутеатральные представления привлекали много публики из товарищей..."

В четырнадцать лет Лермонтов написал небольшое стихотворение "Война" — по поводу русско-турецкой войны 1828—1829 годов. Правда, здесь отчетливо слышны отголоски пушкинской "Войны" 1821 года, да и посвящено оно, скорее, не конкретным военным событиям, а тем чувствам, которые владели юношей, мечтавшим побыстрее отправиться "в поля кровавой мести" и "ловить венки небренной славы". Тема эта в несколько ином виде нашла продолжение и в "Княгине Лиговской", где в кабинете Жоржа Печорина на персидском ковре "развешаны были пистолеты, два турецких ружья, черкесские шашки и кинжалы, подарки сослуживцев, погулявших когда-то за Балканом".

"Вот затрещали барабаны..."

Почти на всех портретах Лермонтов изображен в военной форме. Таким же он предстает и в памятниках, сооруженных в Пятигорске и Петербурге, Москве и Пензе, многих других городах. Принято считать, однако, что ни один портрет Лермонтова, взятый отдельно, не дает реального представления о его внешнем облике. Современники находили, что на портретах Лермонтов "попыщен". Художник же М.Е. Меликов, хорошо знавший поэта с детства, признавался, что "никогда не в состоянии был бы написать портрета Лермонтова при виде неправильностей в очертании его лица" и что, по его мнению, "один только К.П. Брюллов совладал бы с такой задачей, так как он писал не портреты, а взгляды..." Сам Брюллов высказался по этому поводу довольно сдержанно, если не сказать — прохладно. "Физиономия Лермонтова заслоняет мне его талант, — признавался великий мастер. — Я, как художник, всегда прилежно следил за проявлением способностей в чертах лица человека; но в Лермонтове я ничего не нашел".

Надо полагать, еще большие трудности вызвала бы у скульптора попытка передать в материале "неправильнос-

ти" фигуры поэта. Суммируя впечатления современников, можно сказать, что Лермонтов был невысокого роста, "приземистый", с несоразмерно большой головой и широким туловищем, кривоногий, в чем, вероятно, сказывались и последствия тяжелой травмы, полученной в манеже: правая нога была тогда сломана ниже колена, "и ее дурно срастили". По словам Шан Гирея, в Школе Лермонтов носил прозвание Маешки, от М-г Маеух, горбатого и остроумного героя давно забытого шутовского французского романа. Отмечают также его гордую, непринужденную осанку и "необыкновенную гибкость движений".

В ноябре 1834 года Лермонтов был выпущен из Юнкерской школы корнетом в лейб-гвардии Гусарский полк, стоявший в Царском Селе. Гусары несли караульную службу во дворце, участвовали в придворных празднествах и церемониях. О встрече с поэтом в царскосельском парке рассказал художник Меликов: "Живо помню, как, отдохнув в одной из беседок сада и отыскивая новую точку для наброска, я вышел из беседки и встретился лицом к лицу с Лермонтовым после десятилетней разлуки. Он был одет в гусарскую форму. В наружности его я нашел значительную перемену. Я видел уже перед собой не ребенка и юношу, а мужчину во цвете лет, с пламенными, но грустными по выражению глазами, смотрящими на меня приветливо, с душевной теплотой. Казалось мне в тот миг, что ирония, скользившая в прежнее время на губах поэта, исчезла... Заметно было, что он спешил куда-то, как спешил всегда, всю свою короткую жизнь".

Еще недавно, мечтая об офицерских эполетах, Лермонтов представлял свою будущую "восхитительную" жизнь, как череду "чужацеств, шалостей всякого рода и поэзии, залитой шампанским". Что касается шалостей и чужацеств, то есть здесь и доля истины и доля гусарской бравады. Если говорить о поэзии, то вместо шампанского лучше вспомнить "железный стих, облитый горечью и злостью". Как вскоре стало ясно, взрыв подобных эмоций у Лермонтова обладал разрушительной силой, неожиданной даже для автора, и мог вызвать при дворе состояние шока. Так, за стихотворение "Смерть поэта" пришлось расплачиваться ссылкой. Самиздатовские списки тогда быстро разошлись по столице, чему содействовал Святослав Раевский — друг поэта, посвященный во все его литературные дела. Автора "непозволительных стихов" государь посчитал помешанным. Изъяв бумаги, Лермонтова посадили под арест в Главном штабе. Дело вообще могло кончиться плохо. Солдатский мундир в подобной ситуации уже довелось примерить московскому студенту Александру Полежаеву. Во избежание худшего Лермонтов вынужден был "сдать" Раевского, о чем сам же потом поведал в письме к пострадавшему другу: "Я сначала не говорил про тебя, но потом меня допрашивали от государя: сказали, что тебе ничего не будет, и что если я запрусь, то меня в солдаты... Я вспомнил бабушку... и не смог. Я тебя принес в жертву ей... Что во мне происходило в эту минуту, не могу сказать — но я уверен, что ты меня понимаешь и прощаешь и находишь еще достойным своей дружбы... Кто бы мог ожидать!..."

Лермонтова было велено перевести в том же чине на Кавказ, в Нижегородский драгунский полк. Покидая Петербург, поэт передал с Раевским в "Современник" свое "Бородино" — первое стихотворение, которое он сам решился отдать в печать и, если бы его поэтическая карьера на этом пресеклась, то и того бы достало, чтобы каждый из нас теперь мог без труда процитировать строки о сожженной пожаром Москве и отступивших басурма-

нах. Описав главную национальную битву, подробности которой были известны ему лишь по рассказам, Лермонтов отправился к полям новых сражений, где теперь ему самому предстояло пролить кровь, свою или чужую. "Вот затрещали барабаны..." — это были барабаны судьбы.

"Я сделался ужасным бродягой..."

На Кавказе, как всегда, шла война. Горцам, собранным Шамилем под знамена газавата, противостояли силы Отдельного Кавказского корпуса. Штаб корпуса находился в Тифлисе. На Северном Кавказе войска были сосредоточены на Азово-Моздокской укрепительной линии, состоящей из ряда крепостей и казачьих укреплений; впоследствии линия получила название Кавказской.

Участливые хлопоты родни достигли генерал-майора В.Д. Вольховского, лицейского друга Пушкина, а в то время — начальника штаба Кавказского корпуса. Бывалый "кавказец" рассудил по-своему и решил отправить молодого офицера за Кубань — понюхать порошу. "...Два, три месяца экспедиции против горцев могут быть ему бесполезны, — полагал Вольховский, — это действительно прохладительное средство, а сверх того — лучший способ загладить проступок. Государь так милостив..."

В дело вмешался случай: в дороге Лермонтов простудился и лето провел не за Кубанью в жарких стычках, а на горячих водах в Пятигорске. "...Я приехал в отряд слишком поздно, — с огорчением сообщал он другу, — ибо государь нынче не велел делать вторую экспедицию, и я слышал только два, три выстрела; зато два раза в моих путешествиях отстреливался: раз ночью мы ехали втроем из Кубы, я, один офицер нашего полка и черкес (мирный, разумеется), — и чуть не попались шайке лезгин... я сделался ужасным бродягой, а право я расположен к этому роду жизни".

Той осенью Лермонтов исколесил весь Кавказ: "изъездил Линию всю вдоль, от Кизляра до Тамани", был в Тифлисе, в Кахетии и Азербайджане, а возвратный путь на север проделал по Военно-Грузинской дороге. Позднее в его странствиях был еще случай, когда поэт подвергся опасности пленения. По рассказу А.А. Краевского, Лермонтов подарил ему кинжал, которым однажды отбивался "от трех горцев, преследовавших его около озера между Пятигорском и Георгиевским укреплением. Благодаря превосходству своего коня поэт ускакал от них. Только один его нагонял, но до кровопролития не дошло. Михаилу Юрьевичу доставляло удовольствие скакать с врагами наперегонку, увертываться от них, избегать перерезывающих ему путь". Рассказ этот подтверждают и воспоминания П.И. Магденко, попутчика в одной из поездок поэта. По его словам, Лермонтов "указывал нам озеро, кругом которого он джигитовал, а трое черкес гонялись за ним, но он ускользнул от них на лихом своем карабахском коне".

Перевод назад, в гвардию, поэту выхлопотал В.И. Жуковский, в то время воспитатель наследника престола. Подводя итог затянувшейся кавказской одиссеи, Лермонтов заметил в письме к другу: "Здесь, кроме войны, службы нету"; и справедливость этих слов ему впоследствии довелось в полной мере испытать на собственном опыте. Он еще очень молод (ему только 23 года) и полон планов, хочет ехать в Мекку, в Персию или проситься в экспедицию в Хиву с генералом Перовским. Ехать все же пришлось под Новгород — к новому месту службы. Впрочем, ненадолго: бабушка выпросила возвращение любимого внука в Петербург, в родной лейб-гвардии Гусарский полк.

"Мы странствовали с ним в горах Востока..."

Кто знает, не мечтал ли Лермонтов о встрече "за хребтом Кавказа" с кумиром своей юности Александром Бестужевым? Переведенный из сибирской ссылки рядовым в войска Кавказского корпуса, тот сумел вернуться здесь к литературной деятельности и печатал в столичных журналах повести и рассказы под псевдонимом Марлинский. Популярность писателя была тогда невероятной: издания его книг, по выражению В.Г. Белинского, "таяли на полках, как подмоченный сахар". И.С. Тургенев признавался, что когда-то в молодости "целовал имя Марлинского на обертке журнала".

Лермонтов с детства с увлечением перечитывал Бестужева и в свои первые стихи переносил образы и строки его стихотворений. "Белеет парус одинокий..." — ведь эта строка впервые вышла именно у Бестужева. А когда в 1832 году в "Московском телеграфе" была напечатана его повесть "Аммалат-Бек", юный Мишель создал к ней несколько рисунков. Впечатление от повести было сильным. Вот начало одной из глав: "Дико-прекрасен гремучий Терек в Дарьяльском ущелии... Чернея от гнева, ревет и роется, как лютый зверь, под вековые громады: отрывает, рушит, катит вдаль их обломки". Может быть, здесь истоки известных лермонтовских строк:

**Терек воет, дик и злобен,
Меж утесистых громад...**

Их кавказские пути-дороги во многом совпадают: Ставрополь, Пятигорск, Ольгинское, Тамань, Тифлис. Ссылный декабрист был однажды прикомандирован к Тенгинскому пехотному полку, поручиком в котором позже служил Лермонтов. Лето 1835 года Бестужев провел в Пятигорске, на водах, а Лермонтов приехал сюда два года спустя. Кажется, он ищет встречи с автором знаменитого "Аммалат-Бека". Или с теми, кто хорошо знает его. В Тифлисе — это Мирза Фатали Ахундов; Бестужев перевел с фарси его поэму на смерть Пушкина, а Лермонтов позже записал с его слов сказку "Ашик-Кериб". Близкий, верный друг Бестужева по Пятигорску доктор Н.В. Майер изображен под именем Вернера в лермонтовском романе. Когда А.Ф. Смирдин издал первый том альманаха "Сто русских литераторов", там был помещен портрет Бестужева в бурке. И Лермонтов, попав на Кавказ, создает свой автопортрет и, разумеется, в бурке! Увы, встреча не состоялась: пока Лермонтов принимал ванны в Пятигорске, Бестужев погиб при высадке нашего десанта на мысе Адлер. Как писатели они бесконечно далеки друг от друга, но оба были преданы душой Кавказу, оба пролили здесь свою кровь.

Да, влияние знаменитого беллетриста развеялось, как ружейный дым. Создавая образ Грушницкого в "Княжне Мери", Лермонтов уже иронизирует над теми, кто принимает позу героев Марлинского. Белинский отмечал, что Грушницкий принадлежит к числу тех молодых людей, которые "страх как любят сочинения Марлинского, и чуть зайдет речь о предметах сколько-нибудь не житейских, стараются говорить фразами из его повестей". Имя Марлинского Лермонтов дважды упоминает в очерке "Кавказец" и тоже, как можно почувствовать, с несколько ироническим оттенком, особенно когда говорит о пристрастии молодых офицеров кавказских полков к кинжалам и буркам. Развязка же этих заочных отношений оказалась неожиданной и трагичной. Отставной майор Гребенского казачьего полка, любивший щегольнуть — в лучших традициях Марлинского! —

"Все картины военной жизни, которых я был свидетелем..."

Антология. 1990-2007

кавказским оружием и нарядом, не вытерпев бесконечных издевок, послал пулю в сердце насмешнику-реалисту.

Но тогда на Кавказе Лермонтова ждала другая встреча, одна из самых важных в его жизни. В 1837 году рядовым сюда попал и Александр Одоевский. "Главный наш поэт", как именовали его декабристы, прибыл не из Петербурга, как Лермонтов, а, так сказать, из глубины сибирских руд, из далекого Ишима, но в тот же самый полк. Нижегородские драгуны стояли в Кахетии, и часть пути поэты проделали вместе.

Я знал его — мы странствовали с ним

В горах Востока... и тоску изгнания

Делили дружно...

— вспоминал впоследствии Лермонтов. Одоевский был на 12 лет старше, но, видимо, горы и поэзия особым образом действуют на душу. Одоевского любили все, кто его знал. Но никто не понимал так, как Лермонтов. В стихотворении, посвященном памяти друга, он запечатлел

...и блеск лазурных глаз,

И звонкий детский смех, и речь живую,

И веру гордую в людей и жизнь иную.

Во время летней экспедиции 1839 года, находясь в укрепленном лагере Псеузапе (ныне поселок Лазаревское), Одоевский умер от приступа кавказской лихорадки, так тогда называли малярию. Известие об этой смерти застало Лермонтова уже в Петербурге. Невероятным образом, проникая мысленным взором за тысячи верст, он описал в стихотворении "Памяти А.И. О-го" кончину того, кого называл когда-то "мой милый Саша". Описал настолько достоверно, в деталях и так близко к реальным обстоятельствам, что не понявший поэтическую природу этого явления Г.И. Филиппсон, участник той же экспедиции, счел необходимым в своих поздних мемуарах поэта "поправить": "Не могу понять, как мог Лермонтов в своих воспоминаниях написать, что он был при кончине Одоевского: его не было не только в отряде на Псеузапе, но даже и на всем восточном берегу Черного моря".

Да, не было. Но это не имело значения для того, кто мог заглянуть и за грань еще не сбывшегося. В стихотворении содержится невольное предсказание, могилу друга Лермонтов называет "неизвестной":

И вокруг твоей могилы неизвестной

Все, чем при жизни радовался ты...

Зимой, когда горцы отбили укрепление у русских, могила Одоевского была раскопана и не сохранилась.

"Я пустился в большой свет"

В 1835 году товарищ Лермонтова по Юнкерской школе князь Александр Барятинский, командуя сотней черноморских казаков, участвовал в боях за Кубанью, где и получил тяжелое пулевое ранение в бок. Чудом остался жив и привез с Кавказа первую боевую награду — золотую саблю с надписью "За храбрость".

Успехи Лермонтова в этом смысле были, как видим, гораздо скромнее. Но пока он колесил по дорогам Кавказа, в печати появилось его "Бородино". Теперь вышла "Песня про... купца Калашникова", следом за ней "Тамбовская казначейша". Вернувшись в столицу, Лермонтов, по его выражению, "пустился в большой свет". Его принимали в лучших салонах Петербурга, и хорошенькие женщины выпрашивали у него стихи. Приведу свидетельство И.С. Тургенева, наблюдавшего на вечере в доме

княгини Шаховской "за быстро вошедшим в славу поэтом": "На Лермонтове был мундир лейб-гвардии гусарского полка; он не снял ни сабли, ни перчаток — и, сгорбившись и насупившись, угрюмо посматривал на графиню. Она мало с ним разговаривала и чаще обращалась к сидевшему рядом с ним графу Шувалову, тоже гусару. В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижных глаз. Их тяжелый взор странно не согласовывался с выражением почти детски нежных и выдававшихся губ. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых широких плечах возбуждала ощущение неприятное; но присущую мощь тотчас сознавал всякий... Внутренне Лермонтов, вероятно, скучал глубоко; он задыхался в тесной сфере, куда его втокнула судьба".

Служака из Лермонтова получился неважный. "Ученье и мневры, — признавался он, — производят только усталость". За допущенные (то ли по небрежности, то ли намеренно) нарушения он дважды подвергался аресту. Как-то раз наш корнет появился на разводе с короткой, чуть ли не игрушечной саблей. Шеф гвардейского корпуса великий князь Михаил велел сабелку снять и дал поиграть ею маленьким великим князьям Николаю и Михаилу Николаевичам, а Лермонтова отправил на 15 суток гауптвахты. В другой раз поэт поплатился арестом за неформенное шитье на мундире. "Просился на Кавказ, — пишет он в это время Марии Лопухиной, — отказали, не хотят даже, чтобы меня убили".

Сидя под арестом, Лермонтов написал картину "Вид Кавказа". Душою он часто уносился к "синим горам", и память кавказских странствий стала выплескиваться на бумагу: "Дары Терека", "Демон" и "Мцыри", одна за другой выходят повести "Бэла", "Фаталист" и "Тамань". Готовятся к печати книги: "Стихотворения" и "Герой нашего времени".

Большой крови Лермонтов еще не видел, и война в романе проходит только приглушенным фоном. Мужские персонажи здесь в большинстве офицеры Кавказского корпуса. О Максиме Максимыче мы знаем, что служить он начал еще при Ермолове, получив при нем два чина за дела против горцев. Лет десять он стоял с ротою в Чечне, в крепости за Терекон, у Каменного Брода. (В скобках замечу, что теперь это селение носит название Аксай и отсюда всего лишь два-три километра до печально знаменитой Первомайки, где в январе 1996 года держал оборону Салман Радиев, — печоринские места!). С Грушницким главный герой успел побывать в экспедиции; в действующем отряде тот получил ранение пулей в ногу. В Пятигорске у источника Печорин замечает, что "несколько раненых офицеров сидели на лавке, подобрав костыли, бледные, грустные". Боевые действия не затрагивают, разумеется, района Горячих или Кислых вод, но дыхание близкой войны ощутимо и здесь: это и казаки на сторожевых вышках в степи и пикетах, и часовые на валу кисловодской крепости, да и убитого на поединке Грушницкого условлено отнести "на счет черкесов". Тема оружия то и дело мелькает на страницах "Героя...", играя важную роль в ряде ключевых эпизодов, да и кончается все повествование рассуждением Максима Максимыча об особенностях черкесских винтовок и шашек.

Имея в виду современные читательские запросы, роман можно бы представить и как "криминальное чтиво": все-таки четыре убийства (Бэлы, ее отца — старого князя, Грушницкого и Вулича), ряд покушений (главного героя, например, сначала хотят утопить в Черном море, потом подло, то есть практически безоружного, застрелить на дуэли, а когда это не удается,

Грушницкий грозит зарезать его ночью из-за угла, и, наконец, пуля пьяного казака в "Фаталисте" срывает ему с плеча эпolet). Молодую женщину похищают и склоняют к сожительству, потом похищают вновь и убивают ударом кинжала. Еще контрабанда, кражи, подслушанные заговоры, погони... К тому же повествование построено так, что автор-рассказчик как будто проводит следствие: опрашивает очевидцев, раскапывает "компромат" в виде интимных записок героя, а при личной встрече с ним составляет его словесный портрет. Цензура роман пропустила, вымарав только несколько строчек, где автор имел слишком смелое суждение о вещах потусторонних. В апреле 1840 года первые томики "Героя..." появились на книжных прилавках Петербурга.

Памятное лето 1837-го Белинский провел в том же Пятигорске, и, сообразно впечатлениям, написал оттуда семь писем, по объему почти не уступающих "Княжне Мери". И когда в рецензии на роман он замечает, что "бывшие там удивляются непостижимой верности, с какою обрисованы у г. Лермонтова даже малейшие подробности", то имеет в виду прежде всего самого себя. Проницательнее же всех из критиков оказался вдруг Булгарин, в "Северной пчеле" сразу назвавший "Героя" лучшим романом на русском языке. Говорят, что злодея "подогрела" бабушка поэта, Е.А. Арсеньева, послав ему свеженький томик и пятьсот рублей ассигнациями впридачу.

"Едва успели мы скрестить шпаги..."

На первых же страницах своего пятигорского дневника, набрасывая психологический абрис Грушницкого, Печорин предрекает уже и роковую развязку их отношений: "Я его также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать". Дальнейшее развитие событий претворяет этот прогностический тезис в жизнь или, в данном случае лучше сказать, в смерть. Антагонизм героев по ходу сюжета достигает высшей, буквально экстремальной степени. "Нам на земле вдвоем нет места..." — говорит Грушницкий за мгновение до того, как с пулею в груди навсегда исчезнуть с уступа отвесной скалы. Дуэль (как действие) была для прозы тех времен ситуацией почти неизбежной, обойтись без нее в "Герое..." Лермонтов не мог. Но поединок с Грушницким лишь частный случай той круговой конфронтации, которая и составляет сущность отношений Печорина с другими персонажами романа.

В "Тамани" он выдерживает опасную схватку с ундиной в лодке, когда ее сильный толчок едва не сбрасывает его в море. Действия противоборствующих сторон или, словами героя, "отчаянная борьба" достигает здесь "сверхъестественных усилий". Из удовольствия, как говорит Печорин, подчинять своей воле все, что его окружает, он затевает и свой притворный роман с Мери, легко переиграв в психологическом поединке наивную московскую княжну. Дикарка Бэла — пленница русского офицера и находится в русской крепости. Поступки Печорина тут более всего и напоминают правильную осаду. Согласно комментарию Максима Максимыча, "долго бился с нею Григорий Александрович". Потом этот странный спор о предопределении судьбы с Вуличем, метафизический поединок, когда один из противников ставит на кон двадцать червонцев, а дру-

гой собственную жизнь. Разве что доктор Вернер не захвачен конфронтацией, но он — доверенное лицо героя, его секундант. Да Максим Максимыч, заведомо отдавший себя воле победителя: "Что прикажете делать? Есть люди, с которыми непременно должно соглашаться".

Враждебные отношения Печорина и Красинского в неоконченной "Княгине Лиговской" также, предположительно, должны были разрешиться дуэлью. В "Маскараде", "Казначейше" и "Штоссе" поединок ведется за карточным столом. О "Калашникове" за очевидностью ситуации можно, кажется, только упомянуть. Одна из самых впечатляющих сцен в поэме "Мцыри" — бой с барсом. Противники, человек и зверь, принадлежат разным мирам, но "упоение в бою" уравнивает их. Звериный статус барса несколькими штрихами легко дезавуирован ("Он застонал, как человек...", "Он встретил смерть лицом к лицу..."). Мцыри в то же время осознает себя в схватке более зверем, чем человеком:

**Я пламенел, визжал, как он;
Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков
Под свежим пологом лесов.
Казалось, что слова людей
Забыл я...**

В череде испытаний, посланных автором своему герою, бой с барсом — высшее, самое драматичное, хотя эпизод, кажется, и не предопределен логикой сюжета; это поединок в чистом виде, турнирный или, если угодно, даже ритуальный. Вся изложенная картина наводит на мысль уже о способе художественного мышления Лермонтова, корнящемся в свойствах его личности. Перескакивая через многочисленные признания современников о несносном, трудном, дурном характере поэта, напомним читателю лишь одно принципиально важное высказывание А.И. Герцена: "В отличие от Пушкина Лермонтов никогда не искал мира с обществом, в котором ему приходилось жить: он смертельно враждовал с ним — вплоть до своей гибели".

В частной жизни Лермонтов был столь же неуступчив. Во время поединка молодой Барант нанес ему незначительную царапину на груди или ниже локтя (сведения расходятся). В объяснительном письме на имя командира лейб-гвардии Гусарского полка Н.Ф. Плаутина сам Лермонтов рисует дело так: "Так как господин Барант почитал себя обиженным, то я предоставил ему выбор оружия. Он избрал шпаги, но с нами были также и пистолеты. Едва успели мы скрестить шпаги, как у моей конец переломился, а он мне слегка оцарапал грудь. Тогда взяли мы пистолеты. Мы должны были стрелять вместе, но я немного опоздал. Он дал промах, а я выстрелил уже в сторону..." Сидеть под арестом на этот раз пришлось в Ордонансгаузе, а потом и на Арсенальной гауптвахте. Барант, вздумавший вдруг опровергнуть слова Лермонтова о выстреле в воздух, был приглашен поэтом для личных объяснений и под угрозой нового поединка признал себя совершенно удовлетворенным.

Современник передает рассказ Н.П. Коллюбакина, кавказского знакомого Лермонтова (впоследствии генерала, а в то время молодого офицера; многие видят в нем прототип Грушницкого): "Коллюбакин рассказывал, что их собралось однажды четверо, отпросившихся у Вельяминова недели на две в Георгиевск, они наняли немецкую фуру и ехали в ней при okazji, то есть среди небольшой колонны, периодически ходившей из отряда в Георгиевск и обратно. В числе четверых находился и Лермонтов. Он сумел со всеми тремя своими попутчиками до того перессориться на дороге и каждого из них так оскорбить, что все трое ему сделали вызов, он должен был наконец вылезть из фургона

"Все картины военной жизни, которых я был свидетелем..."

и шел пешком до тех пор, пока не приискали ему казаки верховой лошади, которую он купил. В Георгиевске выбранные секунданты не нашли возможным допустить подобной дуэли: троих против одного, считая ее за смертоубийство, и не без труда уладили дело примирением, впрочем, очень холодным."

Знаменитый бретер Руфин Дорохов (его историю записал А.В. Дружинин) поведал, как при первом знакомстве с Лермонтовым дело у них тоже едва не дошло до дуэли: "На каком-то увеселительном вечере мы чуть с ним не посчитались очень крупно, — мне показалось, что Лермонтов трезвее всех нас, ничего не пьет и смотрит на меня насмешливо".

За дуэль с французиком де Барантом генерал-аудиториат склонялся к разжалованию Лермонтова в рядовые, с лишением чинов и дворянства, но — "на все есть манера", как сказано в "Герое...". Столь суровый приговор — лишь повод проявить монаршее милосердие. Из Петербурга поэта выслали снова, вторично исключив из гвардии, и, что особенно унижительно, его, кавалериста, на этот раз отправили в пехоту, тем же чином. "Счастливого пути, господин Лермонтов, — бросил вдогонку царь Николай, — пусть он очистит себе голову..."

"Штыки горят под солнцем юга"

После ахульгинского погрома, когда Шамиль чудом избежал пленения или смерти, жаркое пламя газавата с новой силой стало разгораться в Чечне. "Ловкие действия Шамиля, — читаем в кавказских хрониках, — являвшегося с чрезвычайной быстротой всюду, откуда уходили войска наши, и с успехом увлекавшего за собою толпы плохо замиренных горцев", вынудили наше командование предпринять новые наступательные шаги.

На правом фланге Линии действовал Лабинский отряд под командой генерала Засса, на левом — был сформирован Чеченский отряд генерала Галафеева, базировавшийся в крепости Грозной. "Если ты будешь мне писать, — сообщает Лермонтов Алексею Лопухину, — то вот адрес: "на Кавказскую линию, в действующий отряд генерал-лейтенанта Голофеева, на левый фланг". В составе Чеченского отряда поэт выступил в свою первую экспедицию.

Покинув лагерь близ Грозной в первых числах июля 1840 года, Галафеев пересек Сунжу, прошел Ханкальское ущелье и с боями продвинулся к Гойтинскому лесу. Затем последовал переход к Урус-Мартану и селению Гехи, где вскоре и произошли главные боевые события предпринятой операции. На своем пути войска уничтожили ряд чеченских селений. "А чтобы произвести большое моральное влияние на край, — доносил в рапорте Галафеев, — то они направлены были через гехинский лес..." Похожей фразой, кстати, начинается описание военных действий и Лермонтов в своем "Валерике":

**Раз — это было под Гихами —
Мы проходили темный лес...**

Каждый шаг вперед здесь давался потом и кровью. Движение осуществлялось порядком, который на армейском жаргоне называли "ящиком": артиллерия и обоз в центре, пехота несколькими цепями шла по обеим сторонам, предупреждая нападение противника с флангов; смешанные, более подвижные отряды кавалерии и пехоты составляли авангард и арьергард.

Произведением, в котором наиболее полно и ярко отразились боевые впечатления поэта, навсегда осталось его большое стихотворение "Валерик". Это, как сообщает Лермонтовская энциклопедия, "развернутое описание походной жизни

и военных действий на Кавказе, кровопролитного боя на р. Валерик между отрядом генерала Галафеева и чеченцами 11 июля 1840, в котором участвовал Лермонтов. Обе стороны понесли большие потери, но существенного военного успеха достигнуто не было..."

В доверительном письме другу поэт приводил подробности дела, страшные картины которого спустя долгое время все еще стояли перед его глазами: "У нас были каждый день дела, и одно довольно жаркое, которое продолжалось 6 часов сряду. Нас было всего 2000 пехоты, а их до 6 тысяч; и все время дрались штыками. У нас убыло 30 офицеров и до 300 рядовых, а их 600 тел осталось на месте — кажется, хорошо! Вообрази себе, что в овраге, где была потеха, час после дела пахло кровью..."

Работая над стихотворением "Валерик", Лермонтов выбросил оттуда многие строки, рисующие жуткие подробности сражения. Вовсе не потому, что щадил будущего читателя, а в поисках точного образа, чтобы в привычной уже обыденности войны передать весь ужас происходящего. Пытаясь утолить жажду, герой "Валерика" хочет зачерпнуть воды из горной реки, но "мутная волна была тепла, была красна..."

Военный историк приводит рассказ офицера-артиллериста Константина Мамацева, попавшего в ходе боя в опасную ситуацию: "Мамацев с четырьмя орудиями оставлен был в арьергарде и в течение нескольких часов один отбивал картечным огнем бешеные натиски чеченцев. Это было торжество хладнокровия и лебяного мужества над дикою, не знающей препон, но безрассудною отвагою горцев. Под охраной этих орудий войска вышли наконец из леса на небольшую поляну, и здесь-то на берегах Валерика грянул бой, составляющий своего рода кровавую эпопею нашей кавказской войны... Выйдя из леса и увидев огромный завал, Мамацев со своими орудиями быстро обогнул его с фланга и принялся засыпать гранатами. Возле него не было никакого прикрытия. Оглядевшись, он увидел, однако, Лермонтова, который, заметив описанное положение артиллерии, подоспел к нему со своими охотниками. Но едва начался штурм, как он уже бросил орудия и верхом на белом коне, ринувшись вперед, исчез за завалами".

Судя по всему, Мамацев обрисовал события довольно точно, ибо и в официальных военных сводках о Лермонтове сказано, что "офицер этот, не смотря ни на какие опасности, исполнял возложенное на него поручение с отменным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших солдат ворвался в неприятельские завалы".

В валерикском сражении погиб Владимир Лихарев — декабрист, переведенный из Сибири рядовым в Куринский полк. "В последнем деле, где он был убит, — свидетельствует декабрист Н. И. Лорер, — он был в стрелках с Лермонтовым, тогда высланным из гвардии. Сражение приходило к концу, и оба приятеля шли рука об руку, споря о Канте и Гегеле и часто, в жару спора, неосторожно останавливались. Но горская пуля метка, и винтовка редко дает промахи. В одну из таких остановок вражеская пуля поразила Лихарева в спину навывлет, и он упал навзничь. Ожесточенная толпа горцев изрубила труп так скоро, что солдаты не успели на выручку останков товарища-солдата..."

Ранение в бою получил и Сергей Трубецкой, будущий секунданта на дуэли Лермонтова с Мартыновым. В целом же действия Галафеева в Чечне признавались неудачными. Так, генерал Филиппон впоследствии писал, что "эти походы доставили русской литературе несколько блестящих страниц Лермонтова, но успеху общего дела не помогли".

"Я получил в наследство отборную команду..."

Вернувшись в крепость Грозную, отряд Галафеева вскоре совершил поход в Северный Дагестан. "С тех пор как я на Кавказе, — замечает Лермонтов, — я не получал ни от кого писем, даже из дому не имею известий. Может быть, они пропадают, потому что я не был нигде на месте, а шатался все время по горам с отрядом".

В конце сентября Галафеев выступил из Грозной к реке Аргун. Во время похода получил ранение Руфин Дорохов. "Это был человек, — вспоминает современник, — даже на Кавказе среди отчаянно храбрых людей, поражавший своей холодной, решительной смелостью". Будучи намного старше Лермонтова, он имел скромный чин унтер-офицера, так как за участие в дуэлях и буйное поведение не раз лишился офицерских погон. Поначалу их отношения едва не довели до поединка, но жизнь под чеченскими пулями быстро сблизила их. Старый кавказский рубака, Дорохов имел под началом "команду охотников", которую, выбыв по ранению из строя, передал Лермонтову.

"...Я получил в наследство от Дорохова, которого ранили, отборную команду охотников, состоящую из ста казаков, — разный сброд, волонтеры, татары и проч., это нечто вроде партизанского отряда, — сообщает поэт, — и если мне случится с ним удачно действовать, то авось что-нибудь дадут..."

Желанная награда давала бы надежду на прощение и отставку, о чем Лермонтов уже подумывал, мечтая целиком посвятить себя литературе. Его "летучая сотня" отличилась в боях за шалинским лесом и при переправе через Аргун. Конец осени прошел в новых походах по Чечне. Человек, чья легендарная храбрость не только не требовала сравнений, а сама служила известным мерилom, Руфин Дорохов высоко оценил воинскую отвагу поэта: "Славный малый — честная прямая душа — не сносить ему головы. Мы с ним подружались и расстались со слезами на глазах. Какое-то черное предчувствие мне говорило, что он будет убит... Жаль, очень жаль Лермонтова, он пылок и храбр — не сносить ему головы".

Первый биограф Лермонтова профессор П. А. Висковатый, собравший по рассказам очевидцев немало ценных сведений, приводит подробности боевой биографии поэта, характеризующие его как командира и офицера: "Раненный во время экспедиции Дорохов поручил отряд свой Лермонтову, который вполне оценил его и умел привязать к себе людей, совершенно входя в их образ жизни. Он спал на голой земле, ел с ними из одного котла и разделял все трудности похода."

Воспоминания же враждебно настроенного Л. В. Россильона звучат совсем в ином тоне, но и здесь мы найдем интересные детали: "Лермонтов собрал какую-то шайку грязных головорезов. Они не признавали огнестрельного оружия, врезывались в неприятельские аулы, вели партизанскую войну и именовались громким именем Лермонтовского отряда. Длилось это недолго, впрочем, потому что Лермонтов нигде не мог усидеть, вечно рвался куда-то и ничего не доводил до конца".

В терминах тех времен действия лермонтовской сотни иначе, чем "партизанской войной", назвать было трудно. По существу же, это была особая штурмовая группа, прообраз современного спецназа, с широким диапазоном боевых задач. Условия горной войны диктовали при этом и выбор оружия и способы ведения боя. Внешняя бесшабашность ("сброд", "головорезы") на деле оборачивалась прекрасной подготовкой к бесконечным рукопашным схваткам. Успешно перенятые у противника боевые ка-

Эпизод из сражения при Валерике. 11 июля 1840 г.
Акварель М.Ю. Лермонтова и Г.Г. Гагарина. 1840 г.



чества — подвижность, быстрота и неотразимый натиск — обеспечивали действиям "летучей сотни" максимальный эффект. В документах о представлении Лермонтова к награде говорилось, что "ему была поручена конная команда из казаков-охотников, которая, находясь всегда впереди отряда, первая встречала неприятеля и, выдерживая его натиски, весьма часто обращала в бегство сильные партии".

Выбор командира оказался психологически оправданным. "Я вошел во вкус войны, — признавался поэт, — и уверен, что для человека, который привык к сильным ощущениям этого банка, мало найдется удовольствий, которые бы не показались приторными".

Как тут не обратиться еще раз к рассказу Константина Мамацева, рисующего драматический эпизод осеннего боя в Чечне: "Последний арьергардный батальон, при котором находились орудия... слишком поспешно вышел из леса, и артиллерия осталась без прикрытия. Чеченцы разом изрубили боковую цепь и кинулись на пушки. В этот миг Мамацев увидел возле себя Лермонтова, который точно из земли вырос с своею командой. И как он был хорош в красной шелковой рубашке с косым расстегнутым воротом; рука сжимала рукоять кинжала. И он, и его охотники, как тигры, сторожили момент, чтобы кинуться на горцев..."

"Все картины военной жизни, которых я был свидетелем..."

"Их ведет, грозя очами, генерал седой..."

Однажды зимним вечером в Петербурге, в доме братьев Трубецких у Лермонтова произошел спор с Барятинским. "Лермонтов, — вспоминает современник, — настаивал на всегдашней его мысли, что человек, имеющий силу для борьбы с душевными недугами, не в состоянии побороть физическую боль. Тогда, не говоря ни слова, Барятинский снял колпак с горящей лампы, взял в руку стекло и, не прибавляя скорости, тихими шагами, бледный прошел через комнату и поставил ламповое стекло на стол целым; но рука его была сожжена почти до кости, и несколько недель носил он ее на привязи, страдая сильно лихорадкой".

Человек непреклонной воли и грамотный военный профессионал, постигший тактику противника и научившийся переигрывать его, Александр Иванович Барятинский занял в 1856 году пост наместника Кавказа. За три последующих года он полностью сломил сопротивление Шамиля и пленил грозного имама.

Начальником штаба Кавказской армии во времена Барятинского был Дмитрий Алексеевич Милютин. Первоначальное образование он, как и Лермонтов, получил в Университетском благородном пансионе, поступив туда лишь годом позже поэта. Товарищи по пансиону доверили ему редактирование рукописного журнала "Улей", где увидели свет и ранние стихотворные опыты юного Мишеля. Избрав военную карьеру, Милютин участвовал в трехмесячной осаде "орлиного гнезда" Шамиля — Ахульго и получил там пулю в правое плечо и Владимирский крест с бантом. С Лермонтовым он мог встретиться и на Кавказе, где в начале 40-х служил обер-квартирмейстером на Кавказской линии. Впоследствии Милютин был отозван в Петербург и занял кафедру в военной академии. Здесь он создал капитальное трехтомное исследование — "Описание войны 1799 года", посвященное "последней и блистательнейшей кампании Суворова".

В полной мере как крупный военный деятель и мыслитель Милютин проявил себя на посту военного министра России. Находясь в этой должности в течение двадцати лет (1861—1881), он провел череду масштабных прогрессивных преобразований, соответствовавших духу времени и возросшим техническим возможностям. Именно ему Россия была обязана введением общей воинской повинности, а армия — увеличением боевого состава и улучшением материального быта. При нем была введена военно-окружная система, осуществлен переход на новые виды вооружений, отменены телесные наказания и сокращен срок службы.

В воспоминаниях, написанных генерал-фельдмаршалом Милютиным, несколько страниц посвящены Университетскому пансиону тех времен, когда в нем находился и Лермонтов. Существует предположение, что у Милютина хранились и неизвестные рукописи поэта.

Лермонтов был лично знаком и с "проконсулом Кавказа" легендарным Ермоловым и не раз назвал его в своих стихах и прозе. Историю Ермолова хотел написать еще Пушкин. Вероятно, удовлетворив свои творческие интересы в созданных образах Петра (то есть абсолютной вершины российского самодержавия) и Пугачева (то есть максимальной степени народного протеста оному), он искал возможности запечатлеть и современную ему личность исторического масштаба. В том, что поэт именно так подходил к оценке Ермолова, сомневаться не приходится: в его письмах дважды встречается весьма ха-

рактерное (хотя и косвенное) сопоставление Ермолова с Наполеоном. Ради двухчасовой встречи с отставным "проконсулом" Пушкин, направлявшийся в Грузию, проделал двести лишних верст, чтобы заехать к генералу в Орел. Впоследствии, пережив какое-то разочарование, Пушкин от своих замыслов отказался и в дневнике 1834 года назвал Ермолова "великим шарлатаном".

Много интересного о Ермолове мог бы поведать и его секретарь "по дипломатической части" Грибоедов. Но и тут не сложилось. В письме к Кюхельбекеру в ноябре 1825 года он дал своему патрону восторженную характеристику ("...патриот, высокая душа, замыслы и способности точно государственные, истинно русская, мудрая голова"), но здесь же проницательно и заметил: "Это не помешает мне когда-нибудь с ним рассориться..." Слова поэта вполне оправдались, не более чем через год в письме к Бегичеву он сообщает: "С А.П. у меня род прохладения прежней дружбы..." И, словно оправдываясь, строчкой ниже ставит свой, можно сказать, хронологический диагноз: "старик наш человек прошедшего века". Ермолов же, в свою очередь, знаменитую комедию находил скучной (Пушкину сказал, что от стихов Грибоедова "скулы болят") и до конца дней хранил к ее автору неприязненное отношение.

У Лермонтова с Ермоловым все совершенно иначе. Вспомним, как приосанился лермонтовский Максим Максимыч, упомянув о своей службе "при Алексее Петровиче". В то время, когда Лермонтов писал "Героя...", Ермолов давно пребывал в опале, и появление его имени на первых же страницах романа могло прозвучать вызывающе. О прославленном полководце Лермонтов вспомнил и в самом большом своем батальном стихотворении "Валерик":

**Вот разговор о старине
В палатке ближней слышен мне;
Как при Ермолове ходили
В Чечню, в Аварию, к горам;
Как там дрались, как мы их били,
Как доставалось и нам...**

Одна из самых внушительных фигур в нашей истории прошлого века, Ермолов был бы достоин лучших страниц и нашей великой литературы, но судьба и тут отвернулась от него: самый грандиозный замысел, связанный с его именем, — трилогия Лермонтова "из кавказской жизни, с Тифлисом при Ермолове, его диктатурой и кровавым усмирением Кавказа, Персидской войной и катастрофой, среди которой погиб Грибоедов в Тегеране" — этот замысел остался неосуществленным.

Получив в начале 1841 года отпуск, поэт по дороге с Кавказа завез Ермолову частное письмо от его бывшего адъютанта П.Х. Граббе (в то время командовавшего войсками Кавказской линии). Вскоре по личным впечатлениям Лермонтов создает образ генерала — покорителя Кавказа в стихотворении "Спор":

**И испытанный трудами
Бури боевой,
Их ведет, грозя очами,
Генерал седой...**

"Спор" — стихотворение странное. Лермонтов видит происходящее с какой-то очень высокой точки, не сопоставимой даже с физической высотой спорящих Казбека и "Елбруса", буквально космической, охватывая взглядом чуть не полмира от Урала до Нила. Странность же его в том, что после пронзительных, щемящих, облитых кровью строк "Валерика" здесь тон у Лермонтова совсем другой: он если и не приветствует неотвратимого, "страшно-медленного", заволаживающего движения неисчислимых русских полков на Кавказ, то, во всяком случае,

не имеет сомнения ни относительно моральной оправданности этого нашествия, ни относительно его победоносного исхода. Ермолов здесь узнаваем, хотя и не назван по имени, но Ермолов или кто-то другой — разве у русских мало боевых генералов? В стихотворении приоткрыта, кстати, и экономическая подоплека происходящего:

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

Разве что "медь" заменить на "нефть", и строка вновь зазвучит с болезненной актуальностью.

С чувством горького сожаления Ермолов отозвался на известие о гибели Лермонтова: "Можно позволить убить всякого другого человека, будь он вельможа и знатный: таких завтра будет много, а этих людей не скоро дождешься!" И еще выразился в том смысле, что будь это в его времена, то он нашел бы случай спровадить Мартынова на верную гибель.

"Злой чечен ползет на берег..."

На Тереке Лермонтов побывал еще в детские годы, посетив с бабушкой Шелкозаводское — имение своих родственников Хастатовых. С тех пор название реки, описанной в первых же поэмах, не покидает его произведений. Жизнь пограничных казачьих станиц поэт видел и в более зрелую пору, когда "изъездил Линию всю вдоль" во время первой кавказской ссылки. Существует предание, что именно здесь, в станице Червленной, Лермонтов написал свою "Казачью колыбельную песню". В хате, где поэт остановился на постой, он услышал, как молодая казачка напевает над колыбелью. Присев к столу, Лермонтов тут же набросал стихи, ставшие впоследствии народной песней:

**По камням струится Терек,
Плещет мутный вал;
Злой чечен ползет на берег,
Точит свой кинжал...**

По тем же впечатлениям Лермонтов написал и стихотворение "Дары Терека", названное Белинским "поэтической апофеозой Кавказа". По строю и звучанию оно близко гребенскому казачьему фольклору. Волны Терека приносят в дар старцу Каспию "кабардинца удалого" — воина, погибшего на поле битвы, а потом и "дар бесценный" — труп молодой казачки, окровавленной жертвы какой-то неизвестной нам трагической любовной истории:

**По красоте молодежи
Не тоскует над рекой
Лишь один во всей станице
Казачина гребенской.
Оседлал он вороного
И в горах, в ночном бою,
На кинжал чеченца злого
Сложит голову свою...**

Дважды повторив формулу о злом чеченце, Лермонтов следует, скорее, народной поэтической традиции, а вовсе не стремится подчеркнуть непримиримость к извечному врагу. Напротив, в "Бэле" он преклоняется перед "способностью русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить", о чем он позже (и более подробно) расскажет в очерке "Кавказец".

В Червленной происходит и действие его повести "Фаталист", открывающейся фразой из журнала Печорина: "Мне как-то раз

случилось прожить две недели на левом фланге; тут же стоял батальон пехоты..." Едва обозначенная сюжетная линия, связывающая героя романа и хорошенькую казачку Настю, тут же и обрывается. Повесть о гребенских казаках написал годы спустя совсем другой русский офицер. Близость враждебного населения передана здесь лишь легким штрихом — незатейливой репликой: уговаривая казака-убийцу покориться, старый есаул восклицает: "Побойся Бога! Ведь ты не чеченец окаанный..." Равно и наш бывалый офицер из очерка "Кавказец" выражается в том же духе: "Чеченцы, правда, дрянь..."

Чтобы попробовать истолковать эти "окаанный" и "дрянь" более расширительно, имея в виду представления не только гребенских стариков и Максим Максимычей, а русское общественное сознание в целом, обратимся к книге Платона Зубова "Картина Кавказского края". Она вышла в Петербурге в 1835 году, то есть примерно в то время, когда и происходят события, описанные в "Фаталисте". "Народ сей, — замечает автор о чеченцах, — отличается от всех горских племен особенным стремлением к разбою и хищничеству, алчностью к грабежу и убийствам, коварством, воинственным духом, смелостью, решительностью, свирепством, бесстрашием и необузданною наглостию".¹ Сходную характеристику обнаружим и в капитальной "Истории войны и владычества русских на Кавказе" Н.Ф. Дубровина: "Грязные душою и телом, чуждые благородства, незнакомые с великодушием... корыстолюбивые, вероломные и в высшей степени исполненные самолюбия и гордости — таковы были чеченцы..."²

Дабы избежать упрека в злонамеренном выдергивании цитат, приведу и свидетельство того, чей авторитет никакому сомнению, кажется, давно уже не подлежит. Острожная судьба когда-то свела Ф.М. Достоевского с "лицами кавказской национальности", о чем несколько строк найдем в его "Записках из Мертвого дома": "Их было два: лезгина, один чеченец и трое дагестанских татар. Чеченец был мрачное и угрюмое существо; почти ни с кем не говорил и постоянно смотрел вокруг себя с ненавистью, исподлобья и с отравленной, злобно-насмешливой улыбкой".

"Чеченский след" в поэзии Лермонтова не всегда очевиден. В стихотворении "Валерик" он сам называет имя своего кунака-чеченца Галуба, но это, по-видимому, условный персонаж, в черновом автографе есть и другие варианты (Юнус и Ахмет). Чеченская тема звучала бы здесь сильнее, но многие строки Лермонтов из окончательного текста вычеркнул:

**Чечня восстала вся кругом:
У нас двух тысяч под ружьем
Не набралось бы...
Уж раза три чеченцы тучей
Кидали шашки наголо...**

Но пойдем дальше. Не многие, думается, из современных русских читателей догадываются, что Мцыри, один из самых ярких и любимых персонажей отечественной литературы, по национальности — чеченец. Написав когда-то в детстве, в подражание Пушкину, "Кавказского пленника", теперь Лермонтов совершенно ситуацию перевернул: пленником у него становится не русский, а горец. Мцыри, конечно, чеченец не этнический, а, можно сказать, литературный. Для Белинского он — "пленный мальчик черкес" (черкесами тогда часто называли всех горцев), у Шевырева — "чеченец, запертый в келью монаха", сам Лермонтов нигде в тексте поэмы об этом определенно не говорит, но по ряду деталей можно все-таки судить и о национальной принадлежности героя. Вспомним еще раз сцену поединка с барсом и слова Мцыри: "Как будто сам я был рожден в семей-

"Все картины военной жизни, которых я был свидетелем..."

стве барсов и волков..." Все это замечательно перекликается со строками "илли" — чеченской героической песни:

Мы родились той ночью,
Когда щенилась волчица,
А имя нам дали утром
Под барса рев заревой...³

(Перевод Николая Тихонова).

По одной из версий, в поэме отразилась судьба художника Петра Захарова. По рождению Захаров чеченец, его родной аул Дады-Юрт был уничтожен русскими войсками, и почти все жители перебиты. Облитое кровью трехлетнего ребенка, взятого из рук умирающей матери, солдаты доставили Ермолову, о чем потом в поэме "Мцыри" и упомянул Лермонтов:

**Однажды русский генерал
Из гор к Тифлису проезжал;
Ребенка пленного он вез...**

Первоначально он избрал эпиграфом к поэме французское изречение: "On n'a qu'une seule patrie" (родина бывает только одна), но впоследствии заменил его строкой из Библии. Пленника Ермолов крестил и передал под присмотр казаку Захару Недоносову, откуда пошла и фамилия — Захаров. Когда ребенок подрос, его взял на воспитание двоюродный брат Ермолова — П.Н. Ермолов, командир пехотной дивизии. Обнаружив незаурядные способности, Захаров учился в Петербургской академии художеств, стал известным живописцем, за портрет Ермолова был удостоен звания академика. На портрете Ермолов изображен как человек своей эпохи, а вернее, как человек и эпоха, то есть личность столь же грандиозная, как Кавказские горы за его спиной, а эпоха — столь же грозная, как черное грозное небо над ними.

Чеченец, ставший русским художником, — это судьба, и рукой судьбы тут послужил сам Ермолов, может быть, не слишком доброй рукой, так как аул Дады-Юрт был уничтожен именно по его приказу. Картину художник подписал так, как и обычно это делал: "П. Захаров, из чеченцев". С трех лет не слышавший родной речи, выросший в русской семье и воспитанный в лоне русской культуры, он упорно выводил всякий раз на законченном полотне: чеченец. Родина бывает только одна.

"Скажи им, что навyleт в грудь я пулей ранен был..."

В который раз Кавказ остался за спиной, и его ледяные вершины растаяли в туманном далеке: Лермонтов возвращался в Петербург. Хлопоты бабушки о переводе его в гвардию были успешны лишь отчасти, перевести — не перевели, а дали отпуск на два месяца. В столице он появился, как пишет сам, "на половине масленицы", то есть в первых числах февраля 1841 года. Тут же, словно нарочно к приезду, вышла вторая книжка "Отечественных записок" с необъятной статьей Белинского "Стихотворения М. Лермонтова", увенчанной странным предсказанием о том недалеком уже времени, когда имя Лермонтова в литературе "сделается народным именем и гармонические звуки его поэзии будут слышимы в повседневном разговоре толпы, между толками ее о житейских заботах..." Пророча бессмертие и записывая поэта в классики, Белинский упустил, кажется, из виду, что классики живыми не бывают, а если и бывают, то именно недолго, и слова ворона-критика о "недалеком уже времени" приобретают

здесь зловещий оттенок. Впрочем, в том же номере помещено и одно из вершинных лермонтовских стихотворений, в названии которого — "Завещание" — теперь очевидна та же мрачноватая символика.

А пока время беззаботно течет в никуда. Дальний родственник и приятель поэта Михаил Лонгинов рассказывает об этих днях: "Однажды, часу во втором, зашел я в известный ресторан Леграна, в Большой Морской. Я вошел в бильярдную и сел на скамейку. На бильярде играл с маркером небольшого роста офицер, которого я не рассмотрел по своей близорукости. Офицер этот из дальнего угла закричал мне: "Здравствуй, Лонгинов!" — и направился ко мне; тут узнал я Лермонтова в армейских эполетах с цветным на них полем. Он рассказал мне об обстоятельствах своего приезда, разрешенного ему для свидания с "бабушкой". Он был тогда на той высшей степени апогея своей известности, до которой ему только суждено было дожить. Петербургский "beau-monde" встретил его с увлечением; он сейчас вошел в моду и стал являться по приглашениям на балы..."

Кавказ действительно куда-то отступил. Он начал писать повесть "Штосс", из петербургской жизни, в духе будущей "натуральной школы", но с привкусом литературной игры, в мистических тонах, с уходом в запредельное и не поддающимся окончательной разгадке, оборванным движением сюжета. "Однажды он объявил, — вспоминала Евдокия Ростопчина, — что прочитает нам новый роман под заглавием "Штосс", причем он рассчитал, что ему понадобится, по крайней мере, четыре часа для его прочтения. Он потребовал, чтобы собрались вечером рано и чтобы двери были заперты для посторонних. Все его желания были исполнены, и избранные сошлись числом около тридцати: наконец Лермонтов входит с огромной тетрадкой под мышкой, принесла лампу, двери заперли, и затем начинается чтение; спустя четверть часа оно было окончено. Неисправимый шутник заманил нас первой главой какой-то ужасной истории, начатой им только накануне; написано было около двадцати страниц, а остальное в тетради была белая бумага. Роман на этом остановился и никогда не был окончен".

Так или иначе, "Штосс" — последнее прозаическое произведение Лермонтова, волей-неволей — его литературное завещание. Судя по сохранившимся наброскам плана, действие должно было завершиться гибелью главного героя, и то, чего не успел поведать нам неисправимый автор-шутник, за него досказала жизнь: белая бумага его судьбы, как и предполагалось, была заполнена кровью, и главный герой упал лицом в машукскую траву.

Говорить о возможной военной карьере Лермонтова трудно даже предположительно. Он собирался выйти в отставку, издавать свой журнал и писать большой роман из кавказской истории. Двое из его однокашников, повоевав на Кавказе, закончили ратный путь в звании генерал-фельдмаршала, многие дослужились до генеральских погон. Лермонтов же так и остался в нашей памяти поручиком Тенгинского пехотного полка.

Несмотря на оказанные отличия, боевых наград он удостоен не был, хотя и представлялся своими командирами к ордену святого Владимира 4-й степени. Представление снизили до ордена святого Станислава 3-й степени, но не дали и этого. "Из валерикского представления меня здесь вычеркнули, — сообщал поэт из Петербурга другу на Кавказ, — так что даже я не буду иметь утешения носить красной ленточки, когда надену штатский сюртук". Князь В.С. Голицын представлял его к награде золотой саблей с надписью "За храбрость", но с тем же успехом.

"Вкус войны", о котором Лермонтов, явно бравируя, писал другу, оказался солоноватым от крови и безмерно горьким. Она накладывает на душу свой мертвящий отпечаток, и герой "Валерика" наблюдает ее чудовищные сцены уже "без кроважного волнения", просто как "представление" или "трагический балет" и с горечью замечает:

**Меж тем товарищей, друзей
Со вздохом возле называли;
Но не нашел в душе моей
Я сожаленья, ни печали...**

Впоследствии же, передавая в доверительной беседе события того давнего страшного дня, Лермонтов пережил состояние, близкое к нервному срыву. "Помню его поэтический рассказ о деле с горцами, где ранен Трубецкой... — вспоминает современник. — Его голос дрожал, он был готов прослезиться. Потом ему стало стыдно, и он, думая уничтожить первое впечатление, пустился толковать, почему он был растроган, сваливая все на нервы, расстроенные летним жаром. В этом разговоре он был виден весь".

Земной путь поэта оказался коротким и трудным. Саднящее чувство внутренней боли сопровождало его до самой могилы. "Что же мне так больно и так трудно?" — спрашивал он себя на-

кануне роковой дуэли. Герцен писал, что у Лермонтова "стих иногда режет, делает боль, будит нашу внутреннюю скорбь".

В стихотворении "Завещание", написанном по боевым впечатлениям 1840 года, можно увидеть предсказание Лермонтовым своей собственной судьбы:

**Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!..
.....
А если спросит кто-нибудь...
Ну, кто бы ни спросил,
Скажи им, что навыйлет в грудь
Я пульей ранен был...**

Пораженный Белинский пытался понять, в чем же заключается впечатляющая сила этих строк. В стихотворении, писал он, "голос не глухой и не громкий, а холодно спокойный; выражение не горит и не сверкает образами, но небрежно и прозаично..." Возможно, поэта уже томило предчувствие близкого конца, а может быть и то, что самая горькая проза, облеченная в его стихи, сама по себе становилась пророчеством.

³См. об этом: Виноградов В.Б. Памяти вечная нить. Грозный, 1988, с. 9—11 (Глава "След героической "илли")

Примечания

¹Зубов Платон. Картина кавказского края, принадлежащего России, и сопредельных оному земель: в историческом, статистическом, этнографическом, финансовом и торговом отношениях. Часть III. СПб., 1835, с. 173.

²Дубровин Н. История войны и владычества русских на Кавказе. СПб., 1871, т. 1, ч. 1, с. 420.

Текст и примечания печатаются по изданию:
Маркелов Н.В. "Умереть с пулею в груди..."

Боевая судьба М.Ю. Лермонтова. —
Пятигорск: Северо-Кавказское издательство "МИЛ", 2003. С. 3—29.

2003 "И влек за ним аркан летучий младого пленника..."

Первую кавказскую поэму "Черкесы" Лермонтов написал в тринадцать лет: горцы готовят набег на русскую пограничную крепость, где томится в плену брат их предводителя — черкесского князя. Картина последующего боя представляет собой кульминацию поэмы:

И пушек гром везде грохочет;
А здесь изрубленный герой
Воззвать к дружине верной хочет,
И голос замер на устах.
Другой бежит на поле ратном,
Бежит, глотая пыль и прах;
Триkrát сверкнул мечом булатным,
И в воздухе недвижим меч;
Звения, падет кольчуга с плеч;
Копье рамена прободает,
И хлещет кровь из них рекой.
Несчастный раны зажимает
Холодной, трепетной рукой.
Еще ружье свое он ищет;
Повсюду стук, и пули свищут,
Повсюду слышен пушек вой,
Повсюду смерть и ужас мещет
В горах, и в долах, и в лесах;
Во граде жители трепещут;
И гул несется в небесах...

Атака горцев отбита, "черкесы побеждены мчатся", а неустрашимые казаки "несут за ними смерть и страх".

Название и сюжет "Кавказского пленника" юный поэт заимствовал у Пушкина. Покинув Горячие воды, тот увез отсюда замысел своей первой "южной поэмы" и увлеченно работал над нею всю вторую половину 1820 года. Первый биограф поэта П.И. Бартенев передавал со слов Марии Раевской, что жизнь на Кавказе — "вольная, заманчивая и совсем непохожая на прежнюю, эта новость и нечаянность впечатлений, жизнь в кибитках и палатках, разнообразные прогулки, ночи под открытым южным небом и кругом причудливые картины гор, новые, невиданные племена, аулы, сакли и верблюды, дикая вольность горских черкесов, а в нескольких часах пути упорная, жестокая война с громким именем Ермолова, — все это должно было чрезвычайно как нравиться молодому Пушкину".*

Первый беловик "Пленника" был закончен к концу февраля следующего года, а еще через месяц в письме к Н.И. Гнедичу (издававшему до этого "Руслана и Людмилу") Пушкин уже сообщает о намерении прислать ему для издания и свое новое творение. Поэма увидела свет в Петербурге в 1822 году. Точнее было

бы назвать ее повестью, как значилось на титуле первого и всех последующих изданий. "Назовите это стихотворение сказкой, повестью, поэмой или вовсе никак не называйте," — писал Пушкин своему издателю Гнедичу. Тонкая книжечка в 53 страницы имела приложение — портрет поэта работы Егора Гейтмана. Это первое изображение Пушкина, появившееся в печати, и Гнедич сделал по этому поводу особое примечание: "Издатели присовокупляют портрет автора, в молодости с него рисованный. Они думают, что приятно сохранить юные черты поэта, которого первые произведения ознаменованы даром необыкновенным".

Получив в Кишиневе только что вышедшего из печати "Пленника", автор в ответном письме поблагодарил Гнедича, а о своем портрете заметил: "Александр Пушкин мастерски литографирован, но не знаю, похож ли, примечание издателей очень лестно — не знаю, справедливо ли".

Не будем гадать, чем был вызван ошеломляющий успех поэмы у публики: картинами дикой природы, изображением ли воинственных горцев или историей трогательной любви юной черкешенки к русскому пленнику. "Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести..." — признавался автор. Известно, что поэма Пушкина вызвала волну подражаний, "посвященных, — как отмечалось в критике, — описанию Кавказа, сторожевых казаков, столкновений казака и черкеса, грузинских и чеченских песен и т.п., которые свидетельствуют о господствовавшем в 1820 и 1830-х гг. эпидемическом увлечении Кавказом...".* В Петербурге в 1823 году пушкинского "Пленника" поставили на балетной сцене. Сделал это знаменитый балетмейстер Карл Дидло, а черкешенку (получившую имя Кзелкая) танцевала Авдотья Истомина. Сценическое воплощение поэмы потребовало изменений: действие спектакля было перенесено в Древнюю Русь, а пленник превратился в молодого славянского князя Ростислава. Финал полон торжественного апофеоза: пленный черкесский хан Сунчелей добровольно вступает в подданство России.

Для Пушкина "Пленник" всегда оставался одним из самых любимых творений: "отеческая нежность не ослепляет меня насчет "Кавказского пленника", — писал он, — но, признаюсь, люблю его сам не знаю за что; в нем есть стихи моего сердца. Черкешенка моя мне мила, любовь ее трогает душу". В то же время поэт откровенно признавался, что это был "первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил..." В письме к В.П. Горчакову в 1822 году он говорит: "Вообще я своей поэмой недоволен и почитаю ее гораздо ниже "Руслана" — хоть стихи в ней зреее". Некоторая несообразность романтического героя и тех обстоятельств, в которые он поставлен, была для Пушкина вполне очевидна, и он не раз по-

* Бартенев П.И. Пушкин в Южной России. — М., 1914. — С. 21.

** Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. — Л., "Наука", 1978. С. 253.

том (в письмах к Гнедичу, Горчакову, Вяземскому) подвергал весьма критической оценке собственное творение.

Что же касается счастливо найденной сюжетной формулы (русский в плену у горцев), то подсказана она самой жизнью: поэт знал о случаях пленения горцами наших офицеров Дельпоцо и Швецова или своего дальнего родственника Ф.Н. Немцова. Другими словами, материалом для сюжета поэмы стала разгоравшаяся на Кавказе война, так много отчетливых примет которой Пушкин оставил на страницах своего “Пленника”. Изображая жизнь горцев, он не преминул детально описать их боевое снаряжение, подготовку к воинственным делам, приемы внезапного и неотразимого нападения и, наконец, сбор всего аула для предстоящего набега. Для характеристики черкесов у него приготовлен продолжительный ряд таких эпитетов, как “воинственный”, “бренный”, “разбойничий”, “коварный хищник” и тому подобных. Тем не менее, автор, проникший тогда в кавказские недра не далее Горячих вод, существенным недостатком своей поэмы считал ее, так сказать, географическую неадекватность ситуации. Основные военные события разворачивались все же в некотором удалении отсюда, и, понимая это, поэт признавался в письме к Гнедичу, что “Сцена моей поэмы должна бы находиться на берегах шумного Терека, на границах Грузии, в глухих ущельях Кавказа — я поставил моего героя в однообразных равнинах, где сам прожил два месяца — где возвышаются в дальнем расстоянии друг от друга четыре горы, отрасль последняя Кавказа...” Реку, в которой тонет черкешенка, он не удостоил названием, так как Терека к тому времени еще не видел и проявил тут понятную осторожность, упомянув его только в эпилоге, где возвращался к событиям недавней еще военной истории и славил победы нашего оружия на Кавказе. Подкумок же, на берегу которого поэт часто сиживал с Александром Раевским, русскому читателю был тогда совершенно не известен и совсем не походил на быструю и глубокую реку с пенными волнами, описанную в поэме.

Лермонтов побывал на Тереке еще в детские годы, посетив с бабушкой Шелкозаводское — имение своих родственников Хастатовых. С тех пор название реки не сходит со страниц его кавказских произведений. Его “Кавказский пленник” хотя и представляет собою даже не подражание, а ученическую попытку переписать заново, на свой манер, пушкинский оригинал, но в географическом смысле возвращает ситуацию на ее законное место: Лермонтов, сообразно имевшимся личным впечатлениям, перенес действие поэмы на пограничный Терек, разделивший череду казачьих станиц на левом берегу и — чеченские аулы на правом. Пленник, правда, находится (как и в пушкинской поэме) в неволе у черкесов, но так в те времена часто называли всех горцев вообще, в дальнейшем же подобных этнографических абстракций Лермонтов избегал. Название Терека он упоминает в тексте шесть раз, описывая при этом, как черкесы преодолевают его бурное течение — верхом или вплавь “на верном тулуке”. Для русского пленника река — непреодолимая преграда, отделяющая его от желанной свободы:

...Хотя цепями скован был,
Но часто к Тереку ходил.
И слушал он, как волны воют,
Подшвы скал угрюмых роют,
Текут, средь дебрей и лесов.....
...Смотрел, как в высоте холмов
Блещат огни сторожевые;
И как вокруг них казаки
Глядят на мутный ток реки,
Склоняясь на копья боевые.

В тексте военный статус пленника (равно и у Пушкина) никак не обозначен, но известен детский рисунок Лермонтова, вклеенный в рукопись поэмы, — прекрасная автоиллюстрация, на которой изображен черкес Гирей, скачущий среди гор и влекущий на аркан русского в военной форме:

Вдруг пыль взвилася над горами,
И слышен стук издалека;
Черкесы смотрят: меж кустами
Гирея видно, ездока!

Он понуждал рукой могучей
Коня, подталкивал ногой,
И влек за ним аркан летучий
Молодого пленника...

Примечательно, что художники-иллюстраторы — к Пушкину ли, к Лермонтову — тоже не раз рисовали пленника в мундире, а то и с эполетами на плечах. Развязку сюжета Лермонтов переписал по-своему: если у Пушкина пленник, переплыв реку, обретает свободу, а черкешенка топится в отчаянии от разлуки с ним, то у Лермонтова пленник, с распиленной черкешенкой цепью и вооруженный кинжалом, при попытке к бегству застрелен ее отцом, сама же она после этого кончает жизнь в волнах Терека. Дальняя перспектива “Героя...” отсюда пока не видна, не все персонажи еще в сборе, да и будет там все совершенно иначе: не черкешенка освобождает русского офицера, а он, напротив, подстраивает ее похищение и держит у себя в плену.

Свои соображения к развитию сюжета (правда, несколько запоздалые) высказывал и основоположник темы. В 1822 году в черновом письме к Гнедичу Пушкин набросал возможные пути к дальнейшей романизации недавно законченной поэмы: “Характер главного лица (а действующих лиц — всего-то их двое) приличен более роману, нежели поэме, — да и что за характер? кого займет изображение молодого человека, потерявшего чувствительность сердца в несчастиях, неизвестных читателю; его бездействие, его равнодушие к дикой жестокости горцев и к юным прелестям кавказской девы могут быть очень естественны — но что тут трогательного — легко было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собою истекали бы из предметов. Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником молодой избавительницы моего героя — вот вам и сцены ревности и отчаянья прерванных свиданий и проч. Мать, отец и брат могли бы иметь каждый свою роль, свой характер — всем этим я пренебрег, во-первых от лени, во-вторых, что разумные эти размышления пришли мне на ум тогда, как обе части моего Пленника были уже кончены — а сызнова начать не имел я духа”.

Этот предположительный, конспективный, а в некоторых деталях буквально точный план лермонтовской “Бэлы” говорит лишь о том, что будущий (пока только тринадцатилетний!) автор “Героя”, переписывая на свой лад пушкинского “Пленника”, то есть следуя ходу мысли своего литературного патрона, легко угадывал грандиозный сюжетный потенциал его замысла. Вспомним, что действие “Бэлы” происходит за Тереком, в роли “ездока” выступает любящий Бэлу Казбич; присутствуют на сцене также отец и брат героини. Что касается происшествий, которые “сами собою истекали бы из предметов”, то автора повесть едва ли возможно упрекнуть в “бедности изобретения”. Сам Пушкин, кстати, признавал, что его “поэму приличнее было бы назвать “Черкешенкой”. Как видим, Лермонтов и здесь попал в самую точку.

Текст предоставлен автором.

2003 "Им Бог свобода, их закон – война..."

В молодые годы декабрист Александр Иванович Якубович несколько лет прослужил офицером на Кавказе и приобрел себе репутацию отчаянного храбреца. Когда в 1825 году в петербургской "Северной пчеле" под инициалами "А.Я." была опубликована его статья "Отрывки о Кавказе. Из походных записок", то догадку о полном подлинном имени автора первым высказал Пушкин. Находясь у себя в Михайловском, он обратился с письмом к Александру Бестужеву, близкому другу Якубовича, прекрасно к тому же осведомленному в столичных литературных делах. "Кстати: кто написал о горцах в "Пчеле"? вот поэзия! Не Якубович ли, герой моего воображения? — спрашивал поэт. — Когда я вру с женщинами, я их уверяю, что я с ним разбойничал на Кавказе... Жаль, что я с ним не встретился в Кабарде — поэма моя была бы лучше".

После декабрьского мятежа Якубович попал в сибирские рудники, Бестужеву удалось вымолить монаршее снисхождение: из якутской ссылки его перевели рядовым на Кавказ. На каторге Якубович с увлечением перечитывал кавказские повести Бестужева (опубликованные под псевдонимом Марлинский) и просил его передать привет своим старым знакомцам. "Якубович благодарит тебя за поклон и приписку, — сообщал из Сибири Бестужеву брат Николай, — велит сказать, что ему снится и видится Кавказ..." Особенно сильным оказалось впечатление от повести "Мулла-Нур", восхищенный Якубович даже составил для Бестужева перечень различных примечательных событий кавказской жизни, известных ему по прежней службе, полагая, очевидно, что какая-либо из этих драматических историй послужит знаменитому писателю материалом для будущих творений. Среди прочего имеется в письме и такая заметка: "...братоубийство князя Рослаббека Мисостова; адъютант Потемкина, человек образованный, — злодей, убийца; ступив на родную землю: грызение совести и раздел крови между убийцами, — вот канва для целого романа".¹ Здесь Якубович проявил тонкое литературное чутье, справедливо находя, что этот темный кровавый эпизод недавнего кавказского прошлого перо беллетриста способно развернуть в увлекательный роман. Он, разумеется, не мог и представить тогда, что произведение на этот сюжет уже написано, правда, не в прозе, а в стихах. Речь идет об одной из ранних кавказских поэм Лермонтова.

Поэма или, как сам автор определил ее жанр, восточная повесть "Измаил-Бей" — самое крупное стихотворное произведение Лермонтова, превосходящее по объему "Демона" и "Мцыри" вместе взятых. Главные герои — братья Измаил и Рослаббек, черкесские князья — имеют реальных прототипов, а изображенные события — историческую подоплеку. Что касается картин природы, описания быта горцев, их вооружения, обычаев и тому подобного, тут можно использовать формулу Пушкина по отношению к его же "Пленнику": "местные

краски верны". Автор предваряет свой рассказ замечанием, что историю борьбы и смерти Измаила ему поведал на Кавказе, где-то в горах "под камнем Рослаббека", какой-то старик-чеченец ("Про старину мне повесть рассказал"). Действие начинается развиваться в районе Пятигорья, куда из России возвращается Измаил. О нем становится известно, что был "отцом в Россию послан Измаил", что "четырнадцати лет оставил он края, где был воспитан и рожден" и еще то, что "служил в российском войске Измаил". Путника поражает пустынный вид края, где еще недавно в цветущих мирных аулах жили "черкесы". Причиной происшедшей перемены явилось нашествие опасного врага:

Но что могло заставить их
Покинуть прах отцов своих
И добровольное изгнание
Искать среди пустынь чужих?
Гнев Магомета? Прорицанье?
О нет! Примчалась как-то весть,
Что к ним подходит враг опасной,
Неумолимый и ужасной,
Что все громам его подвластно,
Что сил его нельзя и честь.
Черкес удалый в битве правой
Умеет умереть со славой,
И у жены его молодой
Спаситель есть — кинжал двойной;
И страх насилия и могилы
Не мог бы из родных степей
Их удалить: — позор цепей
Несли к ним вражеские силы!

Скрывшись от русских в Аргунском ущелье, горцы, возглавляемые князем Рослаббеком, наносят оттуда мстительные удары:

...Черкес готовил дерзостный набег,
Союзники собирались потаенно,
И умный князь, лукавый Рослаббек,
Склонялся перед русскими смиренно,
А между тем с отважною толпой
Станицы разорял во тьме ночной...

Измаил появляется среди соплеменников в канун решительного выступления и, став их предводителем, вызывает зависть Рослаббека. В повествование влетает линия Зары, полюбившей Измаила. Переодевшись в мужское платье, она под именем юноши Селима повсюду сопровождает князя. Однажды ночью у костра Измаила ищет спасения русский офицер, его бывший соперник в любви к русской девушке; впоследствии в сражении на Оссаевском поле между ними происходит поединок: выстрелив из пистолета, офицер дает промах, а Измаил наносит ему смертельный удар шашки. Война длится два года; русские теснят горцев:

**Горят аулы; нет у них защиты,
Врагом сыны отчества разбиты,
И зарево, как вечный метеор,
Играя в облаках, пугает взор...**

В финале поэмы предательскую пулю в грудь Исмаилу посылает Росламбек — "Жестокий брат, завистник вероломный!" Черкесы, пытаясь обмыть смертельную рану, обнаружили на груди князя крест и, приняв своего вожака за отступника мусульманской веры, осыпают его бранью:

**Премучий ключ катился невдали.
К его струям черкесы принесли
Кровавый труп; расстегнут их рукою
Чекмень, пробитый пулей роковой;
И грудь обмыть они уже хотят...
Но почему их омрачился взгляд?
Чего они так явно ужаснулись?
Зачем, вскочив, так хладно отвергнулись?
Зачем? — какой-то локон золотой
(Конечно, талисман земли чужой),
Под грубою одеждою измятой,
И белый крест на ленте полосатой
Блестали на груди у мертвеца!..
— И кто бы отгадал? — Джаур проклятой!
Нет, ты не стоил лучшего конца;
Нет, мусульманин верный — Исмаилу
Отступнику не выроет могилу!.."**

Поэма Лермонтова, разумеется, не хроника исторических событий и его Исмаил не во всем похож на своего прототипа. Но выбор поэта здесь не случаен: романтические мотивы его ранних произведений требовали ярких образов и необычных обстоятельств. Незаурядная личность и причудливая судьба реального Исмаила, стоявшего в центре многих важных событий в Пятигорье и в Кабарде, как нельзя лучше подходили для этой цели.

Князь Исмаил Атажуков (иногда встречается написание Атажукин, в кабардинском звучании — пши Исмель Хатакшоко) происходит из знатного кабардинского рода. Год рождения Исмаила неизвестен, предположения же биографов весьма расходятся в определении этой даты: называют и 1750 и 1771 год. В юности он был послан отцом в Россию, хотя последний никакими симпатиями к северным соседям никогда не отличался. Исмаил, как полагают, был просто выдан русским в качестве аманата (то есть заложника), что являлось обычной практикой тех лет. Такими же аманатами были, например, и двоюродные братья Исмаила — Темирбулат и Росламбек Мисостовы. В России Исмаил получил светское и военное образование, служил в Бугском казачьем полку и за отличия при штурме Очакова удостоился чина подполковника. В качестве одного из "депутатов и посланников народов кавказских" состоял в свите Г.А. Потемкина, который лично ходатайствовал о нем перед Екатериной Второй: "Исмаил-бей, из лутчей фамилии кабардинской, подполковник в службе Вашего Императорского Величества, ревностно и храбро служивший под Очаковым и штурме оного, желает оказать себя противу шведов, и его отправляя, всеподданнейше прошу о награждении его убранным каменьями медалью".²

За храбрость, проявленную при взятии Исмаила, князь был награжден орденом святого Георгия 4-й степени.

Когда в 1794 году Атажуков вернулся в Кабарду, там сложилась напряженная обстановка: притеснения со стороны русских военных властей вызывали протесты населения. Управляющий Кавказской областью И.В. Гудович счел за лучшее выслать отсюда в Екатеринославскую губернию Исмаила и еще двух офи-

церов-кабардинцев, в том числе и его родного брата майора Адильгирея Атажукова. Адильгирей бежал из ссылки в Крым и, вернувшись оттуда в Кабарду, возглавил борьбу против русских. Исмаил же предпочел обратиться с прошением к Павлу I, ответный рескрипт которого ничего в судьбе князя не изменил. И только с воцарением Александра I с Атажукова сняли опалу: он был произведен в полковники и получил разрешение вернуться на родину. Предполагалось и назначение Исмаила командиром Кабардинского гвардейского эскадрона. Некоторые сведения об этом сообщает в первом томе "Кавказской войны" В.А. Потто: "Князь Цицианов также писал Александру о пользе содержать в Петербурге лейб-гвардии конный кавказский эскадрон и даже предлагал в командиры его полковника Исмаил-бея, отлично знавшего русский язык, но дело не было приведено в исполнение, сколько из-за финансовых соображений, столько же, если не более, от неумения внушить кабардинцам доверие к этому новому для них делу".³

Исмаил предпочел вернуться на родину. Известно, что он несколько раз обращался к властям по поводу кавказских дел. В 1804 году Атажуковым была составлена "Записка о беспорядках на Кавказской линии и о способах прекратить оные", в которой утверждалось, что "...усмирить силою сих горских жителей никогда возможности не будет". Исмаил же предлагал путь "добровольного покорения": Россия должна была сначала привлечь на свою сторону кабардинский народ в качестве благого примера остальным. Одной из первоочередных мер он называл при этом возвращение кабардинцам земель, отрезанных у них с устройством Кавказской линии. Однако командующий на Кавказе генерал П.Д. Цицианов отозвался, что это предложение "превышает меру дерзости", а об авторе его высказался в том смысле, что "Исмаил-бей, который, живя столько в С.-Петербурге и имея чин российского полковника, более для нас вреден, нежели полезен, и вообще почти можно заметить, что кто из кабардинцев побывает в России, а особливо получив какие-либо награждения, возвратится в Кабарду, то много теряет уважения от своих собратий, как и сей Исмаил-бей, сколько в Кабарде ни сильна его фамилия, доселе не мог приобрести себе доверия от своих единоверцев".⁴

Когда осенью того же 1804 года Исмаил вернулся на родину, он оказался здесь в сложной ситуации, еще более драматичной, чем герой лермонтовской поэмы. Покинув Кабарду почти двадцать лет назад, теперь он был не только чужой среди своих, но и среди чужих тоже не свой. Он чувствовал опасность со стороны враждебно настроенных к России кабардинских князей, в том числе — своего двоюродного брата Росламбека Мисостова. Известен документ — "Письмо кабардинских эфендий генерал-майору Дельпоцо", в котором мусульманское духовенство требовало выдачи Исмаила для разбирательства в шариатском суде. В то же время и местные военные власти не доверяли ему до конца, хотя Атажуков официально был направлен сюда для службы на Кавказской линии. Он был даже подвергнут аресту, а его кош близ Бештау уничтожен. Один из кавказских генералов, пристав при кабардинском народе И.П. Дельпоцо, характеризует его в осуждающем смысле: "Владелец полковник Исмаил Атажуков служил в армии и был послан вместе с тем в Екатеринослав; после того долго жил в Петербурге; пожалован кавалером ордена святого великомученика Георгия 4-го класса и брильянтовой медалью; говорит и пишет по-русски и по-французски и имеет жалованья 3000 рублей. Получивши столь много милостей, как бы надлежало мыслить о нем? Правда, что он живет в Георгиевске, но в прочем все напротив: он жену свою держит в Кабарде, сына родного, который имеет 10 лет отроду,

отдал на воспитание одному своему узденю, молодому и весьма глупому человеку. Когда едет в Кабарду, снимает с себя крест, медаль и темляк: положит в карман".⁵

Черный шелковый темляк с серебряными каймой и кистью был в то время обязательной принадлежностью офицерского холодного оружия. Тем более понятно и нежелание Атажукова, находясь среди соплеменников-мусульман, носить на груди знак отличия в виде креста. Вспомним, что и лермонтовский Измаил прятал свою награду под одеждой. "Белый крест на ленте полосатой", то есть эмалевый орден на черно-оранжевой георгиевской ленте, который черкесы ошибочно принимают за символ принадлежности христианству, на самом деле есть давняя боевая награда Измаила, "Георгий" 4-й степени.

В отличие от героя лермонтовской поэмы Измаил Атажуков никогда не переходил в стан противников России. Напротив, он не оставлял усилий, чтобы убедить своих соотечественников в необходимости прочного союза с северным соседом, исходя при этом вовсе не из абстрактных соображений "дружбы народов" и не из слепой преданности российскому престолу. Атажуков проявил себя как трезвый прагматик, дальновидно оценивая сложившуюся в регионе геополитическую реальность. В речи, произнесенной на народном собрании кабардинцев в мае 1805 года, он призывал их оставить междоусобные распри и "замешательства противу России":

"Богатство, силы и могущество российского государства невероятны, оно имеет тридцать шесть миллионов жителей и, если государь захочет, почти третья часть оно могут быть воинами. Положение нашего края подле сильного государства должно обратить все наше внимание, дабы сохранить себя и пользоваться нашим имуществом в спокойствии. Поверьте мне, любезные соотечественники, что нам, не потеряв разума, нельзя и думать раздражать сих сильных соседей... Вы сами знаете, что турецкая империя, нам единоверная, в совершенной слабости и готова уступить во всем сильным соседям, христианским державам. Персия, хотя и магометанского закона, но нам противного раскола, вся в раздроблении... Откровенно вам скажу, что сия видимая опасность заставила меня, не окончивши моего ходатайства за народ кабардинский пред престолом всероссийского государя, поспешить к вам и сказать, как самовидцу, что российское правительство теряет терпение, видя народ наш уклонившимся от порядка. Я видел готовые громы упасть на главы наши. Остановитесь, несчастные народы..."⁶

Дальнейший ход истории подтвердил правоту Измаила, Россия установила свое безраздельное владычество на Кавказе. Иное дело, что имперские амбиции военных властей, требовавших от кабардинцев безусловного послушания и подкреплявших эти требования потоками пролитой крови, а с другой стороны и "воинственный разбой", который исповедовала значительная часть горской феодальной знати, — вели к тому, что грозное зарево Кавказской войны полыхало еще несколько десятилетий, и в ее бесконечных битвах, в числе прочих русских писателей, принимал участие и сам автор "Измаил-Бея".

Двоюродный брат Измаила — князь Рослаббек Мисостов также некоторое время жил в России, где содержался в качестве аманата. Сохранилось письмо командующего кавказскими войсками П.С. Потемкина (от 19 декабря 1782 года) к отцу Рослаббека, извещавшее его о положении сына: "В бытность мою в Астрахани видел я вашего сына, находящегося залогом, которого, принимая в крепость св. Георгия, и буду содержать при себе, как собственнo своего сына. Между тем препровождаю к вам от него письмо. Ежели вы захотите послать к нему родительское свое благословение, сие послужит много к обрадованию



его. Я могу вас удостоверить, что сын ваш в рассуждении остроумия и разума обещает много, и что из него может быть весьма полезный человек..."⁷

Подобно Измаилу, Рослаббек состоял и среди горских "депутатов" при светлейшем князе Г.А. Потемкине-Таврическом и дослужился до чина полковника. Однако дальнейшие его действия показали, что он вполне оправдывает эпитеты, которые сопровождают имя Рослаббека в лермонтовской поэме: лукавый, злобный, жестокий, вероломный. Несколько страниц измене Рослаббека посвятил в первом томе "Кавказской войны" В.А. Потто, где речь идет о весенней экспедиции 1804 года генерала Г.И. Глазенапа: "С самого начала похода в русском отряде был виден кабардинский князь Рослаббек Мисостов, считавшийся полковником в лейб-гвардии казачьем полку и принадлежавший к одной из лучших кабардинских фамилий. Вдруг, к общему изумлению, он скрылся из лагеря. Оказалось, что Рослаббек бежал за Кубань вместе с подвластными ему аулами, и что мотивом к тому послужила канла — кровомщение за смерть родного племянника, убитого в одном из кабардинских набегов на Линию".⁸ За Рослаббеком отрядили в погоню егерский полк. У Каменного моста в верховьях Кубани произошло кровопролитное сражение. Егеря вынуждены были отступить и на переправе потеряли в реке артиллерийское орудие. Рослаббек неожиданно вступил в переговоры, изъявляя желание примириться и вновь служить русскому царю. Он обещал даже поднять из воды затонувшее орудие. На дыле же все

обернулось новой изменой и нападением из засады с большими потерями для русских. "Рослаббек, — заканчивает Потто, — остался в горах и с тех пор сделался одним из самых отчаянных и бешеных абреков".

Но опасная острота отношений Измаила и Рослаббека определялась не только их различным расположением к России. Современный биограф Измаила приводит сведения о документе — рапорте генерала П.А. Текелли генерал-фельдмаршалу Г.А. Потемкину-Таврическому от 14 апреля 1788 года, в котором сообщалось "о серьезных разногласиях в роде Атажукиных по поводу раздела крепостных, что чуть было не привело к убийству детей Мисоста Боматовича Атажукина, а именно Атажуки Мисостовича и лермонтовского Рослаббека Мисостовича".⁹

Давняя распря двух ветвей одного рода завершилась, в конце концов кровавой развязкой. Вероятно, именно этот "раздел крови" имел в виду Якубович, когда писал Бестужеву из Сибири на Кавказ. Впрочем, беглое и довольно невнятное изложение этой истории Якубовичем не позволяет толковать его замечку однозначно, неясной остается даже ключевая фраза "братоубийство князя Рослаббека Мисостова": трудно понять, был ли убит Рослаббек братом или же сам совершил подлое братоубийство, как об этом повествует Лермонтов в поэме. Лермонтовская версия (Рослаббек — убийца Измаила) долгое время сомнений не вызывала. Так, известный советский лермонтовед С.А. Андреев-Кривич, не имея никаких документальных ее подтверждений, высказал тем не менее осторожное предположение о том, что "Лермонтов был окружен людьми, которые могли настолько хорошо знать обстоятельства жизни и деятельности Измаил-Бея, что они, эти люди, могли сообщить такие факты, которые не получили широкой огласки".¹⁰

Лермонтов, разумеется, знал о своем герое несколько больше того, что мог рассказать ему безвестный "старик-чеченец". Со временем нашлись и факты, не получившие "широкой огласки", но совершенно противоположные догадкам Андреева-Кривича. Сегодня, основываясь на документальных данных, можно судить уже о том, насколько далеко от реальности увела поэта его фантазия. Глубокий знаток истории и этнографии Кавказа М.О. Косвен разыскал важное свидетельство, проливающее свет на обстоятельства гибели Рослаббека. Это записка 1837 года полковника П.П. Чайковского, служившего в 1830—40 годах на Кавказе, а некоторое время и в Пятигорске, то есть вблизи всех происходивших событий: "Славный кабардинец Арслан-бек Мисостов, полковник нашей службы, с европейским образованием, осыпанный щедротами императора Александра благословенного и ласками кавказского начальства. Он ушел за Кубань, привел в сильное движение горцев и наносил ужас на русских своими удалыми набегами. Он застрелен своим родственником чрез подкуп от нас".¹¹

Более того, в книге Р.У. Туганова "Измаил-Бей" приводится еще один документ, датируемый декабрем 1813 года и не остав-

ляющий уже никаких сомнений в насильственной смерти Рослаббека: "Его убили в генваре месяце 1812 года по приказу его родственника Измаила-Бея и в его присутствии в самое то время, когда он был приглашен им на дружескую пирушку; сам Измаил вскоре после того умер в Георгиевске; они оба имели титул полковников в Российской службе".¹²

После смерти Измаила его боевая награда, "Георгий" 4-й степени, была возвращена в капитул ордена. Как видим, Лермонтов довольно свободно обращался с "историческим материалом", имея в виду свои особые художественные цели. Защитником отечества от сильного и опасного врага он хотел видеть отважную и гордую натуру, не запятнавшую себя низким коварством. Об этом, собственно, и говорит лермонтовский Измаил Рослаббеку перед лицом соплеменников:

**"Я не разбойник потасанный;
Я видеть, видеть кровь люблю;
Хочу, чтоб мною пораженный
Знал руку грозную мою!
Как ты, я русских ненавижу,
И даже более, чем ты;
Но под покровом темноты
Я чести князя не унижу!
Иную месть родной стране,
Иную славу надо мне!"**

Следовал ли неотступно Лермонтов тем сведениям, которые у него имелись, или смело вносил изменения в реальную судьбу Измаила — в любом случае он смог добиться в своем творении высокого художественного эффекта. Вспомним запись Льва Толстого в дневнике, сделанную под впечатлением лермонтовской поэмы: "Я нашел начало Измаил-Бея весьма хорошим. Может быть, это показалось более потому, что я начинаю любить Кавказ, хотя посмертной, но сильной любовью. Действительно хорош этот край дикой, в котором так странно и поэтически соединяются две самые противоположные вещи — война и свобода". И хотя Лермонтов не предназначал поэму для печати, многие ее строфы поражают выразительностью и силой:

**И дики тех ущелий племена,
Им бог свобода, их закон — война,
Они растут среди разбоев тайных,
Жестоких дел и дел необычайных;
Там в колыбели песни матерей
Пугают русским именем детей;
Там поразить врага не преступленье,
Верна там дружба, но вернее мщенье;
Там за добро — добро, и кровь — за кровь,
И ненависть безмерна, как любовь.**

Именно эти лермонтовские строки однажды с большим чувством процитировал в телеинтервью ныне покойный президент Ичкерии Джохар Дудаев. Покойный ли? Темны преданья их...

Примечания

¹ Азадовский М.К. О литературной деятельности А.И. Якубовича. — Литературное наследство, т. 60, кн. 1. М., 1956, с. 278.

² Косвен М.О. Этнография и история Кавказа. — М., Издательство восточной литературы, 1961, с. 131.

³ Потто В.А. кавказская война. — Ставрополь, изд. "Кавказский край", 1994, т. 1, с. 652.

⁴ Туганов Р.У. Измаил-Бей. — Нальчик, изд. "Эльбрус", 1972, с. 71.

⁵ Косвен, указ. соч., с. 137.

⁶ Там же, с. 140—141.

⁷ Туганов, указ. соч., с. 141.

⁸ Потто, указ. соч., с. 616—617.

⁹ Туганов, указ. соч., с. 11.

¹⁰ Андреев-Кривич С.А. Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. Нальчик, 1949, с. 44.

¹¹ Косвен, указ. соч., ч. 146.

¹² Туганов, указ. соч., с. 159.

Текст и примечания печатаются по изданию: Маркелов Н.В. "Умереть с пулею в груди...". Боевая судьба М.Ю. Лермонтова. —

Пятигорск: Северо-Кавказское издательство "МИЛ", 2003. — С. 36—45.

2004

"Я только что приехал в Ставрополь..."

Композиция романа "Герой нашего времени", если рассматривать ее пространственно, представляет собой две скрещенные линии: одна "от Кизляра до Тамани" и другая от Тифлиса до Ставрополя. Последний, в отличие, например, от Пятигорска, остался Лермонтовым не описан, но несомненно, что в судьбе поэта этот город сыграл весьма значительную роль.

"Я встретил Вернера в С..."

Название Ставрополя Лермонтов упомянул на первых же страницах романа. Вспомним, как на Военно-Грузинской дороге, при подъеме на Койшаурскую гору состоялось знакомство рассказчика с Максимом Максимычем:

"Я подошел к нему и поклонился; он молча отвечал мне на поклон и пустил огромный клуб дыма.

- Мы с вами попутчики, кажется? Он молча опять поклонился.
- Вы, верно, едете в Ставрополь?
- Так-с точно... с казенными вещами".

Какое именно казенное имущество сопровождал добрый штабс-капитан, не уточняется. Сказано только, что его тележка "была доверху наскладана". Между Тифлисом, где размещалось командование Отдельного Кавказского корпуса во главе с генерал-адъютантом бароном Г.В. Розеном, и Ставрополем, административным центром Кавказской области с находящейся в нем штаб-квартирой войск Кавказской линии и Черномории, велось оживленное сообщение, и мотивировка поездки, вложенная автором в уста Максиму Максимычу, вполне соответствует реальной действительности.

Ставрополь возник как один из пунктов Азово-Моздокской укрепленной линии, указ об учреждении которой был подписан Екатериной II 24 апреля 1777 года. Летом 1826 года проездом в Грузию, где началась война с персами, в Ставрополе побывал знаменитый поэт-партизан Денис Васильевич Давыдов, тогда — генерал-майор кавалерии. "24 августа, в три часа пополудни, — вспоминает Давыдов, — я приехал в Ставрополь и остановился у генерал-майора князя Петра Горчакова. Он был областным начальником всей линии, и назначен в то время генерал-квартирмейстером 2-й армии. На место его определен генерал-лейтенант Эммануэль, который еще в то время не прибыл. Горчаков ожидал его, чтобы сдать команду линии и отправиться к своему месту... День был прекрасный, я потому ходил вечером по городу, дабы увидеть Эльбрус, но не видал его. Я на Ставрополь смотрел любопытными глазами, ибо прежде думал жить в нем со всем моим семейством: два раза А.П. Ермолов представлял по-

койному императору о назначении меня областным начальником линии и два раза получил отказ..."¹

Об областном городе вспоминает в первой главе "Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года" и А.С. Пушкин: "В Ставрополе увидел я на краю неба облака, поразившие мне взоры ровно за девять лет. Они были все те же, все на том же месте. Это — снежные вершины Кавказской цепи".

Описания города в те времена, то есть в 1820—1830-е годы, можно найти на страницах кавказской мемуаристики. Так, генерал Г.И. Филипсон замечает, что "вообще Ставрополь имел своеобразный вид. В пестром населении его было много армян, грузин, ногайцев и даже горцев... Костюм ногайцев, армян и грузин походил несколько к костюму черкесов, который был в большой моде у всех русских. Большая часть офицеров, особенно приезжих, носили этот костюм если не публично, то по крайней мере в своей квартире. Довольно забавно было встречать иногда какого-нибудь мирного секретаря или столоначальника в черкеске с 16 ружейными патронами на груди. Но черкесское оружие носили всегда и все офицеры. Общая мода имела своих фанатиков и знатоков. Оружие имело условную цену, иногда до нелепости высокую... Я приехал в Ставрополь именно в то время, когда прошлогодние прикомандированные офицеры собирались уезжать и за стаканом кахетинского рассказывали приезжающим, новым прикомандированным, свои похождения и передавали свои впечатления на Кавказе, обетованной земле для всякого, кому надоела сонная, пустая, однообразная жизнь в России и особенно в Петербурге... В апреле месяце в Ставрополе было видно особенное оживление. Все заняты были приготовлениями к экспедициям, которые обыкновенно начинались в мае. Главные военные действия в этом году должны были производиться на правом фланге против закубанских горцев. Отрядом должен был командовать сам Вельяминов..."²

Для полноты картины заглянем и на страницы нашумевшего в свое время, но забытого потом романа "Проделки на Кавказе", вышедшего отдельным изданием в 1844 году под именем Е. Хамар-Дабанова.³

"Завиделся Ставрополь. В продолжение семи верст езды вы рассматриваете его расположение по скату горы; оно вам понравится, особливо после утомительной картины степей. Несколько больших зданий, потом глубокий овраг, усеянный домиками, несколько церквей и садов — прекрасный вид! Но прекрасный лишь издали. Вы въехали — какая пустота! Ни одного порядочного здания! все мелочно и низко, а все корчит величие — жалко и смешно смотреть! Тут не заметите ни торговли, ни промышленности. Штаб, присутственные места и комиссии: провиантская, комиссариатская и военно-судная, с тюрьмою подсудимых, — вот все, что есть в этом городе. Жителей — кроме служащих, подрядчиков и мелоч-

ных торговцев, почти нет; для них вообще не нужно изящества и художеств: мясной ряд, винный погреб, суконная лавка, мелочная лавка с чаем и сахаром, часовщик — или даже три часовщика, из которых ни один никуда не годится, совершенно достаточны для всех потребностей жизни. В Ставрополе найдете одну только роскошь, которой всю цену узнаете в особенности зимою. Это — гостиница. Стол в ней довольно дурен; но все чрезвычайно дорого, и в этой-то дороговизне большая выгода: сволочь не лезет туда. В этом трактире, который есть род клуба, вы проводите целые дни и находитесь в обществе всех приезжих, которых весною бывает очень много. В эту пору из всей российской армии съезжаются офицеры, командируемые на текущий год участвовать в экспедициях, равно как и те, которые кончили свой год и ожидают отправления к своим полкам. Гостиница — единственное место, где с некоторым удовольствием можно проводить время в Ставрополе: помещения опрятны, пространны и изрядно меблированы; первая комната бильярдная, вторая столовая, третья — довольно большая зала, далее две гостиные, в которых найдете "Русского инвалида", "Северную пчелу" и несколько ломберных столов..."⁴

Теперь нам легко представить, в какую атмосферу попал Лермонтов, приехав в Ставрополь весной 1837 года. Он мог побывать здесь еще в детские годы, когда с бабушкой в 1820 и 1825 годах ездил на Кавказские воды. События 1837 года привели его сюда, по-видимому, в конце апреля или первых числах мая. Во всяком случае, рапорт Лермонтова "об освидетельствовании болезни его", поданный в Штаб войск на Кавказской линии, то есть первый известный документ, устанавливающий пребывание поэта в городе, датируется 13 мая. А 31 мая он пишет письмо Марии Лопухиной уже из Пятигорска. Как говорит свидетельство, выданное прапорщику Нижегородского драгунского полка Лермонтову, "по переводе его в этот полк, он по пути следования заболел и в г. Ставрополе поступил в военный госпиталь, откуда переведен в Пятигорский для пользования минеральными водами..."⁵

Командующим войсками Кавказской линии был старый ермоловец генерал-лейтенант Алексей Александрович Вельяминов, предпринявший в это время военную экспедицию за Кубань. Начальником штаба — генерал-майор Павел Иванович Петров, "любезный дядюшка", то есть муж двоюродной тетки Лермонтова — Анны Акимовны Хастатовой, незадолго до того скончавшейся. Сын Петрова Аркадий впоследствии вспоминал о поэте: "В 1837 году, во время служения своего в Нижегородском драгунском полку, он находился в Ставрополе, перед приездом туда государя Николая Павловича; ежедневно навещая в это время отца моего, бывшего тогда начальником штаба, он совершенно родственно старался развлекать грусть его по кончине жены, приходившейся Лермонтову двоюродной теткой."⁶ Самому Аркадию было тогда двенадцать лет, Лермонтов вписал в его детский альбом стихотворный экспромт:

Ну что скажу тебе я спросту ?

Мне не с руки хвала и лесть:

Дай бог тебе побольше росту —

Другие качества все есть.

Павлу Ивановичу он подарил автограф стихотворения "Смерть поэта". Дочерей Петрова Екатерину и Марию, девушек семнадцати и пятнадцати лет, Лермонтов называл милыми кузинами. О генерале Петрове он упомянул в письме к бабушке, уже из Пятигорска, от 18 июля 1837 года, разъясняя ей свои обстоятельства: "Эскадрон нашего полка, к которому барон Розен велел меня причислить, будет находиться в Анапе, на берегу Черного моря, при встрече государя, тут же, где отряд Вельяминова, и следовательно, я с вод не поеду в Грузию; итак, прошу вас, милая бабушка, продолжайте адресовать письма на имя Павла Ивановича Петрова и напишите к нему: он обещался мне доставлять

их туда; иначе нельзя, ибо оттуда сообщение сюда очень трудно и почта не ходит, а депеши с нарочными отправляют".

Все это имело свои резоны. Участие в закубанской экспедиции Вельяминова, под пулями горцев, открывало путь к выслуге. Присутствие же на встрече государя при вступлении его на кавказскую землю вполне могло способствовать прощению. Что касается распоряжения Розена, то тут пришлось похлопотать и П.И. Петрову, и А.И. Филосову, мужу другой двоюродной тетки Лермонтова — Анны Григорьевны Столыпиной. Адьютант шефа гвардии великого князя Михаила, он обратился с письмом к своему приятелю генерал-майору В.Д. Вольховскому, в то время начальнику штаба Кавказского корпуса. Все эти обстоятельства, а также достигнутый результат общих усилий, становятся ясны из ответного письма Вольховского, отправленного из Пятигорска 8 августа: "Письмо твое, любезнейший и почтеннейший Алексей Илларионович, от 7/19 мая получил я только в начале июля в Пятигорске и вместе с ним нашел там молодого родственника твоего Лермонтова. Не нужно тебе говорить, что я готов и рад содействовать добрым твоим намерениям на счет его: кто не был молод и неопытен? На первый случай скажу, что он по желанию ген. Петрова, тоже родственника своего, командирован за Кубань, в отряд ген. Вельяминова: два, три месяца экспедиции против горцев могут быть ему бесполезны — это предельственно прохладительное средство (calmant) , а сверх того лучший способ загладить проступок. Государь так милостив, что ни одно отличие не остается без внимания его. По возвращении Лермонтова из экспедиции постараюсь действовать на счет его в твоём смысле..."⁷

Последовало, разумеется, и официальное распоряжение: в Ставрополе Штабом войск Кавказской линии был получен рапорт Вольховского от 10 июля "об отправлении в действующий за Кубань отряд Нижегородского драгунского полка прапорщика Лермонтова".⁸

Окончив курс лечения на водах и отправившись в сентябре к упомянутому им эскадрону нижегородских драгун, поэт вновь не миновал Ставрополя, также и на обратном пути с черноморского побережья, когда получил уже предписание следовать в свой полк и подорожную "до города Тифлиса". На этот раз Лермонтов задержался в Ставрополе, вероятно, почти до конца октября. По свидетельству Е.И. Майделя, "Лермонтов, во время первой ссылки, приехал в Ставрополь совсем без вещей, которые у него дорогой были украдены, и поэтом явился к начальству не тотчас по приезде в город, а когда мундир и другие вещи были приготовлены, за что он получил выговор, так как в штабе нашли, что он должен был явиться в чем приехал".⁹

Эпизод, когда Лермонтова обокрали в дороге, отразился потом в повести "Тамань". Возможно, именно из-за этого случая поэт вынужден был одолжить у Петрова значительную сумму денег. В сюжете повести "Княжна Мери" сказались некоторые другие обстоятельства ставропольской жизни поэта. В доме Петровых он встречался с Н.М. Сатиным (соученик поэта по университетскому пансиону) и знакомится с доктором Н.В. Майером, для характеристики которого приведем отрывок из записок декабриста Н.И. Лорера, попавшего из сибирской ссылки в том же 1837 году рядовым в войска Отдельного Кавказского корпуса: "В Ставрополе познакомился я с очень ученым, умным и либеральным доктором Николаем Васильевичем Мейером, находившимся при штабе Вельяминова... Он был очень дружен с Лермонтовым, и тот целиком описал его в своем "Герое нашего времени", под именем Вернера, и так верно, что кто только знал Мейера, тот сейчас и узнавал. Мейер был в полном смысле слова умнейший и начитанный человек и, что более еще, хотя медик, истинный христианин. Он знал многих из нашего кружка и помогал некоторым и деньгами и полезными советами. Он был друг декабристам".¹⁰

П.И. Петров (1790–1871). Фотографическая перестемка гравюры, сделанной в 1815 г. в Париже. Из собрания Ю.А. Топоркова.



Елизавета Алексеевна сделала к письму внука особую приписку: "Не нахожу слов, любезнейший Павел Иванович, благодарить вас за любовь вашу к Мишеньке, и чувства благодарности навсегда останутся в душе моей. Приезд его подкрепил слабые мои силы..."

"Я здесь, в Ставрополе, уже с неделю..."

Приехав в Ставрополь летом 1840 года, Лермонтов уже не стал здесь П.И. Петрова, на должности начальника штаба войск Линии находился полковник А.С. Траскин. Умершего А.А. Вельяминова сменил П.Х. Граббе.

Хорошо зная Кавказ, изъездив его от Кизляра до Тамани и от Ставрополя до Тифлиса, поэт тем не менее не участвовал еще ни в одной экспедиции против горцев. Теперь такая возможность стала реальной: Лермонтов был причислен к экспедиционному отряду А.В. Галафеева. Командиру Тенгинского пехотного полка из штаба Линии сообщалось, что "переведенный высочайшим приказом в 13-й день апреля месяца сего года из лейб-гвардии гусарского полка в командуемый вами полк поручик Лермонтов прибыл в г. Ставрополь 10 июня, а отсель 18-го числа того же месяца командирован на левый фланг Кавказской линии,

Теперь откроем пятигорский дневник Печорина: "... Я встретил Вернера в С... среди многочисленного и шумного круга молодежи; разговор принял под конец вечера философско-метафизическое направление; толковали об убеждениях: каждый был убежден в разных разностях".

Незатейливые на первый взгляд парадоксы, которыми обмениваются Печорин и Вернер, играют, между тем, не последнюю роль в смысловой основе романа. Что касается многочисленного и шумного круга молодежи, то, как полагают, "через Сатина и Майера Лермонтов познакомился с сосланными на Кавказ декабристами С. Кривцовым и В. Голицыным, быть может, и с прибывшими из Сибири в первых числах октября В.Н. Лихаревым, М.А. Назимовым, М.М. Нарышкиным, А.И. Одоевским и А.И. Черкасовым".¹¹

Сатин, поселившийся в это время в Ставрополе вместе с Майером, впоследствии вспоминал; "По окончании курса вод я переехал в Ставрополь зимовать, чтобы воспользоваться ранним курсом 1838 года. Я поместился с доктором Майером. Это был замечательный человек как в физическом, так и в умственном отношении... По вечерам собиралось у нас по несколько человек, большую частью из офицеров генерального штаба... Постоянно посещали нас еще два солдата, два декабриста: Сергей Кривцов и Валериан Голицын... Позднее, зимой, к нашему обществу присоединился Лермонтов, но — признаюсь — только помешал ему. Этот человек постоянно шутил и подтрунивал, что наконец надоело всем. Белинский, как рассказывает Панаев, имел хотя раз случай слышать в ордонансгаузе серьезный разговор Лермонтова о Вальтере Скотте и Купере. Мне — признаюсь, несмотря на мое продолжительное знакомство с ним, — не случилось этого. Этот человек постоянно шутил и подтрунивал. Ложно понятый байронизм сбил его с обычной дороги. Пренебрежение к пошлости есть дело достойное всякого мыслящего человека, но Лермонтов доводил это до absurdum, не признавая в окружающем его обществе ничего достойного его внимания".¹²

Завершая свой кавказский анабазис, уже на возвратном пути из Грузии в Россию, Лермонтов во второй половине декабря вновь оказался в Ставрополе. После всех дальних странствий этого года город остался в памяти поэта как русский форпост на Кавказе, откуда, собственно, и начинается настоящее знакомство с этим краем. Позднее, в очерке "Кавказец" он замечает несколько иронически по поводу какого-нибудь присланного сюда молоденького офицера: "Он еще в Петербурге сшил себе ахалук, достал мохнатую шапку и черкесскую плетль на ямщика. Приехав в Ставрополь, он дорого заплатил за дрянной кинжал и первые дни, пока не надоело, не снимал его ни днем, ни ночью".

В знак памяти Лермонтов подарил Павлу Ивановичу одну из привезенных из путешествия своих картин — "Вид Тифлиса", и она долго хранилась в семье Петровых. Покидая город, Лермонтов получил поручение дядюшки — передать его письмо Афанасию Алексеевичу Столыпину (родному брату бабушки поэта). Вскоре, уже из Петербурга, он известил Павла Ивановича о выполненной просьбе: "Ваше письмо я отдал в руки дядюшке Афанасью Алексеевичу, которого нашел в Москве. Я в восторге, что могу похвастаться своею аккуратностью перед вами, которые видели столько раз во мне противное качество или порок, как угодно.

Боюсь, что письмо мое не застанет вас в Ставрополе, но, не зная, как вам адресовать в Москву, пускаюсь наудалую, и великий пророк да направит стопы почтальона.

С искреннейшей благодарностью за все ваши попечения о моем ветреном существе, имею честь прикладывать к сему письму 1050 руб., которые вы мне одолжили.

Пожалуйста, любезный дядюшка, скажите милым кузинам, что я целую у них ручки и прошу меня не забывать..."

для участия в экспедиции в отряде под начальством генерал-лейтенанта Галафеева; по окончании же экспедиции он будет отправлен к командующему вами полку".¹³

Мориц Христианович Шульц рассказывал, что застал Лермонтова в приемной генерала Граббе, при котором поэт временно исполнял должность ординарца. Разговор зашел о предстоящей экспедиции, Лермонтова интересовали подробности походной жизни: он расспрашивал о том, какие заказать выюки и что брать с собой и чего не брать. Накануне отправления он написал письмо Алексею Лопухину: "Я здесь, в Ставрополе, уже с неделю и живу вместе с графом Ламбертом, который также едет в экспедицию... Я здесь от жару так слаб, что едва держу перо..."

Переписка с Лопухиным продолжалась: почти два месяца спустя, 12 сентября, уже из Пятигорска поэт сообщал другу о том, что "не был нигде на месте, а шатался все время по горам с отрядом", и делился предположением о дальнейшем течении службы: "Я теперь вылез из почти совсем и еду с вод опять в отряд в Чечню. Если ты будешь мне писать, то вот адрес: "на Кавказскую линию, в действующий отряд генерал-лейтенанта Голофеева, на левый фланг". Я здесь проведу до конца ноября, а потом не знаю, куда отправлюсь — в Ставрополь, на Черное море или в Тифлис". В Ставрополе он побывал только в ноябре. В альбоме князя Петра Урусова сохранился рисунок Лермонтова с изображением лошадей, скачущего всадника и мужской головы. Неизвестной рукой сделана пометка: "9-го ноября 1840. Лермонтов в Ставрополе".

Вопреки ожиданиям поэта ("вероятно, мы будем еще воевать целую зиму") боевые действия прервались с окончанием осенней экспедиции в Чечне. Командир "чеченского отряда" Галафеев своим офицером остался доволен и в виде награды просил перевести его "в гвардию тем же чином с отданием старшинства". Лермонтов отправился в штаб-квартиру Тенгинского полка в Анапу, путь куда лежал через Ставрополь. Этот период в жизни поэта рисуют воспоминания кавказского офицера А.Д. Есакова: "... Мне вспомнился 1840 год, когда я, еще совсем молодым человеком, участвовал в осенней экспедиции в Чечне и провел потом зиму в Ставрополе, и тут и там в обществе, где вращался наш незабвенный поэт. Редкий день в зиму 1840—1841 годов мы не встречались в обществе. Чаще всего сходились у барона Ипп. Ал. Вревского... Там, то есть в Ставрополе, действительно в ту зиму собралась, что называется, la fine fleur молодежи. Кроме Лермонтова, там зимовали: гр. Карл Ламберт, Столыпин (Mongol), Сергей Трубецкой, Генерального штаба: Н.И. Вольф, Л.В. Россильон, Д.С. Бибииков, затем Л.С. Пушкин, Р.И. Дорохов... Вот это общество раза два в неделю собиралось у барона Вревского. Когда же случалось приезжать из Прочного Окопа (крепость на Кубани) рядовому Михаилу Александровичу Назимову (декабрист, ныне живущий в городе Пскове), то кружок особенно оживлялся. Несмотря на скромность свою, Михаил Александрович как-то само собой выдвигался на почетное место, и все, что им говорилось, бывало выслушиваемо без прерывов и шалостей, в которые чаще других вдавался Михаил Юрьевич. Никогда я не замечал, чтобы в разговоре с М.А. Назимовым, а также с И.А. Вревским Лермонтов позволял себе обычный свой тон *persiflage*'a. Не то бывало со мной. Как младший, юнейший в этой избранной среде, он школьничал со мной до пределов возможного, а когда замечал, что теряю терпение (что, впрочем, недолго заставляло себя ждать), он, бывало, ласковым словом, добрым взглядом или поцелуем тотчас уймёт мой пыл".¹⁴

Приказом от 31 декабря Лермонтов зачислен налицо в Тенгинском пехотном полку, но пребывание здесь не было продолжительным, так как уже 14 января 1841 года в Ставрополе поэт получил отпускной билет на два месяца и, вероятно, в тот же день выехал в Петербург. Интересный эпизод ставропольской хроники

"Я только что приехал в Ставрополь..."

открывают нам воспоминания Я.И. Костенецкого, знакомого с поэтом еще в студенческие годы. "На Кавказе, в 1841 году, — сообщает мемуарист, — находился я в Ставрополе, в штабе командующего войсками в то время генерала Граббе, где я, в должности старшего адъютанта, заведовал первым, то есть строевым, отделением штаба. Однажды входит ко мне в канцелярию штаба офицер в полной форме и рекомендует поручиком Тенгинского пехотного полка Лермонтовым. В то время мне уже были известны его поэтические произведения, возбуждавшие такой восторг, и поэтому я с особенным волнением стал смотреть на него и, попросив его садиться, спросил, не учился ли он в Московском университете. Получив утвердительный ответ, я сказал ему мою фамилию, и он припомнил наше университетское с ним знакомство. После этого он объяснил мне свою надобность, приведшую его в канцелярию штаба: ему хотелось знать, что сделано по запросу об нем военного министра. Я как-то и не помнил этой бумаги, велел писарю отыскать ее, и когда писарь принес мне бумагу, то я прочитал ее Лермонтову. В бумаге этой к командующему войсками военный министр писал, что государь император, вследствие ходатайства бабки поручика Тенгинского полка Лермонтова (такой-то, не помню фамилии) об отпуске его в С.-Петербург для свидания с нею, приказал узнать о службе, поведении и образе жизни означенного офицера. "Что же вы будете отвечать на это?" — спросил меня Лермонтов. По обыкновению в штабе по некоторым бумагам, не требующим какой-либо особенной отписки, писаря сами составляли черновые отпуски, и вот в эту-то категорию попал как-то случайно и запрос министра о Лермонтове, и писарь начернил и ответ на него. "А вот вам и ответ", — сказал я, засмеявшись, и начал читать Лермонтову черновой отпуск, составленный писарем, в котором было сказано, что такой-то поручик Лермонтов служит исправно, ведет жизнь трезвую и допорядочную и ни в каких злокачественных поступках не замечен... Лермонтов расхохотался над такой аттестацией и просил меня несколько не изменять ее выражений и этими же самыми словами отвечать министру, чего, разумеется, нельзя было так оставить.

После этого тотчас же был послан министру самый лестный об нем отзыв, вследствие которого и был разрешен ему двадцативосьмидневный отпуск в Петербург".¹⁵

Вернуться поэту довелось без малого через четыре месяца. Согласно сохранившимся документам, "поручик Лермонтов прибыл в Ставрополь 9 мая и по воле Командующего войсками был прикомандирован к отряду, действующему на Левом фланге Кавказа для участия в экспедиции в настоящем году".¹⁶ На следующий день поэт получил подорожную "от города Ставрополя до крепости Темир-Хан-Шуры" в Дагестане, последнюю подорожную в своей жизни. Он еще успел написать здесь два письма к бабушке и Софии Карамзиной (по-французски). "Я сейчас приехал только в Ставрополь, — сообщает он Елизавете Алексеевне, — и пишу к вам; ехал я с Алексеем Аркадьевичем, и ужасно долго ехал, дорога была прескверная, теперь не знаю сам еще, куда поеду; кажется, прежде отправлюсь в крепость Шуру, где полк, а оттуда постараюсь на воды. Я, слава богу, здоров и спокоен, лишь бы вы были так спокойны, как я..."

Письмо к Карамзиной начинается похожей фразой, но значительно подробней и выдержано, разумеется, в иной тональности: "Я только что приехал в Ставрополь, любезная m-lle Sophie, и тотчас же отправляюсь в экспедицию с Столыпиным Монго. Пожелайте мне счастья и легкого ранения, это самое лучшее, что только можно мне пожелать... Если ответите мне, пишите по адресу: в Ставрополь, в штаб генерала Граббе, — я распорядился, чтобы мне пересылали письма, — прощайте; передайте, пожалуйста, всем вашим мое почтение; еще раз прощайте — будьте здоровы, счастливы и не забывайте меня..."

В эти дни в Ставрополе Лермонтова видел ремонтёр Борисоглебского полка П.И. Магденко, направлявшийся по служебным делам в Тифлис. Остановившись в гостинице, он бродил по комнатам в ожидании обеда. "Зашел я и в биллиардную, — вспоминает автор. — По стенам ее тянулись кожаные диваны, на которых восседали штаб- и обер-офицеры, тоже большею частью раненые. Два офицера в сюртуках без эполет, одного и того же полка, играли на биллиарде. Один из них, по ту сторону биллиарда, с левой моей руки, первый обратил на себя мое внимание. Он был среднего роста, с некрасивыми, но невольно поражающими каждого, симпатичными чертами, с широким лицом, широкоплечий, с широкими скулами, вообще с широкою костью всего остова, немного сутуловат — словом, то, что называется "сбитый человек". Такие люди бывают одарены более или менее почтенною физическою силой. В партнере его, на которого я обратил затем свое внимание, узнал я бывшего своего товарища Нагорничевского, поступившего в Тенгинский полк, стоявший на Кавказе. Мы сейчас узнали друг друга. Он передал кий другому офицеру и вышел со мною в обеденную комнату.

— Знаешь ли, с кем я играл? — спросил он меня.

— Нет! Где же мне знать — я впервые здесь.

— С Лермонтовым; он был из лейб-гусар за разные проказы переведен по высочайшему повелению в наш полк..."¹⁷

Впереди снова была дорога — "в сторону южную". Ставрополь навсегда остался позади.

"Сцены из Ставропольской жизни"

По ставропольским впечатлениям Лермонтов сделал несколько рисунков, и почти все они относятся к 1837 году. Два из них изображают местность у Волобуевой мельницы в ближних окрестностях города, куда поэт совершал прогулки. Один из этих рисунков выполнен тушью и представляет собой ночной пейзаж в лунном свете: бревенчатая хатка под камышовой кровлей стоит на склоне балки. Вокруг хатки плетень и кусты. Слева и справа деревья, на переднем плане течение небольшой, мелкой реки, левый берег более пологий, правый — обрывистый. Небо закрыто темными облаками. Внизу рукою Лермонтова сделана надпись: "21 мая после прогулки на мельницу Волобуева". Первоначально, однако, ни связь этого рисунка со Ставрополем, ни год его создания и даже содержание надписи не были столь очевидны. Так, крупнейший исследователь живописного наследия Лермонтова Николай Павлович Пахомов предположительно относил его к 1830 году, последнее же слово надписи читалось им как "у Волабух..."

Все обстоятельства места и времени, связанные с этим пейзажем, удалось прояснить только в 1971 году, когда Государственным Литературным музеем был приобретен другой лермонтовский рисунок на сходный сюжет. Он выполнен карандашом и представляет вид той же местности: балка, заросшая кустарником и лесом, слева и справа деревья. В глубине, на склоне балки, белеет хатка. На переднем плане бревенчатая мельница с запрудой поперек течения реки. Сходство подчеркивает правый обрывистый берег с нависшим над рекой деревом. Рисунок имеет авторскую датировку и название: "1837 года 13 мая. Волобуева мельница". В правом нижнем углу подпись: "Лермонтов".

По мнению известного ставропольского краеведа В.Г. Гниловского, изображенная местность это балка реки Ташлы, правда, давно уже застроенная. Мельница сохранилась, но теперь она сложена из камня, а водяное колесо заменили электрическим приводом. "У мельницы, вдоль обоих склонов долины, — замечает краевед, — протянулись узкие улочки. До недавнего времени они назывались 1-й и 2-й Волобуевскими... Первый владелец мельницы именитый

купец — Игнатий Волобуев значился почетным гражданином Ставрополя... Картина Лермонтова восстанавливает облик этой части Ставрополя за 130 лет назад, когда по долине Ташлы располагались хутора казачьей станицы."¹⁸

На обороте одного из рисунков (от 21 мая) портреты трех мужчин и набросок какого-то плана, по словам В.Г. Гниловского, чертеж части Ставрополя, где показан "маршрут прогулки к мельнице".

Наибольший интерес вызывает другой лермонтовский рисунок, надписанный сверху неизвестной рукой: "Сцены из Ставропольской жизни. Майя 18 — 1837 — Лермонтов". На нем изображено несколько фигур военных, набросок бегущей лошади, запряженной в сани, и две мужские головы. Н.П. Пахомов выделяет здесь "четыре портретные зарисовки"¹⁹ и предлагает расшифровку одной из них: в нарисованной слева фигуре крестьящегося генерала в растегнутом сюртуке он находит сходство с бароном Розеном, командиром Отдельного Кавказского корпуса. Предположение никак нельзя считать убедительным: Лермонтов, вероятнее всего, Розена никогда не видел, а если и видел, то, во всяком случае, уже покинув Ставрополь в мае 1837 года. Более того, на эполете крестьящегося генерала отчетливо различимы две звездочки, что соответствовало тогда чину генерал-майора. Розен же в то время пребывал в чине генерала от инфантерии, полный же генерал звездочек на эполетах не носил. К тому же Розен имел свитский титул генерал-адъютанта, и на его эполетах должны были красоваться вообще не звездочки, а вензель Николая I. Более убедительно звучит утверждение Л.И. Прокопенко, что в данном случае на рисунке изображен "любезный дядюшка" Павел Иванович Петров. "У П.И. Петрова, — пишет исследователь, — незадолго до того умерла жена. Оставшись вдовцом с "кучей детей", он очень глубоко и тяжело переживал потерю супруги. Часто и долго молился. Истово крестясь, он подолгу простаивал перед иконами. Вот почему поэт и изобразил его в позе молящегося".²⁰ Можно добавить, что Петров носил звание генерал-майора, соответствующее чину генерала на лермонтовском рисунке. В нашем распоряжении имеется профильный портрет Петрова, впервые опубликованный только в 1964 году. Он скопирован с подлинной гравюры, выполненной в Париже в 1815 году, и помещен в майском номере "Военно-исторического вестника", издаваемого во Франции Обществом ревнителей русской военной старины. Здесь П.И. Петров изображен в мундире ротмистра Александрийского гусарского полка и выглядит, естественно, намного моложе, чем на лермонтовском рисунке. Сравнение же этих двух портретов не оставляет, кажется, сомнений, что на них изображено одно и то же лицо. Учтя, что знакомство с "Военно-историческим вестником" для российского читателя несколько затруднительно, приведем из того же номера и справку о П.И. Петрове, хотя и пространную, но весьма интересную: "П.И. Петров, из костромских дворян, родился в 1790 г. Получив довольно основательное домашнее образование (он изучил языки французский, немецкий, итальянский и латинский), он продолжал свое воспитание в Московском университетском благородном пансионе. Записанный еще при рождении в Кавалергардский полк, он в 1806 г. был произведен в эскадрон-юнкера, в 1807 году переведен корнетом в Александрийский гусарский полк, с которым принял участие в войне с французами в 1807 г. и в походе в Молдавию и Валахию в 1809—11 гг. В кампанию 1812 года он участвовал в делах при Кобрине, Пружанах, Городечне, Борисове. В 1813 году, отличившись в деле при Калише, он получает чин штабс-ротмистра. Участвовал затем в делах при Вельсенфейсе, Люцене, Дрездене, Кенигсварте, Бауцене, Лигнице (здесь за выказанную храбрость получил чин ротмистра), Кацбахе и во множестве мелких стычек с неприятелем, когда состоял в партизанском отряде полковника кн. Мадатова; при Гроссен-Гайме П.И. Петров был ранен саблею в правую руку.

В 1814 г. он находился при полку во время похода во Францию и во вторичном туда походе в 1815 году.

В Александрийском гусарском полку он прослужил до 1818 года. В этом году генерал А.П. Ермолов берет Петрова к себе в боевые сотрудники на Кавказ. Зная лично Павла Ивановича, как способного, умного и отличного кавалерийского офицера, Ермолов обратился к А.А. Закревскому, занимавшему тогда должность Дежурного генерала главного штаба, с просьбой командировать на Кавказ ротмистра Петрова. "Я посылаю тебе формальную бумагу о необходимости дать здешним казакам хороших полковых командиров регулярной кавалерии, ибо беспорядки достигли до неимоверной степени. Поторопитесь прислать их, потому что во время моего здесь пребывания казаки все сделают что только я хочу, а без меня не так ловко будет. Великая была бы твоя дружба, если бы в числе сих прислан был майор или подполковник Петров, служащий в Александрийском полку, он мне здесь был бы полезен в полку на границе чеченской. Я знаю его способности и ум..." (Письмо от 13 мая 1818 г. "Сборн. Имп. Русск. Ист. Общ.", т. 73. СПб. . 1890, стр. 279–280).

В августе того же года Ермолов снова пишет Закревскому: "Петров точно ротмистр и что странно, что я его отыскал здесь у вод и он в здешнем краю женится на Столыпина родной племяннице, чего до вчерашнего дня я не знал и послал за ним, чтобы он ко мне приехал. Его точно я желаю, но других, право, никого не знаю в кавалерии и даже списка не имею штаб-офицеров кавалерийских, которые бы привели кого-нибудь из знакомых на память. Пришли, сделай дружбу, списки, а между тем, если возможно, из того же Александрийского гусарского полка дай ротмистра Верзилина. Он храбрый офицер и имеет Георгиевский крест..." В том же письме Ермолов пишет: "Я виделся с ротмистром Александрийского гусарского полка Петровым и прошу его определить. Я готовлю ему самый распутный полк казачий и знаю, что он поправит... Если возможно, дайте мне еще из Александрийского гусарского полка ротмистра Ефимовича..." (Тот же источник, стр. 303).

Желание Ермолова было исполнено и 18 сентября 1818 г. ротмистр Петров был назначен командиром Моздокского казачьего полка. Позже, в 1819 г. назначается Е.П. Ефимович командиром Гребенского полка, а в 1820 г. П.С. Верзилин — командиром Волгского каз. полка. Интересно, между прочим, упомянуть, что вызванный на Кавказ Ермоловым ротмистр П.С. Верзилин — это тот самый впоследствии генерал Верзилин, в доме которого в Пятигорске в 1841 г. произошла роковая ссора Лермонтова с Мартыновым.

Уже в феврале 1819 г. П.И. Петров участвует в деле с чеченцами при ущелье Ханкам; 24 октября того же года он произведен

в майоры. 19 декабря участвует в экспедиции к сел. Леваша, где "триста линейных казаков Моздокского полка с храбрым командиром майором Петровым, опрокинув конницу, понеслись далеко вперед, обскакали толпу и рубили бежавших".

12 февраля 1820 г. Петров был произведен в подполковники, а 25 января 1826 г. назначен войсковым атаманом Астраханского казачьего войска. Однако, ввиду вспыхнувшего серьезного восстания в Чечне, Ермолову пришлось на несколько месяцев удержать у себя Петрова. В должности командира Моздокского полка он продолжает участвовать в экспедициях против чеченцев и только в июне, когда стало на Тереке и Сунже относительно спокойно, П.И. Петров, произведенный в это время в полковники, отправился в Астрахань к исполнению должности войскового атамана Астраханского казачьего войска. Атаманом он был в течение восьми лет, и им, между прочим, был основан в Астрахани институт благородных девиц.

Получив в 1833 г. за отличие по службе и за 25 лет службы орден св. Георгия 4-й ст., П.И. Петров в 1834 г. был произведен в генерал-майоры с назначением начальником штаба войск по Кавказской линии и в Черномории, при ген. Вельяминове (г. Ставрополь). Оставался он в этой должности до конца 1837 года. Уволенный в этом году (25 декабря) в годовой отпуск, Петров (25 января 1839 г.) был зачислен по министерству внутренних дел, а 27-го числа назначен губернатором в г. Каменец-Подольск и Подольским генерал-губернатором. Однако расстроенное здоровье не позволило ему продолжать службу и 13 ноября 1840 г. он вышел в отставку, поселившись в Москве".²¹

Расшифровка остальных лиц, изображенных поэтом на ставропольском рисунке, результата пока не имеет. На оборотной стороне того же листа пейзажный набросок — скала с камнем и кустами, две мужские головы, набросок мужского торса и жаровая сценка: двое говорящих, штатский и военный. Первый роняет реплику (сделана французская надпись): "Эльбрус! — о — о — но скала Канкаль!" Офицер отвечает по-английски: "О, замечательно!" Внизу подпись по-французски: "Воспоминания о путешествии". Канкаль — скала во Франции на побережье океана и одновременно — название ресторана в Париже.

И, наконец, еще один рисунок Лермонтова, связанный со Ставрополем и выполненный в 1840 году, — лист набросков из альбома князя П.А. Урусова: скачущие и бегущие кони, в верхней части всадник и набросок мужской головы в профиль.

Как видим, лермонтовские рисунки не всегда возможно прокомментировать в полном объеме, в особенности там, где речь идет о расшифровке изображенных лиц. Но здесь важна не только фактическая основа. В каждом рисунке отразился и сам поэт с характерной для него гаммой настроений и чувств.

Примечания

- ¹ Давыдов Д.В. Сочинения. — СПб., 1893, т. 2. — С. 193.
- ² Филиппон Григорий. Кавказская война. — Ставрополь: Кавказский край, 1991. С. 434–435.
- ³ Псевдоним Екатерины Петровны Лачиновой, жены генерала Н.В. Лачинова, с 1836 г. служившего на Кавказе. Интерес к роману, запрещенному царской цензурой, вновь возник уже в советское время. Считается, что прототипом главного героя Александра Пустогородова послужил писатель-декабрист Александр Бестужев-Марлинский. Среди персонажей фигурирует и лермонтовский Грушницкий. Роман переиздан в Ставрополе в 1986 г. в серии "Библиотека ставропольской прозы".
- ⁴ Хамар-Дабанов Е. Прodelки на Кавказе. — Ставропольское книжное издательство, 1986. — С. 166–167.
- ⁵ Мануйлов В. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. — М.—Л.: Наука, 1964. С. 86.
- ⁶ Там же, с. 84–85.
- ⁷ Там же, с. 82–83.
- ⁸ Там же, с. 81.

⁹ Там же, с. 84.

¹⁰ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1989. С. 393.

¹¹ Мануйлов В. Указ. соч., с. 84.

¹² М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 251–253.

¹³ Семенов Л.П. Новые документы о Лермонтове // Горская мысль, 1922, № 2. С. 42.

¹⁴ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 333–334.

¹⁵ Там же, с. 339–340.

¹⁶ Семенов Л.П. Указ. соч., с. 46.

¹⁷ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 386–387.

¹⁸ Гниловской В.Г. Ставропольские рисунки Лермонтова // Русская литература и Кавказ. — Ставрополь, 1974. С. 44–45.

¹⁹ Пахомов Н.П. Живописное наследство Лермонтова // Литературное наследство, т. 45–46. М.Ю. Лермонтов. II. — М., 1948. С. 134.

²⁰ Прокопенко Л. Кого же рисовал Лермонтов? // Вечерняя Пермь, 11 сентября 1980.

²¹ Топорков Ю.А. Киконографии современников М. Ю. Лермонтова // Военно-исторический вестник, 1964, май, № 23 (Париж).

2004

"Куда ведет вас барабанщик..."

Среди деятелей ермоловской эпохи на Кавказе более других заслуживает внимания Алексей Александрович Вельяминов — человек весьма примечательный не только по факту его семилетнего пребывания на посту начальника Кавказской линии. Он сыграл совершенно особую роль в судьбе Ставрополя, сумев однажды уберечь город от упразднения. Кроме того он оказался причастен и к некоторым обстоятельствам в истории отечественной литературы, заслужив в высшей степени похвальные характеристики от двух русских поэтов — Александра Грибоедова и Александра Полежаева.

"Алексей Александрович Вельяминов как нельзя больше соответствовал тому назначению, которое на него возлагалось, — пишет военный историк В.А. Потто. — Он был еще довольно молод, лет тридцати семи, но в закаленных чертах его рябоватого лица, с открытым челом и пронизательным взглядом, выражалась какая-то жесткость характера и холодное равнодушие; про него недаром говорили, что он никогда не жалел о потерях, как бы велики они ни были, лишь бы сделано было задуманное. Вид его был чрезвычайно суров, особенно когда он думал и начинал грызть ногти. Один из современников говорит о нем, что "основательным умом, жестким характером, твердой волей и обширными сведениями о кавказских народах он мог произвести серьезный переворот в судьбе их". "Натура сильная, непреклонная и чрезвычайно талантливая, — как пишет его биограф, — он никогда не оставался в тени, даже стоя рядом с такой личностью, как Ермолов, для которого Вельяминов был не только ближайшим помощником, но его вторым я, другом, пользовавшимся его безграничным доверием". Таким образом, личные свойства Вельяминова, а еще более блестящее боевое прошлое, вселяли к нему доверие".¹

По обыкновению своего времени Вельяминов еще ребенком был записан в лейб-гвардии Семеновский полк и в шестнадцать лет числился поручиком гвардейской артиллерии. Наполеоновские войны прошел от Аустерлица до Парижа, под Красным заслужил Георгиевский крест. Решительность и отвага штабс-капитана тогда же обратили на него внимание Ермолова, добившегося назначения Вельяминова в 1816 году на пост начальника штаба Отдельного Грузинского корпуса. В путеводителе по Военно-историческому музею в Тифлисе приводится перечень боевых заслуг Вельяминова в период Кавказской войны:

"Друг и сослуживец А.П. Ермолова еще со времени наполеоновских войн, Вельяминов был при нем на Кавказе начальником корпусного штаба. Он обладал обширными сведениями, ясным умом и непреклонною волею. Мнения его о Кавказской войне и о способах борьбы с горцами замечательны по силе доводов и ясности изложения. В 1829 г. он писал, что Кавказ может быть покорен в течение шести лет, но что для этого нужно две лишние дивизии и 14 миллионов рублей ас. Насколько этот

план был основателен, доказали позднейшие события, когда после многолетней, бесплодной борьбы пришлось обратиться к тому же проекту, но уже дать средства несравненно более тех, какие требовал Вельяминов. На Кавказе, оставаясь начальником штаба, он всегда в важнейших случаях командовал боевыми отрядами, и имя его гремело грозою по всему Закубанью, в Грузии и Имеретии. Он отличался неумолимой строгостью и вместе с тем справедливостью и великодушием. В персидскую войну Вельяминов был главным виновником победы под Елисаветполем в 1826 году и награжден орденом св. Георгия 3-й степени. С увольнением Ермолова он также покинул Кавказ и возвратился сюда в 1831 году в звании командующего войсками на Кавказской линии и в Черномории. При нем начато устройство береговой Черноморской линии для прекращения сношений горских народов с турками. Горцы боялись и уважали его. Они сложили про него песню, славя в ней "генерал-плижера", как они называли Вельяминова по цвету его рыжих волос. Вельяминов умер в этой же должности в Ставрополе в 1838 году. Для сохранения о нем памяти в войсках 1-му линейному, бывшему Урупскому полку Кубанского казачьего войска повелено именоваться полком Вельяминова".²

В свое время с Вельяминовым близко познакомился Грибоедов, служивший при Ермолове секретарем "по дипломатической части". В письме от 27-го ноября 1825 года из станицы Екатериноградской он сообщал Вильгельму Кюхельбекеру: "еще несколько дней и, кажется, пущусь с Алексеем Петровичем в Чечню; если там скоро утишатся военные смуты, перейдем в Дагестан, а потом возвращусь к вам на север. Здесь многие, или лучше сказать, все о тебе вспоминают: Вельяминов, с которым я до сих пор слонялся по верхней Кабарде, Коцебу 2-й, Цибриков, Талызин, Устимович, Павлов etc., etc., и даже старик наш, несмотря на прежнюю вашу ссору, расспрашивал о тебе с большим участием".

"Наш старик" — А.П. Ермолов; в верхней Кабарде, то есть в районе ущелий Малки и Чегема, отряд Вельяминова преследовал партию горцев, совершивших набег на русские пределы. Эти события отразились в стихотворении Грибоедова "Хищники на Чегеме". В Екатериноградской он читал своим спутникам "Горе от ума", и, таким образом, генерал был одним из тех редких счастливицев, кто услышал текст бессмертной комедии из уст автора. Отсюда же 7 декабря Грибоедов писал Степану Бегичеву о Вельяминове, что это "чрезвычайно неглупый человек, твердых правил, прекраснейших сведений etc... С этим я в нынешний приезд в короткое время сблизился более, чем прежде. Глаз на глаз, судьба завела меня с ним на Малку, и оттуда к разным укреплениям новой линии; все вместе, и все одни, я этому случаю благодарен за прекраснейшее открытие достойного человека. Что говорит об нем Якубович? Коли ругает, так врет..."

Вельяминов пытался облегчить участь разжалованного Александра Полежаева, отмечая в представлении, что тот "находился постоянно в стрелковых цепях и сражался с заметной храбростью и присутствием духа". По свидетельству Александра Бестужева, упоминавшего об этом в одном из своих писем с Кавказа, генерал Вельяминов брал Полежаева в поход "для того, чтобы вывести в люди, и исполнил это..." Полежаев был произведен в унтер-офицеры. Почти четыре года поэт провел в боях и походах в горах Чечни и Дагестана, в октябре 1831 года участвовал в штурме укрепленного чеченского аула Чир-Юрт и посвятил этому событию одноименную поэму. Стихотворный портрет Вельяминова на страницах "Чир-Юрта", запечатлевший генерала в ходе экспедиции — явление уникальное для нашей литературы. Среди покорителей Кавказа мы можем вспомнить лишь графа В.А. Зубова, персидским победам которого Державин посвятил две оды, да еще имена П.Д. Цицианова, П.С. Котляревского и А.П. Ермолова, упомянутые Пушкиным в эпилоге "Кавказского пленника". Но ни "старик Державин", ни его гениальный преемник не были свидетелями воспетых ими военных событий. Прославляя наших полководцев, они совершали, в сущности, лишь акт поэтической риторики. Полежаев, единственный рядовой русской поэзии, прошел Кавказ с ружьем и солдатским ранцем за плечами, и ему первому, как потом Лермонтову и Льву Толстому, открылись ужасающие подробности войны. Создавая образ Вельяминова, Полежаев обладал всеми преимуществами очевидца, хорошо понимающего смысл происходящего:

**Поход. Марш, марш по отделениям!
Развились лентой казаки.
И с непонятным впечатленьем
Безмолвно тронулись полки...
Заряд на полке, все готово!..
На сердце дума: верно в бой!..
Но вопросительного слова
Не знает русский рядовой!
Он знает: с нами Вельяминов —
И верит счастливой звездой.
Отряд покорных исполнителей
Ему сопутствует везде.
Он знал его давно по слуху,
Давно в лицо его узнал...
Так передать отважность духу
Умеет горский Аннибал!
Он наш, он сладостной надежде
Своих друзей не изменил;
Его в грозу войны, как прежде,
Наш добрый гений подарил!
Смотрите, вот любимый славой!..
Его высокое чело
Всегда без гордости светло,
Всегда без гнева величаво!..
Рисуют тихо думы след
Его пронзительные взоры...
Достойный видит в них привет,
Ничтожный — чести приговоры!..
Он этим взором говорит,
Живит, терзает и казнит...
Он любит дело, а не слово...
С душою доброю — он строг;
Судья прямой, но не суровый,
Бесстрастно взыщет он за долг;
За чувство истинной приязни
Он платит ласкою отца;**

**Никто из рабственной боязни
Не избегал его лица.
Всегда один, всегда покоен;
Походом, в стане пред огнем,
С замерзлым усом и ружьем
Нередко греется с ним воин...
Куда ж поход во тьме ночной?
Наш полководец не обманщик,
Его ответ всегда простой:
"Куда ведет вас барабанщик!"**

Барабанщик действительно шествует впереди колонны, но направление движения отряду задает, разумеется, совсем не он. Формально точный, но по сути уклончивый и, в этой неопределенности, ироничный ответ генерала передает свойство его характера. Здесь Вельяминов списан с натуры. Подобный же пример его речевой стилистики приводит в своих записках и Г.И. Филиппсон, участник закубанской экспедиции 1837 года: "Вельяминов ехал на своей "баче", имеретинской лошадке с отрезанной гривой, и окруженный довольно многочисленным штабом. К нему подскакал полковник Бриммер. "Ваше превосходительство, отряд давно своротил с Абинской дороги. Куда же мы так придем?" — "Не знаю, дражайший, горнист трубит налево. Спроси его". Бриммер понял свою неловкость, извинился и поспешил к своему месту".⁵

В закубанских походах Вельяминова принимал участие и Александр Бестужев, несколько раз упоминавший имя "этого достойного генерала" в своих письмах. Делясь впечатлениями об осенней экспедиции 1834 года, он сообщал Ксенофонту Полевому: "Вельяминов отличный генерал и отличный человек". Когда весной следующего года здоровье Бестужева резко ухудшилось и ему потребовалось отправиться для излечения на воды, он обратился именно к Вельяминову с просьбой о "сострадательном позволении на это путешествие". Вельяминов своей властью разрешил декабристу пребывание на водах в Пятигорске в июле и августе 1835 года.

Григорий Иванович Филиппсон, впоследствии генерал-лейтенант и начальник правого фланга Кавказской линии, имел возможность на протяжении долгого времени наблюдать Вельяминова в мирной и боевой обстановке. В его записках представлен подробный и психологически достоверный портрет полководца: "Алексей Александрович Вельяминов происходил из старинного дворянского рода, но не имел никаких аристократических притязаний. Это был человек далеко выдающийся из рядов толпы. Он принял меня с ледяною холодностью и, помнится, ровно ничего не сказал. Это был худощавый человек лет 50, рыжий, с тонкими губами и тонкими чертами лица.

На Кавказе он сделался известен, как начальник штаба отдельного Кавказского корпуса, во время командования А.П. Ермолова, которого он был верным другом и помощником. Они были на ты и называли друг друга Алешей. За Елисаветпольское сражение Вельяминов получил Георгия 3-й степени, очевидцы говорят, что он был главным виновником победы, начав решительную атаку, даже против воли главного начальника, Паскевича. Командующим войсками Кавказской линии и Черномории и начальником Кавказской области он был назначен, кажется, в 1831 году. А.А. Вельяминов получил хорошее образование, а от природы был одарен замечательными умственными способностями. Склад его ума был оригинальный. Воображение играло у него очень невидную роль, все его мысли и заключения носили на себе видимый характер математических выводов. Поэтому, вероятно, и в отношениях к людям ему чужды были чувствительность и сострадание, там где он думал, что долг или польза службы требовали жертвы.

Строгость его доходила до холодной жестокости, в которой была некоторая доля цинизма. Так во время экспедиции он приказывал при себе бить палками или нагайками солдат, пойманных в мародерстве. Он спокойно садился на барабан и назначал время, в продолжение которого должна производиться экзекуция. При этом он разговаривал с другими, пока по часам оказывалось, что пропел назначенный срок. Однажды за обедом, при мне, он в разговоре об одном преступнике цинически сказал: "Ну, что ж? Следует ему прописать английское стегание". Этим шутивым термином он называл публичное наказание кнутом.

Вельяминов хорошо, основательно учился и много читал, но это было в молодости. Его нравственные и религиозные убеждения строились на творениях энциклопедистов и вообще писателей конца XVIII века. За новейшей литературой он мало следил, хотя у него была большая библиотека, которую он постоянно пополнял.

Вельяминов был честный и верный слуга государя, но с властями держал себя самостоятельно, а с ближайшим начальником, бароном Розеном, не ладил. Сколько мне из дел известно, в этом его нельзя упрекать. Придирчивость и недоброжелательство Тифлиса доходили часто до жалкой мелочности. Все это вредило и делу и людям.

Я думаю, не было и нет другого, кто бы так хорошо знал Кавказ, как А.А. Вельяминов, я говорю Кавказ, чтобы одним словом и местность, и племена, и главные лица с их отношениями, и, наконец, род войны, которая возможна в этом крае. Громадная память помогла Вельяминову удержать множество имен и фактов, а методический ум давал возможность одинаково осветить всю эту крайне разнообразную картину.

Он страдал геморроидальными припадками, которые иногда до того усиливались, что он не мог ехать верхом или на дрожках, и его во время экспедиции однажды носили на носилках. Вообще он был сложения довольно слабого, рыжий, среднего роста, худощавый, с манерами и движениями медленными, он, вероятно, и в молодости не считался ни ловким, ни красивым. В чертах лица его особенно заметны были его тонкие губы, острые и редкие зубы и умные серьезные глаза. Он говорил всегда серьезно, степенно и умно, но без педантизма и напускной важности. За обедом у себя он был разговорчив, но не позволял говорить о служебных делах. Гостеприимство его было оригинально до странности: у него обыкновенно обедал человек 25 или 30, но он никого не звал. Всякий из штабных мог приходиться. Сам он, как строгий гомеопат, обедал у себя отдельно и чрезвычайно диетно, но каждый день заказывал повару меню "для компании" (как он называл) и выходил к общему столу за вторым блюдом. Хозяйство его шло беспорядочно, но оригинально. Все запасы и даже столовые принадлежности закупались в гомерических количествах. Во время экспедиций с ним была его походная кухня, которой запасы возились в фургонах, и сверх того было 18 вьючных верблюдов, но зато гостеприимство его не изменялось.

Подчиненные и войска боялись Вельяминова и имели полное доверие к его способностям и опытности. У горцев мирных и немирных имя его было грозно. В аулах о нем пелись песни, он был известен под именем Кызыл-Дженерал (т. е. рыжий генерал) или Ильменин. Деятель времен Ермолова, он не стеснялся в мерах, которые должен был применять в некоторых случаях. Деспотические выходки его были часто возмутительны. Однажды, узнав, что конвой от Донского полка при появлении горцев бросил проезжающего и ускакал и что, по произведенному дознанию, в этом полку было множество злоупотреблений, он послал туда штаб-офицера и приказал арестовать полкового командира и всех офицеров, а казаков всего полка по

именному списку всех высечь нагайками. Донцы, конечно, подняли большой шум, и Вельяминову был сделан секретный высочайший выговор.

Чтобы кончить речь о Вельяминове, я должен выставить еще одну черту его характера. Он не боялся декабристов, которых много к нему в войска присылали. Он обращался с ними учтиво, ласково, но не делал никакого различия между ними и офицерами. Многие бывали у него в солдатских шинелях, но в Ставрополе и в деревнях они носили гражданскую или черкесскую одежду, и никто не находил этого неправильным.

Упрек, который, кажется, можно сделать Вельяминову, как общественному деятелю, это за его равнодушие к порочным наклонностям и безнравственности других. Сам он был стоически честен, но к порочным поступкам своих подчиненных относился слишком снисходительно, если только видел, что их умом, деловой опытностью и способностями можно воспользоваться с выгодой для службы. И в этом, как во всем, он был математиком, а не поэтом".⁶

Декабрист В.С. Толстой, переведенный, подобно Бестужеву, из сибирской ссылки и прошедший, начиная от рядового, все этапы кавказской "выслуги", оставил в своих записках подробную характеристику Вельяминова, из которой приведем здесь несколько интересных строк:

"Как Командующий войсками на Кавказской линии Вельяминов до того удачно действовал походами на левом фланге Кавказской линии, что восстание в этой стране потеряло весь свой угрожающий характер и все племена, прибегающие к нашим пределам совершенно покорились и были обращены в охрану наших границ, так что оказалось возможным приступить к покорению племен закубанских и занимающих побережье Черного моря, постоянно подстрекаемых против России приплывающими агентами турецкими и английскими, посылаемыми Британским посольством в Константинополе.

Вельяминов владел в высшей степени искусством начальствовать и всем подчиненным, даже состоящим в равном с ним чине, внушал глубокое уважение и почтение. Солдаты не любили его, прозвав "четыреглазый", вследствие того, что в походе он носил очки-консервы, но питали к нему неограниченное доверие, придающее им в боях неудержимую отвагу...

Во всех проектах Вельяминова военных действий постоянно высказываются широкие, гениальные взгляды на дело военного покорения Кавказа, дальновидность его, строгую логику, последовательность его выводов. С Петербургом, не имеющим понятия об особенностях края и всех затруднений горной войны, он не лукавил и правдиво выставлял всю нелепость его теоретических узких воззрений и тем внушал боязнь самому тогдашнему Военному Министру Чернышеву, в сущности наглому шарлатану".⁷

Знакомство М.Ю. Лермонтова с Вельяминовым могло произойти в Ставрополе в начале мая 1837 года. Также, находясь здесь в октябре или декабре того же года, поэт мог побывать в доме командующего, открытом для всех офицеров корпуса. Имя генерала он упомянул в письме к бабушке из Пятигорска 18 июля 1837 года, разъясняя ей свои обстоятельства: "Эскадрон нашего полка, к которому барон Розен велел меня причислить, будет находиться в Анапе, на берегу Черного моря, при встрече государя, туг же, где отряд Вельяминова, и, следовательно, я с вод не поеду в Грузию..."

Декабрист Н.И. Лорер, переведенный из Сибири рядовым в кавказские войска, приводит предостережение генерала, адресованное опальным лицам, находившимся в его подчинении: "Вельяминов не был педантом в мелочах и всегда оставался строг по службе, однако, при первом свидании с нами, он нам

сказал: "Помните, господа, что на Кавказе есть много людей в черных и красных воротниках, которые следят за вами и за нами".⁸ Человек, чья воинская репутация рождалась на полях сражений, имел, видимо, основания недолюбливать жандармов и их тайных соглядатаев. Тем не менее, этот высокий военный профессионал всегда оставался непреклонным и жестоким исполнителем монарших устремлений на Кавказе, огнем и мечом приводя к покорности горские аулы. План покорения Кавказа, составленный Вельяминовым по предложению Николая I, вполне вписывался в контекст ермоловской стратегии "рубки леса", когда победу над горцами одержал не штык, а именно топор — как средство прокладки широких просек в дремучих чеченских лесах. Это обеспечивало доступ войск в самые удаленные и укрытые места обитания противника с последующим уничтожением последних, то есть разрушением аулов, сжиганием запасов сена и зерна, истреблением садов и вытаптыванием посевов. "Нужно наносить горцам самый существенный вред в необходимых средствах существования, — писал Вельяминов, — нужно направлять удары на те предметы, коих они, не могут скрывать от войск наших... Уничтожение полей в продолжении нескольких лет сряду есть, по-моему, единственное средство достигнуть сей цели".⁹

Вельяминову также приписывают слова, будто бы сказанные им Николаю: "Нашим внукам еще придется поработать на Кавказе; да и незачем дело у них отнимать: Кавказ хорошая военная школа".¹⁰ Так или иначе, но жизнь это горькое пророчество подтвердила. Имя генерала упомянул в своей знаменитой повести "Хаджи-Мурат" Лев Толстой, отметив, что "план медленного движения в область неприятеля посредством вырубки лесов и истребления продовольствия был план Ермолова и Вельяминова".

Приведем еще выдержку из очерка известного кавказоведа А.П. Берже "Император Николай на Кавказе в 1837 году". Российский монарх прибыл морем из Крыма в Геленджик и 20 сентября ступил на кавказскую землю — впервые с тех пор, как Петр Великий 115 лет тому назад высадился на каспийский берег в Дагестане. Первым, кого принял император, был Вельяминов. В дальнейшем государь посетил Анапу и отбыл на пароходе "Полярная звезда" в Редут-кале, откуда, совершив почти двухнедельное турне по Закавказью, 8 октября достиг Тифлиса. Для корпусного начальства высочайшая инспекция окончилась плачевно: барон Розен был вскоре смещен, а с его зятя князя Дадиани на плацу сорвали полковничьи эполеты. Начальник штаба Вольховский подал в отставку. "Погром был общий", — замечает по этому поводу тот же Филипсон. Вельяминов, напротив, был особо отмечен государем и получил орден святого Алексан-

дра Невского с алмазами. По Военно-Грузинской дороге Николай отправился в обратный путь. Во Владикавказе его вновь встречал Вельяминов. "14 октября его величество, — сообщает Берже, — оставив за собою Владикавказ, быстро приближаясь к Екатеринограду, откуда, после спокойно проведенной ночи, проследовал чрез Пятигорск в Ставрополь, куда прибыл 17 числа, в 7 часов вечера. Спустя часа два, прибыл командовавший войсками на кавказской линии генерал Вельяминов, в доме которого остановился государь и без которого его величество не хотел обедать, несмотря на сильное утомление от дороги и жестокой зубной боли.

18-го государь посетил губернскую выставку, устроенную в Вельяминовской кибитке, и лично открыл мужскую гимназию.

Что касается самого Ставрополя, то он не понравился государю, желавшему его упразднить и вместо него основать город на Кубани. Но Вельяминов сумел отклонить эту мысль объяснением условий, парализующих экономическое развитие города, в числе которых главное заключалось в слухе о причислении граждан к казачьему сословию, уверяя при том, что с устранением этого слуха Ставрополь начнет быстро развиваться. Государь несколько минут по-видимому колебался, но, наконец, взяв перо, сказал; "Только уважая твое ходатайство, Алексей Александрович, оставляю город на месте", и при этом утвердил поднесенный ему план города, обещая оказать ему впоследствии льготу, о которой лично ходатайствовал Вельяминов. Вообще нужно сказать, что государь был во все время как-то особенно милостив к Алексею Александровичу. 18 октября, в 4 часа пополудни, государь выехал из Ставрополя..."¹¹

Вельяминову императорский круиз по Кавказу обошелся дорожной ценой. Часть пути от Владикавказа, больше ста верст, Николай проделал верхом, и Вельяминов, занемогший еще во время летней экспедиции, вынужден был последовать его примеру. "Хотя Николай Павлович и предлагал генералу ехать в коляске, — вспоминает современник, — но Алексей Александрович, считая это неприличным, трясся верхом за государем то рысью, то вскачь целую станцию. Император простудился и получил зубную боль, Вельяминов, с больными ногами, никогда не ездивший верхом иначе, как шагом, и вообще некрепкого здоровья, расстроил его совершенно... двое-трое суток крепился, по отъезде государя из Ставрополя заболел, промаялся до весны, а в апреле скончался".¹²

В память о генерале одна из улиц Ставрополя получила название Вельяминовской, в свое время и в Пятигорске существовал Вельяминовский проспект, его имя носило и одно из наших укреплений на черноморском побережье.

Примечания

¹ Потто В. А. Кавказская война. — Ставрополь, изд. "Кавказский край", 1994, т. 2, с. 407—408.

² Путеводитель по Военно-историческому музею. — Тифлис, 1915, с. 20—21.

³ Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений. Т.3. — Петроград, 1917, с. 182—183.

⁴ Там же, с. 186.

⁵ Филипсон Григорий. Кавказская война. — Ставрополь, изд. "Кавказский край", 1991, с. 468.

⁶ Цитируемый текст представляет собой выбранные места из воспоминаний Г.И. Филипсона. Цитирую по книге: Филипсон Григорий. Кавказская война. — Ставрополь, изд. "Кавказский край", 1991, с. 434, 451—457, 491.

⁷ Воспоминания декабриста В. С. Толстого о Кавказе // Захаров В.А. Загадка последней дуэли. — М., изд. "Русская панорама", 2000, с. 244—245.

⁸ Лорер Н.И. Записки декабриста. — М.—Л., 1931, с. 217.

⁹ Покровский Н.И. Кавказские войны и имамат Шамиля. — М., РОССПЭН, 2000, с. 115.

¹⁰ N.N. Государь Николай Павлович. — Русский архив, 1881, кн. 2, с. 240.

¹¹ Берже А. П. Император Николай на Кавказе в 1837 году. — Русская старина, 1884, т. 43, кн. 8, с. 397.

¹² Попов А. В. Лермонтов на Кавказе. — Ставропольское книжное издательство, 1954, с. 133.

Текст предоставлен автором.

2003

Крест над Кавказом — "старый памятник обновленный Ермоловым"

Осенью 1837 года Лермонтов возвращался из кавказской ссылки. "Я ехал на перекладных из Тифлиса", — так незатейливо начнет он впоследствии свой знаменитый роман. Здесь, на Военно-Грузинской дороге, Кавказ открылся поэту во всем своем мрачноватом величии. Путевые впечатления отразились не только на страницах "Героя нашего времени". "Я снял на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал, — пишет Лермонтов с дороги Святославу Раевскому, — и везу с собою порядочную коллекцию..."

В середине декабря во Владикавказе поэта видел его товарищ по Юнкерской школе Василий Боборыкин: "М.Ю. Лермонтов, в военном сюртуке, и какой-то статский (оказалось, француз-путешественник) сидели за столом и рисовали, во все горло распевая... я спросил, что они рисуют, и узнал, что в проезд через Дарьяльское ущелье, отстоящее от Владикавказа, как известно, в двадцати-сорока верстах, француз на ходу, вылезши из перекладной телеги, делал *stocuis** окрестных гор; а они, остановясь на станциях, совокупными стараниями отделявали и даже, кажется, иллюминировали эти очертания".¹

Кавказскую коллекцию Лермонтов, добрая душа, раздарил родственникам и друзьям. Со временем почти все картины нашли пристанище в столичных музеях. Одна, написанная поэтом для бабушки, осталась в родных Тарханах. Другая — "Крестовая гора" — оказалась волею судеб в далеком и столь любимом Лермонтовым Пятигорске. "Крестовая гора" — одно из лучших его живописных творений. Слева и справа на полотне поднимаются крутые гранитные утесы, обрамляя заснеженный склон Крестовой, реющей на фоне голубого неба. Сразу вспоминаются строки из повести "Бэла": тут и "груды снега, готовые, кажется, при первом порыве ветра оборваться в ущелье", и "глубокая расседина, где катился поток, то скрываясь под ледяной корою, то с пеною прыгая по черным камням". У подножия горы — военный пост и чуть поодаль — одинокая повозка, поднимающаяся на перевал. Такую обстановку осенью 1837 года здесь, видимо, и застал поэт, странствующий "с подорожной по казенной надобности". Подлинность картины не вызывает сомнений и удостоверена писателем В. Ф. Одоевским, сделавшим на ее

оборотной стороне следующую надпись: "Эта картина рисована поэтом Лермонтовым и подарена им мне при последнем его отъезде на Кавказ. Она представляет Крестовую гору — место его смерти. Кн. В. Одоевский".²

Все так, кроме одной явной ошибки: Лермонтов погиб не у Крестовой в Грузии, а у подножия Машука в Пятигорске. Но сам Одоевский на Кавказе никогда не был и о месте гибели своего младшего друга имел весьма смутное представление. А вот в том, что на картине изображена именно гора Крестовая, сомнений нет: и на полотне и в реальном ландшафте ее отличает высокий каменный крест, установленный на вершине.

О каменном кресте, поставленном здесь "по приказанию г. Ермолова", Лермонтов упоминает и в романе "Герой нашего времени", описывая переезд через Кавказские горы. Максим Максимыч указывает своему спутнику на "холм, покрытый пеленою снега; на его вершине чернелся каменный крест, и мимо его вела едва-едва заметная дорога..."

Крест, водруженный на перевале, оказался столь приметной деталью местности, что о нем упоминает почти каждый русский путешественник, пересекший Кавказские горы в первой половине девятнадцатого столетия. Вот редкая теперь книга Н. Н. "Записки во время поездки из Астрахани на Кавказ и в Грузию в 1827 году". Его пользовался еще А.С. Пушкин, работая над "Путешествием в Арзрум". "На вершине Крестовой горы, — сообщает автор, — воздвигнут гранитный крест, пьедестал коего исписан именами многих проезжающих".³

А в печати того времени вокруг перевального креста разгорелась настоящая полемика. Все началось с книги французского консула в Тифлисе, известного путешественника и ученого Гамба (о нем Лермонтов упоминает в романе). Его записки вышли в свет в 1824 году в Париже под названием "Путешествие в Южную Россию и преимущественно в Кавказские области". Отдельные главы публиковались и в русских журналах. Гамба, не поняв настоящего названия горы — Крестовая, пишет о ней как о горе святого Христофора ("одна из достопримечательнейших гор, через которые пролегает дорога, есть гора Св. Христофора").⁴

Впоследствии ученый француз имел много поводов пожалеть о своей злополучной ошибке, ибо она вызвала ряд едких откликов других авторов, более сведущих в кавказской топонимике. Барон Федор Корф заметил, что "путешествуя по чужой земле и не зная туземного языка, должно с большей осмотрительностью описывать то, что видишь, если не хочешь крестить православленную Крестовую гору в гору Св. Христофора, каковой на всем земном шаре, сколько мне известно, не существует", и советовал Гамба в последующих изданиях его книги неправильное название горы просто вымарать.⁵

Ошибку француз попытался исправить сотрудник "Московского телеграфа" в статье "Путешествие в Грузию": "На самой высокой точке переправы через Кавказское ущелье — на вершине Крестовой горы — императором Петром Великим поставлен крест в ознаменование перехода им сими местами с войском своим. Отсюда начало названия горы Крестовой".⁶

Но и тут не все верно. Петр I с войском перехода через Кавказские горы не совершал. Об этом тогда же справедливо заметил Платон Зубов: "Не нужно, кажется, прибегать к пособию истории, которая ясно доказывает, что император с войском следовал берегом Каспийского моря (почти 400 верст восточнее Крестовой горы, по прямой линии), следовательно, не мог поставить сего креста..."⁷

Автору "Московского телеграфа" справедливо возразил и Павел Бестужев, младший из пяти братьев-декабристов. Сосланный рядовым на Кавказ, он за отличия получил офицерский чин. В 1838 году в "Сыне отечества" была напечатана его заметка (по недоразумению опубликованная под псевдонимом его старшего брата, знаменитого писателя Александра Бестужева — Марлинский), в которой говорилось: "...русскому путешественнику стыдно не знать, что Петр I никогда не проходил чрез Кавказские горы и поэтому не мог поставить креста на Крестовой горе..."⁸

Павлу Бестужеву вторит и Лермонтов в своем романе: "...Об этом кресте существует странное, но всеобщее предание, будто его поставил император Петр I, проезжая через Кавказ; но, во-первых, Петр был только в Дагестане, и, во-вторых, на кресте написано крупными буквами, что он поставлен по приказанию г. Ермолова, а именно в 1824 году. Но предание, несмотря на надпись, так укоренилось, что право, не знаешь, чему верить, тем более что мы не привыкли верить надписям".

В упомянутом уже письме к Святославу Раевскому Лермонтов сообщил, что "лазил на снеговую гору (Крестовая) на самый верх, что не совсем легко; отсюда видна половина Грузии как на блюдечке..." Вот тогда, видимо, поэт и прочитал то, что "на кресте написано крупными буквами". Текст этой надписи сохранили для нас записки известного в прошлом на Кавказе журналиста Е. Вердеревского: "Во славу Бога, в управление Грузиею Генерала-от-Инфантерии Ермолова, управляющий горскими народами майор Давыд Кананов, 1824 г."

Те же сведения сообщает и В. Мельницкий в статье "Переезды по России в 1852 году", уточняя, что надпись сделана по-грузински и по-русски, а сам крест — "чугунный, хорошей работы, поставлен на гранитном пьедестале".⁹

Что же касается "всеобщего предания", о котором говорит Лермонтов, то оно, действительно, "странное". Петр I побывал на западном берегу Каспийского моря и в прилегающих к нему районах Дагестана, где на берегу реки Сулак заложил большое укрепление Святой Крест, но это было в 1722 году, то есть за столетие до того, как крест на перевале был "поставлен по приказанию г. Ермолова, а именно в 1824 году". Достоверно в этом предании, пожалуй, лишь то, что оно соотносит появление креста на перевале с какими-то более ранними событиями.

Ермоловский крест на Военно-Грузинской дороге.

Реконструкция по фотографиям конца XIX в. Рис. В.А. Куликова. 1978 г.



Показательно, что Пушкин первоначально сделал в своем кавказском дневнике запись о кресте, следуя "всеобщему преданию" о нем: "наконец увидели мы на самой вершине горы крест — памятник Петра, обновленный Ермоловым". Потом, когда поэт работал над первой главой "Путешествия в Арзрум", он исправил эту историческую неточность: "Мы достигли самой вершины горы. Здесь поставлен гранитный крест, старый памятник, обновленный Ермоловым".¹⁰

Попробуем разобраться. Нет сомнений, что Крестовая гора и перевал получили свое название от креста. Но вот когда это произошло? Утвердилось мнение, что именно в 1824 году. Вот что сообщает об этом весьма авторитетный "Путеводитель по Кавказу" Е. Вейденбаума: "Перевал через главный хребет называется обыкновенно Крестовым. Название это возникло вследствие того, что в 1824 году управлявший тогда горскими народами майор Давид Кананов поставил на старой дороге каменный крест для обозначения точки перевала".¹¹

Эти же сведения повторяет и Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, и Большая Советская Энциклопедия, и Краткая географическая, и современные путеводители по Военно-Грузинской дороге. Да, как будто все ясно. Но вот что странно: название горы — Крестовая — встречается и до 1824 года. Например, в путевых записках А.С. Грибоедова, впервые посетившего Грузию еще в 1818 году: "Ужасное положение Коби — ветер, снег кругом, вышина и пропасть. Идем все по косогору; узкая скользкая дорога, сбоку Терек; поминутно все падают, и все камни и снега, солнца не видать. Все вверх, часто проходим через быструю воду, верхом почти не можно, более пешком. Усталость,

никакого селения кроме трех, четырех осетинских лачужек, еще выше и выше, наконец добираемся до Крестовой горы".¹²

Впечатление от кавказской природы было настолько сильным, что отголоски его можно найти в первой редакции "Горя от ума", где Чацкий, рассказывая о своих странствиях, вспоминает:

**...Я был в краях,
Где с гор верхов ком снега ветер скатит,
Вдруг глыба этот снег в паденьи все охватит,
С собой влечет, дробит, стирает камни в прах,
Гул, рокот, гром, вся в ужасе окрестность.**¹³

Получилось так, что трое великих русских поэтов — Грибоедов, Пушкин и Лермонтов — не только сами проделали путешествие по Военно-Грузинской дороге, но и провели этим путем своих героев: Чацкого, Онегина ("Он видит: Терек своенравный крутые роет берега...") и Печорина.

Чтобы собрание русских поэтов, обративших внимание на перевальный крест, было полным, назовем еще одного из них, чья воинская слава вот уже более полутора столетий соперничает с литературной, — Дениса Давыдова. Его записки о персидском походе 1826 года дарят нам еще несколько замечаний об истории креста, тем более ценных, что они могли быть сделаны со слов Грибоедова или самого Ермолова:

"Крестовая гора, самая возвышенная точка высот, по коим едешь от Коби до Тифлиса, есть истинный пункт перевала через Кавказ. Вокруг нее находятся горы гораздо выше ее. Она получила сие название от креста, который был водружен на ней первыми русскими, перешедшими за Кавказ во время Екатерины, но так как крест деревянный сгнил, то Ермолов заменил его огромным крестом, высеченным из гранита с таким же подножием".¹⁴

Но пойдем дальше. В тоненькой книжечке "Отечественных записок" за 1822 год помещено "Руководство для проезжающих Кавказские горы", где есть и описание креста и даже приводится текст надписи на нем, но не "ермоловской", а совсем другой! "На половине сей дороги, — сообщает безымянный автор "Руководства", — нужно переправляться чрез хребет весьма высокой горы, называемой Крестовою... Здесь поставлен каменный крест с следующей надписью: "Крест сей воздвигнут в память строения дороги, сделан попечением Подполковника Казбека, 1809 года".¹⁵

Подполковник Казбек — это князь Габриэл Казибегович Казбеги, получивший впоследствии чин генерал-майора русской службы, дед знаменитого писателя Александра Казбеги. Он был правителем области Хеви, и в обязанности его входило поддерживать хорошее состояние Военно-Грузинской дороги.

Кавказская тема была, видимо, весьма популярна в "Отечественных записках" — годом ранее они поместили очерк И. Ейхфельда "Кавказская дорога" (1821, №12). И этот путник не про-

шел мимо гранитного изваяния: "Едва оставишь долину сию, как должен всходить верст с 10 на высочайший хребет, составляющий истинную границу между Севером и Югом. Он делит воды и климаты. На вершине его найдете вы крест, означающий предел утомлений ваших..."¹⁶

Но и это не все. Оказывается, крест на перевале появился еще раньше! В одном из номеров "Вестника Европы" за 1805 год некто М. Воронченков напечатал "Письмо из Грузии в Астрахань", в котором сообщал следующее: "Тотчас за селением Коби, лежащим недалеко от Казбека, начинается взезд на гору Кашаур... Сия гора разделена глубокою долиною на две, на Крестовую и Кашаурскую. Перевал так называется потому, что на ней подле самой дороги Потемкин водрузил крест каменной..."¹⁷

Имеется в виду первый наместник Саратовской и Кавказской губерний граф Павел Сергеевич Потемкин, родственник могущественного фаворита Екатерины II. Осенью 1784 года он действительно совершил поездку по Военно-Грузинской дороге в Тифлис, но сведений о том, был ли по его приказу водружен на перевале крест, разыскать пока не удалось.

"Старый памятник, обновленный Ермоловым", связанный для нас с именами Пушкина и Лермонтова, хранит свою тайну. Разгадка ее кроется, вероятно, в глубинах веков. В кавказском путеводителе Григория Москвича, выпедшем в начале XX столетия, сообщается, что впервые крест на перевале был поставлен еще грузинским царем Давидом Возобновителем, дедом царицы Тамары.

Также и знаток Кавказа, неутомимый путешественник и фотограф Г. И. Раев упомянул в своем "Каталоге кавказских видов и типов" (1897 г.), что "исторический крест на перевале на высоте 7719 ф. поставлен царем Давидом".¹⁸

Автор же "Впечатлений и воспоминаний покойника", опубликованных журналом "Библиотека для чтения" в 1848 году, приводит легендарные сведения о том, что "по преданию жителей, на этом месте персидский царь Кир распинал непокорных скифов..."¹⁹

Осенняя крестом высшая перевальная точка Военно-Грузинской дороги надолго врезывалась в память каждому путнику. Причиной тому служило и важное ее местоположение — в самых недрах Кавказа, и впечатляющий горный ландшафт вокруг, и ореол таинственных легенд и преданий. Не случайно Лермонтов, прекрасно владевший жанром пейзажа и в живописи и в литературе, навсегда запечатлел Крестовую гору на полотно и в романе "Герой нашего времени". Вероятно, именно о перевальном кресте вспомнил и Пушкин, когда в послесловии к повести черкесского писателя Султана Казы-Гирея определил этот древний христианский символ, вознесенный над Кавказом, как "хоругвь Европы и просвещения".

Примечания

¹ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989, с. 180-181.

² Селегей П. Домик Лермонтова. Ставрополь, 1978, с. 61.

³ Н.Н. (Нефедьев Николай). Записки во время поездки из Астрахани на Кавказ и в Грузию в 1827 году. М., 1892, с. 113.

⁴ Корф Федор. Воспоминания о Персии 1834-1835. СПб., 1838, с. 24.

⁵ Там же.

⁶ Путешествие в Грузию. — Московский телеграф, 1833, № 15, с. 363.

⁷ Зубов Платон. Картины кавказского края. СПб., 1835. Ч. 2, с. 171.

⁸ Бестужев П. Замечания на статью "Путешествие в Грузию". — Сын отечества, 1838, № 1, раздел 4, с. 13.

⁹ Вердеревский Е. От Зарулья до Закавказья. М., 1857, стр. 205; Мельницкий В. Переезды по России в 1852 году. — Современник, 1853, № XI. Раздел 6, с. 3.

¹⁰ Левкович Я.Л. Кавказский дневник Пушкина // Пушкин Исследования и материалы. Л., 1983, с. 25; Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. М., 1964, т. 6, с. 655.

¹¹ Вейденбаум Е. Путеводитель по Кавказу. Тифлис, 1888, с. 296.

¹² Мещеряков В. Жизнь и деяния Александра Грибоедова. М., 1989, с. 151.

¹³ Там же.

¹⁴ Давыдов Д.В. Сочинения. СПб., 1893, т. 2, с. 199.

¹⁵ Руководство для проезжающих Кавказские горы. — Отечественные записки, 1822, ч. 12, № 31, с. 217.

¹⁶ Ейхфельд И. Кавказская дорога. — Отечественные записки, 1821, № 12, апрель, с. 275.

¹⁷ Воронченков М. Письмо из Грузии в Астрахань. — Вестник Европы, 1805, ч. 22, № 13, с. 63.

¹⁸ Каталог кавказским видам и типам фотографии Г.И. Раева в Кисловодске. Пятигорск, 1897, с. 8.

¹⁹ Впечатления и воспоминания покойника. - Библиотека для чтения, 1848, т. 86, с. 29.

Текст и примечания печатается по изданию:

Маркелов Н.В. "Умереть с пулюю в груди..."

Боевая судьба М.Ю. Лермонтова. —

Пятигорск: Северо-Кавказское издательство "МИЛ", 2003. — С. 58—64.

2003

Монастырь на Казбеке¹

"Есть церковь в Хеви, с куполом, построен на царицею Тамарою во имя пресвятой Троицы, на горе Гергети, и самое селение Гергети пожертвовано этой церкви..." Это строки одного из грузинских церковных документов XVIII века, опубликованного в первом томе "Актов, собранных кавказской археографической комиссией".²

Речь идет о древнем храме Цминда-Самеба (Святая Троица), расположенном на вершине горы Квенет-Мта, вблизи Казбека. Предание относит его постройку к XII веку. Строение имеет форму креста и увенчано высоким куполом. По своим формам и технике считается одним из лучших памятников средневековой грузинской церковной архитектуры. Упоминание о нем есть и в знаменитой "Географии Грузии" царевича Вахушти: "Выше Гергети находится монастырь с куполом Самеба, служащий верным хранилищем сокровищ Мцхета. Крест святой Нины там же был сокрыт. Здание Самеба красиво и лежит в прекрасной местности".³

В былые времена храм считался главной святыней области Хеви. С ним связано много легенд и преданий. Неповторимый вид Цминда-Самеба на фоне крутых снежных склонов Казбека открывается из селения Казбеги на Военно-Грузинской дороге.

В 1823 году здесь побывал член Российской Академии наук Ю. Клапрот, оставивший описание храма: "26 декабря я воспользовался утреннею порою, чтобы объехать верхом окрестности Степан-Цминды. Грузинская деревня Гергети расположена насупротив, на левом берегу р. Терека, у подошвы высокой и обрывистой горы, которой вершина увенчана старою, хорошо сохранившеюся церковью. Она построена из камня по греческому образцу и есть, говорят, произведение грузинской царицы Тамары. Она носит название Цминда-Самеба или св. Троица, имеет купол со сводом и, по преданию, в ней хранится крест св. Нины. Позади этой горы возвышается снежная вершина Мкинвари..." (грузинское название Казбека).⁴

Древний храм интересен не только как памятник старины, но и как своеобразная архитектурная реликвия, связанная с историей русской литературы. Вид на Цминда-Самеба вдохновил А.С. Пушкина на создание прекрасного стихотворения "Монастырь на Казбеке":

**Высоко над семью гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.**

**Твой монастырь за облаками,
Как в небе реючий ковчег,
Парит, чуть видный, над горами...**

Упоминает о нем поэт и в пятой главе "Путешествия в Арзрум": "Утром, проезжая мимо Казбека, увидел я чудное зрелище:



белые оборванные тучи перетягивались через вершину горы, и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками".

Вид храма произвел впечатление и на другого великого русского поэта — М.Ю. Лермонтова. В поэме "Демон" он становится местом последнего упокоения Тамары и ее отца Гудала:

**...Но церковь на крутой вершине,
Где взяты кости их землей,
Хранима властью святой,
Видна меж туч еще поныне.**

Вероятно, под впечатлением увиденного Лермонтов строит свое стихотворение "Спеша на север издалека..." в форме молитвы, которую возносит "к престолу вечному аллы", то есть Казбеку.

В 1851 году по дороге в Тифлис в древнем храме побывал Л.Н. Толстой. Сам он не упоминает об этом, но в одном из писем к нему от брата Николая читаем: "В Казбеке пришли ко мне грузины, которые ездили с тобой на монастырь..."⁵

Церковь Цминда-Самеба описана и в повести "Хевисбери Го-ча", принадлежащей перу классика грузинской литературы, уроженца здешних мест Александра Казбеги.

Примечания

¹ На рисунке — Храм Цминда-Самеба на фоне Казбека. Гравюра XIX века.

² Акты, собранные кавказской археографической комиссией. Тифлис, т. I, с. 533.

³ Бакрадзе Дм. Кавказ в древних памятниках христианства. Тифлис, 1875, с. 127.

⁴ Там же.

⁵ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений, т. 59, М., 1935, с. 123—124.

Текст и примечания печатаются по изданию:

Маркелов Н.В. "Умереть с пулею в груди..."

Боевая судьба М.Ю. Лермонтова.—

Пятигорск: Северо-Кавказское издательство "МИЛ", 2003. — С. 64—65.

2003

"Вид с трех сторон у меня чудесный"

Пятигорские рисунки М.Ю. Лермонтова

Лермонтов рисовал всю свою жизнь. Если полистать альбомы, хранящие его рисунки, можно увидеть, как много места занимают среди них сцены войны. Здесь и уланы, и конные егеря, казаки, вооруженные горцы, бесконечные схватки, перестрелки, засады, эпизоды сражений. Младший товарищ поэта по Юнкерской школе князь Николай Манвелов запомнил: "по содержанию многие рисунки Лермонтова, отличавшие собственно интимное настроение его: его личные планы и надежды в будущем, или мечты его художественного воображения. К этой категории рисунков относятся многочисленные сцены из военного быта и преимущественно на Кавказе, с его живописною природою, с его типическим населением, с боевой жизнью в том крае..."¹

Мы рассмотрим внимательно пятигорские рисунки поэта.

Рисунок из чеченского альбома

Этот походный лермонтовский альбом, принадлежащий ныне Публичной библиотеке имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Петербурге, условно называют Чеченским: Лермонтов пользовался им, участвуя в экспедиции отряда генерала Галафеева в Чечню в 1840 году.

Такие альбомы — обычного книжного формата — были тогда в большом употреблении в офицерской среде. В них заносили заметки на память, стихотворные экспромты, дружеские шаржи, пейзажные зарисовки. В руках исследователя такой альбом — не просто любопытная вещичка, передающая колорит и вкус давно минувшей эпохи. Это важный документ, равноценный свидетельству очевидца. Если в человеческой памяти время безжалостно стирает подробности и детали давних событий, то незначительная, казалось бы, запись на страницах альбома, беглый рисунок, краткая помета — все это позволяет с документальной точностью восстановить события многолетней давности.

После смерти поэта Чеченский альбом хранился у его родственника П.П. Шан-Гирея, потом попал в руки к биографу Лермонтова В.Х. Хохрякову, собравшему уникальную коллекцию лермонтовских автографов. И наконец, в 1870 году поступил от Хохрякова в Публичную библиотеку. На внутренней стороне обложки карандашная надпись, видимо, рукою Хохрякова: "Этот альбом употреблялся Лермонтовым во время экспедиции Галафеева в Малую Чечню в 1840 г." Листы из плотной белой бумаги исписаны торопливой лермонтовской рукой. Беглые заметки, черновые автографы стихотворений, рисунки.

Листаю страницу за страницей. Вот черновой набросок стихотворения "Сосна" ("На севере диком стоит одиноко..."). Рядом

рисунок — сосна и пальма. Черновой, написанный карандашом текст предисловия к роману "Герой нашего времени", стихотворение "Последнее новоселье". Несколько страниц остались незаполненными — их не успело коснуться гениальное лермонтовское перо.

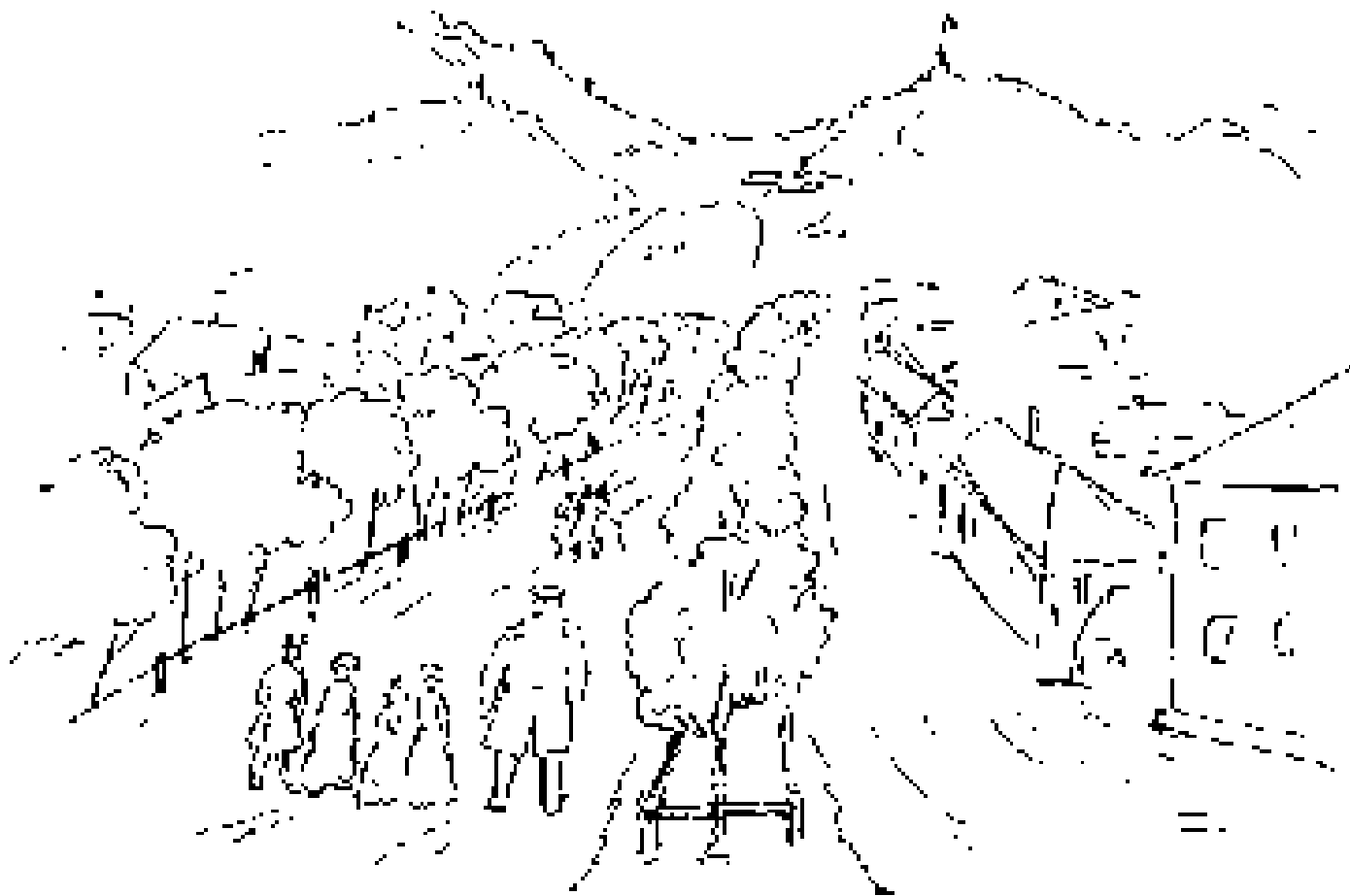
Невольно внимание привлекают рисунки, выполненные Лермонтовым на Кавказе. Многие из них связаны с пребыванием поэта в экспедиционном отряде генерала Галафеева, прошедшем с боями по Малой Чечне летом и осенью 1840 года. Свой походный альбом он захватил и на Кавказские воды, где провел на отдыхе несколько дней. Это подтверждается двумя рисунками поэта — с видом Пятигорска и его окрестностей.

Один из рисунков, изображающий всадников — военного и даму в амазонке, довольно известен. Иногда он используется как иллюстрация к "Герою нашего времени" (Печорин и княжна Мери), хотя точного соответствия сцене, изображенной на рисунке, в романе нет. Лермонтов зарисовал отрезок дороги, следы которой можно обнаружить и поныне. На заднем плане открывается вид на немецкую колонию (ныне — район поселка Инноземцево) с четко просматривающейся башенкой кирхи. Вспоминаются строки из журнала Печорина: "...я выехал на дорогу, ведущую из Пятигорска в немецкую колонию... Дорога идет между кустарниками, опускаясь в небольшие овраги, где протекают шумные ручьи под сенью высоких трав... в это время показалась на дороге шумная и блестящая кавалькада: дамы в черных и голубых амазонках, кавалеры... впереди ехал Грушницкий с княжною Мери".

Тогда же Лермонтов выполнил и другой пятигорский рисунок — вид на Горячеводскую долину и городской бульвар. Исследователи графического наследия поэта уделили ему лишь несколько кратких замечаний. А. Михайлова определила его как "вид какого-то городка на Кавказе". Более конкретно и точно пишет о рисунке Н. П. Пахомов: "Легкий, еле заметный набросок пятигорского бульвара с цепью гор сзади. На бульваре намечено несколько групп гуляющих: на переднем плане семейство штатского, на втором плане группа военных. Справа и слева — домики".²

Беглые, почти стершиеся лермонтовские штрихи. Рисунок поэта переносит нас во времена, когда, по воспоминанию современника, "Пятигорск... был маленький, но довольно чистенький и красивый городок. Расположенный в котловине гор... он имел десятка два прихотливо прорезанных в различных направлениях улиц, с двумя-тремя сотнями обывательских деревянных домиков, между которыми там и сям выдвигались и гордо смотрели солидные каменные казенные постройки".³

На переднем плане — бульвар, обсаженный липками, и группы гуляющих. Такую же картину Лермонтов видел здесь



и в 1837 году, когда провел на водах все лето. Заглянем в журнал Печорина: "Опустясь в середину города, я пошел бульваром, где встретил несколько печальных групп, медленно поднимающихся в гору... Подымаясь по узкой тропинке к Елизаветинскому источнику, я обогнал толпу мужчин, штатских и военных..." Правее изображено двухэтажное здание. Это одно из первых каменных казенных строений в Пятигорске — "Дом для неимущих офицеров" (ныне — корпус курортной поликлиники), строительство которого было завершено в 1832 году. Здесь находили приют раненные и больные офицеры Кавказского корпуса. В изменившемся виде здание сохранилось до наших дней.

Сразу же за ним — невысокие домики. По архивным материалам и планам мы знаем, что это усадьба подполковницы Толмачевой. Место интересно и памятно тем, что здесь в 1832 году останавливался композитор А.А. Алябьев. В начале нашего века на месте усадьбы было возведено здание пятигорского театра.

Продолжим мысленно наш путь по бульвару к Елизаветинскому источнику. "Наконец, вот и колодезь, — читаем в журнале Печорина. — На площадке близ него построен домик с красной кровлею над ванной, а подалее галерея, где гуляют во время дождя". На рисунке эти строения отмечены легкими штрихами. "Домик с красной кровлею" на деле представлял собой, по свидетельству Ф. Баталина, "деревянное строение (из вертикально утвержденных досок), обмазанное снаружи глиною и выбелен-

ное, очень неуклюжее на вид".⁴ В конце сороковых годов прошлого века вид источника неузнаваемо изменился, когда была построена красивая каменная галерея.

Влево от площадки источника поднимается склон Машука с едва обозначенной Эоловой арфой, а правее — знакомые контуры Горячей горы. Привлекает внимание одна деталь — флагшток на самой высокой точке горы. Известно, что сооружен он был именно в сезон 1840 года, то есть тогда, когда Лермонтов сделал свой рисунок.

В Ставропольском краевом архиве сохранился документ с интересными сведениями о флагштоке. Это рапорт о состоянии Кавказских минеральных вод, подготовленный доктором Ф. Конради осенью того же 1840 года. "...С восточной стороны города, — пишет Конради, — вправо за Елизаветинским источником, на возвышении, обнесенная перилами" поставлена "мачта, на коей вывешивается флаг для означения времени употребления ванн... На означенной мачте, ниже перил, помещен колокол, повторяющий бой часов городской церкви... Польза сих построек заключается не в одном лишь украшении местности, но еще в том, что предупреждаются всякие недоразумения насчет времени пользования ваннами, которые доныне нередко встречаются между посетителями".⁵

К сожалению, ни флагшток, ни деревянная беседка, построенная позже на его месте, не сохранились, и вершина горы, откуда

открывается чудесный вид на город и долину Подкумка, ныне представляет собой пустынную каменистую площадку.

Уголок старого Пятигорска... Таким поэт увидел его в 1840 году и быстрыми, небрежными штрихами запечатлел на странице своего походного альбома.

Загадка лермонтовской акварели

К этому же времени относится еще одна лермонтовская работа — акварельный рисунок "Эпизод из сражения при Валерике". Он воспроизводит картину боя при реке Валерик в Чечне. События сражения и переживания поэта отразились в стихотворении "Валерик" ("Я к вам пишу случайно; право..."). На переднем плане — группа горцев. Отступая под натиском русских, они выносят с поля боя тело убитого товарища. А сзади — и в этом кроется загадка — проступают знакомые очертания горы Бештау, у подножия которой никаких боевых действий давным-давно не велось. Более того, Бештау (на тюркских языках значит "пять гор"), давший название Пятигорску, отстоит от места валерикского сражения на сотни километров. Как же он попал на этот рисунок? Попробуем восстановить историю лермонтовской акварели.

Вернувшись из чеченской экспедиции, Лермонтов несколько дней провел на Кавказских водах. Именно здесь, в Пятигорске или Кисловодске, он вместе с художником Григорием Гагариным и создал свой маленький акварельный шедевр. Причем Гагарин выполнил только раскраску, что подтверждается его подписью на акварели. Приводим ее в переводе с французского: "Рисунок Лермонтова, раскрашенный мною во время пребывания в Кисловодске". Следует дата сражения: "11 июля 1840".

Бой при Валерике был самым сильным впечатлением Лермонтова от чеченской экспедиции, надолго завладевшим его воображением. 12 сентября 1840 года поэт сообщает из Пятигорска Алексею Лопухину: "У нас были каждый день дела, и одно довольно жаркое, которое продолжалось 6 часов сряду... В овраге, где была потеха, час после дела еще пахло кровью".

Не случайно поэтому сюжетом для акварели, выполненной вместе с Гагариным, Лермонтов избирает отчаянную рукопашную схватку, участником которой был сам и которая, спустя месяцы, все еще стояла перед его глазами. Замысел рисунка возник у поэта еще раньше, до встречи с Гагариным: в походном

альбоме своего сослуживца по Кавказу князя П.А. Урусова он сделал набросок, по композиции весьма сходный с будущей акварелью. Здесь также изображена группа горцев, выносящих с поля боя убитого товарища. Но беглый черновой набросок лишен фона. Вернувшись же к своему замыслу уже в Пятигорске, Лермонтов не стал воспроизводить по памяти вид гор в Чечне близ Валерика или создавать произвольный горный ландшафт. На "валерикский" акварельный рисунок он перенес знакомые с детства очертания крутых вершин Бештау.

Пятиглавый великан, давший название местности, а позднее и Пятигорску, виден со всех концов города. Подножие горы переходит в холмистую, пустынную некогда степь, особенно привлекавшую поэта для прогулок верхом. Читаем в журнале Печорина: "...Возвратясь домой, я сел верхом и поскакал в степь; я люблю скакать на горячей лошади, по высокой траве против пустынного ветра..."

Современники поэта вспоминали, что "иногда по утрам Лермонтов уезжал на своем лихом "Черкесе" за город... встанет, велит оседлать лошадь и умчится один... Ничто не доставляло ему большего удовольствия, как головоломная джигитовка по необозримой степи..." Вероятно, одна из таких прогулок близ Бештау и навела поэта на мысль перенести очертания горы на свою "валерикскую" акварель. Вот строки лермонтовского стихотворения, иллюстрацией к которым она может служить:

**...И два часа в струях потока
Бой длился.
Резались жестоко,
Как звери, молча, с грудью грудь,
Ручей телами запрудили.
Хотел воды я зачерпнуть...
(И зной и битва утомили
Меня), но мутная волна
Была тепла, была красна.**

Вскоре Лермонтов покинул город. 12 сентября он пишет из Пятигорска Алексею Лопухину: "Я теперь вылечился почти совсем и еду с вод опять в отряд в Чечню..."

Поэта ждали опасности и тревоги, скитания по дорогам России и Кавказа, ненависть тайных врагов. Он принял участие в новых походах русских войск. Невольный участник кровопролитной войны, он с поразительной силой показал ее бессмысленную жестокость — в стихотворении "Валерик" и в небольшой акварели, запечатлевшей эпизод из сражения при Валерике.

Примечания

¹ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М., 1989. — С. 185.

² Литературное наследство. — Т. 45—46. — С. 144, 148, 221.

³ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М., 1964. — С. 315.

⁴ Баталли Ф. Пятигорский край и Кавказские Минеральные воды. — СПб., 1861. — Ч. 1. — С. 187.

⁵ Государственный архив Ставропольского края, фонд 65, опись 1, дело 45, лист 3.

⁶ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М., 1964. — С. 329.

Текст и примечания печатаются по изданию:

Маркелов Н.В. "Умереть с пулей в груди..." Боевая судьба М.Ю. Лермонтова. — Пятигорск: Северо-Кавказское издательство "МИЛ", 2003.

2004 "Он ранен был в бою у леса..."

Об одном стихотворении, приписанном М.Ю.Лермонтову

Отправляясь в 1858 году в Россию, знаменитый французский романист Александр Дюма обещал читателям своего журнала "Монте-Кристо" подвести их к "скале, к которой был прикован Прометей", и "посетить стан Шамиля, этого другого Титана, который в своих горах борется против русских царей".¹ Популярность Дюма в России была невероятной. Его встречали так, что в одном из писем той поры писатель сравнивал великолепное русское гостеприимство с золотыми рудниками Урала. Даже императорский фарфоровый завод выпускал изящные фигурки, изображавшие персонажей романа "Три мушкетера".

Особый интерес вызывал роман Дюма о России — "Записки учителя фехтования", где речь шла о восстании декабристов, и книга, разумеется, находилась под строгим запретом. Княгиня Трубецкая передает следующий эпизод: однажды, когда они с императрицей с увлечением склонились над страницами романа, чтение было прервано неожиданным появлением Николая I. Княгиня Трубецкая быстро спрятала книгу под подушку, но движение не ускользнуло от глаз царя.

"Император приблизился и, остановившись против своей августейшей половины, дрожавшей больше по привычке, спросил:

- Вы читали?
- Да, государь.
- Хотите, я вам скажу, что вы читали?

Императрица молчала.

- Вы читали роман Дюма "Записки учителя фехтования".
- Каким образом вы знаете это, государь?

— Ну, вот! Об этом нетрудно догадаться. Это последний роман, который я запретил".²

Российская столица встретила писателя как самого дорогого гостя. "Петербург принял г. Дюма с полным русским радушием и гостеприимством... да и как же могло быть иначе? — писал в "Петербургской жизни" И.И.Панаев. — Господин Дюма пользуется в России такою же популярностью, как и во всем мире между любителями легкого чтения, а легкие чтецы составляют большинство в человечестве..."

Вернувшись во Францию, Дюма выпустил семь томов путевых впечатлений — "В России" и "Кавказ". Однако обещания, данного своим читателям, писатель не сдержал: о встрече с Шамилем там нет ни строчки. Впрочем, и образ грозного имама, и ряд драматических эпизодов Кавказской войны отразились на страницах этих книг, представляющих собой увлекательное повествование, полное приключений, встреч, исторических экскурсов, легенд и разнообразных сведений, иногда достоверных, иногда — рожденных смелой фантазией французского романиста.

Из Петербурга Дюма отправился в Москву, а оттуда через Нижний Новгород по Волге в Астрахань и дальше — в Кизляр, которому он посвятил первую главу своего "Кавказа". Путевым заметкам предшествует вступление — довольно пространный очерк кавказской истории, от Прометея до Шамиля, причем здесь переданы подробности событий, без которых французскому читателю была бы не ясна ситуация на Кавказе: возникновение мюридизма и гибель имама Кази-Муллы при взятии русскими войсками Гимр, убийство Гамзат-бека и достижение Шамилем степени имама Дагестана и Чечни. "Всему миру известно, — пишет Дюма, — какого непреклонного и упорного врага обрели русские в этом горском властителе".³

Поездка Дюма проходила осенью 1858 года, когда исход долгой борьбы был уже предreshен и кольцо русской осады постепенно сжималось вокруг имама. "Шамиля окружают и стесняют все более и более, надеясь, что он будет задушен в каком-нибудь узком ущелье. По прибытии в Хасав-Юрт мы находились в полумиле от его аванпостов в пяти милях от его резиденции"⁴, как видим, прогноз Дюма не слишком расходится с тем стратегическим планом, какой избрало русское командование на Кавказе: в августе 1859 года последнее горное гнездо Шамиля, неприступный Гуниб, было блокировано войсками, и с первыми попытками штурма имам, после мучительных колебаний, сдался наместнику Кавказа князю Барятинскому.

Составить себе представление о русской стратегии Дюма мог из бесед с командирами гарнизонов и полков, да и простыми офицерами, никогда не упуская случая расспросить их (а потом и записать) о самых ярких и памятных событиях горной войны.

В Шемахе писатель познакомился с офицером, пробывшим пять месяцев в плену у горцев. За него требовали выкуп в двенадцать тысяч рублей, потом снизили до семи, из которых три с половиной тысячи собрали родные и сослуживцы, остальные добавил граф М.С. Воронцов. "Этот офицер, — пишет Дюма, — мог дать подробные сведения — точные и неоспоримые — о Шамиле, которого хорошо знал. Я не мог не уступить такому искушению". Рассказ бывшего пленника имама, переданный Дюма, стал одной из самых интересных глав в его книге — "Шамиль, его жены и дети". Вот несколько самых примечательных мест оттуда:

"С первого взгляда можно угадать в нем человека высшего достоинства, человека, созданного повелевать.

Рост высокий, лицо кроткое, спокойное, важное, чаще имеющее меланхолический вид. Впрочем, черты его лица доказывают, что они могут выражать самую сильную энергию. Цвет лица его бледный, резко обозначающий брови и почти черные гла-

за, которые, по азиатскому обычаю (наподобие отдыхающего льва), он держит полузакрытыми; у него рыжая, лоснящаяся борода, красные губы, маленькие правильные зубы...

Его обычный костюм составляет черкеска из зеленого или белого лезгинского сукна. На голове он носит папаху из белой, как снег, овчины. Папаха обвита тюрбаном из белой кисеи, конец которой висит сзади. Верхняя половина папахи покрыта красным сукном с черной верхушкой.

Он красиво сидит на коне и смело преодолевает даже наиболее трудные места, способные вызвать у самых отважных всадников головокружение.

Отправляясь на сражение, он вооружается кинжалом, шашкой, двумя заряженными пистолетами и одним заряженным ружьем. При нем постоянно находятся два мюрида — каждый с двумя заряженными пистолетами и одним ружьем; в случае смерти одного из них новый мюрид заступает его место.

Шамиль отличается чрезвычайно высокой нравственностью и строго наказывает других за слабости.

Рассказывают историю, которая подтверждает изложенное выше. Бездетная вдова-татарка, и, следовательно, совершенно свободная в своих поступках, жила с лезгином, обещавшим на ней жениться. Она забеременела; Шамиль, узнав об этом, велел отрубить голову обоим.

Я видел у кавказского наместника князя Барятинского секиру, использовавшуюся в этой экзекуции..."⁵

(Секира Шамиля, всегда возимая за ним как символ высшей власти, имела вид длинного лунообразного топора с резными украшениями вдоль обуха. Была отбита у Шамиля при отступлении его к Гунибу и впоследствии в качестве почетного трофея хранилась в Военно-историческом музее в Тифлисе).

Пока Дюма проводил время в переездах и беседах, во Франции распространились слухи о его смерти. Сам писатель узнал об этом из номера "Петербургских ведомостей" и, чтобы развеять их, послал из Баку подробное письмо о своих делах на Кавказе поэту и романисту Жозефу Мери. Со свойственным ему остроумием Дюма сообщает, что "не так глуп, чтобы расстаться с жизнью столь преждевременно". Кавказский хребет он назвал мостом Магомета и не преминул рассказать о стычке с горцами: "Мы перерезали территорию Шамиля и дважды имели случай обменяться ружейными выстрелами со знаменитым предводителем мюридов. С нашей стороны убиты три татарина и один казак, а с его стороны — пятнадцать черкесов..."⁶

(В скобках заметим, что Дюма, подобно многим другим авторам того времени, слово "татары" употребляет как одно из общих названий кавказских тюркоязычных народов, а "черкесами" тогда часто называли вообще горцев).

В книге "Кавказ" о схватке с мюридами нет ни слова. Встреча с отрядом грозного имама, произошедшая на деле, могла иметь совсем другие последствия. Видимо, Дюма преувеличил, поддавшись собственной необузданной фантазии или став жертвой невинной мистификации, которую разыграли его провожатые. Дело тут вот в чем.

А.П. Оленин, служивший в то время на Кавказе, рассказал о пребывании Дюма в Чир-Юрте. Когда писатель отправился в дальнейший путь, его провожали командир Нижегородского драгунского полка князь А.М. Дондуков-Корсаков и группа молодых офицеров. Неожиданно появились конные чеченцы, и завязалась перестрелка. "Дюма словно преобразился, — пишет Оленин. — Во весь опор вынесся он с нами вперед туда, где завязалась лихая перестрелка. То насккивая, то удаляясь, горцы

перестреливались с нашими. Во время схватки Дюма сохранял полное самообладание и с восхищением следил за отчаянной джигитовкой казаков. Вскоре горцы, обмениваясь последними выстрелами, усаkali восояси. У нас убитых не оказалось".⁷

Однако прошло много лет, и собирателю кавказской старины В.Д. Карганову удалось добыть сведения, раскрывающие подлинный смысл этого тревожного происшества. Вполне достоверные сведения о нем сообщил М.П. Хаккель, бывший личный секретарь князя Дондукова-Корсакова. Перестрелка оказалась розыгрышем: "У первой опушки князю пришла мысль позабавиться симуляцией нападения горцев, для чего было послано несколько солдат-драгун в лес разыграть стычку с воображаемым Шамилем. После перестрелки романисту рассказали разные небылицы о сражении в лесу и, в подтверждение, показали ему какие-то лохмотья, обмоченные в крови барана, заколотого к обеду".⁸

Так или иначе, путешествие продолжалось. Кстати, Дюма проявил интерес к кавказскому оружию и одежде. Известен фотоснимок, где писатель позирует в черкеске и папаше, с кинжалом и шашкой. Посетив Баку, Шемаху и ряд других достопримечательных мест, Дюма встретил новый 1859-й год в Тифлисе, а потом из Поты на пароходе "Сюлли" отбыл в Марсель.

Русская пресса не обошла вниманием визит знаменитого романиста, не упуская случая дать волю иронии. В 1858 году в Петербурге вышел в свет альбом карикатур Н. Степанова "Знакомые", в котором несколько рисунков были посвящены путешествию Дюма по России. Есть сюжет обыгрывающий неосторожное обещание писателя встретиться с Шамилем. Дюма крепко держит за одежду отбивающегося от него Шамиля, а том молит о пощаде: "М-г Дюма, оставьте меня в покое, я спешу отразить нападение русских". Но Дюма до этого нет дела, он отвечает: "Об этой безделице можно подумать после, а теперь мне нужно серьезно переговорить с вами: я приехал сюда, чтобы написать ваши записки в 25 томах и желаю сейчас же приступить к делу".

(Дюма, действительно, отличался необычайной писательской плодовитостью: вышедшее во Франции в середине XIX века полное собрание его сочинений насчитывало 301 том, причем он работал в самых разнообразных жанрах — вплоть до поваренной книги).

Путешествие Дюма по России и Кавказу, как ни парадоксально, стало фактом русской литературы: в одной из статей о нем упоминает Ф.М. Достоевский. На выход в свет путевых записок Дюма он откликнулся едкой иронией: иной парижский путешественник, "пожалуй, напишет свое путешествие в Париже еще прежде поездки в Россию, продаст его книгопродавцу, и уже потом придет к нам — блеснуть, пленить и улечь... Схватив первые впечатления в Петербурге, выучив мимоходом русских бояр (les boyards) вертеть стол, он решается, наконец изучить Россию основательно, в подробностях, и едет в Москву... Затем путешественник едет далее, восхищается русскими тройками и появляется, наконец, где-нибудь на Кавказе, где вместе с русскими пластунами стреляет черкесов, сводит знакомство с Шамилем и читает с ним "Трех мушкетеров".⁹

С той далекой поры, когда Дюма совершил свою увлекательную поездку, минуло полтора столетия. Закончилась Кавказская война: Шамиль был покорен и обречен на почетный плен в России. Встреча писателя с грозным имамом не состоялась и едва ли могла состояться. Но ожидание ее будило фантазию

Дюма, придавало особую остроту его впечатлениям, которые для нас сохранило в кавказских записках его счастливое перо.

Вернувшись во Францию, Дюма выпустил три тома путевых записок под общим названием "Кавказ". В главе "Цитаты" писатель поместил несколько понравившихся ему стихотворений Лермонтова в своих переводах. Все они хорошо известны русскому читателю в оригинале. Все, кроме одного — стихотворения "Раненый".

Это не могло быть случайностью или ошибкой, Дюма был отлично осведомлен о русских литературных делах. Он переводил повести Пушкина. В Дербенте интересовался судьбой опального декабриста и писателя Александра Бестужева-Марлинского, некогда отбывавшего здесь годы подневольной солдатчины, а потом во Франции издал под своим именем увлекательный роман "Султанетта", представляющий собой перевод-переделку повести Бестужева "Аммалат-Бек". Такая же участь постигла и "Ледяной дом" Лажечникова.

Что касается Лермонтова, то еще в 1855 году в журнале Дюма "Мушкетер" печатался перевод "Героя нашего времени", а в России в его распоряжении оказался прекрасный очерк жизни и творчества русского поэта, присланный ему Евдокией Ростопчиной. С Додо, как звали ее друзья, Лермонтов был знаком с юности. Посвящал ей стихи. Ее имя он упомянул в последнем письме из Пятигорска к бабушке своей Е.А. Арсеньевой: "Напрасно вы мне не послали книгу графини Ростопчиной; пожалуйста, тотчас же по получении моего письма пошлите мне ее сюда в Пятигорск..."¹⁰ Они особенно сблизились в последние годы, и вряд ли кто-то еще из друзей поэта мог бы нарисовать столь живой и психологически достоверный его портрет.

Послание Ростопчиной с рассказом о Лермонтове Дюма полностью поместил в своей книге, посвятив ему отдельную главу — "Письмо". В ее записках есть одна деталь, отчасти объясняющая, почему Дюма перевел и напечатал "Раненого", без колебаний приняв его за лермонтовский шедевр.

Ростопчина сообщает о поэте, что, находясь на Кавказе, "каждый раз только он оканчивал, пересматривал и исправляя тетрадь своих стихотворений, он посылал ее к своим друзьям в Санкт-Петербург. Эта пересылка была причиной того, что мы должны оплакивать потерю некоторых из его лучших сочинений. Тифлисский курьер, часто преследуемый чеченцами или кабардинцами, подвергаясь опасности упасть в поток или в пропасть, переправляясь вброд, где иногда для спасения самого себя он бросает вверенные ему пакеты, утратил две или три таких тетради Лермонтова. В частности, это случилось с последней, которую Лермонтов послал было к своему издателю, но она затерялась, и у нас остались только наброски стихотворений, содержащихся в этой тетради".¹¹

Всего в книге Дюма содержится восемь его переводов лермонтовских стихотворений ("Дары Тебека", "Дума", "Спор" и другие) и сверх того еще одно — "Le blessé" ("Раненый"), публикацию которого знаменитый романист предварил особым замечанием: "Мы выписали из одного альбома стихотворение, которого нет в собрании сочинений Лермонтова..." И это отсутствие Дюма объяснил, ссылаясь на слова Ростопчиной о потерянной тетради: "...возможно, оно составляло часть той, последней посылки, которую потерял курьер".¹²

Предполагают, что этот рукописный альбом мог принадлежать Ростопчиной. И действительно, уезжая на Кавказ, Лермонтов подарил ей альбом и вписал туда посвященное ей стихотворение

**Я верю: под одной звездой
Мы с вами были рождены...**
(Графине Ростопчиной. 1841)

"Он ранен был бою у леса..."

Антология. 1990-2007

Но этот альбом до нас не дошел. Другого же альбома, откуда Дюма мог выписать "Раненого", да и вообще русского оригинала этого стихотворения тоже никому обнаружить не удалось. Какие же есть основания считать не известный нам исходный русский текст лермонтовским?

Первый биограф поэта П.А. Висковатый, редактируя первое полное собрание его сочинений (1889 г.), поместил стихотворение (во французском переводе Дюма) в разделе приложений и сделал осторожное предположение:

"Между стихотворениями нашего поэта мы такого не знаем и откуда мог его получить Дюма нам неизвестно. Характер стихотворения пожалуй и подходит к поэзии Лермонтова и мы думаем, — не есть ли этот перевод только весьма вольное подражание стихотворению Лермонтова "Завещание".¹³

Самое интересное, что Висковатый предлагает свой стихотворный (обратный!) перевод с французского:

**Как зверь подстреленный, у леса он лежал...
Вокруг безмолвная природа.
Сочилась кровь — он тихо умирал
Без ласки теплой и ухода.
А думы в даль летят — минуты сочтены;
И в нем сильней тоска и муки -
Он знает, что забыт, хоть ею полны сны,
Хоть к ней простер хладеющие руки...**

Высказывалось и прямо противоположное мнение, и высказал его глубокий и тонкий исследователь — Б.М.Эйхенбаум. В комментариях к полному собранию сочинений Лермонтова, выпущенному издательством "Academia" в 1936 году, он пишет, что "предположение Висковатова неправдоподобно: стихотворение, приведенное у Дюма, не имеет ничего общего с "Завещанием".¹⁴

Там же дается подстрочный перевод французского текста:

"Видите ли вы этого раненого, который в судорогах лежит на земле? Он умрет здесь, у пустынного леса, и никто не облегчит его страданий; но кровь из его раны сочится с удвоенной силой и боль сердца особенно жестока потому, что, погружаясь в воспоминания, он знает, что забыт".¹⁵

На этом история "Раненого" не кончается: нам известны еще по крайней мере два интересных перевода этого стихотворения на русский язык. Но об этом несколько ниже. А теперь попробуем ответить на главный вопрос: есть ли основания считать исходный текст лермонтовским?

Рассмотрим три мотива, характерных для Лермонтова и отчетливо присутствующих в тексте "Раненого".

Время и место

В стихотворении "Раненый" не обозначены конкретные признаки времени и места, у Лермонтова же там, где стихотворный сюжет разворачивается в реальном внешнем пространстве, оно всегда имеет четкие топографические ориентиры. Действие, как правило, начинается с обозначения обстоятельств времени и места:

**Между Машуком и Бешту, назад
Тому лет тридцать, был аул...**
(Аул Бастунджи. 1833—1834)

В полдневный жар в долине Дагестана...
(Сон. 1841)

Особенно характерно в этом отношении стихотворение "Валерик": автор-рассказчик, едва начав повествование о боевых действиях, прерывает себя, чтобы обозначить место событий:

**Раз — это было под Гихами —
Мы проходили темный лес...**

Поэту нет дела, что его читатель никогда до этого не слышал и никогда больше не услышит название горского селения Гехи, он навсегда вписывает его в свой текст, имея в виду какую-то понятную только ему художественную цель.

Определение времени и места события сопровождается у Лермонтова и другими уточняющими приметами внешнего мира, из которых можно выделить столь любимые им, художником, цветовые признаки. Здесь и "чета белеющих берез", и старинная башня, что стоит "чернея на черной скале" там, "в глубокой теснине", "во мгле", где вообще, кажется, никакой цвет различить нельзя. Для краткости обратимся лишь к одному кавказскому батальному стихотворению — "Я к вам пишу..." ("Валерик"):

**Кругом белеются палатки...
Люблю я цвет их желтых лиц...
...один мюрид
В черкеске красной ездит важно,
Конь светло-серый весь кипит...
Сейчас, смотрите: в шапке черной...
Мы проходили темный лес...
...пылал над нами
Лазурно-яркий свод небес...
Скликались дико голоса
Под их зелеными шатрами...
...мутная волна
Была тепла, была красна...
Окредный лес, как бы в тумане,
Синел в дыму пороховом...
(Валерик. 1840)**

Представлен почти весь спектр, только вместо голубого — лазурно-яркий и не хватает экзотических оранжевого и фиолетового, отсутствие которых понятно и восполняется замечательным набором: белый, черный, светло-серый, темный.

Объемы "Валерика" и "Раненого" несравнимы, но сопоставление их все же показательно в том смысле, что "Раненый" для Лермонтова слишком беден и бледен.

Ранение, рана, кровь

Весьма характерный для Лермонтова мотив, однако реализуемый у него несколько иначе, нежели в переводном тексте Дюма: описание ранения, если и не детальное, то всегда имеющее ряд уточняющих указаний:

**С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя...
(Сон. 1841)
Скажи им, что навылет в грудь
Я пулей ранен был...
(Завещание. 1840)
...Он умирал;
В груди его едва чернели
Две ранки; кровь его чуть-чуть
Сочилась...
(Валерик. 1840)**

То же и в прозе. Возьмем три самых известных трагических эпизода из трех частей "Героя нашего времени": смерть Бэлы, смерть Грушницкого и смерть Вулича.

Казбич поразил Бэлу ударом кинжала. Об этом мы узнаем со слов Максима Максимыча: "Бедняжка, она лежала неподвижно, и кровь лилась из раны ручьями... Такой злодей: хоть бы в сердце ударил — ну, так уж и быть, одним разом все бы кончил, а то в спину... самый разбойничий удар!"

О Грушницком Вернер сообщает в записке Печорину, что "тело привезено обезображенное, пуля из груди вынута".

Вулича казак ударил "шашкой, и разрубил его от плеча почти до сердца".

В "Раненом" ничего подобного нет.

Одиночество, забвение и душевные муки, связанные с ними

Здесь само собой напрашивается сравнение "Раненого" с лермонтовским "Сном", ибо не вызывает сомнений сходство внешней ситуации, нарисованной в том и другом стихотворении: некто, раненый и забытый, находится в пустынной местности, испытывая физические и душевные муки.

Но "Раненый" этой ситуацией исчерпан до дна — весьма неглубокого, как в смысле поэтических средств, так и в смысле психологизма. Чем же принципиально отличен от него "Сон"?

В восьми первых строках Лермонтов создает ту же исходную ситуацию — создает сильными, яркими ударами кисти, и поразительная жадность к подробностям бытия, пожалуй, даже подводит его, ибо герой "Сна" успевает подметить и почувствовать слишком много (даже противоречиво много) для смертельно раненого человека: место и время события, причем время с точностью до часа — полдень; природные условия в текущий момент ("жар", "солнце жгло"); рельеф и цвет окружающего горного ландшафта ("уступы скал", "желтые вершины"); характер грунта ("на песке").

О себе герой сообщает, что ранен пулей в грудь, причем пуля не прошла навылет; что рана глубокая и дымящаяся, кровотечение из нее незначительное ("кровь точилась") и он успевает почувствовать каждую потерянную ее каплю; что следствием ранения явилось тяжелое бессознательное состояние ("лежал недвижим", "спал я мертвым сном").

Но самое главное, впрочем, даже не это. Если в "Раненом" изображенная ситуация представляет собой конечную художественную цель, то для "Сна" это всего лишь исходный момент, за которым происходят главные события сюжета. Причем — и это принципиально важно — действие теперь устремляется в иные сферы, весьма удаленные по обстоятельствам времени и места от исходных.

Для Лермонтова это весьма характерный прием построения лирического сюжета: рисуя то, что реально присутствует перед нами, он переходит к изображению того, что реально отсутствует и что составляет, собственно, художественную цель его медитативной лирики. И именно это разнит исследуемые тексты так глубоко, что не оставляет, кажется, сомнений в принадлежности

их, если не разным авторам, то, во всяком случае, разным способам поэтического мышления.

"Раненого" больше не включают в собрания сочинений Лермонтова. Но такова, видимо, магия поэзии, что соприкоснувшись однажды с великим именами, это стихотворение продолжает жить своей особой судьбой. Записки Дюма на русском языке выходили дважды: в 1861 году в Тифлисе и там же в 1988, когда издательство "Мерани" выпустило прекрасно иллюстрированную книгу с дополненным переводом и необходимыми комментариями. Подготовил эту книгу М.И.Буянов, предложивший еще один перевод "Раненого":

Узрели ль вы несчастного,
Что в корчах пал на землю
Пред лесом опустевшим?
Никто не облегчит его печали,
А кровь сочится из больного сердца.
И он ушел в свои воспоминанья,
Поняв, что всеми позабыт давно.¹⁶

"Он ранен был в бою у леса..."

В 1989 году московский поэт Ал.Бакалеев выполнил вольный стихотворный перевод с французского, который мы предлагаем суду читателя:

Он ранен был в бою у леса
шальною пулею черкеса.
Прошла навывлет в левый бок,
судил ему так русский бог.
Земля чужая кровь впитает,
и смерть над ним уже витает.
Но что страшнее смертной муки,
никто к нему не тянет руки.
Нет, он не пулею убит,
а тем, что здесь один забыт.

Древние говорили, что книги имеют свою судьбу. Кто знает, не найдется ли тот рукописный альбом, в котором автор "Трех мушкетеров" впервые увидел эти стихи? В истории "Раненого" есть еще не прочитанные страницы...

Примечания

¹ Дурьин С. Александр Дюма-отец и Россия, — Литературное наследство, т. 31—32, с. 520.

² Там же, с. 516.

³ Дюма А. Кавказ. — Тбилиси, 1988, с. 30.

⁴ Там же, с. 61.

⁵ Там же, с. 132.

⁶ Дурьин С. Указ. соч., с. 551.

⁷ Там же, с. 554.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах, Т. 4. — М.: Художественная литература, 1976, с. 463—464.

¹¹ Дюма Александр. Кавказ. — Тбилиси: Мерани, 1988, с. 173.

¹² Там же, с. 175.

¹³ Лермонтов М.Ю. Сочинения. Т. I. — М.: издание В.Ф. Рихтера, 1889, с. 358.

¹⁴ Эйхенбаум Б.М. Комментарии // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений. — М.—Л.: Academia, 1936, т. 2, с. 273.

¹⁵ Там же, с. 158.

¹⁶ Дюма Александр. Указ. соч., с. 177.

Текст предоставлен автором.

2004 "Вчера я приехал в Пятигорск..."

Описание Пятигорска в "Княжне Мери" уникально по силе и совершенству выражения. Несколько замечательных штрихов, дополняющих картину, найдем в письмах поэта отсюда летом 1837 года. Более того, Лермонтов тогда же запечатлел город и на живописном полотне, избрав для этого одну из лучших здесь панорамных точек, открывающих взору гористый ландшафт местности и дальнюю перспективу на Кавказский хребет. На переднем плане — площадка у Елисаветинского источника, упоминание о которой есть и в дневнике Печорина: "Наконец вот и колодезь... На площадке близ него построен домик с красной кровлею над ванной..." Ниже виднеются городские постройки и долина реки Подкумка, а совсем в дали, "все синее и туманнее", — цепь снеговых вершин, увенчанная Эльбрусом. Одним словом, как сказано в романе, — "воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо синее..."

Вид города, окруженного со всех сторон горами, вдохновлял многих; мы расскажем о двух художниках, чьи творческие судьбы соприкоснулись с лермонтовским Пятигорьем.

I. Василий Верещагин: "...если случай забросит вас в Пятигорск..."

К творчеству Лермонтова Василий Верещагин обратился только однажды — двадцатилетним молодым человеком, еще будучи учеником Академии художеств. В 1863 году он создал иллюстрацию к роману "Герой нашего времени" для выходившего в Петербурге журнала-альбома "Северное сияние", печатавшего исторические и литературные статьи, а также гравюры, выполненные лейпцигской фирмой Ф.А. Брокгауза с картин и рисунков русских художников.

Рисунок "Княжна Мери на прогулке" воспроизводит сцену из центральной части лермонтовского романа, когда Печорин и Грушницкий, встретившись у Елисаветинского источника, каждый по-своему пытаются привлечь внимание хорошенькой московской княжны. "В эту минуту прошли к колодезю мимо нас две дамы: одна пожилая, другая молоденькая, стройная, — заносит в свой дневник Печорин. — Их лиц за шляпками я не разглядел, но они одеты были по строгим правилам лучшего вкуса..."

К тому времени Верещагин еще не успел побывать на Кавказе, с Пятигорском знаком не был, а потому и вид галереи возле источника и гористый пейзаж, на фоне которого происходит действие, носят условный характер. Но внутренний смысл, нерв

этой сценки передан выразительно и точно. Фигуры персонажей размещены так, что подчеркивают динамику этого ключевого эпизода, по существу — завязки повести. Именно на этом рисунке молодого художника лермонтовские герои впервые нашли воплощение в изобразительном искусстве. Опубликованный вне текста повести, он потом часто включался в издания "Героя..." в качестве прекрасной иллюстрации. Едва ли Верещагин тогда подозревал, что вскоре и сам побывает на месте изображенных им событий и сможет убедиться, насколько точна и проницательна была его фантазия. Впоследствии он довольно подробно описал в своих путевых мемуарах и упомянутую площадку и другие достопримечательности Пятигорска, знакомые всем по лермонтовскому роману, — Эолову арфу и Провал.

Для "Северного сияния" художник выполнил и рисунок к "Демону" Лермонтова — "Ангел, несущий душу Тамары, встречается с Демоном", но судьба его неизвестна: он не был опубликован и, видимо, не сохранился.

В творческой биографии Верещагина можно найти точки соприкосновения с Лермонтовым и в дальнейшем. Летом 1863 года он впервые совершил путешествие на Кавказ, во многом повторив маршруты поэта. В справке, выданной художнику 4 июля 1863 года, значилось, что "что ученик императорской Академии художеств Василий Васильевич Верещагин отправляется в отпуск для художественных занятий на юг (на Кавказ) на неопределенное время до окончания занятий. На выдачу свидетельства на проезд туда и обратно препятствий не имеется..."¹

Решение о поездке было принято, вероятно, под влиянием художника Льва Феликсовича Лагорио, который был прикомандирован к свите наместника на Кавказе и с которым молодой Верещагин познакомился в Петербурге. Талантливый живописец, доброжелательный и отзывчивый человек, он увлекательно рассказывал о сражениях, о неповторимой природе горного края, вдохновившего его на создание многих полотен. (Ряд прекрасных кавказских работ Л.Ф. Лагорио хранится в собрании Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова в Пятигорске).

Путь Верещагина лежал через Ставрополь, Георгиевск, Пятигорск и Владикавказ, а далее — по Военно-Грузинской дороге в Тифлис и был хорошо знаком в прежние годы и Пушкину и Лермонтову; последний не только описал свои странствия в романе, но и "снял на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал". Стоит упомянуть названия некоторых из рисунков Верещагина этого времени, чтобы увидеть, как его впечатления во многом повторяют автора "Героя"... "Лезгинка", "Скачки на Кавказе", "Ананури", "Остатки замка царицы Тамары в ущелье Дарьяла". Ряд рисунков посвящен видам Пятигорска (Ермоловские ванны, Елисаветинская галерея), о котором художник писал и в своих мемуарах "Путешествие по Закавказью": "При выезде из Георгиевска дорога разделяется на две ветки. Одна из них ведет в Пятигорск, Кисловодск и другие места,

известные в летописях медицины своими целительными железными и серными ключами.

Проехав этим путем некоторое пространство, открывается перед вами восхитительная панорама. Непрерывная цепь постепенно повышающихся гор образует разнообразные и поразительные виды. Направо в теряющейся дали гордо подымается вечноснежная вершина Эльборуса. Налево виднеются полузакрытые тучами вершины Казбека. Прямо против меня стоят три отдельные горы. Одна из них, Машук всей своей массой возвышается над Пятигорском.

Город с горою описаны были Лермонтовым. Он избрал их местом действия своих героев и героинь.

Город не представляет ничего особенно интересного и выдающегося, — но, чтобы меня не заподозрили в лености, я постараюсь описать общий его вид.

При въезде в Пятигорск приходится объехать крутую скалу, у подножия которой протекает небольшой ручей. Тут начинается предместье, т. е. показывается небольшой ряд казачьих домиков, чистеньких, беленьких с удобным расположением внутри. В одном из таких домиков я нашел для себя помещение и простой, но здоровый обед. Стоило мне все это очень дешево, особенно если взять во внимание вкусные вареники, которыми меня часто угощала моя добрая старая казачка.

Если когда-нибудь случай забросит вас, читатель, в Пятигорск и вы из экономии не пожелаете тратить на дорогие приманки табльдота, я вам советую последовать моему примеру и поселиться в одном из маленьких домиков предместья, и попробовать вареники, приготовленные по-кавказски.

При въезде в город главная улица идет вправо к горам и целебным ключам. По ней вы встречаете новейшие постройки и приезжающих лечиться. Другая улица ведет налево и оканчивается у подошвы горы большой площадью; по праздникам в ярмочные дни площадь эта превращается в рынок.

Следуя по первой из улиц, вы встречаете армянские лавки. Армяне играют такую роль на Кавказе и за Кавказом, какую присвоили себе западно-русские евреи; они торгуют разными московскими изделиями и ведут свои дела очень недурно. На противоположной лавкам стороне возвышается церковь Пятигорска, более похожая на городские бани, чем на храм Божий.

Подле церкви помещается клуб со всеми трактирными удовольствиями, залами для игры, гостиницами и т.д.

Ермоловские бани, названные так в честь знаменитого Ермолова, и лечебные заведения Еленинских ключей² замечательны красотой своего местоположения. Особенно живописны последние. Они своими длинными аллеями и ступенями, проложенными в скалах, напоминают эффектную декорацию оперы.

От Еленинских ключей я часто подымался по узким тропинкам к маленькой круглой беседке, откуда открывается великолепный вид. На громадном пространстве, за городскою чертою, тянулись казачьи станицы и татарские селения, окруженные густою зеленью.

Недалеко от города находится любопытное место, прозванное Провалом. Само название показывает его происхождение: обрушившаяся скала образовала грот с одним только отверстием сверху, но к нему проделали вход в скале. Грот этот представляет усеченный конус в несколько сажен в высоту, с площадью от семи до десяти квадратных аршин. Серные ключи, из которых один горячий, прорыли вокруг стены большие отверстия, наполненные водой ярко-голубоватого цвета.

Впечатление, которое испытываешь при виде этого узкого и глубокого отверстия, очень неприятно; смотря в него чувствуешь головокружение. Я часто заходил любоваться этой удивительной

игрой природы, но не подумал срисовать Провал, в чем теперь сильно раскаиваюсь.

Гора Машук изобилует минеральными ключами. Вообще серные воды Пятигорска пользуются известностью, справедливо ими заслуженною. В окрестностях этого города находятся железные родники Железноводска, Кисловодска и др., куда русские эскулапы посылают ежегодно немалое число своих пациентов".³

В 1865 году Верещагин побывал и в азербайджанской Шуше, еще раз пересекая следы поэта, сообщавшего в одном из писем, что переехав горы, он "был в Шуше, в Кубе, в Шемахе, в Кахетии..."

Туркестанский период Верещагина от Лермонтова, на первый взгляд, далек. Хотя можно вспомнить, что и сам Лермонтов собирался в Хиву. Во всяком случае, в письме с Кавказа к Свято-славу Раевскому он высказывает сожаление, что не успеет доучиться татарскому языку — "а впоследствии могло бы пригодиться. Я уже составлял планы ехать в Мекку, в Персию и проч., теперь остается только проситься в экспедицию в Хиву с Перовским". Заметим кстати, что хивинские походы генерал-адъютанта графа В.А. Перовского 1839-1840 гг. окончились неудачей, но интересно не это, а то, что именно он в феврале 1839 года читал членам царской семьи лермонтовскую поэму "Демон".

О причинах поездки в Туркестан хорошо сказал сам Верещагин: "Поехал потому, что хотел узнать, что такое истинная война, о которой много читал и слышал и близ которой был на Кавказе". Что такое "истинная война" прекрасно знал опальный поручик Тенгинского пехотного полка, автор "Валерика" и "Завещания". Для Верещагина же это был зов судьбы, зов таланта; недаром он снискал себе славу великого русского художника-баталиста.

С туркестанским периодом связан один из самых драматичных эпизодов в творческой биографии Верещагина. Речь пойдет о его знаменитой картине "Забытый", созданной в 1871 году и стоящей в ряду таких шедевров, как "Апофеоз войны" и "Смертельно раненный".

Пустынная местность, излучина реки, горный ландшафт (отдаленно напоминающий очертания Бештау). Жаркий полдень. Стая воронов кружит над распростертым на земле русским солдатом. Поодаль — ненужное теперь ружье. Спасения нет. Забыт на поле боя... Пронзительный мотив лермонтовского "Сна" глубоко запал в душу художника. В лаконичном, убийственном по впечатлению сюжете — весь ужас войны, пожинаяющей свою страшную жатву.

Картина была представлена на верещагинской выставке в Петербурге в 1874 году. В.М. Гаршин, потрясенный увиденным, откликнулся стихотворением:

Плачь и молись, отчизна-мать!
Молись! Стенания детей,
Погибших за тебя среди глухих степей,
Вспомнутся чрез много лет,
В день грозных бед...

М.П. Мусоргский создал на слова А.А. Голенищева-Кутузова балладу "Забытый" — редчайший случай в искусстве, когда картина удостоена музыкальной иллюстрации. П.М. Третьяков обратился к художнику с просьбой продать ему созданное произведение...

Выставку посетил и Александр II, впервые, может быть, оказавшийся лицом к лицу с горькой правдой о далекой войне, идущей под огненным солнцем Туркестана. Особенно гнетущее впечатление на него произвел "Забытый". По отзывам, государь "был возмущен этой картиной и, вопреки своей обычной мягкости, очень резко выразил свое неудовольствие".

Дом Реброва в г. Кисловодске — место действия повести "Княжна Мери" ("Герой нашего времени"). С рис. А.И. Арнольди.



Генеральский хор тут же подхватил заданный мотив, обвиняя художника в том, что он унизил и оклеветал русского солдата. Доведенный до нервного припадка Верещагин сжег три своих полотна, среди них и "Забытого". Цензура запретила воспроизводить картину на страницах печати, продавать сделанные с нее фотографии и репродукции. Сохранился полицейский документ, доносивший в "инстанции", что "в магазине эстампов Бегрова рядом с литографированными снимками с картин Верещагина, изображавших славу русского оружия, висит и литография заграничного издания с картины "Забытый", как бы немой укор за невнимание к воинам, проливающим кровь за отечество. Картина эта невольно заставляет обращать на себя внимание и раскупается с охотой". И еще одну тему нельзя обойти, говоря о Лермонтове и Верещагине,- Отечественной войны 1812 года, одной из самых глубоких зарубин в нашей истории XIX века. У Лермонтова это еще и тема Наполеона, с юности питавшая его поэтическое воображение. Тут надо вспомнить не

только "Бородино" (которое Лев Толстой считал зерном своей "Войны и мира") или "Двух великанов", но еще и "Воздушный корабль", и "Последнее новоселье", полные напряженных раздумий о трагической судьбе гениальной личности. В этом отношении Верещагин, пожалуй, ближе к Толстому. Неслучайно впечатление от его грандиозных полотен, посвященных событиям 12-го года, всегда сравнивают с впечатлением от чтения толстовской эпопеи.

Есть еще одно трагическое совпадение в судьбах двух великих русских художников. Оба они ушли, не израсходовав отпущенный им предел творческих сил: Лермонтов пал на дуэли, Верещагин погиб при взрыве броненосца "Петропавловск" близ Порт-Артура во время русско-японской войны. Можно говорить о превратностях судьбы, игре слепого случая или злом роке. Можно вспомнить и то, что оба они любили наш кавказский край, черпали вдохновение в картинах его могучей природы и щедро отплатили ему в своих гениальных твореньях.

2. Михай Зичи: "Я был поражен необыкновенною точностью его описания..."

Михай (или в русском обиходе — Михаил Александрович) Зичи родился в Венгрии, но долгие годы прожил в России. Его творчество в равной мере принадлежит венгерской и культурам. Великолепный живописец, прекрасный рисовальщик, мастер иллюстрации, он навсегда связал память о себе с лермонтовским Кавказом.

Зичи происходит из родовитой дворянской семьи. Художественное образование получил в Будапеште и Вене. В Россию попал в возрасте двадцати лет и совершенно неожиданно: предложение стать придворным педагогом получил его учитель Фердинанд Бальдмюллер. В Петербург он не поехал, но настоятельно рекомендовал своего любимого ученика. В 1847 году Зичи прибыл в русскую столицу. Нельзя сказать, что с самого начала здесь все складывалось удачно, но годы упорной работы принесли свои результаты: в апреле 1858 года российская Академия художеств возвела Зичи в звание академика акварельной живописи, а в следующем году художник был "пожалован в звание живописца Его Императорского Величества".⁴ В роли придворного художника он служил трем русским царям и создал множество рисунков и акварелей, изображающих быт царской фамилии: парады, балы, спектакли и юбилеи.

В разгар русско-венгерской кампании 1849 года (подавление восстания Лайоша Кошута) Зичи выполнил несколько рисунков, в том числе и "Казakov в венгерской деревне", впервые прикоснувшись к теме, которая еще долгие годы привлекала и волновала его. Он мечтал о путешествии на Кавказ, хотел своими глазами увидеть картины ожесточенной войны с горцами. Об этом ему приходилось читать в русской поэзии. В разрешении на поездку ему отказали, но художник поступил все же по-своему: изобразил далекий горный край таким, каким видел в своем воображении. Его "Кавказские сцены" представляют собой серию (или сюиту) выразительных, динамичных по композиции работ. "Сюита состоит, — замечает современный исследователь, — из 12 листов двухтоновых автолитографий, то есть рисованных на камне самим художником. Листы эти очень показательны для того внешне романтического представления о Кавказе, о войне, которое возникло у художника, не видевшего всего этого в натуре. Выстрелы, клубы дыма, погоня, прекрасные черкешенки, корчащиеся в судорогах раненые — словом, весь набор псевдоромантических эффектов..."⁵

Но не будем судить строго молодого художника. Вспомним, что и Льву Толстому, отправлявшемуся на Кавказ, виделись сквозь ту же романтическую призму "поэтические образы воинственных черкесов, голубоглазых черкешенок, гор, скал, снегов, быстрых потоков, чинар..." Как и у Толстого, героями произведений Зичи стали кавказские казаки. "Подвиг", "Первая рана", "Похищение", "Месть" — вот названия некоторых из этих работ, вполне передающие и остроту изображенной ситуации и мир воинственных героев, возникший перед мысленным взором художника. Схватки, перестрелки, набеги — то есть полные драматизма сцены кавказской войны заставляют вспомнить сюжеты многочисленных рисунков Лермонтова на ту же тему, к поэзии

которого Зичи питал особое пристрастие. "С тех пор, как я научился русским складам, — признавался он, — творчество Лермонтова породило во мне подлинный культ этого поэта..."⁶ Что же касается серии литографий "Кавказские сцены", то сегодня, по прошествии уже полутора столетий, изображенные на них кровавые эпизоды войны вовсе не кажутся плодом романтической фантазии автора. Напротив, современный человек видит в них достоверное по фабуле и точное в деталях отображение исторической реальности. Этот парадокс можно объяснить глубокой профессиональной проработанностью темы и удивительной человеческой проницательностью художника, умеющего в одно мгновение заразить зрителя своей страстной влюбленностью в Кавказ.

Зичи прославился как блестящий иллюстратор. Он делал работы к "Слову о полке Игореве", "Бахчисарайскому фонтану" Пушкина и к повести Гоголя "Тарас Бульба"; к поэме Руставели "Витязь в тигровой шкуре" и многим другим произведениям русской и венгерской классики. И все же главное место в его жизни безраздельно занял автор "Демона" и "Героя..." По сведениям Лермонтовской энциклопедии, "первая попытка целостного осмысления творчества Лермонтова в изобразительном искусстве принадлежит именно Зичи. Всего им было задумано около 100 рисунков..."

Мечта сбылась: в 1881 году художник совершил поездку на Кавказ, где провел почти целый год, проделав путешествие в недавнее еще прошлое и ступая буквально по следам любимого поэта. Его интересовали те места, где жил когда-то Лермонтов, привлекали кавказские пейзажи и все те примечательные уголки Пятигорья, которые поэт запечатлел в стихах и прозе. Многие зарисовки были выполнены с натуры в Пятигорске и Кисловодске и теперь особо ценны для нас своей документальной точностью. Вышедший в 1891 году в Петербурге альбом под названием "Живописное приложение к роману М.Ю.Лермонтова "Княжна Мери" содержал две дюжины иллюстраций. Автор счел необходимым поместить и краткое предисловие, где поведал о своих кавказских впечатлениях и истории создания этих работ:

"Путешествуя по Кавказу, с целью изучить природу и типы страны для иллюстрации сочинения Лермонтова, я был поражен необыкновенною точностью его описания, весьма даже не живописных местностей, а также и строений, где по его рассказу, как бы происходил роман "Княжна Мери".

Подобным же образом, идя по описанию автора, мы с профессором Висковатовым, свободно нашли дом "Гудала" из "Демона". Отсюда видно, что точность подобного описания, была заранее предусмотрена и преследуема Лермонтовым, как средство для достижения наибольшего впечатления и уверения в правдоподобности его рассказа. И действительно, читающим его роман, кажется, будто бы княгиня и княжна Лиговские жили в доме по старому бульвару в Пятигорске на самом деле существующему и по сию пору. Дом Реброва в Кисловодске и окно княжны "Мери" показывают с твердой уверенностью, а также и скалу, где произошла дуэль и был убит Грушницкий.

Я был на Кавказе в 1881 году, и мне удалось еще видеть и срисовать виды и здания, описанные Лермонтовым. Но уже во время моего пребывания начали перестраивать грот; Еромоловские бани были снесены, а на месте простого Елисаветинского источника уже стояло роскошное здание. Старый бульвар заменен прекрасным новым. Такая же судьба предстоит в короткое время дому "Реброва", зданию "Ресторации" и др. Людям, ценящим не только выпущенные в свет сочинения, но и клочки бумаги, зачертанные фантастическими наброска-



ми пера Лермонтова, надеюсь, дороги будут и рисунки описанных им мест, и, смею думать, что публика простит художнику, если он, следуя шаг за шагом описанию Лермонтова, старался так же подробно срисовать с натуры то, что великий поэт описал. Повторяю, что рисунки мои не есть что-либо выдуманное и фантастическое, а, так сказать, точная копия с описанных оригиналов.

Поместив в виде стаффажа несколько фигур на рисунках, я передал все выдающиеся сцены романа. Так что собрание имеющихся здесь пейзажей представляет почти полную иллюстрацию романа "Княжна Мери".⁷

Еще несколько лет спустя художник принял участие в конкурсе на памятник Лермонтову в Пятигорске, а позднее был избран и в состав жюри этого конкурса. Для Европы художника "открыл" французский писатель Теофиль Готье, встречавшийся с ним в Петербурге в 1858—1859 годах и посвятивший ему большую главу в своей книге "Путешествие в Россию", в которой назвал Зичи "чудесным гением" и "одной из самых удивительных личностей".⁸

Многие из работ Михая Зичи находятся в Государственном Эрмитаже, Русском музее, Третьяковской галерее, а некоторые из них, по счастью для нас, хранятся в собрании лермонтовского музея в Пятигорске.

Примечания

1. Пятигорск в исторических документах 1803—1917 гг. Ставропольское книжное издательство, 1985, с. 169.

2. "Лечебные заведения Еленинских ключей..." — так в тексте Верещагина, хотя подобного названия ни один из пятигорских источников не имел. Вероятно, это ошибка памяти автора, и следует читать не "Еленинских", а "Елизаветинских", что сообразно описываемому месту.

3. Верещагин Василий. Путешествие по Закавказью в 1864—1865 г. // Всемирный путешественник. СПб., 1870, вып. 14, с. 222—223.

4. Алешина Л. Михай Зичи. М., 1975, с. 60.

5. Там же, с. 30.

6. Там же, с. 103.

7. М.А.Зичи. Живописное приложение к роману М.Ю. Лермонтова "Княжна Мери". СПб., издание А.А. Гусевой.

8. Готье Теофиль. Путешествие в Россию. М., "Мысль", 1988, с. 177.

Текст предоставлен автором.

Молодой Лев Толстой, повоював в Чечне, записал в дневнике, что на Кавказе "так странно и поэтически соединяются две самые противоположные вещи — война и свобода". Свобода всегда была для горцев высшим идеалом, и отстаивать ее приходилось с оружием в руках.

Кавказ, суровая и прекрасная страна гор, манил к себе не только русских поэтов. "Для России, — писал военный историк Р.А. Фадеев, — Кавказский перешеек — вместе и мост, переброшенный с русского берега в сердце Азиатского материка, и стена, которую заставлена Средняя Азия от враждебного влияния, и передовое укрепление, защищающее оба моря: Черное и Каспийское".

Свое владычество на Кавказе Российская империя устанавливала под гром орудий и свист картечи. Еще в 1819 году генерал А.П. Ермолов доносил в Петербург: "Я сделал марш в горы, пользуясь общим ужасом и бегством и местами почти непроходимыми, так что с трудом мог провезти два легких орудия, истребил несколько селений, весь на полях хлеб, и ни одного на пути не встретил человека: до такой степени рассеялся неприятель".¹

Вытоптанные поля дали горькие всходы — ненависти и вражды, и война еще долгие годы вела на них свою скорбную жатву.

Главенствующая роль в борьбе горцев принадлежала имаму (по-арабски — "стоящий впереди") — духовному вождю и на деле — светскому и военному предводителю, первым из которых стал Кази-Мулла (1828—1832), а после гибели его преемника Гамзат-Бека (1832—1834) — легендарный Шамиль (1834—1859), сумевший очистить от русских войск значительную часть Чечни и Дагестана.

Кавказская война — история долгая и сложная, но мы "историю не пишем", мы знаем только, что у этой войны есть один непререкаемый свидетель — русская литература. К ее страницам мы и обратимся.

"Бич христиан"

В эпилоге "Кавказского пленника" Пушкин несколько строк посвятил "проконсулу Кавказа" А. П. Ермолову, связывая с ним скорое и полное покорение горного края:

Но се — Восток подымлет вой!..

Поникни снежною главой,

Смирись, Кавказ: идет Ермолов!

Пророчество поэта не оправдалось: Ермолов пришел и ушел, а Кавказ остался не усмирленным. Покончить с мятежными горцами одним решительным ударом обещал царю и его любимец — граф И. Ф. Паскевич-Эриванский, известный своими громкими победами над персами и турками. Все напрасно.

Первым поднявший знамя газавата Кази-Мулла несколько лет терзал русские тылы, собирая для своих вылазок внушительные скопища до 15 тысяч человек. Он взял Тарки, разграбил Кизляр, осадил крепости Внезапную и Бурную, едва не принудив их к падению, и вот уже возник под стенами Грозной...

Кази-Мулла (Гази-Мухаммед) родился в Гимрах в 1785 году. Рано овладел арабским — языком мусульманской учености и долгие часы проводил в чтении толкователей Корана. Обладая пылким красноречием ("сердце человека прилипало к его губам", — говорили горцы), Кази-Мулла стал страстным проповедником священной войны с неверными, собирая приверженцев не только силою слова, но зачастую и силою оружия.

Имя Кази-Муллы, мелькавшее в военных сводках, попало и на страницы изящной словесности. Когда в августе 1831 года он осадил Дербент, там тянул солдатскую лямку Александр Бестужев. Переведенный из Сибири в войска Кавказского корпуса сыльный декабрист угодил к штурму турецкого Байбурта и первым ворвался в город. Природная отвага удесетерялась надеждой "изглажения кровью прежних его проступков". Но вместо награды Паскевич упек его подальше с глаз, в линейный батальон, обрекая на годы унылой гарнизонной службы. В Дербенте Бестужев сумел вернуться к литературной работе и вскоре стал печатать новые вещи под псевдонимом "Марлинский". Нападение же Кази-Муллы на город казалось ему подарком судьбы.

Бестужев участвует во всех вылазках и стычках. Горская пуля пробила его ружье насквозь, повредив шомпол. В журнале военных действий не раз отмечены его отличия, не имевшие, впрочем, ни малейших практических последствий. Эпизоды осады Дербента и экспедиций против Кази-Муллы Бестужев воссоздал в серии очерков "Письма из Дагестана". По рассказам пленных составил и портрет имама:

"Кази-Мулла среднего роста, некрасив, по лицу рябинки, бо-рода редкая, глаза серые, но светлы и проницательны. Говорит мало, но выразительно; угрюм, много пишет и часто молится. В битве не участвует мечом, но ободряет своих мужеством и увещаниями. К себе не допускает никого близко и никогда ночью. Если приближается к нему какой бы ни было пришлец, двое стражей держат ружья на взводе и многие сабли наголо готовы изрубить в куски всякого по малейшему мановению вождя..."

В письме к Н.А. Полевому той же поры, описывая военную обстановку на Кавказе, Бестужев дает более трезвую и глубокую оценку горскому воителю: "Все сунниты собираются под знамена Кази-Муллы, человека очень неглупого и хорошего вождя. Он действует неутомимо, играет назади наших войск и быстро перелетает с места на место, неуловимый нигде. Теперь цель его возмутить все угория, чтобы растянуть наши войска, — а потом он станет брать города..."

Казалось, Кази-Муллу надежно заперли в Чумкескенте, но в момент решительной схватки он ушел, оставив неверным свой Коран и залитый кровью молитвенный коврик. Победа досталась русским ценою тяжелых потерь и стоила жизни командиру отряда полковнику Миклашевскому. Мюриды, предпочтя смерть позорному плену, полегли поголовно. "Там не было ни пленных, ни раненых", — пишет Бестужев.

В "Прокламации жителям Дагестана" генерал Панкратьев неосторожно объявил, что Кази-Муллу разбит и "шайки разбойников более не существует: все они или убиты или рассеяны, как прах земной от сильного ветра".²

Положение дел было вовсе не так безоблачно; сильный ветер мог не только развеять дорожную пыль, но и собрать грозовые тучи. Опасаясь распространения мятежа на другие части Кавказа, военные власти предприняли ряд внушительных карательных экспедиций, огнем и мечом приводя аулы к покорности. Старые кавказские бойцы генерал Вельяминов и полковник Клюге-фон-Клюгенау, наступая на пятки Кази-Муллу, загнали имама в родной угол — Гимринское ущелье.

"Русские могут попасть в Гимры только в виде дождя", — говорили горцы, надеясь на неприступные каменные склоны. Но русские пришли, и дождь, пролившийся на Гимры, оказался свинцовым. 17 октября 1832 года три штурмовые колонны обрушились на селение. "Неприятель не имел почти никакого отступления: ему должно было либо умереть с оружием в руках, либо бросаться с утеса чрезвычайно высокого. Он дрался с величайшим ожесточением..."³ — сообщал командир Кавказского корпуса Г. В. Розен в Петербург.

Кази-Муллу погиб, а Шамиль ценою подвига избежал пленения или смерти. Совершив фантастический прыжок из осажденной башни, он оказался между рядами русских солдат. Штык неприятеля пронзил ему грудь и вышел из спины у левой лопатки. Несмотря на страшную рану, Шамиль вырвал ружье из рук рядового и тем же штыком заколол его. Разорвав кольцо ошеломленных врагов, неимоверным рывком ушел от погони...

Свидетелем гимринского приступа оказался русский поэт Александр Полежаев. Отданный Николаем в солдаты, он несколько лет провел в боях и походах на Северном Кавказе. Ратный путь поэта в рядах Московского пехотного полка можно проследить по названиям разоренных горских селений, которыми он озаглавил свои стихотворения и поэмы: "Акташ-Аух", "Эрпели", "Чир-Юрт", "Герменчутское кладбище". О Кази-Муллу Полежаев пишет в иронических, если не сказать карикатурных тонах:

**Он здесь, он здесь, сей сын обмана,
Сей гений гибели и зла,
Глава разбоя и Корана,
Бич христиан — Кази-Муллу!
"Пророк, наследник Магомета,
Брат старший солнца и луны..."
Вот титла хитрого атлета
В устах бессмысленной страны...**

Но не будем спешить обвинять русского поэта в том, что чужой пророк остался для него гением зла, а чужая страна — бессмысленной. Это строки из поэмы "Чир-Юрт". В октябре 1831 года Полежаев участвовал в штурме Чир-Юрта в Чечне и назвал эту битву "достойной примечания в летописях Кавказа". В дыму и грохоте сражения поэт сумел разглядеть главное — чудовищную жестокость кровавой бойни. Невольный участник

кавказской драмы, Полежаев, предвосхищая Лермонтова и Льва Толстого, с горечью восклицает:

**Есть много стран под небесами,
Но нет той счастливой страны,
Где б люди жили не врагами
Без права силы и войны!..**

Тело поверженного имама русские забрали с собой и погребли в Тарках, предварительно высушив на солнце. "Неверные не без оснований опасались, — сообщает секретарь Шамиля Мухаммед Тахир, — что могила богоугодника в Гимрах будет служить постоянным источником вдохновения его приверженцев к газавату против них". В дни своего могущества Шамиль вернул прах имама и похоронил его в родном ауле.

Грозный имам

В Гимринском бою Шамиль получил не только штыковой удар; брошенные в него камни разбили плечо и сломали несколько ребер. Более месяца он вынужден был провести сидя, так как мучительная боль от раны не давала лечь.

Преемником Кази-Муллы стал Гамзат-Бек — "набожный, молчаливый и безжалостный", — пишет о нем Р. А. Фадеев, — глубоко обдумывавший свои предприятия и исполнявший их быстро и без огласки".⁴

В 1834 году Гамзат совершил поход в Аварию с целью принудить здешних правителей, аварских ханов, к союзу против русских. Осадив Хунзах, он выманил в свой лагерь старших сыновей ханши Паху-бике и приказал их убить. Вспыхнула яростная схватка, в которой Абунунцал-Хан и Умма-Хан погибли. (С последним из братьев, малолетним Булач-Ханом расправился потом Шамиль, бросив его в пропасть.)

На следующий день Гамзат-Бек вошел в Хунзах и казнил ханшу, предрешив тем самым и свой скорый конец. Хунзахцы, возмущенные расправой над ханами, не смирились с властью мюридов. Через полтора месяца в мечети Хунзаха Гамзат был застрелен заговорщиками, в числе которых находился и Хаджи-Мурат.

Последствием кровавой распри стало появление на сцене нового героя, и ему судьба отвела отныне главную роль в бесконечной кавказской драме: началась эпоха Шамиля, длившаяся более четверти века, и в течение этого времени имперским интересам российского престола противостояли не разрозненные силы горцев, а могучее государство, имамат, управляемое твердой рукой грозного имама.

Шамиль родился в Гимрах в 1797 году в семье аварского узденя. Мать его была дочерью бека. Первоначальное имя его Али, но так как ребенок часто болел, родители, по местному поверью, сменили его и назвали мальчика Шамилем (распространенная на Кавказе форма имени Самуил).

С юности он отличался значительной силой, прекрасно прыгал и джигитовал, шашку носил с правой стороны, так как был левшой (по другим сведениям, равно владел обеими руками), никогда не пил и не курил. В 14 лет пригрозил отцу, что заколет себя на его глазах, если тот не оставит привычку к вину. С детских лет Шамиль был знаком с Кази-Муллой, а потом сделался его учеником и ярым сторонником в распространении газавата.

Почувствовав новую опасность, русские двинули в Аварию войска. Но ни силовой накат (генерал Фези взял Ашильгу, раз-

рушил Ахульго и зажал Шамиля в Тилитле), ни переговоры, когда имама склоняли лично выразить покорность Николаю, ожидавшемуся на Кавказе, — другими словами, ни кнут, ни горький пряник действия не возымели. В начале сороковых Шамиль укрепился настолько, что в Дагестане не осталось ни одного русского кроме многочисленных пленных, и царские войска удерживали только укрепление Низовое и город Темир-Хан-Шуру. Присланный сюда военный министр князь А.И. Чернышев был так поражен ужасным видом войск, возвращавшихся из горных экспедиций, что совершенно запретил всякие наступательные операции.

Восстановив на Кавказе наместничество, Николай посадил на эту сковородку графа М.С. Воронцова. (В скобках заметим, что в молодые годы тот повоевал здесь под знаменами князя П.Д. Цицианова, заслужил два креста и особо отличился тем, что при штурме Ганджи вынес из-под огня раненного П.С. Котляревского. Но это было сорок лет назад!)

Прибыв из Тифлиса на Кавказскую линию, Воронцов лично возглавил печально знаменитую Даргинскую экспедицию. 31 мая 1845 года, выйдя из крепости Внезапной, войска начали движение к столице Ичкерии.

Кабинетный план, присланный из Петербурга, имел целью поставить в истории с Шамилем жирную точку. Получилась, однако же, кровавая клякса. Экспедиция провалилась с убийственным треском: из десяти тысяч человек мы потеряли убитыми и ранеными около четырех. Погибли три генерала, в том числе и Диомид Пассек, старший брат университетского друга А.И. Герцена, поместившего в "Былом и думах" краткую эпитафию: "Один умер блестяще, окруженный признанием врагов, середь успехов, славы, хотя и не за свое дело сложил голову. Это был молодой генерал, убитый черкесами под Дарго".

Измотанные движением в дремучих лесах, под мокрым снегом и градом пуль, потеряв обозы, войска достигли стратегической цели — заняли оставленный и сожженный Шамилем аул. Воронцов оказался в западне. Положение русских, стиснутых со всех сторон горами и неприятелем, было столь плачевно, что по легенде (совершенно недостоверной, но хорошо передающей победное упоение горцев), главнокомандующего вынесли из окружения в железном ящике.

Пассек же руководил авангардом отряда, посланного за провиантом. Отряд разбили, тело убитого командира осталось на поругание врагу, сухарей наши так и не дождались. Упоминание этого похода есть в первом же кавказском рассказе Льва Толстого "Набег": "...В Дарги ходили, на неделю сухарей взяли, а пробыли чуть не месяц!" — восклицает один из персонажей.

Толстой не решился назвать экспедицию так, как ее именовали сами солдаты — "сухарной", но намек слышится явный.

Когда у Лермонтова в "Валерике" речь заходит о ермоловских временах на Кавказе (пусть недавней, но уже истории), то звучат ностальгические нотки:

Вот разговор о старине

В палатке ближней слышен мне;

Как при Ермолове ходили

В Чечню, в Аварию, к горам;

Как там дрались, как мы их били,

Как доставалось и нам...

У Толстого, попавшего на Кавказ через несколько лет после даргинской катастрофы, никакой ностальгии нет и в помине. Для его солдат из "Рубки леса" несчастные "Дарги" — страшный

рубеж жизни, как для нас "до" и "после войны". "Много там всякого нашего брата осталось", — заключает один из героев.

Открыв тему Шамиля в "Набеге", Толстой вернулся к ней на самом закате, в "Хаджи-Мурате", где рисует его еще в пору высшего могущества, но уже как будто уставшим от бремени власти и войны: "...На имама не было ничего блестящего, золотого или серебряного, и высокая, прямая, могучая фигура его, в одежде без украшений, окруженная мюридами с золотыми и серебряными украшениями на одежде и оружии, производила то самое впечатление величия, которое он желал и умел производить в народе. Бледное, окаймленное подстриженной рыжей бородой лицо его с постоянно сощуренными маленькими глазами было, как каменное, совершенно неподвижно. Проезжая по аулу, он чувствовал на себе тысячи устремленных глаз, но его глаза не смотрели ни на кого".

Отголоски кавказского грома слышны и в "Записках из мертвого дома" Ф.М. Достоевского. Осторожная судьба свела писателя с офицером, чей простоватый характер, да и имя — Аким Акимыч, невольно заставляют вспомнить лермонтовского штабс-капитана. Правда, от него мы не узнали никаких романтических историй вроде похищения Бэлы. Его рассказ — это грубая кавказская проза: Аким Акимыч заманил к себе в крепость и самочинно расстрелял мирного горского князька, незадолго до того устроившего предательский набег. Невысказанная будущим автором "Преступления и наказания" мораль, по-видимому, такова, что за бессудно пролитую кровь заплатился каторгой бедный прапорщик. Истинные же высоко-сановные виновники кавказской бойни, в которой текли потоки горской и русской крови (как и доньше у нас ведется) остались вовсе без всякого суда.

Неудача указала Воронцову иной путь — медленной наступательной войны во всех пунктах. В конце 1840-х были взяты две твердыни Дагестана — аулы Салты и Гергебиль. Осада и штурм селения Салта (это современное и более точное название аула) вошли в историю Кавказской войны как одно из самых долгих и кровопролитных сражений. Закрывая выход из горных теснин в долину реки Самура, аул занимал важное стратегическое положение на юге Дагестана. Это хорошо понимал Шамиль, надежно укрепив селение и сосредоточив там хорошо вооруженный гарнизон. Участвовавшие в операции царские войска (восемь батальонов пехоты, до полутора тысяч конной и пешей милиции при шестнадцати орудиях) возглавил сам наместник.

Приступив к осаде 26 июля 1847 года, Воронцов лишь 14 сентября взял аул. Длительная блокада велась по всем правилам военно-инженерного искусства: с рытьем галерей, устройством брешь-батарей, сокрушительной артподготовкой и подкопом для закладки минного заряда под укрепленную башню. Заключительный рукопашный бой длился семь часов. На выручку осажденным защитникам аула пришел отряд Хаджи-Мурата, но он был отброшен частями карабинеров. "Салты пали, — сообщает военная хроника, — но штурм и взятие их стоили русским огромных потерь, простиравшихся до тысячи двухсот человек убитыми, ранеными и контуженными; в том числе были убиты около ста офицеров".⁵ (Среди павших значился и адъютант наместника Михаил Глебов, в прошлом приятель и секундант на последней дуэли М.Ю. Лермонтова).

Отдавая дань справедливому восхищения грозному противнику, Воронцов писал военному министру: "При долголетнем опыте мне редко случалось видеть неприятеля более упорного и стойкого, как гарнизон укрепления Салты, который составлен

был из лучших и храбрейших людей Дагестана. Упрямое сопротивление этого гарнизона превосходит все, что в европейской войне может быть известным".⁶ Много повидав на своем боевом веку, Воронцов едва ли здесь кривил душой в попытке оправдать бесконечно затянувшиеся баталии. Он был слишком опытен, чтобы вновь пуститься в рискованную авантюру наподобие даргинской, но в то же время и слишком стар, слишком обременен знатностью и богатством, чтобы решительно устремиться к победной цели. Стало очевидным, что роль кавказско-триумфатора уготована историей вовсе не ему.

В период Крымской войны Воронцова сменил Муравьев. На Кавказ его еще в 1816 году привез Ермолов. Царь Николай его едва терпел и дважды удалял со службы, но цену ему знал прекрасно — в то время это был один из самых образованных, опытных и мыслящих русских генералов. Николая он просто презирал, а о своем назначении высказался вполне определенно: "Не милостью царской было мне вверено управление Кавказом, а к тому государь был побужден всеобщим разрушением, там водворившимся от правления предместника моего..."⁷

В письме к Ермолову он с резкой прямоотой подвел итог воронцовской эпохи на Кавказе: "Посудите, каково мое положение: исправить в короткое время беспорядки, вкоренившиеся многими годами беспечного управления, а в последнее время и совершенным отсутствием всякой власти и управления! ...все погрязло в лени и усыплении".⁸

Но воевать с горцами Муравьев не любил и за все двадцать лет прежней кавказской службы не разорил ни одного аула. Зато он дважды брал у турок неприступный Карс. Первый раз еще при Паскевиче, второй раз — во время Крымской войны (за что и получил почетную приставку к фамилии — Карский). И Шамиль при нем как будто затих, хотя турецкий султан и присвоил ему титул генералиссимуса черкесских и грузинских войск.

"Звезда князей"

В 1840 году Лермонтов, сосланный царем под чеченские пули, писал из Ставрополя своему другу Алексею Лопухину: "Завтра я еду в действующий отряд на левый фланг, в Чечню, брать пророка Шамиля, которого, надеюсь, не возьму, а если возьму, то постараюсь прислать к тебе по пересылке". Называя Шамиля пророком, поэт ошибается или, что тоже возможно, выражается иронически. Лето и осень он провел в походах и боях в Чечне и Дагестане, участвовал в тяжелом сражении при реке Валерик, но его шутовское предсказание не сбылось: минуло еще девятнадцать лет, исключительных по перенесенным тяготам и принесенным жертвам, прежде чем Шамиля пленил товарищ Лермонтова по Юнкерской школе князь Александр Барятинский.

"Звезда князей" — так в одном из своих писем Шамиль обратился к человеку, которому суждено было оборвать его орлиный полет и которому, несмотря ни на что, даже находясь в многолетнем плену, имам доверял полностью и до конца. Александр Иванович Барятинский — личность не менее даровитая и крупная, чем его предшественники на посту наместника Кавказа. В историю отечественной литературы он вошел как герой юношеских поэм Лермонтова, а в нашей военной истории знаменит тем, что сумел положить конец казавшейся уже бесконечной Кавказской войне.

Отпрыск древнего княжеского рода, он начал службу юнкером, окончил генерал-фельдмаршалом и был удостоен многих высших наград империи, щедро оплатив их собственной кровью. Его боевая судьба складывалась так, что он уезжал с Кавказа и неизменно возвращался сюда вновь. Ровесник и товарищ Лермонтова по Юнкерской школе, Барятинский вышел из нее корнетом лейб-кирасирского полка и вел жизнь, вполне достойную "золотой молодежи": его кутежи и веселые проделки шумели по всему Петербургу. "Своим легкомысленным поведением, — сообщает современник, — он навлек, наконец, неудовольствие императора Николая Павловича, и ему пришлось серьезно задуматься над поправлением своей пошатнувшейся репутации. Князь А. И. не долго колебался в выборе средств и заявил категорическое желание ехать на Кавказ, чтобы принять участие в военных действиях против горцев".⁹

Понюхать пороху за Тереком и Кубанью и украсить грудь заветным "Георгием" или "Владимиром" с мечами мечталось многим. Правда, вблизи все выглядело совсем не так романтично, как из столичного далека. Каждый шаг вперед здесь давался потом и кровью, и школа горной войны едва не закончилась для Барятинского в первой же закубанской экспедиции: он получил тяжелое пулевое ранение в бок и только чудом остался жив. По возвращении в Петербург был награжден золотой саблей с надписью "За храбрость".

Через десять лет он принял батальон Кабардинского егерского полка и участвовал с ним в Даргинской экспедиции. Пробиваясь из окружения, был ранен пулей в ногу, но остался в строю и получил в награду своего первого "Георгия".

В третий раз он вернулся на Кавказ командиром Кабардинского полка. Воевал в Чечне. Приноровившись к тактике противника, провел ряд успешных операций и в 1851 году занял пост начальника левого фланга Кавказской линии. Здесь же начинал в это время свою службу молодой Лев Толстой. Барятинский под именем "генерала" выведен в его рассказе "Набег": "Через несколько минут на крыльцо вышел невысокий, но весьма красивый человек, в сюртуке без эполет, с белым крестом в петличке. За ним вышли майор, адъютант и еще каких-то два офицера. В походе, голосе, во всех движениях генерала выказывался человек, который себе очень хорошо знает высокую цену".

Именно по совету Барятинского, оценившего храбрость и выдержку Толстого в походе, тот принял решение остаться служить на Кавказе. "Мне многие советуют поступить здесь на службу, — писал он Т. А. Ергольской, — в особенности князь Барятинский, которого протекция всемогуща". Некоторое время спустя, когда надежды на помощь Барятинского не оправдались, Толстой в письме к нему резко высказал всю досаду на неудачи в получении отличий и производстве в офицерский чин. Письмо это, впрочем, по назначению отправлено не было.

Сам Барятинский уверенно продвигался к высшим постам: при Воронцове он стал начальником штаба Отдельного Кавказского корпуса. Муравьев же не посмотрел ни на его боевые заслуги, ни на близость его к престолу и вынудил князя вновь покинуть Кавказ. При всем желании быть объективным Муравьев в своих записках дает ему просто убийственную характеристику: "Суживающаяся к макушке голова его с редкими волосами как-то не предупреждала в пользу его природных дарований, рыльце было у него красноватое, в чем признавали последствия разгульной жизни. Объяснялся он с некоторым замедлением и повторением слов, похожим на заикание, и гнусил. Вся наружность вообще не выражала того приличия, которое я ожидал

найти в князе Барятинском, приятеле государя... Хотя о нем вообще судят как о человеке ограниченном и невежественном в познаниях, но я с этим не согласен... Он охотно пускался в суждения о предметах отвлеченных военного искусства, с которыми, вероятно, незадолго перед тем познакомился чтением. И в разговоре с ним нашел бы я приятного собеседника, если бы было у меня время слушать его празднословие..."¹⁰

Вступивший на престол Александр II, личный друг Барятинского, судил о нем, кажется, несколько иначе: князь был произведен в генералы от инфантерии и занял пост наместника Кавказа. Кавказский корпус преобразовали в армию, из России перебросили свежие войска, и лучший стратег империи Д. А. Милютин (впоследствии он двадцать лет был военным министром) разработал план завершения бесмерно затянувшейся горной сечи.

Приведем свидетельство и знаменитого иностранного гостя — Александра Дюма, посетившего наместника в его тифлисском дворце: "Ровно в три часа мы явились к князю Барятинскому. Князь носит одно из самых славных русских имен; он ведет свой род от святого Михаила Черниговского — Рюрикова потомка в двенадцатом колене и святого Владимира — в восьмом. Но князь Барятинский всем обязан самому себе... Ему сорок два года, у него красивая внешность и чрезвычайно приятный голос, которым он очень остроумно рассказывал нам как свои собственные воспоминания, так и всякие анекдоты; он приветлив и милостив, хотя и очень большой боярин... Эта кротость не исключает в нем громадной энергии, когда представляется к тому случай..."¹¹

Лермонтова Барятинский не понимал и не любил, может быть, потому что изображен в его юнкерских поэмах вовсе не в привлекательном виде. По словам П. А. Висковатого, биографа поэта, многие из школьных товарищей Лермонтова "обратились в злейших его врагов. Один из таковых — лицо, достигшее потом важного государственного положения, — приходил в негодование каждый раз, когда мы заговаривали с ним о Лермонтове. Он называл его самым "безнравственным человеком" и "посредственным подражателем Байрона" и удивлялся, как можно им интересоваться..."¹²

"Поздравляю кавказскую армию!"

Когда пленного Шамиля вывели в Россию, кто-то спросил у него, почему он не сдался раньше. Грозный имам ответил:

- Я был связан своей присягой народу. Что сказали бы про меня? Теперь я сделал свое дело. Совесть моя чиста, весь Кавказ, русские и все европейские народы отдадут мне справедливость в том, что я сдался только тогда, когда народ в горах питался травой. Теперь русские овладели Дагестаном, благодаря тому, что явились к нам, как снег на голову...

Более четверти века Шамиль был владыкой гор, но к концу 50-х годов позапрошлого века безнадежность его борьбы против русского оружия стала очевидной. Население Чечни и Дагестана было измучено и обескровлено бесконечной войной. Силы Шамиля таяли на глазах, он терял одну горную крепость за другой, и даже самые преданные наибы, видя бессмысленность дальнейшей борьбы, сдавались без боя и переходили на

сторону врага. Самый могущественный из них Даниэль-бек, сняв с себя оружие, лично явился к Барятинскому для изъявления покорности.

Русские сформировали три крупных ударных отряда — Чеченский, под командованием генерал-лейтенанта Евдокимова, Дагестанский (генерал-адъютант барон Врангель) и Лезгинский (генерал-майор Меликов), начавшие постепенно и неотвратимо стягивать вокруг Шамиля последнее железное кольцо. Генерал Евдокимов проник с войсками в Ичкерия и разрушил до основания укрепленную резиденцию Шамиля — аул Ведено.

Для последней обороны Шамиль избрал высокогорный аул Гуниб, расположенный на неприступной горе Гуниб-Даг, куда русские, казалось, могли попасть действительно только в виде снега или дождя. Спустя много лет в этих местах побывал путешественник и очеркист Евгений Марков, оставивший описание Гуниба:

"Какая-то отрадная дремота разлита кругом в этой безмолвной горной пустыне. Ничто не напоминает ее трагической катастрофы, ее сурового прошлого. И березовая роща на горе, в которой быть может, грозный имам совершал вдали от всех свой вечерний намаз, где он молился и размышлял в суровом безмолвии, откуда он следил с содроганием сердца за движением русских отрядов, стягивавших его все теснее в железное кольцо, — эта роща глядит теперь на нас своими молоденькими белыми стволами, своими распущенными косами, с наивной прелестью невинной белокурой девушки. Гуниб даже не мертвый город, Гуниб — настоящее кладбище, кладбище кавказской независимости..."

Долго будет памятна и свята для горцев Кавказа эта мрачная гунибская могила, унесенная за облака, вход в которую стерегут там внизу русские штыки и пушки..."¹³

В августе 1859 года войсками был обложен Гуниб, где с имамом укрепилось несколько сот самых верных ему мюридов. "Не ограничиваясь природной крепостью Гуниба, — доносил Барятинский в Петербург, — Шамиль употребил все средства сделать его совершенно неприступным; он подорвал порохом все скалы, куда представлялась малейшая возможность добраться; он заградил все тропинки, ведущие на Гуниб... толстыми стенами, башнями, двух- и трехярусными оборонительными постройками, везде заготовил огромные кучи камней для сбрасывания на атакующих; одним словом, приготовил оборону, какую только средства его и искусство в этом деле горцев могли представить".¹⁴

Находясь в глухой блокаде, Шамиль не помышлял о сдаче. На переговорах ему от имени главнокомандующего предлагали покориться, обещая за это свободный выезд в Мекку для постоянного там пребывания. Не давая прямого ответа, Шамиль запросил в заложники русского генерала, пока не будет получено согласие султана на переезд его с семьей в Турцию. На решительное требование сложить оружие последовал гордый ответ:

— Да совершится воля Аллаха! Гуниб — гора высокая, я стою на горе, надо мною, еще выше, Бог. Русские стоят внизу. Пусть берут меня штурмом. Моя сабля остра и рука готова...

Барятинский отдал приказ к атаке.

Ночью солдаты Апшеронского полка, преодолевая уступ за уступом, вскарабкались по отвесным склонам. В отчаянной схватке они перекололи защищавших завалы мюридов, среди которых оказались и три вооруженных женщины.

С другой стороны на Гуниб проник штурмовой отряд знаменитого Ширванского полка. Отрезанные от своих, мюриды

предпочли пленению верную смерть, погибая под ударами штыков или бросаясь в бездонную пропасть.

Теперь под прямой угрозой оказался аул, где укрылся Шамиль. Тому, кто возьмет его живым, было обещано в награду 10 тысяч рублей. В ауле, как пишет в очерке "Штурм Гуниба и пленение Шамиля" подполковник Семен Эсадзе, "происходили душераздирающие сцены: объятые ужасом женщины, растрепав свои волосы, с плачем и криком отчаяния бросались к ногам имама и, целуя полы его одежды, умоляли его покориться своей несчастной судьбе, иначе разъяренные солдаты ворвутся в их жилища и предадут все разорению. Взмолванный Шамиль боролся между мыслью о героической смерти, обещавшей ему Магометов рай, и перед предстоявшим ему вечным позором".¹⁵

К нему был послан полковник Лазарев, сумевший убедить имама прекратить сопротивление и не губить свою семью и верных ему людей. После мучительных колебаний шестидесятилетний имам сложил оружие.

25 августа в 4 часа пополудни князь Барятинский принимал плен Шамиля в березовой роще, сидя на камне, и на следующий день отдал самый короткий и самый впечатляющий приказ в своей жизни:

"Шамиль взят — поздравляю Кавказскую армию!"

"Я только простой уздень..."

Услышав от Барятинского, что теперь его участь будет зависеть от императора, Шамиль произнес в ответ:

— Сардарь! Я не внял твоим советам — прости и не осуждай меня! Я простой уздень, тридцать лет дравшийся за веру; но теперь народы мои мне изменили, наибы мои разбежались, да и сам я утомился борьбой. Я стар, мне 63 года. Поздравляю вас с владычеством над Дагестаном и от души желаю государю успеха в управлении горцами для их собственного блага.

Барятинский не стал разоружать Шамиля, зная, что тем самым жестоко оскорбил бы его. Впоследствии Шамиль говорил, что в этот момент был готов заколоть себя на глазах Барятинского при первом же оскорблении.

Сдавшихся мюридов распустили по домам, а Шамиля с семьей, окруженных многочисленным конвоем, доставили в Темир-Хан-Шуру. Его не покидали опасения, что русские готовятся совершить над ним казнь, и последние сомнения на этот счет оставили его лишь после встречи с царем.

Через Моздок, Георгиевск и Ставрополь Шамиль и сопровождавшие его сын Гази-Мухаммед и два мюрида были отправлены в Россию. Горный орел навсегда простился с Кавказом. 15 сентября в Чугуеве, где Александр II производил смотр войскам, Шамиль предстал перед государем. Он выглядел бледнее обычного.

— Я очень рад, что ты наконец в России; жалею, что этого не случилось ранее. Обещаю, что ты не будешь раскаиваться, — произнес император и при этих словах обнял и поцеловал Шамиля.

Почетный плен его длился долгих десять лет. После краткого пребывания в Москве и Петербурге местом его ссылки была определена Калуга, где с Шамилем находилось чуть больше 20 человек — члены его семьи и мюриды. На содержание из казны было отпущено 15 тысяч рублей в год. Пленнику отдавались все почести, положенные по этикету высокопоставленному лицу.

В то же время конвой и тайная охрана вели неусыпный надзор, пресекая всякое общение с "лицами с Кавказа". О Шамиле в эти годы рассказывают записки Е. Маркова:

"Я видел Шамиля в лицо, говорил с ним, пожимал его руку. Он был тогда пленник, но и пленник глядел владыкою, горделивым и грозным повелителем гор.

Что-то царственное и первосвященническое было в мастиной фигуре имама, когда он приближался своим твердым и неспешным шагом, высокий, статный, несмотря на свои годы, в белой, как снег, чалме, с белой, как снег, бородой, оттененной длинной черною одеждою, с проникающим взглядом сурово смотрящих глаз на строгом бледном лице, полном ума и непоколебимой воли..."¹⁶

В 1861 году Шамиль вновь побывал в Петербурге и виделся там с Барятинским. Князь сказал ему, что любит его, как брата. В Царском селе Шамиля принял император, имам преподнес ему богатую золотую шапку. На просьбу Шамиля о выезде в Мекку государь обещал со временем выполнить и это желание. Это был вежливый отказ, но пока на Западном Кавказе продолжалась война, на другой ответ рассчитывать не приходилось, только в 1864 году сопротивление горцев было сломлено окончательно.

В 1866 году в зале калужского дворянского собрания Шамиль и его сыновья Гази-Мухаммед и Мухаммед-Шафи принесли присягу на верноподданничество России. В том же году Шамиль присутствовал на свадьбе цесаревича Александра (будущего Александра III).

Однако и теперь власти не решались отпустить своего пленника, опасаясь, по словам великого князя Михаила Николаевича, ставшего в то время наместником Кавказа, что "как турецкое правительство, так вообще и многочисленные недоброжелатели наши, пребывающие в Турции, не преминули бы употребить усилия, чтобы извлечь пользу из пребывания там Шамиля и сделать его орудием для действия на кавказских мусульман во враждебном для нас смысле..."¹⁷

Еще три года спустя Шамиль с семьей был переведен на жительство в Киев, куда он переехал по железной дороге. В марте 1869 года в письме Барятинскому пленник сообщил, что военный министр известил его о разрешении государя на выезд в Мекку и благодарил князя за содействие и помощь в исполнении своего давнего желания.

Письма Шамиля

На протяжении своего долгого пребывания в России и потом, уже находясь за ее пределами, в Медине, Шамиль адресовал Барятинскому несколько писем. Первое из них написано со слов имама по-русски, а остальные, по просьбе Барятинского, уже по-арабски и самим Шамилем. "Я всегда с удовольствием узнаю всякую добрую весть о вас, — писал князь. — Продолжайте извещать меня о себе и пишите прямо по-арабски. При мне есть довольно людей, знающих основательно этот язык; они верно передадут мне содержание ваших писем, которые таким образом будут для меня ценнее, ибо они останутся у меня, как память о вас и прямое выражение неискаженных ваших чувств ко мне". После смерти Барятинского тексты переведенных восьми писем Шамиля и трех писем его жен были опубликованы в журнале "Русская старина", откуда мы и приводим наиболее интересные отрывки.

11-го сентября 1859 года. — г. Калуга.

"Князь Наместник! Сын мой едет на Кавказ за нашим семейством. Я пользуюсь этим случаем, чтобы выразить тебе всю мою благодарность и признательность за твое ко мне внимание и ласку. Я понимаю и чувствую, что только благодаря тебе я был принят так милостиво Государем. Он совершенно успокоил меня, сказав, что я не буду раскаиваться в том, что покорился России.

Государыня, все Царское семейство и все главные начальники тоже оказали мне большое внимание и всем этим я обязан тебе. Государь назначил мне местом жительства Калугу и в этом городе мне приготовили удобное и прекрасное помещение. Братья твои, которых я видел в Петербурге, очень были со мной ласковы; я был у них в ложе в театре и получил в подарок бинокль...

До меня дошли слухи, что ты болен, это меня очень огорчило; от души прошу Бога, чтобы он возвратил тебе здоровье..."

24-го августа 1660 года. — г. Калуга.

"...Еще прошу у Бога, чтобы он не изгладил из вашего ума и памяти воспоминания обо мне и чтобы Он помог вам сдержать обещание, данное вами мне в благословенной Москве, в прошлом году, а именно чтобы я мог видеться с вами хоть самое короткое время, ибо мне нужно переговорить с вами с полчасца.

Когда до нас дошла весть, что великий Государь Император повелел принять сына нашего Мухаммеда-Шефи в военную службу в Собственный Его Величества конвой и даже оказал ему милость пожалованием офицерского чина, мы несказанно обрадовались этому, потому что Государь почтил нас и отличил между другими людьми."

10-го сентября 1861 года. — г. Калуга.

"...Мы возвратились благополучно в Калугу, довольные лаской и вниманием Государя, благодарные за его постоянные к нам милости и щедроты, и молимся о даровании всех благ. Приносить благодарность благодетелю есть обязанность, но мы имели особый почет от Государя, получив подарок прямо из его славной руки, так что от этой милости разругались выи врагов моих и возрадовались сердца друзей моих."

(Здесь, вероятно, речь идет о портрете Александра II, который император преподнес в дар своему пленнику.)

14-го февраля 1865 года. — г. Калуга.

"...От души радуюсь великому событию окончательного покорения Кавказа — событию, которое принесет для этого края полное спокойствие и счастье; быть может, в настоящее время и я удостоюсь осуществления моей заветной и известной вам надежды. Считаю приятнейшей для себя обязанностью поздравить вас с всемилостивейшим пожалованием вам бриллиантовой сабли.

Затем да сохранит вас Бог от огорчений и да исполнятся все ваши ожидания."

Подписано: Раб Божий бедный старец Шамиль.

(В примечании к этому письму, сделанном ученым-кавказоведом А.П. Берже, было сказано следующее: "Если не ошибаюсь, то Шамиль напоминает здесь о своей заветной мечте выехать из России в Мекку и Медину и умереть, поклонившись могиле Мухаммеда. На Кавказе были такие слухи, что он искренно желал разрешения возвратиться на свою родину в Гимры, в Дагестане".)

В 1862 году Барятинский по болезни вышел в отставку и покинул Кавказ, получив в награду за ратные труды звание генерал-фельдмаршала и бриллиантовую саблю с надписью "В память покорения Кавказа".)

2-го января 1869 года. — г. Киев.

"...Считаю священной обязанностью от души поблагодарить ваше сиятельство за вашу доброту и внимание, которое вы оказывали мне в имении вашем. С восторгом вспоминаю те дни, которые я провел в вашем доме, и пока я жив не забуду их...

По выезде из вашего имения я благополучно прибыл в г. Киев и расположился с семейством в доме, приготовленном для меня от правительства. Г. Киев я нашел одним из лучших городов, которые мне приходилось видеть в Российской империи, как по хорошему климату, так и по красивому гористому местоположению, которое напоминает мне родину, где я родился и вырос.

Письмо о разрешении отправиться мне ко святым местам написано мною и отправлено 19-го минувшего декабря на имя Его Императорского Высочества Великого Князя Михаила Николаевича, содержание которого передаст вашему сиятельству податель сего сын наш Абдуррахим."

(Абдуррахим — зять Шамиля, муж его старшей дочери Нафисат.)

4-го марта 1869 года. — г. Киев.

"...Государь император всемилостивейше соизволил разрешить мне, согласно моей просьбе, отправиться с семейством в Мекку, оставив в России сыновей моих Гази-Мухаммеда и Магом-Шефи.

Я прошусь в Санкт-Петербург, чтобы лично выразить мою глубокую признательность Государю Императору, и когда получу разрешение, то непременно долгу сочту посетить ваше сиятельство и принести вам свою искреннюю благодарность за ваш совет и участие, которое вы принимали в моей просьбе."

14-го января 1871 года. — Священный город Медина.

"...Вот в чем заключается просьба моя к вашему сиятельству. Со дня прибытия моего в благословенный город Медину я не встаю более с постели, удрученный бесчисленными недугами, так что мысль моя обращена постоянно к переходу из этого бренного мира в мир вечный. Если это свершится, то прошу вашей милости и великодушия не отвратить, после смерти моей, милосердных взоров ваших от моих жен и детей, подобно тому как вы уже облагодетельствовали меня, чего я не забуду.

Полагаю, что это письмо есть прощальное и последнее перед окончательной разлукой с вами искренно преданного вам человека, жаждущего переменить жизнь на смерть, по воле Того, кто сотворил и ту и другую. — Больной и слабый Шамиль."

(Примечание А.П. Берже: "Шамиль скончался в том же году и предан земле в Медине, близ мечети и в нескольких шагах от могилы Фатьмы, дочери Мухаммеда").

"Звезда князей", беспощадный противник, а потом, доверенное лицо Шамиля — князь Барятинский, проведя последние дни за границей, умер в Женеве в 1879 году.

Награды и кровь

Русских наград, связанных с событиями Кавказской войны, не так много. В 1839 году была учреждена медаль "За взятие штурмом Ахульго" — в память одной из самых грандиозных битв, разгоревшейся на скалистых уступах в Северном Дагестане. Блокада этого "орлиного гнезда" Шамиля продолжалась 80 дней. Руководил осадой П.Х. Граббе, он получил светский титул генерал-адъютанта и орден святого Александра Невского. Полковник Д.А. Милютин — тяжелую рану в плечо и орден святого

Владимира 4-й степени. Трижды раненый М.Х. Шульц — более почетного Георгия 4-й степени. Потери же с обеих сторон составили несколько тысяч человек. Шамиль лишился в Ахульго жены Джавгарат и маленького сына Саида. Предел испытаний оказался слишком высоким и для его старшей сестры Фатимат: закутав лицо платком, она бросилась в горную реку Койсу. Во время прорыва из окружения сын Шамиля Гази-Мухаммед получил штыковую рану в ногу.

Прошло долгих двадцать лет, и только после падения Гуниба была учреждена в 1860 году еще одна медаль (серебряная и бронзовая). На лицевой стороне — вензель Александра II, на оборотной — надпись по окружности "За покорение Чечни и Дагестана", а в центре — даты: "в 1857, 1858, 1859". Война велась так долго, что теперь историки спорят, когда же именно она началась. А выбор дат для этой медали должен был, вероятно, подчеркнуть особую роль князя Барятинского, при котором русские добились решающих успехов. Участники боев получали, разумеется, и другие награды: офицеры и генералы — ордена, а нижние чины — знак отличия военного ордена (солдатский Георгиевский крест). Цена этих наград была чрезвычайно высока. За годы кавказской службы Барятинский получил несколько ранений и собственной кровью оплатил орден Александра Невского, Владимира 1-й степени и Георгия 2-й, Андрея Первозванного с мечами и золотую саблю с надписью "За храбрость".

В 1850 году цесаревич Александр (будущий император Александр II) побывал на местах сражений с горцами на Северном Кавказе. Обстоятельства сложились так, что 26 октября в Чечне на Рошинской поляне его конвой столкнулся с отрядом мюридов. Цесаревич, оставив позади свиту, вместе с казаками участвовал в стычке и храбро держался под пулями чеченцев. Очевидец происшествия — кавказский наместник Воронцов представил его к награде орденом святого Георгия 4-й степени. Государь Николай Павлович это ходатайство удовлетворил и, не ожидая, пока наследник получит крест в установленном порядке, послал ему свой собственный. Не у всех, впрочем, наградные дела складывались столь удачно. Так, по представлению генерала Вельяминова, в котором отмечалось, что Полежаев "находился постоянно в стрелковых цепях и сражался с заметной храбростью и присутствием духа", поэт был произведен в унтер-офицеры, но в дальнейшем повышении ему отказали. Да еще за поэму "Эрпели", прочитанную в кругу офицеров, автор был удостоен своеобразной литературной премии: дивизионный командир генерал Розен 4-й презентовал ему 25 рублей. Солдатский крестик не получил и опальный Александр Бестужев, хотя его шинель была изорвана пулями, а награду, по обычаю того времени, ему присудили сами солдаты.

У Лермонтова о наградах говорится мало. В повести "Княжна Мери" есть замечание о Грушницком: "У него георгиевский солдатский крестик". И в очерке "Кавказец", размышляя о превратностях кавказской службы, поэт сообщает о своем персонаже: "хотя грудь его увешана крестами, а чины нейдут". Сам Лермонтов награждения удостоен не был, хотя и представлялся своими командирами к ордену святого Владимира 4-й степени. Представление снизили до Станислава 3-й степени, но не дали и этого. "Из Валерикского представления меня здесь вычеркнули, — признается поэт в одном из писем, — так что даже я не буду иметь утешения носить красной ленточки, когда на-

дену штатский сюртук". Князь В.С. Голицын представлял Лермонтова к награде золотой саблей с надписью "За храбрость", но с тем же успехом.

Обошли награды и фейерверкера 20-й артиллерийской бригады Льва Толстого. Первый раз, когда он участвовал в походе, но формально еще не числился на военной службе. Второй — когда за упущение получил взыскание и во время награждения сидел под арестом. "То, что я не получил креста, очень огорчило меня, — заносит он в дневник. — Видно, нет мне счастья. А признаюсь, эта глупость очень утешила бы меня..." Был еще случай, когда по совету батареиногo командира Толстой уступил Георгиевский крест старому солдату (тогда эта награда давала право на пожизненную пенсию в размере жалованья). В рассказе "Рубка леса" писатель приводит рассуждения офицеров о сложившемся в России преувеличенном представлении ("предании") о том, что "на Кавказ стоит приехать, чтобы осыпаться наградами". Позднее Толстой пришел к убеждению, что война с горцами намеренно затягивалась высшим командованием. В черновиках повести "Хаджи-Мурат" есть такая запись: "Успех горцев надо приписать тому, что русские баловались войной, поддерживали войну, убивали горцев и губили жизни своих солдат только затем, чтобы поддерживать практику убийства и иметь случаи раздавать и получать кресты и награды"¹⁹.

Менее известно, что свои награды были и у горцев. Шамиль ввел их в начале сороковых годов — в пору своего высшего могущества. Судя по арабским надписям, они именовались "орден" (нишан), "знак" (алямат) и даже "медаль". Выглядели эти ордена как круглая, чуть выпуклая бляха, реже имели форму полумесяца или близкую к треугольнику. Выполнялись только из серебра и отделялись чернью, а иногда и позолотой, могли иметь украшение в виде кисти.

Правом награждения обладал не только Шамиль, но и его наибы. Некоторые знаки имели маленькую тангру (клеймо) в виде полумесяца с именем "Шамиль", что говорило о награде, пожалованной самим имамом. Иногда можно прочесть и имя наиба, даровавшего знак. Часто на наградах изображалась шапка, реже пистолет или ружье, но самыми интересными были надписи — простые ("это знак храброго", "обладатель — муж отважный") или по-восточному афористичные ("кто станет размышлять о последствиях, тот не проявит храбрости"). Высшей наградой служил знак, принадлежавший самому Шамилю, с надписью: "Единственный наместник (Мухаммеда), султан величайший и первый из возвеличенных эмир правоверных Шамиль, да продлит всевышний Аллах его государство". Этот орден, как и другие, является настоящим произведением ювелирного искусства.

Последний бросок на юг

Почетный плен Шамиля длился долгих десять лет. Старого и больного, получившего за войну девятнадцать ран, его отпустили в долгожданную Мекку, но все-таки еще боялись: в России оставили его сыновей, которые смогли проводить отца только до Одессы. Позднее любимому сыну Шамиля Гази-Мухаммеду разрешат встретиться и проститься с умирающим отцом, но семье его не позволят следовать за ним.

О том, каким всеобщим поклонением пользовался на Востоке Шамиль, рассказано в записках М. Захарьина "Кавказ и его герои". Турецкий султан принял его как царственную особу и при всех поцеловал его руку, "а когда Шамилю доводилось проезжать или идти пешком по улицам турецкой столицы, то османлы падали перед ним ниц и лежали распростерты на земле все время, пока он мимо них проходил или проезжал".²⁰

В 1871 году Шамиль скончался в Медине (территория современной Саудовской Аравии), от последствий неудачного падения с коня (по другим источникам — с верблюда). Он покинул земную юдоль, "полный твердой надеждой, что Аллах и Магомед с радостью примут его в лоно вечного покоя и блаженства, ибо он честно выполнил свой земной долг".²¹ Осенью того же года, по пути из Петровска в Тифлис, последнее орлиное гнездо Шамиля посетил Александр II. Впоследствии здесь, на Гунибе, в реликтовой березовой роще, на том самом месте, где был пленен имам, по приказу русского генерала построили

каменную беседку. На историческом камне вырезали надпись: "1859 года 25 августа, 4 часа вечера, князь Барятинский". Годы спустя, во время бесконечных кавказских волнений, неприступный Гуниб вновь был подвергнут блокаде. На этот раз горцы больше двух месяцев держали в осаде русский гарнизон. Именно тогда знаменитая беседка оказалась разрушенной в первый раз. Трудно сказать, кому помешал этот скромный памятник, едва ли добавлявший что-то к славе русского оружия или принижавший славу легендарного имама. Однако из сообщений печати следует, что в наши дни беседка вновь была взорвана неизвестными лицами и на ее месте осталась лишь груда камней, как некогда после бомбардировки крепости Шамиля в Ведено. Так неужели одни развалины да долгое эхо сражений останутся нам горькой памятью той далекой и бурной эпохи? Торопливо листая страницы кровавой кавказской истории, мы едва ли сумеем прочитать ее до конца: беспощадная жизнь пишет их снова и снова.

Примечания

- ¹ Смирнов Н.А. Политика России на Кавказе в XVI—XIX веках. М., 1958, с. 194.
- ² Кавказский сборник, т. XXXII, ч. 1. Тифлис, 1912, с. 80.
- ³ Там же, с. 161.
- ⁴ Покоренный Кавказ. Очерки исторического прошлого и современного положения Кавказа. СПб., издание А.А. Каспари, 1904, с. 391.
- ⁵ Там же, с. 498.
- ⁶ Там же, с. 489—490.
- ⁷ За стеной Кавказа. - М., "Молодая гвардия", 1989, с. 387.
- ⁸ Там же, с. 392.
- ⁹ Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в пяти томах. М.—Л., "Academia", 1935, с. 658. Т. 5.
- ¹⁰ За стеной Кавказа. М., "Молодая гвардия", 1989, с. 393—394.
- ¹¹ Дюма Александр. Кавказ. Тбилиси, 1988, с.170.
- ¹² Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., "Современник", 1987, с. 178.

¹³ Марков Евгений. Очерки Кавказа. СПб.-М., 1913, с. 526—528.

¹⁴ Кровяков Н. Шамиль. М., 1940, с. 78.

¹⁵ Эсадзе Семен. Штурм Гуниба и пленение Шамиля. Тифлис, 1909, с. 201.

¹⁶ Марков Евгений. Указ. соч., с. 528.

¹⁷ Кровяков Н. Указ. соч., с. 91.

¹⁸ Здесь и далее тексты писем Шамиля приводятся по изданию: Князь Александр Иванович Барятинский. 1859-1862 гг. — Русская старина, 1880, апрель, с. 801-812.

¹⁹ Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. М., 1954, с. 427.

²⁰ Захарьин И.Н. Кавказ и его герои. СПб., 1902, с. 480—481.

²¹ Покоренный Кавказ. Очерки исторического прошлого и современного положения Кавказа. СПб. Издание А.А. Каспари, 1904, с. 451.

Текст и примечания печатаются по изданию:

Маркелов Н.В. "Умереть с пулею в груди..." Боевая судьба М.Ю. Лермонтова. — Пятигорск: Северо-Кавказское издательство "МИЛ", 2003. — С. 66—87.

Говорят, что история учит лишь тому, что ничему не учит. Чечня — исторические грабли России, и долгое эхо Кавказской войны, сливаясь с нарастающим грохотом современных орудий, не сулит детям Кавказа ничего кроме "непредсказуемых последствий". Мы обратимся к "страницам прошлого" и, вчитываясь в строки документов и литературных произведений, найдем в них немало схожего с суровой реальностью наших дней.

Трагедия Кизляра

Речь пойдет о событиях полуторавековой давности. Кизляр называли тогда Парижем левого фланга Кавказской линии, и население его составляла "разноязычная толпа": грузины, армяне, кумыки, ногайцы, черкесы, татары, персы, русские. На базарах появлялись и чеченцы. Издавна здесь проходил торговый путь, по которому товары шли в Баку и Тифлис, Персию и даже в Индию. В городе было три рынка: русский, армянский и татарский. Вспомним, что лермонтовский Печорин, пытаясь добыть расположение Бэлы, "отправил нарочного в Кизляр за разными покупками..." Однажды война нагрянула и сюда.

С начала 30-х годов прошлого века в русских военных сводках на Кавказе стало появляться имя Кази-Муллы, отряды которого предпринимали дерзкие вылазки из глубины гор, и эти неожиданные удары часто оканчивались успехом. В августе 1831 года силами до пятнадцати тысяч человек Кази-Муллу попытался взять Дербент, и хотя был отбит и после ряда неудач ушел в горы, стало ясно, что теперь русским противостоит грозный и неукротимый соперник.

Той же осенью крупный отряд генерала Панкратьева провел экспедицию в Дагестане. Генерал Вельяминов после кровопролитного штурма взял хорошо укрепленный аул Чир-Юрт. Но потесненный войсками Кази-Муллы с поразительной легкостью нанес русским внезапный и болезненный ответный удар. С тысячей отборных мюридов он переправился через Терек и захватил Кизляр. Город давно носил статус крепости, имел гарнизон, земляные валы и бастионы с пушками, что, впрочем, несколько не смутило нападавших. На Востоке говорят: кто думает о последствиях, тот никогда не проявит храбрости...

Вот что рассказывает об этих событиях хроника Кавказской войны, составленная в 1909 году подполковником военно-исторического отдела штаба Кавказской армии Семеном Эсадзе: "Между тем Кази-Муллу, пользуясь отвлечением сил с Линии, предпринял смелый набег на Кумыкскую плоскость. Явившись в Гудермес, имам призвал жителей к всеобщему восстанию. Переезжая из аула в аул и проповедуя газават, он имел громадный успех. Кази-Муллу направился на совершенно беззащитный город Кизляр. Оторопелое население, не зная, что делать, металось из стороны в сторону; раздававшийся на колокольнях

трезвон еще более усиливал переполох и суматоху. Ворвавшиеся в город горцы рубили кого попало, врываются в дома и магазины. Захватив громадную и богатую добычу, Кази-Муллу направился обратно в Дагестан".¹

Приведем также отрывок из официального рапорта генерал-лейтенанта Вельяминова от 5 ноября 1831 года, повествующий о событиях во время захвата Кизляра: "...В городе сделалась тревога и открыт был из орудий огонь, коим неприятель принужден был скрыться за домами. В одно время с сею партией другая толпа мятежников переправлялась в город в Топольской роще, около часовни святого Георгия, а третья против части города, называемой Окочинскою. По совершении переправы одна толпа бросилась на слободку, грабя дома и забирая пленных, а другие две партии произвели тоже в городе в частях Армянской и Татарской по правую сторону Тополки, но по приближении к Тезицкой хищники встречены были ружейным огнем жителями оной, которые, заслоня улицы арбами, отражали нападение и наносили неприятелю большой вред; из слободки же он был выбит солдатами Линейного батальона №8 и грузинами с помощью пушечных выстрелов. Наконец, в 3-м часу все неприятельские толпы с добычей и пленными переправились обратно за Терек..."²

Александр Дюма, побывавший в городе двадцать лет спустя, слышал отголоски разыгравшейся трагедии: "Заметно было, что мы вступали в землю, где каждый опасался повстречать врага и, не рассчитывая на помощь власти, сам думал о собственной безопасности. И действительно, мы приближались к тому самому Кизляру, который в 1831 году был взят и разграблен Кази-Муллою — учителем Шамиля. Многие еще вспоминают о потере или родственника, или друга, или дома, или имущества во время этого ужасного происшествия..."³

"Бич христиан" Кази-Муллу успешно применял извечную тактику горцев — неотразимый набег, как потом это делал и сам "владыка гор" Шамиль, и явившиеся сегодня его запоздалые "внуки", "одинокие волки", — тактику, которая в свое время получила высокую оценку классика марксизма. Фридрих Энгельс писал, что "сила кавказских горцев заключалась в их непрерывных вылазках из своих гор на равнины, во внезапных нападениях на русские позиции и аванпосты, в быстрых набегах в глубокий тыл русских передовых линий, в засадах на пути русских колонн. Иначе говоря, горцы были легче и подвижнее, нежели русские, и они полностью использовали это преимущество. Фактически, во всех случаях даже временно успешных восстаний горцев эти успехи, таким образом, были результатом наступательной тактики".⁴

Сила солому ломит. Русские достали Кази-Муллу ровно через год — взяли приступом его родной аул Гимры. Сам Кази-Муллу погиб, а израненный Шамиль чудом избежал пленения или смерти. Война от этого не прекратилась, и жаркое пламя газавата бушевало еще три долгих десятилетия. Многие ее трагические сцены запечатлела русская литература.

"В глухих ущельях Кавказа"

Справедливости ради отметим, что литературную моду на кавказских пленников открыл для русской читающей публики французский писатель. Звали его Ксавье де Местр. Уроженец Савойи, с присоединением последней к Франции Наполеоном, он эмигрировал в Пьемонт, откуда в 1800 году попал в Россию вместе с армией А.В. Суворова, возвращавшейся из итальянского похода. Стал офицером русской службы, участвовал в кампаниях 1812 года. Несколько лет воевал и на Кавказе, где его внимание привлекла история офицера, побывавшего в плену у чеченцев. В ноябре 1808 года майор Каскамбо и несколько других офицеров кавказских полков, сопровождаемые небольшим казачьим конвоем, отправились из Моздока в Ларское укрепление на Военно-Грузинской дороге. Путешествие длилось недолго: в двадцати верстах от Моздока команда была атакована крупной партией чеченцев, достигавшей 400 человек. Многие наши были убиты на месте, другие ранены и захвачены в плен. Каскамбо и его денщик, увиденные чеченцами в горы, провели в неволе больше года. Военные сводки сохранили некоторые подробности этой драматической истории. Вот что сообщалось в рапорте командовавшего тогда на Кавказе генерала Тормасова в Петербург:

"По переправе Майора Каскамбы на нашу сторону объявил он Полковнику Тарасову, что он избавлением своим обязан Сотнику Чернову, который чрез мирных Чеченцев нашел способ открыть с ним сношение, и истощив все средства, чтобы избавить его чрез своих приятелей, послал ему туда по требованию его железную пилочку, чтобы он ею перепилил железа и приготовил себя к побегу в назначенное от него место, что употребивши в пользу, Майор Каскамбо принужден был наконец решиться с помощью денщика убить во время ночи хозяина, где он содержался, и жену его собственным того хозяина кинжалом, дабы обеспечить побег свой; таким образом бежал до Кахкан, мирной Чеченской деревни, откуда доставлен за обещанную им сумму 202 рубл. серебром на нашу сторону, которые деньги и отданы Полковником Тарасовым".⁵

В повести де Мэстра события представлены еще более жестоко, чем это было в действительности: верный денщик Иван хладнокровно убивает старика, его невестку и спящего внука — восьмилетнего Мамета, любимца майора. За пленного офицера был назначен немислимый выкуп — десять тысяч рублей. Беглецы, вырвавшись из недр ущелий и находясь уже у заветной цели — берега Терека, вынуждены были все же прибегнуть к помощи здешнего чеченца, согласившегося за 200 рублей укрыть у себя обессиленного в пути Каскамбо.

Сюжетной формулой, подсказанной разгоравшейся на Кавказе войной (русский в плену у горцев) воспользовался в своем "Кавказском пленнике" и Пушкин. Местом действия поэмы стал район Пятигорья, где он побывал в 1820 году с семьей генерала Раевского. Основные события войны разворачивались все же в некотором удалении от Кавказских вод и, понимая это, поэт признавался в письме к Н.И. Гнедичу, что "сцена моей поэмы должна бы находиться на берегах шумного Терека, на границах Грузии, в глухих ущельях Кавказа..."

Отголоски истории Каскамбо или какой-то другой, услышанной на Кавказе, заметны и в письме Пушкина к брату той же поры: "Хотя черкесы нынче довольно смиренны, но нельзя на них положиться; в надежде большого выкупа — они готовы напасть на известного русского генерала. И там, где бедный офицер безопасно скачет на перекладных, там высокопревосходительный легко может попасться на аркан какого-нибудь чеченца".

Реальным источником для "Кавказского пленника" мог стать и рассказ о злключениях майора Павла Швецова, взятого в плен чеченцами 6 февраля 1816 года. Случай этот получил особую известность благодаря тем решительным мерам, которые предпринял генерал А.П. Ермолов для освобождения своего офицера, считавшегося одним из лучших в Кавказском корпусе.

Швецов служил в Грузинском гренадерском полку и еще под знаменами Котляревского участвовал в тяжелых сражениях с персами под Асландузом и Ленкоранью. Получив отпуск, он отправился из Шемахи в Кизляр, чтобы повидаться с родными. Надеясь выгадать время, Швецов избрал не кружной путь по Военно-Грузинской дороге, а поехал через Дербент и некоторое время спустя достиг укрепления Казиярт в Северном Дагестане, откуда до желанной цели оставалось уже не более одного дня пути. Тут благоразумнее было бы дожидаться оказии, но Швецов поступил иначе. Поскольку по заведенному тогда порядку за безопасность проезда отвечали местные владетели, он обратился с просьбой о конвое к кумыкскому князю Шефи-беку. Из попутчиков и княжеских узденей составилась отряд в двадцать человек, отважившийся пуститься в последний и, как оказалось, роковой переход. Когда до Кизляра оставалось несколько верст, из придорожных кустов грянул ружейный залп, и следом вылетела партия конных чеченцев. Итог короткой и отчаянной схватки оказался печальным: большинство путников было убито и ранено, лишь трое смогли прорваться к Кизляру. Сам Швецов потерял лошадь и, оставаясь на поле боя, изрубил шашкою троих врагов, но был повержен неожиданным ударом сзади по голове.

В городе подняли тревогу. Брат Швецова, служивший в Кизляре полицмейстером, кинулся с людьми в погоню и, взяв верный след, к ночи настиг нападавших. Но освободить пленника силой не удалось. Вот как рисует этот эпизод военный историк В.А. Потто, посвятивший Швецову отдельную главу во втором томе своей "Кавказской войны":

"Хищники, в свою очередь увидев, что им не уйти без боя, остановились. С их стороны выехал парламентар, и между тем они вывели вперед пленного Швецова, по бокам которого стали двое чеченцев с обнаженными кинжалами. Парламентар объявил, что если чеченцев не пропустят, они будут драться до последнего человека, но что первой жертвой неминуемо сделается пленный..."⁶

Швецов покорился своей участи и просил брата прекратить преследование. Не встречая больше помех на своем пути, чеченцы ушли в горы и увели пленников, Швецова и его денщика, в аул Большие Атаги. Там их заковали в кандалы и посадили на цепь, а вскоре назначили и цену выкупа — десять арб серебряной монетой.

Попытки разыскать пленника в горах успеха не имели, а только ухудшили его положение: Швецова, скованного по рукам и ногам, посадили в глубокую яму, укрытую сверху толстыми досками.

Письмо о цене выкупа денщик майора доставил на Кавказскую линию, которой командовал тогда генерал Дельпоццо. Сумму удалось сбить до двухсот пятидесяти тысяч рублей, но и эти огромные деньги взять было негде. Знаменитый генерал Котляревский и адмирал Головин, лично знавшие Швецова, открыли подписку для сбора средств на его выкуп. Среди прочих на их призыв откликнулись солдаты нашего корпуса, оставленного во Франции после разгрома Наполеона. Они отчисляли в пользу Швецова часть своего жалования, но набрать необходимую сумму все же не удавалось.

Дело могло затянуться, если бы не вмешался назначенный на Кавказ Ермолов. В письме к матери пленника он чество покаялся, что участь ее несчастного сына не останется без внимания. Как повествует Потто, Ермолов "приказал генералу Дельпоццо вызвать всех кумыкских князей и владельцев, через земли которых провезен был Швецов, заключить их в Кизлярскую

крепость и объявить, что если через десять дней они не изыщут средства к освобождению Швецова, то все, в числе восемнадцати человек, будут повешены на крепостном бастионе".⁷ Средства нашлись. Сумму выкупа удалось снизить до десяти тысяч, и Ермолов, не желая платить их от имени правительства, сделал так, чтобы внес их аварский хан. Пленника освободили, когда его душевные и физические силы были на исходе. Оковы на всю жизнь оставили следы на его теле. Он продолжал служить на Кавказе и получил в командование Куринский полк. Умер от лихорадки в 1822 году и был похоронен в Дербенте.

Судьба преследовала Швецова и в могиле. Молодой горец Аммалат-Бек был влюблен в дочь аварского хана Солтанету. Хан потребовал за нее голову своего врага — русского полковника Верховского. Слепленный страстью Аммалат совершил предательское убийство и скрылся в горах. Когда полковника похоронили, Аммалат ночью проник на кладбище, однако по ошибке разрыл могилу Швецова. Отрубив у трупа голову и руку, он отвез их хану, но застал того на смертном одре...

Хотя в "Кавказском пленнике" Пушкин и упоминает гремющие цепи и ноги узника, закованные в "железы", передать средствами романтической поэмы весь ужас долгого плена было невозможно, к тому же автор имел в виду совсем другие художественные цели. В "Посвящении" к поэме он не преминул еще раз вспомнить о своем недавнем пребывании в краю, "где рыскает в горах воинственный разбой". Известно также, что Пушкин составлял планы кавказского романа, где нападение черкесов и похищение играли в развитии сюжета не последнюю роль.

Декабрист Александр Бестужев был переведен из сибирской ссылки рядовым в войска Кавказского корпуса. "Зачинщик русской повести", как назвал его Белинский, сумел здесь вернуться к литературной деятельности и опубликовал, под псевдонимом Марлинский, многие увлекательные повести. Его перу принадлежат и "Рассказ офицера, бывшего в плену у горцев", составленный, как можно заключить, на основе реальных событий. Объясняя склонность горцев к грабительским набегам, Бестужев приходит к выводу, что "хищничество есть единственная их промышленность, единственное средство одеться и вооружиться. Скалы родные дают ему скудную пищу, стада грубую одежду, но ему хочется иметь винтовку с насечкою, кафтан с галуном; хочется купить прекрасную жену и пить густую бузу или вино — и как вы хотите, чтобы человек храбрый от привычки, потому что он осужден от колыбели выбивать свое существование у грозной природы, чтобы человек сильный, и к этому всему нищий, не хотел приписать себе все, что ему по силам? На грабеж идет он как на охоту, и добыча, взятая из зубов опасности, для него и плата за труд, и слава за подвиг, и приманка на будущие набеги".⁸

Считается, что Бестужев погиб в июне 1837 года при высадке русскими десанта на мысе Адлер. Однако тело его после боя найдено не было, и, по существующему предположению, он окончил свои дни, томясь в горском плену.

Смотреть на истину прямыми глазами

В июле 1828 года Грибоедов, назначенный министром-резидентом в Персию, совершил переезд по Военно-Грузинской дороге. Только случайность уберегла его от нападения горцев и возможного пленения. За несколько верст до станции Коби, — как вспоминает его спутник и второй секретарь посольства Карл Аделунг, — "нас встретил майор Челяев со свитой пример-

но в 10 человек казаков и грузин; он был знаком с Грибоедовым раньше; узнав об его приезде, вышел его приветствовать... После того как мы прошли верст 5 по очень трудной дороге, встретились нам несколько осетин, которые отозвали Челяева в сторону и что-то сказали ему на ухо. Мы узнали, что в трех верстах отсюда собрались 300 осетин, чтоб напасть на проезжающих; люди, которые нам сообщали это известие, были разведчиками. Несмотря на это предупреждение, Грибоедов решил ехать дальше, но, уступив в конце концов просьбам и мольбам Челяева, вернулся, с тем, чтоб продолжать путь на другой день".⁹

В 1840 году наиб Шамиля Ахвердил Мухаммед, совершив стремительный рейд по русским тылам, нагрянул в Моздок. Среди прочих пленных он привел оттуда дочь богатого купца-армянина Анну Улуха-нову. Девушку, поразившую горцев своей красотой, доставили в Дарго к Шамилю. Она вскоре перешла в ислам, получила имя Шуанат и стала женой Шамиля.

Как сообщает дагестанский краевед Булач Гаджиев, "несколько сот солдат, не выдержав армейской жизни, в разное время перешли на сторону Шамиля".¹⁰ Наиболее желанной боевой добычей для горцев были русские офицеры. В стихотворении "Валерик" Лермонтов приводит предсмертный бред раненого капитана ("Спасите, братцы. — Тащат в горы..."), передающий, видимо, вполне реальный боевой эпизод. Сам Лермонтов также подвергался опасности пленения. Вот что сообщает он в письме из Тифлиса Святославу Раевскому: "...два раза в моих путешествиях отстреливался: раз ночью мы ехали втроем из Кубы, я, один офицер нашего полка и черкес (мирный, разумеется), — и чуть не попались шайке лезгин". Осенью 1843 года два месяца в плену у горцев провел приятель Лермонтова — Михаил Глебов (секундант на последней дуэли поэта). Нет худа без добра: история эта, а также удачный побег Глебова наделали много шума и способствовали, как полагают, его быстрой служебной карьере, в чине ротмистра гвардии он попал в адъютанты к самому наместнику Кавказа князю Воронцову.

Иногда за голову узника назначался выкуп. Иногда производили и размен пленных. Известен случай, когда чеченцы удерживали захваченного ими штабс-капитана Клингера два с половиной года, обменяв потом на семерых своих.

26 октября 1850 года в Чечне на Рошинской поляне партия горцев напала даже на конвой цесаревича Александра (будущего императора Александра II). Наследника сопровождала многочисленная свита во главе с самим Воронцовым. Нападение было успешно отбито, сам цесаревич под пулями держался храбро и заслужил Георгиевский крест.

В июне 1853 года нападению чеченцев подвергся фейерверкер

4-го класса граф Лев Николаевич Толстой. На пути из крепости Воздвиженской в Грозную группа офицеров, в которой были Толстой и его чеченский кунак Садо Мисербиев, отделилась от основного отряда. Попытка избежать монотонного движения в колонне окончилась печально: атака конных горцев была внезапной и молниеносной. Толстой и Садо поскакали в сторону Грозной и сумели оторваться от погони. Остальные повернули к отряду, но лишь один офицер успел спастись. Двое других серьезно пострадали: П.А. Полторацкий получил несколько разящих сабельных ударов, а Г.Д. Щербачев вскоре скончался от тяжелых ран. О происшествии Толстой записал в дневнике: "Едва не попался в плен, но в этом случае вел себя хорошо..."

В путевых записках о поездке на Кавказ в 1858—1859 годах Александр Дюма рассказал о встрече с русским офицером, который провел в плену у горцев пять месяцев. "Взятый в плен около Кубы, — пишет Дюма, — он был уведен в горы и доставлен к Шамилю. Сначала за него требовали двенадцать тысяч руб-

лей, а потом снизили до семи тысяч. Семейство и друзья офицера собрали три с половиной тысячи рублей, а граф Воронцов — тогдашний кавказский наместник — добавил остальное".¹¹

Иногда участь пленников оказывалась плачевной. Мухаммед Та-хир аль-Карахи в своей известной хронике "Три имама" передает, что "в 1845 году Шамиль получил достоверные сведения, что русские готовятся к серьезным операциям против него. Он тотчас же приказал казнить всех офицеров, взятых им одновременно в плен. Их особенно много было захвачено при очищении русскими Нагорного Дагестана в 1843 году".¹²

Сведения о том, какой была казнь у чеченцев, есть в упомянутой книге Потто. Томясь в плену, майор Швецов готовился к худшему: "Конец был известен. По обычаю страны его привяжут к дереву, и каждый из присутствующих на этом суде будет наносить обреченной жертве не смертельные, но мучительные удары ножом, пока, наконец, не потухнет последняя искра жизни в несчастном мученике".¹³

В апреле 1849 года ночной налет на Темир-Хан-Шуру (ныне город Буйнакск) совершил отряд знаменитого Хаджи-Мурата. Едва ли он рассчитывал захватить эту крепость с многочисленным гарнизоном, но переполох поднял большой. Заметавшись на незнакомых улицах, мюриды кинулись к освещенному зданию, приняв госпиталь за дом командира Апшеронского полка князя Орбелиани. На выручку раненым подоспели поднятые по тревоге солдаты. Хаджи-Мурат ушел, против обычая оставив на поле боя тела своих убитых.

Самым громким и страшным по опустошительным последствиям был набег, совершенный в Кахетию в 1854 году сыном и наследником Шамиля Кази-Мухаммедом. Названный в память Кази-Муллы, он с молодых лет отличался редким хладнокровием, отвагой и более всех других сыновей Шамиля был отмечен талантом военачальника (впоследствии получил чин маршала турецкой армии).

Во главе семитысячного отряда конницы Кази-Мухаммед разорил и сжег 18 грузинских селений и разграбил имение князя Давида Чав-чавадзе — Цинандали. Среди многочисленных пленников (по сведениям аль-Карахи — 884 человека) оказались княгини А.И. Чавчавадзе и В.И. Орбелиани (внучки последнего венчанного грузинского царя Георгия XII) с детьми и прислугой, захват которых, как стало ясно, являлся главной целью всей операции. В плену могла оказаться и Нина Александровна Грибоедова, приходившаяся родной сестрой хозяину имения, но в это время она гостила у другой сестры.

Суровое заключение длилось восемь месяцев, подробности его стали известны по нашумевшей в свое время книге Е. Вердеревского "Плен у Шамиля". Несколько глав посвятил этой истории в своих записках и Дюма, услышавший ее в Тифлисе из

уст самих пленниц. В конце концов Шамиль обменял их на своего старшего сына Джема-лэддина, об изломанной судьбе которого тоже следует сказать несколько слов.

При осаде Ахульго в 1839 году, понимая безвыходность своего положения, Шамиль пошел на переговоры с русскими и в виде аманата (заложника) вынужден был выдать восьмилетнего Джемалэддина. Переговоры успеха не имели, Ахульго был взят, Шамиль сумел уйти, а мальчик остался в русском плену. Его отвезли в Петербург, и царь Николай велел определить его в кадетский корпус. В двадцать лет он был уже поручиком уланского полка. Вернувшись в горы, он убеждал отца прекратить бобыбу, понимая многократное превосходство сил России, но напрасно. Шамиль женил сына и отправил в высокогорный аул Карата. Через несколько лет Джемалэддин умер от туберкулеза.

Обычной же участью пленных горцев была каторга. О некоторых из них, заключенных омского острога, рассказал в "Записках из мертвого дома" Ф.М. Достоевский: "Их было: два лезгина, один чеченец и трое дагестанских татар. Чеченец был мрачное и угрюмое существо; почти ни с кем не говорил и постоянно смотрел вокруг себя с ненавистью, исподлобья и с отравленной, злобно-насмешливой улыбкой".

Лезгин же Нурра произвел на писателя самое отрадное впечатление: "Это был человек еще нестарый, росту невысокого, сложенный, как геркулес... Все тело его было изрублено, изранено штыками и пулями. На Кавказе он был мирной, но постоянно уезжал потихоньку к немирным горцам и оттуда вместе с ними делал набеги на русских. В каторге его все любили. Он был всегда весел, приветлив ко всем, работал безропотно, спокоен и ясен... Он совершенно был уверен, что по окончании определенного срока в каторге его воротят домой на Кавказ, и жил только этой надеждой".

Вслед за Пушкиным своих "Кавказских пленников" написали Лермонтов и Толстой. Сбросив "обветшалые лохмотья" романтизма, оба они, участники бесконечной кавказской драмы, изображали войну такой, какой видели сами — "в крови, в страданиях, в смерти". Оценивая стихотворение "Валерик", запечатлевшее сцены тяжелого сражения в Чечне, Белинский писал, что отличительный характер поэзии Лермонтова заключается "в его мощной способности смотреть прямыми глазами на всякую истину".

В "Хаджи-Мурате" Толстого есть горькие и честные строки о ненависти чеченцев к русским. Отметим, однако, и другое: в нашей классике русский пленник всегда обязан своей вновь обретенной свободой горянке. Реальность непримиримой войны была намного страшнее, но, даже понимая это, авторы "Пленников" переписывали исход жестокого сюжета по-своему — так, как им подсказывало сердце.

Примечания

- ¹ Эсадзе Семен. Штурм Гунуба и пленение Шамиля. Тифлис, 1909, с. 56—57.
- ² Кавказский сборник. Т. XXXII, часть 1. Тифлис, 1912, с. 49—50.
- ³ Дюма Александр. Кавказ. Тбилиси, 1988, с. 31.
- ⁴ Энгельс Ф. Избранные военные произведения. М., 1956, с. 100.
- ⁵ Рапорт генерала от кавалерии Тормасова военному министру М.Б. Барклаю де Толли, 15 января 1810 г. — Газета "Известия", 2 марта 2000 г., с. 9 (публикация Андрея Бирюкова).
- ⁶ Потто В.А. Кавказская война. Ставрополь, 1994, т. 2, с. 54.
- ⁷ Там же, с. 56.

- ⁸ Русские повести и рассказы А. Марлинского. Часть 8, издание 2. СПб., 1837, с. 203—204.

- ⁹ Мещеряков Виктор. Жизнь и деяния Александра Грибоедова. М., "Современник", 1989, с. 421.

- ¹⁰ Гаджиев Булач. Буйнакск в истории и легендах. Махачкала, 1961, с. 27.

- ¹¹ Дюма Александр. Указ. соч., с. 132.

- ¹² Мухаммед Тахир (аль-Карахи). Три имама. Махачкала, 1990, с. 80.

- ¹³ Потто В.А. Указ. соч., с. 57.

Текст и примечания печатаются по изданию:

Маркелов Н.В. "Умереть с пулею в груди..." Боевая судьба М.Ю. Лермонтова. — Пятигорск: Северо-Кавказское издательство "МИЛ", 2003. — С. 87—97.

2003 "И Лермонтов, тоску леча, нам рассказал про Азамата"

О двух несостоявшихся поездках Сергея Есенина

В судьбе Есенина с Кавказом связано не меньше, чем у Пушкина и Лермонтова. "Загадочный туман" кавказских странствий манил и его. Он полюбил Баку и был очарован Грузией. Мечтал увидеть купола Константинополя и подышать воздухом Шираз. Певца бескрайних заснеженных просторов России пленяла "голубая родина Фирдуси", и он, подобно лермонтовскому Печорину, стремился совершить путешествие в Персию.

"Хочется куда-нибудь уехать..."

Есенинская география, то есть "проникновение по планете", охватывает весьма значительные пространства, которые он к тому же всегда пытался расширить поэтическим воображением. В автобиографическом очерке 1923 года Есенин замечает: "За годы войны и революции судьба меня толкала из стороны в сторону. Россию я исколесил вдоль и поперек, от Северного Ледовитого океана до Черного и Каспийского морей, от Запада до Востока — Китая, Персии и Индии". В стихах Есенина упоминаются Монголия и Индия, и сказочная провинция Ирана — Хорасан, и "золотые пески Афганистана", города Шираз, Константинополь и Багдад, но это, конечно, не значит, что он там бывал. Во всяком случае, можно понять, что тема эта была для него важной, если в письмах и заметках о себе он постоянно подчеркивал и уточнял места своего пребывания. В "Автобиографии" 1923 года он сообщает, что в 1919—1921 годах "ездил по России: Мурман, Соловки, Архангельск, Туркестан, Киргизские степи, Кавказ, Персия, Украина и Крым. В 22-м году вылетел на аэроплане в Кенигсберг. Объездил всю Европу и Северную Америку".

В "Автобиографии" 1924 года — новые уточнения. Есенин пишет, что с 1918 года "началась моя скитальческая жизнь, как и всех россиян за период 1918-21 годов. За эти годы я был в Туркестане, Кавказе, в Персии, в Крыму, в Бессарабии, в Оренбургских степях, на Мурманском побережье, в Архангельске и Соловках. 1921 г. я женился на А. Дункан и уехал в Америку, предварительно исколесив всю Европу, кроме Испании".

Судя по всему, Кавказ и долгожданная Персия, как и вообще "золотая дремوتная Азия", были ему несравненно ближе, чем цивилизованный Запад. Обращаясь к поэтам Грузии, он говорил о себе:

Я — северный ваш друг
И брат!
Поэты — все единой крови.
И сам я тоже азиат
В поступках, в помыслах
И слове.

"Хочется куда-нибудь уехать, да и уехать некуда", — восклицал поэт в одном из своих писем.¹ Он мечтал поехать в Персию, но мечта не сбылась. Хотел увидеть Константинополь, однако не попал и туда. Но горечь, которая чувствуется в его словах, вызвана, может быть, совсем не этим. Скорее всего, он имел в виду вовсе не страну или город, а вообще свою жизнь, ибо уехать от самого себя, действительно, некуда.

"И больше всех лишь ты, Кавказ..."

Стихи Есенина появились в газетах Ростова и Екатеринодара еще до революции. Когда же он сам впервые побывал на Кавказе — неизвестно. Вероятно, это произошло в 1918 или 1919 году, когда судьба его "толкала из стороны в сторону". Во всяком случае, в письме к Евгении Лившиц в августе 1920 года, написанном с дороги из Кисловодска в Баку, поэт сообщает: "Я здесь второй раз в этих местах..."

О поездке на Юг в 1920 году он долго вспоминал, как о "чудеснейшем путешествии". В первых числах июля Есенин и Анатолий Мариенгоф вместе со своим приятелем Григорием Колобовым, получившим командировку и отдельный вагон на Северный Кавказ, выехали из Москвы. На литературных вечерах в Ростове и Таганроге читали стихи. Побывал Есенин и в Новочеркасске, но там выступление не состоялось из-за разгромной статьи в местной газете.

Из Ростова подались дальше, и после Тихорецкой произошел известный эпизод с жеребенком. Вот как это событие сохранилось в памяти Мариенгофа: "Мы высунулись из окна. По степи, вперегонки с нашим поездом, лупил обалдевший от страха перед паровозом рыжий тоненький жеребенок. Зрелище было трогательное. Надрываясь от крика, размахивая штанами и крутя кудлатой своей золотой головой, Есенин подбадривал и погонял скакуна. Версты две железный и живой конь бежали вровень. Потом четвероногий стал отставать, и мы потеряли его из вида. Есенин ходил сам не свой".²

В Пятигорске друзья заглянули в "Домик Лермонтова". Уходя, Есенин черкнул в книге записей посетителей: "Сергей Есенин и Мариенгоф".³

Возможно, что именно пятигорские впечатления отразились потом в его стихотворении "На Кавказе":

И Лермонтов, тоску леча,
Нам рассказал про Азамата,
Как он за лошадь Казбича
Давал сестру вместо злата.
За грусть и желчь в своем лице
Кипенья желтых рек достоин,
Он, как поэт и офицер,
Был пулей друга успокоен...

Есенин еще не раз вспоминал Лермонтова в своих стихах. В разговоре мог без усилия привести на память его любое четверостишие, а поэму "Мцыри" знал наизусть целиком. Позже, уже находясь в Грузии, он поднялся к описанному Лермонтовым монастырю "Джварис сагдари", более известному теперь под названием "Мцыри".

Вскоре друзья продолжили путешествие на юг. Окрестная природа оставила поэта равнодушным. "Сегодня утром мы из Кисловодска выехали в Баку, — писал он с дороги, — и, глядя из окна вагона на эти кавказские пейзажи, внутри сделалось как-то тесно и неловко. Я здесь второй раз в этих местах и абсолютно не понимаю, чем поразили они тех, которые создали в нас образы Терка, Казбека, Дарьяла и все прочее. Признаться, в Рязанской губ. я Кавказом был больше богат, чем здесь..."

Через Дербент и Баку Есенин впервые попал в Тифлис, где провел несколько дней. О встрече с ним в эту пору рассказал в своих записках А.И. Гербстман: "Я сначала не поверил, что встретился с Есениным: он выглядел совсем по-мальчишески, был навеселе, его разговор не совпадал с моими представлениями о знаменитом поэте... Во втором часу ночи поэта начали уговаривать прочесть стихи. Он, как мне показалось, несколько кокетливо отказывался вначале, потом согласился. Читал Есенин изумительно: очень эмоционально, всем телом жестикулируя, особенно руками и головой. Мои сомнения полностью рассеялись. Я был потрясен..."⁴

На обратном пути друзья вновь заехали в Пятигорск. Мариенгоф слег в тропической лихорадке, Есенин один отправился в Москву с красноармейским эшеленом.

В 1924 году поэт исколесил Кавказ от Каспийского моря до Черного. С Москвой распрощался надолго: "Уезжаю года на два", — уверял он в одном из писем. В первых числах сентября прибыл в Баку, откуда вскоре выехал в Тифлис. "...Увидел я его впервые красивым, двадцатидевятилетним, — вспоминал об этом времени грузинский поэт Георгий Леонидзе, — с уже цветущими несколько кудрями и обветренным лицом, но задорно-синеглазым и по-детски улыбчивым, хотя и не без складки усталости на этой доброй и доверчивой улыбке. О нем сразу со-

здалось впечатление, вскоре навсегда закрепившееся, как о кристально чистом человеке подлинно рыцарской натуры, тонкой и нежной души. Душевный контакт с ним установился мгновенно..."⁵

Есенин дважды возвращался в Баку и, наконец, в декабре из Тифлиса отправился в Батум, где встретил новый 1925 год. Предполагал пробыть на Кавказе "до мая", "до весны". В феврале, проделав обратный маршрут, через Тифлис и Баку к 1 марта возвратился в Москву, беспрерывно проведя на Кавказе почти полгода.

Он обещал тифлисским друзьям вскоре вернуться. Хотел даже построить себе дом на берегу Куры. Хотел провести в Тифлисе следующую зиму и поохотиться в горах на кабанов и медведей. "Грузия меня очаровала. Как только выпью накопившийся для меня воздух в Москве и Питере, тут же качу обратно к Вам, увидеть и обнять Вас", — пишет он Тициану Табидзе. И действительно, в конце марта вновь пускается в путь, но не в Тифлис, а в Баку. Ему словно не сидится на месте: вернувшись в Москву в конце мая, 25 июля с Софьей Толстой он вновь отправляется в Баку — в последний раз. В начале сентября 1925-го Есенин покинул Кавказ. Теперь — навсегда.

В письмах поэта упомянуты и другие пункты его предполагавшихся, но несостоявшихся кавказских маршрутов: Сухум, Эривань, Трапезунд и Абас-Туман (точнее — Абастумани, знаменитый горный курорт в Грузии). Газета "Комсомольская правда" приводит интересные, но, кажется, лишённые оснований сведения о пребывании поэта в Новороссийске. Там якобы Есенин и скульптор Эрзя просили милостыню на улице, а автор "Анны Снегиной" собирался утопиться в Черном море.⁶ Степан Дмитриевич Нефедов, известный миру под псевдонимом Эрзя, в начале 1920-х годов, действительно, жил в Батуми и Баку, а в Новороссийске, случалось, подрабатывал грузчиком в порту, но зато Есенин никогда в этом городе не был. Упомянутый же эпизод произошел, как выясняется, не в Новороссийске, а в Баку, где поэт и скульптор встретились осенью 1924 года. "О дружбе Эрзя и Есенина известно немного", — замечает биограф поэта.⁷ Какие-то подробности стали известны со слов писателя Бориса Полевого, встречавшегося с Нефедовым в пятидесятые годы и передавшего его рассказ об этом удивительном случае "В один прекрасный день друзья пошли в "Бакинский рабочий". Есенину причитался за стихи какой-то гонорар. Пришли к Чагину: так, мол, и так, распорядись... А тот упирается: нет, дескать, денег в кассе. "Ах, нет? Ну, ладно!" Друзья выходят на улицу, встают под окнами редакции. Есенин поет частушки, а Эрзя с есенинской шляпой в руках, обходит собравшихся зевак, изображая сбор подаяния. Чагину ничего не оставалось делать, как позвать Есенина и выдать ему гонорар..."⁸

Воспоминания бакинского приятеля поэта — Василия Болдовкина воскрешают еще один лермонтовский эпизод, случившийся с Есениным в Тифлисе: "Сергей говорил о своей поездке в Тифлис и Батум, говорил о грузинских поэтах, особенно тепло он отзывался о Паоло Яшвили. Рассказывал о тифлисских похождениях, о ресторане "Аветика", где он в кругу грузинских писателей читал выдержки из "Демона" Лермонтова, и когда он и шутку произнес слова: "Бежали робкие грузины", то грузинские товарищи на него немного обиделись.

— Не хотел я этой обиды, я только хотел пошутить, — говорил Сергей с мальчишеским задором".⁹

Что касается творческих итогов Анатолия Мариенгофа, то он издал в 1951 году пьесу "Рождение поэта", посвященную кав-

казской ссылке М.Ю. Лермонтова. Сказалось ли в этом давнее посещение лермонтовского музея в Пятигорске, судить теперь трудно, но, во всяком случае, он не преминул передать туда экземпляр своей книги со следующей надписью: "Музею "Домик Лермонтова". С теплом. Автор. 27 апр. 52".

"Корабли плывут в Константинополь..."

Заветной, но неосуществленной мечтой Есенина был древний Царьград — Константинополь. Он был предполагаемой, но не достигнутой целью "чудеснейшего путешествия" 1920 года. "Есенину хотелось, как говорил Мариенгоф, побывать в Батуме, чтобы на фелюге добраться до Турции: он мечтал взглянуть на Константинополь."¹⁰

С тем же дальним замыслом приехал Есенин в Тифлис и осенью 1924 года, откуда вскоре писал Анне Берзинь: "Я Вас настоятельно просил приехать. Было бы очень хорошо, и на неделю могли бы поехать в Константинополь или Тегеран. Погода там изумительная и такие замечательные шали, каких Вы никогда в Москве не увидите".¹¹ Позже, уже живя в Батуми зимой 1924-1925 годов, поэт с берега устремлял свой взгляд над бескрайним простором — к Босфору:

Корабли плывут
В Константинополь.
Поезда уходят на Москву.
От людского шума ль,
Иль от скопа ль
Каждый день я чувствую тоску.
Каждый день
Я прихожу на пристань,
Провожая всех,
Кого не жаль,
И гляжу все тягостней
И пристальней
В очарованную даль...

Кнут Гамсун, посетивший этот тропический городок до Есенина, находил, что "в жизни в Батуме есть нечто южноамериканское".¹² Есенин рвал мандарины с дерева, со Львом Повицким пил грузинское вино и от тоски играл на бильярде.

"Днем, когда солнышко, я оживаю, — пишет он из Батуми Галине Бениславской. — Хожу смотреть, как плавают медузы. Провожая отъезжающие в Константинополь пароходы и думаю о Босфоре".

О серьезности намерений Есенина побывать на турецком берегу говорят воспоминания журналиста и писателя Николая Вержбицкого:

"В начале декабря 1924 года мы с Есениным отправились в Батум. До этого поэт настойчиво просил меня достать документы на право поездки в Константинополь. Кто-то ему сказал, что такое разрешение, заменяющее заграничный паспорт, уже выдавалось некоторым журналистам. А свое намерение съездить в Турцию Есенин объяснял сильным желанием повидать "настоящий Восток" (по-видимому, это было новым вариантом его старого замысла посетить одну из стран Ближнего Востока, подогретого чтением персидских лириков и уже осуществляемым циклом "Персидские мотивы"). Один из членов Закавказ-

ского правительства, большой поклонник Есенина, дал письмо к начальнику Батумского порта с просьбой посадить нас на какой-нибудь торговый советский пароход в качестве матросов с маршрутом: Батум — Константинополь — Батум".¹³

Матроса из Есенина почему-то не получилось. Известен еще случай, когда он и его приятель художник Костя Соколов могли уйти в чужие воды контрабандой: "...Они в Батуми с Есениным спяна очутились в трюме итальянского парохода, и их хотели отвезти в Геную, а они, дураки, отказались. Забирали их как кокаинистов."¹⁴ Константинополь прогорел так же, как потом и Персия, и Есенин вынужден был с грустью констатировать в стихах: "Никогда я не был на Босфоре..." Позже он писал Вержбицкому: "В Константинополь я думал так съездить, просто ради балагурства. Не выйдет — жалеть не буду..."

Между прочим, намерение уйти за границу, и именно через Константинополь, высказывал в свой одесский период и Пушкин. Задетый отказом властей предоставить ему отпуск, он пишет в начале января 1824 года брату Льву: "Ты знаешь, что я дважды просил Ивана Ивановича (то есть Александра I. — Н.М.) о своем отпуске чрез его министров — и два раза воспоследовал всемиростивейший отказ. Осталось одно — писать прямо на его имя — такому-то, в Зимнем дворце, что напротив Петропавловской крепости, не то взять тихонько трость и шляпу и поехать посмотреть Константинополь. Святая Русь мне становится невтерпёж".

"Проклятая Персия"

Есенин читал персидских классиков в переводах. В цикле стихотворений "Персидские мотивы" он упомянул Саади, Хайяма и Фирдоуси. Красота, пронзительная лиричность, парадоксальный смысл восточной поэзии пленили его. Рассказывают, что Есенин "хотел посмотреть сады Шираза и подышать воздухом, каким дышал Саади".¹⁵

Трудно, пожалуй, назвать другое столь же неизменное, почти навязчивое желание, владевшее поэтом в последние годы, нежели его стремление попасть в Персию. Он так часто, так упрямо твердил об этом, что, например, Георгий Иванов уверовал в реальность этой поездки и обмолвился в предисловии к парижскому изданию стихотворений Есенина: "Было путешествие в Персию..."¹⁶

В апреле-июне 1921 года состоялась поездка Есенина в Среднюю Азию (или, как тогда говорили, Туркестан). Поэт выехал из Москвы с Григорием Колобовым, имевшим шутовское прозвище Почем-Соль. Колобов занимал важный пост в НКПС — инспектора всероссийской эвакуационной комиссии; в его служебном вагоне Есенин совершил путешествие и жил во время пребывания в Ташкенте.

По воспоминаниям В. Вольпина, "приехал Есенин в Ташкент в начале мая, когда весна уже начала переходить в лето. Приехал радостный, взволнованный, жадно на все глядел, как бы впивая в себя и пышную туркестанскую природу, необычайно синее небо, утренний вопль ишака, крик верблюда и весь тот необычный для европейца вид туземного города с его узкими улочками и безглазыми домами, с пестрой толпой и пряными запахами".¹⁷

Дальнейший путь Есенина пролег в Самарканд, Бухару и Полторацк (Ашхабад). В дороге он работал над главами дра-

матической поэмы "Пугачев". Охватывая взглядом бескрайние прикаспийские степи, поэт стремился проникнуть мысленным взором еще дальше, на юг, к пределам Персии, где в самых недрах Азии намеревался укрыться потерпевший поражение Пугачев:

Да, я знаю, я знаю, мы в страшной беде,
Но затем то и злей над туманною вязью
Деревянными крыльями по каспийской воде
Наши лодки заплещут, как лебеди, в Азию.
О Азия, Азия! Голубая страна...

Об этом же, кстати, в "Истории Пугачева" пишет и Пушкин: "Окруженный отовсюду войсками правительства, не доверяя своим сообщникам, он уже думал о своем спасении; цель его была: побраться за Кубань или в Персию".

Путешествием своим Есенин остался доволен и даже радовался, "что плюнул на эту проклятую Москву", но в Персию, как и Пугачев, на этот раз не попал.

Зимой 1922 года последовала новая поездка. Считая связь Есенина с Дункан трагической ошибкой поэта, Мариенгоф пытался оторвать его от Айседоры. "Стали обдумывать, как выгнать из Москвы Есенина, — пишет он в "Романе без вранья". — Соблазнили и соблазнили Персией".¹⁸ Но в этот раз Есенин добрался только до Ростова. Сначала он намеревался ехать дальше, в Тифлис, но, поссорившись с Колобовым, вернулся в Москву. "Проклятая Персия", — заключил он в письме к Мариенгофу, подводя итог неудавшегося путешествия.¹⁹

В период длительных кавказских странствий 1924—1925 годов Есенин снова и снова искал возможность совершить паломничество в свою поэтическую Мекку. На этот раз его поманил Персией Петр Чагин. Редактор газеты "Бакинский рабочий", он познакомился с поэтом в Москве в феврале 1924 года. "Завязалась большая дружба, — вспоминает Чагин. — Он со своей стороны скрепил ее обещанием приехать в Баку. А я на его вопрос: "А Персию покажете?" — обещал и Персию показать, а если захочет, то и Индию".²⁰

В письме к Галине Бениславской от 17 октября 1924 года Есенин, едва набросав слова приветствия, тут же переходит к самому важному: "Сижу в Тифлисе. Дожидаюсь денег из Баку и еду в Тегеран. Первая попытка проехать через Тавриз не удалась". В этом же письме он упоминает Персию и то, что с ней связано, еще трижды: "Пишу мало. Думаю засесть писать в Тегеране". Говорит о намерении заехать в Батум "после Персии" и обещает "из Персии" написать подробней. И в следующем письме к ней, из Тифлиса от 22 октября 1924 года, — о том же: "Несколько времени поживу в Тегеране..."

Несколько времени ему пришлось пожить все же не в Тегеране, а в Батуми, но и там мысль о главной цели путешествия не покидала его. Намечавшуюся поездку в Ереван Есенин связывает с дальнейшим возможным продвижением на юг: "Я должен быть в Сухуме и Эривани. Черт знает, может быть, я проберусь к Петру в Тегеран" (письмо П.И. Чагину от 14 декабря 1924 года).

Он уехал в Россию, домой, но, кажется, только затем, чтобы поскорее вернуться назад. "Я уезжаю на Кавказ, возможно, надолго", — вновь засобиравшись он, не пробыв в Москве и месяца. Вновь ему обманчиво забрезжил свет персидских путеводных звезд. "Наконец последний вечер. Завтра он уезжает в Персию, — пишет в письме С.А.Толстая. — Моя дорогая, ведь я же нормальная женщина — не могу же я не проститься с человеком, который уезжает в Персию?"²¹

"И Лермонтов, тоску леча, нам рассказал про Азамата..."

Антология. 1990-2007

На этот раз, в апреле 1925 года, возникла авантюрная идея лететь в Тегеран самолетом. В.И. Качалов видел Есенина в Баку в ночь перед предполагавшимся вылетом. За поэтом следовал "мальчик-тюрк, совсем черный, крошечный (на вид лет восьми, с громадной корзиной какого-то провианта, нужного Есенину, как потом оказалось, для путешествия в Персию. В эту ночь под утро он с компанией должен был улететь в Тегеран".²²

В письме к Бениславской Есенин просит прислать денег для предстоящего перелета: "Главное в том, что я должен лететь в Тегеран. Аппараты хорошие. За паспорт нужно платить, за аэроплан тоже... Поймите и Вы, что я еду учиться. Я хочу проехать даже в Шираз и, думаю, проеду обязательно. Там ведь родились лучшие персидские лирики. И недаром мусульмане говорят: если он не поет, значит, он не из Шуши, если он не пишет, значит, он не из Шираза".

Последнее утверждение отлилось потом и в стихотворные строки:

У всего своя походка есть:
Что приятно уху, что — для глаза.
Если перс слагает плохо песнь,
Значит, он вовек не из Шираза.

По воспоминаниям В.А. Мануйлова (в последствии известного лермонтоведа), во время посещения Кубинки — шумного азиатского базара в Баку — они с Есениным "зашли к одному старику, известному любителю и знатоку старинных персидских миниатюр и рукописных книг. Он любезно принял русского поэта, угощал нас крепким чаем, заваренным каким-то особым способом, и по просьбе Есенина читал нам на языке фарси стихи Фирдоуси и Саади.

Уже под вечер мимо лавки прошел, звеня бубенцами, караван из Шемахи или Кубы, заметно похолодало и наступило время закрывать лавку, а мы все сидели и рассматривали удивительные миниатюры, украшавшие старинную рукопись "Шахнаме".²³

Есть и другие свидетельства, подтверждающие непреходящий интерес Есенина к Персии и ее великим поэтам. Тифлисский друг поэта Николай Вержбицкий познакомил его с тонким знатоком Востока Вениамином Поповым. "Попов не стремился к знакомству с Есениным, — пишет Вержбицкий. — Но когда я сообщил ему, что поэт с наслаждением читает и перечитывает Саади, Хайяма и Руми, он зашел к нам, и мы провели интересный вечер. Вениамин без конца рассказывал о Востоке, о Персии..."²⁴

В своем стремлении совершить "последний бросок на юг" — в Персию Есенин был удивительно настойчив. Автор "Анны Снегиной" написал большой стихотворный цикл "Персидские мотивы", хотя сам в Персии так никогда и не побывал, а только страстно мечтал туда попасть. Всякий раз его упорные попытки венчались неудачей, и он вынужден был с горечью признавать, что "Персия прогорела". Почему?

Золотая клетка

"Голубая да веселая страна", куда поэт так стремился душой, навсегда осталась для него недостижимой. О причинах этого поведал в своих записках человек, которому Есенин в знак дружбы посвятил "Персидские мотивы" и который так тщательно опекал поэта во время его пребывания в Баку. Звали этого человека Петр Иванович Чагин (настоящая фамилия Болдовкин),

занимался он партийной и литературной работой и в то время (при Кирове) был секретарем ЦК КП Азербайджана.

Вспоминают, что "первый акт официального гостеприимства, оказанный Есенину в Баку, был одновременно трогательным и забавным. В случае обнаружения поэта вне дома, в болезненном состоянии, лицам, коим сим ведать надлежит, предписывалось бережно доставлять его в общежитие, где он жил тогда у Чагина".²⁵

Об этом же говорит и В.И. Качалов, приехавший в Закавказье на гастроли: "Играем в Баку спектакль. Есенин уже не в больнице, уже на свободе. И весь город — сплошная легенда об Есенине. Ему здесь "все позволено", ему все прощают. Вся редакция "Бакинского рабочего", Чагин, Яковлев, типографские рабочие" милиция — все охраняют его".²⁶

Роковую роль в том, что Есенин оказался вдруг "невьездным", сыграл, однако не Чагин, а первый секретарь ЦК республики — Киров, не разрешивший Чагину выполнить обещание и показать поэту Персию и Индию. Сам Киров познакомился с ним в редакции газеты "Бакинский рабочий", когда Есенин читал там свои стихи. Позднее они встречались и в апреле 1925 года, когда в Баку торжественно принимали М.В. Фрунзе. Есенин "выведывал" (выражение Чагина) подробности боевой деятельности Кирова в гражданскую войну.

"Киров, — пишет Чагин, — человек большого эстетического вкуса, в дореволюционном прошлом блестящий литератор и незаурядный литературный критик, обратился ко мне после есенинского чтения с укоризной:

— Почему ты до сих пор не создал Есенину иллюзию Персии в Баку? Смотри, как написал, как будто был в Персии. В Персию мы не пустили его, учитывая опасности, какие его могут подстеречь, и, боясь за его жизнь. Но ведь тебе же поручили создать ему иллюзию Персии в Баку. Так создай! Чего не хватает — довообразит. Он же поэт, да какой!"²⁷

Иллюзию Персии для Есенина Чагин создал, как умел: поселил поэта на одной из бывших ханских дач в Мардакянах, с роскошным садом, фонтанами и всякими восточными затеями. Летом Есенин жил здесь с женой Софьей Андреевной Толстой. "Мардакяны — это оазис среди степи, — писала она отсюда матери 13 августа 1925 года. — Какие-то персидские вельможи когда-то искусственно его устроили. Теперь это маленькое местечко, вокзал узкоколейки, лавочки, бульвар, все грошовые и крошечные, старинная, прекрасная мечеть и всюду изумительная персидская архитектура. Песок, постройки из серого и желтого камня. Все в палевых, акварельных тонах, — тоне Коктебеля. Узкие, как лабиринты, кривые улицы, решетки в домах, арки. Мы часами бродим, так, куда глаза глядят..."²⁸

Недавно стали известны и воспоминания младшего брата Чагина — Василия Болдовкина, служившего дикпурьером и комендантом советского посольства в Тегеране. Знакомство их состоялось в Баку в сентябре 1924 года, продолжилось в Москве, вместе они побывали даже на родине Есенина в селе Константиново, на свадьбе двоюродного брата поэта. Что касается персидских устремлений Есенина, то по словам Болдовкина выходит, что "в выезде в Иран поэту было категорически отказано". По официальной версии, из соображений безопасности... Киров, в то время первый секретарь ЦК КП Азербайджана, очень тепло относился к поэту и не пустил его в Персию из добрых побуждений: у Есенина был трудный период, и Сергей Миронович опасался, что, вырвавшись из-под опеки, тот может натворить бед. Так или иначе, было решено задержать Есенина в Баку любой ценой..."²⁹

Для Есенина эта цена оказалась, может быть, слишком высокой: воспоминания современников рисуют его в этот "трудный период" болезненно надломленным. Вот каким увидел его в Баку Александр Воронский — редактор "Красной нови", крупный литератор, ему Есенин посвятил "Анну Снегину". В его воспоминаниях создан глубокий, психологически тонкий и точный портрет поэта. Отрывок, всего в несколько строк, впечатляюще передает совсем не идиллическую картину пребывания поэта в золотой клетке:

"Есенин стоял, рассеянно улыбался и мям в руках шляпу. Пальтишко распахнулось и неуклюже свисало, веки были воспалены. Он простудился, кашлял, говорил надсадным шепотом и запахивал то и дело шею черным шарфом. Вся фигура его казалась обреченной и совсем ненужной здесь. Впервые я остро почувствовал, что жить ему недолго и что он догорает.

На загородной даче, опившийся, он сначала долго скандалил и ругался. Его удалили в отдельную комнату. Я вошел и увидел: он сидел на кровати и рыдал. Все лицо его было залито слезами. Он комкал мокрый платок.

— У меня ничего не осталось. Мне страшно. Нет ни друзей, ни близких. Я никого и ничего не люблю. Остались одни лишь стихи. Я все отдал им, понимаешь, все. Вон церковь, село, даль, поля, лес. И это отступилось от меня.

Он плакал больше часа".³⁰

Персия — прогорела.

По-видимому, и сам Есенин был отчасти в этом виноват. Василий Болдовкин, фиксируя его постоянный интерес к намечавшейся поездке ("Я почувствовал, что Персия не дает ему покоя, тянет к себе"), отмечает в то же время в поведении Есенина и некоторую непоследовательность, не позволившую поэту довести задуманное дело до конца: "Оформление поездки в Персию затягивалось, да и сам Сергей выражал стремление к поездке только вечерами и ночами, а когда днем нужно было оформлять документы, то он откладывал это изо дня в день. Так и протекали день за днем. Я получил телеграмму о срочном выезде в Тегеран. Сергей же свою поездку не оформил, и мы расстались. На пристани он меня заверял, что обязательно через несколько дней выедет в Персию..."³¹

Чагина Киров забрал с собой в Ленинград, где собирался "продолжить шефство над Сергеем Есениным, а по сути дела, — заключает свои воспоминания Чагин, — продолжить животворное влияние партии на поэта и на его творчество".³²

Осуществить это намерение, впрочем, было бы весьма затруднительно. Есенин говорил о себе: "Намордник я не позволю надеть на себя и под дудочку петь по буду".³³ Так или иначе, через два с небольшим года после трагедии в "Англетере" на Троицком мосту в Ленинграде с Кировым повстречался В.А. Мануйлов. Знакомы они были еще по Баку. "Зашел разговор о Веснине, — вспоминает Мануйлов, — Сергей Миронович очень тепло вспоминал своего тезку и с горечью сказал, что, если бы тогда в начале сентября 1925 года удалось задержать Есенина и Софью Андреевну на два-три осенних месяца в Баку, может быть, декабрьской катастрофы не случилось бы.

— Уж мы за ним доглядели бы! — скапал Сергей Миронович. Однако судьба распорядилась иначе..."³⁴

Киров, искренне полагавший, что партийный догляд способствует плодотворному творческому процессу, не сумел доглядеть и за собой и сгинул, загадочно застреленный в коридоре Смольного дворца. Надо отдать ему должное, гибель Есенина была для него глубоко личной потерей. "Не удержался. Видать,

разбился о камень черствых людских сердец", — с горечью откликнулся Киров на смерть поэта, по-своему истолковав метафорическое значение известной всем есенинской строки.³⁵

"Свет вечерний шафранного края" — увы, это был только поэтический мираж. Пытаясь приблизиться к нему, Есенин оставался все так же бесконечно далек от него. Спасительное бегство не состоялось. Да и никакая Персия спасти Есенина уже не

могла. А он все еще надеялся "куда-нибудь уехать". "Живу в Мардакянах, — писал он из Баку Анне Берзинь, — но тянет дальше. Куда — сам не знаю. Если очутюсь, где-нибудь вроде Байкала, не удивляйтесь..."³⁶ Но уехать от себя по-прежнему было некуда. "Он вернулся таким же, каким и уехал: усталым, нервным, крайне раздраженным",³⁷ — вспоминала сестра Есенина Александра. Исход путешествия был уже предreshен.

¹⁸ Анатолий Мариенгоф. Указ. соч., с. 98.

¹⁹ Там же, с. 99.

²⁰ Жизнь Есенина. М., "Правда", 1988, с. 359.

²¹ Последняя жизнь Есенина. — "Новый мир", 1995, № 10, с. 199.

²² Жизнь Есенина. М., "Правда", 1988, с. 404.

²³ Там же, с. 405.

²⁴ Там же, с. 384.

²⁵ Владимир Швейцер. Песня // Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965, с. 406.

²⁶ Жизнь Есенина. М., "Правда", 1988, с. 404.

²⁷ Там же, с. 401.

²⁸ Никифорова Т.Г. (публикация, вступление и примечания). "...Горько видеть жизни край". Сергей Есенин и Софья Толстая. - "Наше наследие", 1995, № 34, с. 64.

²⁹ Л. Полонский, В. Чеботарева. Свет вечерний шафранного края. — "Труд", 19 августа 1995.

³⁰ Жизнь Есенина. М.: "Правда", 1988, с. 419.

³¹ Болдовкин Василий. Указ. соч., с. 104.

³² Жизнь Есенина. М.: "Правда", 1988, с. 403.

³³ Александр Воронский. Указ. соч., с. 104.

³⁴ Жизнь Есенина. М.: "Правда", 1988, с. 422.

³⁵ Прокушев Ю.Л. Сергей Есенин. Поэт. Человек. М., 1973, с. 218.

³⁶ Неопубликованные письма А.М. Горького и С.А. Есенина. — "Литературная Россия", 1965, № 40.

³⁷ А.А. Есенина. "Это все мне родное и близкое" // Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965, с. 71.

Текст и примечания печатаются по изданию:

Маркелов Н.В. "Умереть с пулею в груди..." Боевая судьба М.Ю. Лермонтова. —

Яитгорск: Северо-Кавказское издательство "МИЛ", 2003. — С. 116—129.

Примечания

¹Тексты писем С. Есенина, кроме особо оговоренных случаев приводятся по кн: Сергей Есенин. Собрание сочинений. М.: ГИХЛ, 1962, т. 5.

²Анатолий Мариенгоф. Роман без вранья. Л., "Художественная литература", 1991, с. 70.

³Гос. Музей-заповедник М.Ю. Лермонтова. Книга для записи впечатлений посетителей 1919—1924 гг. № 0—2917/5.

⁴Белоусов В. Персидские мотивы. М.: "Знание", 1968, с. 10.

⁵Георгий Леонидзе. Я вижу этого человека // О Есенине. Стихи и проза писателей-современников поэта. М.: "Правда", 1990, с. 170.

⁶Сергей Аверкин. Одним ударом Эрзя мог отсечь все лишнее. — "Комсомольская правда", 5 ноября, 1988.

⁷Кошечкин С. Весенней гулкой ранью... Этюды-раздумья о Сергее Есенине. — М.: "Детская литература", 1984, с. 107.

⁸Там же, с. 109.

⁹Болдовкин Василий. Он всем нам родной. — "Слово", 2003, № 2, с. 87.

¹⁰В. Белоусов. Указ. соч., с. 9.

¹¹В. Белоусов. Сергей Есенин. Литературная хроника. Часть 2. М., 1970, с. 153.

¹²Кнут Гамсун. В сказочной стране // "Стрижамент". Литературно-художественный альманах. Ставрополь, "Кавказский край", 1991, с. 472.

¹³Н. Вержбицкий. Встречи с Есениным. Тбилиси, 1961. — Цитирую по: В. Белоусов. Сергей Есенин. Литературная хроника. Часть 2. М., 1970, с. 158.

¹⁴Последняя жена Есенина. — "Новый мир", 1995, № 10, с. 206.

¹⁵Александр Воронский. Из воспоминаний // О Есенине. Стихи и проза писателей-современников поэта. М., "Правда", 1990, с. 106.

¹⁶Юшин П.Ф. Сергей Есенин. Изд. Московского университета, 1969, с. 48.

¹⁷Вольпин В.И. Есенин в Ташкенте // Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965, с. 301—302.

2004 "Я счастлив был с вами, ущелия гор..."

По Лермонтовским местам Пятигорья

Был вторник. Быстро сгущались июльские сумерки. Со стороны Бештау, погромыхая, напознала черная туча. Первые тяжелые капли зашелестели по машукской траве. Лермонтов стоял у барьера, дразня насмешливым взглядом. Роковой миг русской поэзии: выстрел Мартынова оборвал, по выражению Достоевского, "целую бездну гениальных творений".

Пуля дуэльного "кухенройтера" убийственного калибра вошла в правый бок и, разорвав внутренности поэту, вышла из груди, повредив левое плечо. Он умирал лежа на холодной земле под проливным дождем. Кто-то из секундантов из жалости укрыл его шинелью. Следственный протокол скупо доносит, "что на месте, где Лермонтов упал и лежал мертвый, приметна кровь, из него истекшая..."

Поздно вечером убитого доставили в домик на окраинной Нагорной улице. Мартынов отправился к коменданту, под арест. Раздевая покойника, слуги разрезали окровавленный мундир и сожгли его во дворе дома. Потом появилась полиция, чтобы описать оставшиеся вещи и бумаги...

"Чистенький, новенький городок"

Никто и никогда, ни в прошлом, ни в настоящем, ни, вероятно, в будущем не сделал и не сделает для славы Пятигорска больше, чем Лермонтов, Пушкин задумал здесь "Кавказского пленника", а Лев Толстой писал свои первые кавказские рассказы. И все же лучшая глава в литературной истории Пятигорья по праву принадлежит автору знаменитого "Героя..." Эта земля дарила его вдохновением, и он щедро воспел ее. Она облагодетельствована его кровью, в ней покоился его прах — и тем она освящена навеки для всех русских.

В Пятигорске и свадьба — не свадьба, если Лермонтову не возложат цветы. По традиции, делают это на склоне Машука, там, где на дуэли была пролита его кровь. Бывают дни, когда подножие обелиска буквально устлано цветами, принесенными в дар совсем еще молодому человеку, почти юноше, никогда не связанному ни с кем узами брака. Гордый, одинокий, болезненно ранимый, грустный, даже скорбный — едва ли этот образ поэта приличествует свадебному торжеству. Но Лермонтов — любимец нашего народа, и цветы у его монумента — лишь свидетельство той безмерной, высшей, неизбывной любви, которой он всегда у нас окружен.

С детских лет и до последних минут своей жизни Лермонтов был связан с нашим краем. Побывав на Горячих водах еще ребен-

ком, он навсегда сохранил в памяти и величавый вид окрестных вершин, и "цепи синих гор" на горизонте, и шум целебных ключей, и первое трепетное чувство любви, которое испытал здесь. В автобиографической заметке, сделанной 8 июля 1830 года, юный поэт признается: "Я тогда ни о чем еще не имел понятия, тем не менее это была страсть, сильная, хотя ребяческая: это была истинная любовь: с тех пор я еще не любил так. О! сия минута первого беспокорства страстей до могилы будет терзать ум!.. Я никогда так не любил, как в тот раз. Горы кавказские для меня священны..."

И еще раз юный Лермонтов вспоминает об этой первой вспышке чувств — в стихотворении "Кавказ". Его поэтическая натура ищет выхода для лирических переживаний, и он переплавляет их в стихотворные строки:

**...Я счастлив был с вами, ущелия гор,
Пять лет пронеслось; все тоскую по вас.
Там видел я пару божественных глаз;
И сердце лепечет, вспомян тот взор:
Люблю я Кавказ!**

Может быть, и в дальнейшем не стечение обстоятельств, а память раненого сердца вновь и вновь приводила поэта в Пятигорск. "У меня здесь славная квартира, — пишет он отсюда Марии Лопухиной в мае 1837 года; — каждое утро из окна я смотрю на цепь снежных гор и Эльбурс; вот и теперь, сидя за письмом к вам, я то и дело останавливаюсь, чтобы взглянуть на этих великанов..." В бессмертном романе, ведя своего Героя путем страстей и сомнений, Лермонтов успевает попутно запечатлеть все сколько-нибудь примечательные уголки знакомого и любимого с детства городка. Три природные стихии — земля, вода и воздух Пятигорья — обрисованы его легким пером: да, "весело жить в такой земле", "где по кремням Подкумок мчится" и где "воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка". Стихия же огня, поразившая здесь по воле автора "Измаила" и Грушницкого, оказалась роковой и для него самого...

"Чистенький, новенький, городок" (так записал в дневнике Печорин) не забыл своего поэта. Деньги на памятник собирали по подписке несколько лет. Торжественно открыли в 1889 году — первым в России! Фигуру поэта изваял великий, уже прославившийся памятником Пушкину в Москве, Александр Михайлович Опекушин, неожиданно уравнивая тем самым первопрестольную и далекий от нее во всех смыслах Пятигорск. Лермонтов сидит, устремив взор к Кавказским горам, у ног — раскрытая книга. Потом выкупили домик, где поэт провел два последних месяца, и в 1912 году основали музей — первый литературный музей, возникший в провинциальной России. Бывший владетель домика плац-майор Василий Иванович Чилаев был человеком до крайности тщательным и долгое время вел "имянный список" —

своего рода приходную тетрадь, то есть перечень всех своих постояльцев с указанием полученных с них сумм. Есть там и строки о том, что с капитана Алексея Аркадьевича Столыпина и поручика Михаила Юрьевича Лермонтова из Санкт-Петербурга получено за постой сто рублей серебром. Документ чрезвычайной важности, подтверждающий, по сути, подлинность дома, который теперь широко известен в стране как последний приют поэта: здесь Лермонтов написал последние стихи, сюда тело его было доставлено с места поединка, отсюда его хоронили.

На склоне Машука, где пролилась кровь поэта, поставили высокий обелиск. Потом пришло понимание, что заповедным должен стать если не весь Пятигорск, то обязательно — лермонтовские места, то есть комплекс природных и исторических памятников, придающих местности неповторимый колорит. Здесь и дом генерала П.С. Верзилина, где Лермонтов был вызван Мартыновым на дуэль, и Ресторация, где кружились в мазурке Печорин и Мери, "угасший кратер" Провала и грот, где поэт отдыхал "в прохладной тени его свода". В 1973 году по решению Правительства Российской Федерации лермонтовский квартал Пятигорска стал мемориальным, а музей — заповедником. В настоящее время согласно указу Президента России он объявлен памятником федерального значения.

Глубокий и тонкий знаток творчества Лермонтова профессор Б.М. Эйхенбаум отмечал, что "Пятигорск славится своими лермонтовскими местами: весь город, начиная с таких зданий, как знаменитая Ресторация и домик Лермонтова и кончая горами Бештау и Машуком, представляет собою своего рода исторический экспонат, связанный с жизнью, творчеством и трагической гибелью великого поэта". Сегодня город-экспонат живет своей обычной жизнью. По узкой колее бегают трамваи. Курортники пьют минеральную воду и гуляют в "Цветнике". Шумит знаменитый рынок "Людмила". А Лермонтова здесь помнят и любят все. В день его гибели, 27 июля, у Домика всегда людно. В открытом окне виден огонь свечи. Падая лицом в машукскую траву, Лермонтов не умер. В тот миг он обрел бессмертие. Еще В.Г. Белинский предрек, что его книги останутся жить до тех пор, пока русские будут говорить русским языком. Память о поэте хранят и многие живописные уголки старого Пятигорска.

Эолова Арфа. Это беседка в античном стиле, построенная архитекторами братьями Бернардацци в 1830—31 годах. Название ее связано с именем бога ветров Эола. На крутом уступе Машука, где расположена беседка, в любое время года ощутимо то легкое дуновение, то упругий порыв ветра. Выбор такого места для сооружения не случаен: внутри беседки находился необычный музыкальный инструмент, приводимый в действие силою ветра. Вот что о нем рассказано в книге В. Броневского "Поездка на Кавказ":

"Самым лучшим украшением сада может теперь называться павильон, посвященный Эолу. Он построен на скале, высочайшей из трех: купол его, поддерживаемый 8 колоннами, украшен флюгером с кругом, на котором означены 32 ветра, направление коих указывает стрелка. В середине сего воздушного павильона, открытого всем ветрам, поставлена дощатая колонна, в которой скрыты две эоловы арфы. Колонна может оборачиваться на пьедестале, а флюгер, прикрепленный к колонне, всегда приводит ее в такое направление, что ветер прямо ударяет в продольную скважину, проделанную во всю высоту колонны, и пробегает по струнам арф, унылые звуки коих в части города, ближайшей к павильону, при легком ветре бывают слышны".

Другие же называли звуки арфы "довольно гармоничными". Первый биограф поэта П.А. Висковский передает, что на вечере, устроенном молодежью в "Цветнике" за неделю до гибели Лермонтова, "во время одного антракта кто-то играл тихую ме-

лодию на струнном инструменте, и Лермонтов уверял, что он приказал перенести, нарочно для этого вечера, Эолову арфу с "белведера" выше Елизаветинского источника".

Эолова Арфа до наших дней служит лучшим украшением города. С ее высоты открывается прекрасный вид на Пятигорск и его холмистые окрестности, на бесконечную цепь белоснежных кавказских вершин, не раз воспетых поэтом.

Грот Лермонтова. В 1829 году при благоустройстве местности вокруг Ели-заветинского источника в крутом скалистом склоне Машука случайно обнаружили пещеру. Ее отделали, в глубине высекали скамьи и проложили сюда удобную дорожку, обсаженную деревьями и кустарником. Современники поэта связывали название этого грота с его именем, потому что часто встречали его здесь то в глубокой задумчивости, то с книгой в руках. Лермонтов, безусловно, любил бывать здесь. Грот изображен на его картине "Вид Пятигорска", написанной в 1837 году. Несколько позже этот поэтический уголок он избирает местом встречи своих героев — Печорина и Веры.

"Я углубился в виноградную аллею, ведущую в грот,- читаем в журнале Печорина,- мне было грустно. Я думал о той молодой женщине, с родинкой на щеке, про которую говорил мне доктор. Зачем она здесь? — и она ли? И почему я думаю, что это она? и почему я даже так в этом уверен? Мало ли женщин с родинками на щеках! Размышляя таким образом, я подошел к самому гроту. Смотрю: в прохладной тени его свода, на каменной скамье сидит женщина, в соломенной шляпке, окутанная темной шалью, опустив голову на грудь; шляпка закрывала ее лицо. Я хотел уж вернуться, чтоб не нарушать ее мечтаний, когда она на меня взглянула.

— Вера! — воскликнул я невольно".

Получив широкую известность после выхода в свет лермонтовского романа, грот навсегда остался связанным с именем поэта. В середине прошлого века его облицевали тесаным камнем и закрыли железной решеткой.

Елизаветинский источник (Академическая галерея). Наутро по приезде в Пятигорск Печорин заносит в свой дневник следующие строки: "... Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо синее — чего бы, кажется, больше? зачем тут страсти, желания, сожаления?... Однако пора. Пойду к Елизаветинскому источнику: там, говорят, утром собирается все водяное общество".

Поднявшись к источнику, или "колодцу", как говорили в те времена, герой романа замечает, что "на площадке близ него построен домик с красной кровлею над ванной, а подалее галерея, где гуляют во время дождя. Несколько раненых офицеров сидели на лавке, подобрав костыли, — бледные, грустные. Не-сколько дам скорыми шагами ходили взад и вперед по площадке, ожидая действия вод. Между ними были два-три хорошеньких личика..."

Елизаветинский (или иначе Кислосерный) источник был в свое время одним из самых популярных на кавказских водах. В 1809 году его обнаружил и описал знаменитый доктор Ф.П. Гааз. Угрюмые, поросшие мхом и чахлой травой скалы окружали его. По каменистым уступам вода с шумом стекала вниз. С годами вид местности изменился. Источник обложили камнем, над ним возвели деревянное здание купальни с одной ванной, а поодаль соорудили обтянутую парусиной галерею для защиты от дождя и знойного солнца. От бульвара сюда провели удобную аллею, по обе стороны обсаженную виноградом. Такую картину здесь и застал Лермонтов в 1837 году. Подобно своему герою Печорину, он любил остановиться "на краю горы, и, прислонясь к углу домика... рассматривать живописную окрестность"...

Наблюдения поэта над "водяным обществом" позволили ему нарисовать несколько живых сцен, послуживших завязкой по-

вести "Княжна Мери". Возле источника Печорин встречается с Грушницким, а княжна Мери помогает раненому Грушницкому поднять оброненный им стакан.

В середине прошлого века обветшавшие деревянные строения снесли и над источником по проекту архитектора Уптона возвели каменную Елизаветинскую галерею. В 1925 году в память 200-летия Академии Наук галерея получила название Академической.

Лермонтовские ванны. Это одно из лучших исторических зданий Пятигорска, сооруженное в 1826-1831 годах. Прежде ванны носили название Николаевских. Лермонтову в 1837 году довелось на себе испытать их целебное действие. В письме к своему другу Святославу Раевскому он сообщает: "Простудившись дорогой, я приехал на воды весь в ревматизмах; меня на руках вынесли люди из повозки, я не мог ходить — в месяц меня воды совсем поправили; я никогда не был так здоров ...". Упоминание об этом мы найдем и в письме поэта из Пятигорска к Марии Лопухиной: "Я теперь на водах, пью и принимаю ванны, в общем, живу совсем как утка".

Прекрасное ванное здание считалось тогда одним из лучших в России. Строительство его сопровождалось благоустройством окружающей местности. Исчезли потоки минеральной воды и лужи, от которых поднимались неприятные испарения. С помощью насыпной земли устроили дорожки и клумбы. Главным же украшением живописного цветника стал искусственный грот, так же связанный с памятью о поэте.

Грот Дианы. В одном из уголков возникшего парка в 1830 году была вырыта пещера, украшенная колоннами и плитами травертина. Грот назвали именем Дианы — богини, покровительницы охоты. Его соорудили в честь первого в истории восхождения на Эльбрус, предпринятого в 1829 году экспедицией под начальством генерала Г.А. Емануеля. В память об этом событии в гроте установили две чугунные доски с описанием восхождения на русском и арабском языках.

8 июля 1841 года, за неделю до роковой дуэли, Лермонтов и его друзья устроили в гроте Дианы бал. Сослуживец поэта по Тенгинскому полку декабрист Н.И. Лорер вспоминал об этом вечере: "Вся молодежь дружно помогала устройству праздника, который 8 июля и был дан на одной из площадок аллеи, у огромного грота, великолепно украшенного природой и искусством. Свод грота убрали разноцветными шальями, стены обтянули персидскими коврами, повесили импровизированные люстры... снаружи грота на огромных деревьях аллеи, прилегающих к площадке, на которой собирались танцевать, развесили... более 2500 разноцветных фонарей... Хор военной музыки поместили на площадке, над гротом... Лермонтов необыкновенно много танцевал, да и все общество было как-то особенно настроено к веселью..."

Но и среди всеобщего веселья в словах поэта прорывались нотки грусти и одиночества. Разговорившись с товарищем своим по Юнкерской школе Павлом Гвоздевым, Лермонтов признался ему: "Чувствую — мне мало осталось жить".

Памятный бал в гроте Дианы продолжался до поздней ночи.

Другим, не менее излюбленным местом увеселений "водяного общества" служила пятигорская Ресторация.

Ресторация. Это здание, выдержанное в строгом классическом стиле, построили по проекту архитектора Шарлеманя первые зодчие Пятигорска — братья Бернардацци. С 20-х годов прошлого века оно служит одним из украшений города. Интересное описание Ресторации имеется в книге доктора Ф.П. Конради "Рассуждения о искусственных минеральных водах".

"Между всеми общественными строениями занимает здесь первое место огромное и великолепное здание, назначенное для

гостиницы... Большая передняя лестница с фронтоном из 6 колонн Ионического ордера, иссеченных из известкового камня, ведет в главную залу. Зала в два этажа; у задней стены ее находятся хоры для музыкантов... Некоторые задние комнаты в первом этаже отдаются внаем. В верхнем этаже находится несколько комнат в два отделения, которые также назначены для приезжих... Летом по два раза в неделю бывают в зале собрания; за вход платится по 2 р., зала хорошо освещена, великолепно и со вкусом убрана и меблирована; музыканты из полков, в соседстве расположенных..."

На балах в Ресторации собирався цвет "водяного общества". Своих героев приводит сюда и Лермонтов: дважды здесь встречаются Печорин и Мери. Печорин отмечает в своем дневнике: "Завтра бал по подписке в зале ресторации, и я буду танцевать с княжной мазурку".

В здании Ресторации Лермонтов останавливался на одну ночь, последний раз приехав в Пятигорск в мае 1841 года. В разные годы здесь находились приятели А.С. Пушкин, А.А. Бестужев-Марлинский, В.Г. Белинский, Л.Н. Толстой.

Пятигорский Провал. Во времена Лермонтова существовало мнение, что Провал на склоне Машука — это угасший кратер, упоминание об этом есть в романе "Герой нашего времени". Исследования ученых позволили установить, что это подземная пещера, образованная под действием минеральных вод. Горные породы постепенно разрушились, и свод пещеры рухнул, образовав воронку с гротом и озером внутри.

Прогулки к Провалу были любимым развлечением "водяного общества". В то время сюда вела пустынная дорога, переходящая в каменистую тропинку, выходящую в густом кустарнике. Один из эпизодов романа связан с посещением Провала:

"Вечером многочисленное общество отправилось пешком к провалу.

По мнению здешних ученых, этот провал не что иное, как угасший кратер; он находится на отлогости Машука, в версте от города. К нему ведет узкая тропинка между кустарников и скал; взбираясь на гору, я подал руку княжне, и она ее не покидала в продолжении целой прогулки".

Интересное описание Провала приводит Ф.А. Баталии, исследовавший пятигорские источники в середине XIX века:

"Неожиданно выходим на площадку в несколько сажен длины и ширины. Вправо она круто обрывается в овраг, влево виднеется верхнее устье Провала, а за ним высокая осыпь, распространяющаяся вверх по скату. Невольно путешественник замедляет свой шаг и осторожно приближается к краю бездны. У немногих хватает отваги стать на самую окраину, чтобы оттуда заглянуть в глубь Провала... Немногие решаются взойти и на мостик, который устроен на краю бездны со стороны площадки... Отсюда Провал представляется во всем своем ужасающем величии..."

Соблазн заглянуть на дно пропасти был так велик, что еще во времена Лермонтова над Провалом устроили помост, на котором, как вспоминают, танцевали в шесть пар кадрили. В 1857—1958 годах сквозь скальную толщу к провальскому озеру пробили тоннель. Постепенно местность вокруг приняла благоустроенный вид. Здесь были построены великолепные дачи и особняки, в советские времена перешедшие во владение курортных здравниц.

Место дуэли. Поединок Лермонтова с Мартыновым состоялся 15 июля 1841 года в седьмом часу вечера. Над городом собиралась гроза, и со стороны Бештау надвигалась черная туча...

Наутро после дуэли в Пятигорске начинается следствие. Специальная комиссия выехала к месту поединка, где еще была "приметна истоптанная трава и следы от беговых дрожек", а "на месте, где Лермонтов упал и лежал мертвый... кровь, из него ис-

текшая". Никто не догадался тогда как-нибудь отметить место дуэли, и спустя долгие годы уже не следственной комиссии, а почитателям поэта пришлось разыскивать его вновь. Первый амень, обозначивший это место, в 1878 году положили здесь пятигорский фотограф А.К. Энгель и его ученик Г.И. Раев. Потом здесь был установлен скромный обелиск из машукского камня.

В начале XX века возникла мысль о сооружении более представительного памятника на месте, где была пролита кровь великого русского поэта. Первые попытки не были успешны: основным материалом для памятника служило дерево, пьедестал быстро ветшал, и его дважды приходилось разбирать. Только к 1914 году дирекция вод сумела привлечь к сооружению монумента талантливого скульптора Б.М. Микешина. Высокий обелиск, выполненный по его проекту из кисловодского песчаника, отличается классической простотой и строгостью форм. В круглой нише — бронзовый бюст поэта в форме Тенгинского пехотного полка. Микешин не сумел довести свой замысел до конца. Сменившие его скульпторы В.Козлов и Л.Дитрих дополнили памятник оградой. Каменные столбики в виде снарядов, тяжелые цепи и грифы должны были символизировать скорбь по великому поэту.

Обелиск, открытие которого состоялось 15 июля 1915 года, до наших дней является украшением одного из самых дорогих лермонтовских мест Пятигорья.

Место первоначального погребения М.Ю. Лермонтова. Похороны поэта состоялись через день после дуэли — 17 июля. Представители четырех полков, в которых довелось ему служить, проводили его в последний путь. Подняв гроб с телом Лермонтова, офицеры на своих плечах отнесли его к подножию Машука, на старое пятигорское кладбище.

"Печально опустили мы гроб в могилу, бросили со слезою на глазах горсть земли, и все было кончено," — писал об этих тяжелых минутах прощания с поэтом Н.И. Лорер. Место погребения отметили простым камнем, на котором было высечено имя поэта — Михаил.

Восемь месяцев тело Лермонтова покоилось в пятигорской земле. После долгих хлопот бабушка поэта Е.А. Арсеньева добилась разрешения перевезти его останки в Тарханы. Запаянный в тяжелый свинцовый ящик, гроб с телом Лермонтова в апреле 1842 г. был доставлен в имение бабушки, где прах поэта захоронили в фамильном склепе, рядом с могилой его матери.

В Пятигорске первоначальная могила поэта долго оставалась разрытой. Намогильный камень исчез, и только в 1901 году это место было отмечено скромным обелиском из машукского камня.

Памятник М.Ю. Лермонтову. Почти полвека прошло со дня трагической гибели поэта, прежде чем память о нем была увековечена в камне и бронзе. 16 (28) августа 1889 года в Пятигорске при огромном стечении народа состоялось торжественное открытие первого в России памятника Лермонтову. На сбор средств по подписке и подготовку к сооружению монумента ушло около 18 лет. В конкурсе на лучший проект памятника победителем оказался скульптор А.М. Опекушин, автор знаменитого памятника А.С. Пушкину, открытого в 1880 году в Москве.

Бронзовую скульптуру поэта отлили в Петербурге. Для постаментов из Крыма доставили в Пятигорск восемь массивных гранитных плит. Вокруг памятника разбили аккуратный зеленый сквер, украшенный каменной панелью и фонтаном. Скульптурная фигура поэта изображала его в глубокой задумчивости, с открытой книгой у ног. Взор устремлен к Кавказским горам, не раз вдохновлявших его на создание прекрасных поэтических творений.

Гора Кольцо. На страницах своего дневника Печорин передает всеобщее убеждение, "что воздух Кисловодска располагает

"Я счастлив был с вами, ущелья гор..."

к любви, что здесь бывают развязки всех романов, которые когда-либо начинались у подошвы Машука". Действительно, по обычаю Лермонтовских времен лечение, начатое в Пятигорске, продолжали в Кисловодске. Городок, уютно расположенный в сердце предгорий, прославился на весь мир своим богатырским ключом — чудодейственным нарзаном. Проведя бессонную ночь накануне дуэли, Печорин на себе испытал его целительный эффект. "... Я оделся и бежал к купальне, — заносит он в дневник, — погружаясь в холодный кипяток Нарзана, я чувствовал, как телесные и душевные силы мои возвращались. Я вышел из ванны свеж и бодр, как будто собирался на бал. После этого говорите, что душа не зависит от тела!..."

Живописные окрестности Кисловодска располагали посетителей вод к верховым прогулкам, а их излюбленным местом и была гора Кольцо, находящаяся в отрогах Боргустанского хребта. "Верстах в трех от Кисловодска, — читаем в повести "Княжна Мери", — в ущелье, где протекает Подкумок, есть скала, называемая Кольцом; это ворота, образованные природой; они поднимаются на высоком холме, и заходящее солнце сквозь них бросает на мир свой последний пламенный взгляд".

Гора Кольцо — удивительный памятник природы. Солнце, дожди и ветер проделали свою разрушительную работу, и полюбоваться этим редким явлением сюда по-прежнему приезжают многочисленные туристы. Память же о побывавших здесь лермонтовских героях только усиливает очарование уникального места.

Лермонтовская скала. Дуэль Печорина с Грушницким — один из самых драматических эпизодов романа "Герой нашего времени". Запутанные отношения своих героев автор предпочел обогатить пистолетной пулей, невольно предвосхитив и свою собственную печальную участь. Творческая манера Лермонтова такова, что сюжетные линии он, как мы уже убедились, предпочитает разворачивать на реальной местности, точно и выразительно рисуя ее особенности и приметы. Местом рокового поединка герои романа избирают вершину уединенной скалы, расположенной в ущелье реки Ольховки.

"У подошвы скалы в кустах были привязаны три лошади; мы своих привязали тут же, а сами по узкой тропинке взобрались на площадку, где ожидал нас Грушницкий..." — сообщает в записках Печорин. Однако в тексте романа прямого указания на Ольховку нет, что и породило впоследствии споры среди местных почитателей поэта. Подобных скал в окрестностях Кисловодска, разумеется, немало, и краеведы до сих пор с увлечением пытаются отыскать ту самую, единственную. Не стоит им мешать, если это повод еще раз внимательно вчитаться в строки бессмертного романа. Высокая же скала в ущелье Ольховки давным-давно носит название Лермонтовской, однажды здесь даже снимали дуэльную сцену из фильма о поэте.

Дом Рошке. Несколько раз Лермонтову довелось побывать и в Железноводске. Упоминание об этом сохранилось в одном из его писем 1837 года ("ездил на Железные воды"), а в 1841 году именно здесь провел он последний день своей жизни. Город раскинулся у самого подножия Бештау — горы, не раз воспетой поэтом. Известны три рисунка, на которых он изобразил знакомые с детства очертания крутых вершин пятиглавого исполина. В поселке Иноземцево (бывшая Шотландка, или Каррас) размещалась немецкая колония, или, как говорили тогда, "колонка", и здесь в доме Анны Ивановны Рошке путники могли найти отдых и обед. Со слов родственницы Лермонтова Екатерины Быховцев известно о посещении этого дома поэтом: "Как приехали на Железные, Лермонтов сейчас прибежал; мы пошли в рощу и все там гуляли... Он при всех был весел, шутил, когда мы

были вдвоем, он ужасно грустил, говорил мне так, что сейчас можно догадаться, но мне в голову не приходила дуэль... Поехали назад, он поехал тоже с нами.

В колонке обедали. Уезжавши он целует несколько раз мою руку и говорит:

— Cousine, душенька, счастливее этого часа не будет больше в моей жизни.

Дом Рошке ныне реставрирован, в настоящее время в нем расположена библиотека.

"Собрание редкостей или замечательных предметов"

Начало нашему музейному собранию положил великолепный дар троюродной племянницы поэта — Евгении Акимовны Шан-Гирей. Еще при основании музея в 1912 году она передала сюда семейную реликвию, то, чем каждый писатель дорожит более всего — письменный стол Лермонтова из его петербургской квартиры. И стол, и такое же старинное кожаное кресло когда-то дав-но, переезжая из Петербурга на Кавказ, захватил с собой на память о поэте его троюродный брат и друг Аким Павлович Шан-Гирей. За этим столом написано почти все: "Герой нашего времени", "Демон", "Мцыри"...

"Собрание редкостей или замечательных предметов" — именно так толкует слово "музей" знаменитый словарь Владимира Даля, что не расходится и с современной теорией: только наличие фондов, то есть всей суммы собранных коллекций, делает музей музеем. Есть у нас и редкости, и замечательные предметы. Всего мы храним около 60 тысяч экспонатов, и в основном — в запасах. Ничего странного, в музеях такая пропорция неизбежна и необходима. Чтобы создать яркую, интересную экспозицию, нужен выбор. Как выбор красок на палитре художника. Правда, музейная палитра создается годами, если не десятилетиями.

Бесценный и несомненный шедевр нашего собрания — картина Лермонтова "Крестовая гора", передающая грандиозный горный ландшафт в самых недрах Кавказа. Очень важно для нас то, что это прекрасное лермонтовское полотно задает высокий, строгий тон для отбора живописи, помещенной в наших экспозициях, где прежде всего следует отметить картины Л.Ф. Лагорио "Дарьял" и "Переправа", а также "Кузницу в Тифлисе" Г.Г. Гагарина.

К судьбе и творениям Лермонтова обращались многие великие мастера. Нам удалось собрать уникальную коллекцию иллюстраций к лермонтовским книгам. Здесь и В.А. Серов, и М.А. Врубель, и И.Е. Репин, и К.И. Рудаков, и Т.А. Маврина. Нашим современникам трудно их превзойти, но главное заключается вовсе не в этом невольном соревновании. Надо увидеть Лермонтова глазами человека XX, а теперь и XXI века. Что касается портретов поэта, то стоит сразу оговориться: есть среди них прижизненные, передающие его облик с той или иной степенью достоверности, судить о которой мы можем только по впечатлениям тех, кто знал его лично. Их мнения часто противоречивы. Но есть портреты, созданные прекрасными мастерами этого жанра после смерти Лермонтова. Здесь достоверность портретного сходства отступает на второй план, главным становится то, что художник постарался в нем выразить. Изумительный русский художник Модест Александрович Дурнов изобразил лицо человека, способного пережить приступ поэтической эйфории, высший взлет своего гения, но одновременно и опус-

тошенного этим сверхмерным напряжением душевных сил. На гравюре же Николая Васильевича Ильина мы видим поэта, постоянно переживающего чувство внутренней боли, что невольно заставляет вспомнить строки одного из последних стихотворений Лермонтова: "Что же мне так больно и так трудно?"

Есть в нашем собрании и новые имена. Например, Владимир Донатович Овчининский, подаривший нам картину "Последний вечер в Москве". Теперь она украшает нашу экспозицию. Лермонтов в кругу друзей перед последним отъездом на Кавказ. Современники передают, что уже тогда его томили недобрые ожидания. В то же время он был на гребне творческого подъема и вскоре создал такие непревзойденные шедевры, как "Сон", "Пророк", "Морская царевна". И все это удалось передать художнику на холсте: щемящую грусть расставания, смуту тревожных предчувствий и вскипающую волну образов, готовых выплеснуться на бумагу.

Из наших недавних открытий назовем еще прекрасного графика Сергея Владимировича Филенко. Необычная, сложная техника. Совершенство линий, изысканность цветовых решений, то есть полное владение мастерством и — тонкое понимание Лермонтова, когда прочитана и осмыслена каждая строка. Не только осмыслена, но и увидена внутренним зрением художника — в цвете, в линиях, в гармонии образов. Талантливый художник не тот, кто никому не подражает, а тот, кому невозможно подражать. Так и Сергей Филенко, создавший десятки ярких, душевно-пронзительных иллюстраций к Лермонтову. Подобно нашему великому патрону, и он, путешествуя по предгорьям Кавказа, сумел запечатлеть "виды всех примечательных мест". Здесь и Бештау, и Машук, и грандиозный Эльбрус, и "цепи синих гор" на горизонте, которые воспел когда-то поэт.

Коллекции литературно-мемориальных музеев, как правило, очень разнообразны. Здесь и мебель, и оружие, монеты, марки, экслибрисы, боевые награды, тысячи фотографий и открыток и многое другое. Есть пули и картечи, найденные на поле Бородинской битвы. Есть минерал лермонтовит. Есть портрет поэта, выполненный электросваркой. Есть то, что принесла наша эпоха бурных перемен — "Водка Лермонтовская праздничная", с автопортретом нашего патрона на тусклой этикетке.

Русскую культуру невозможно представить без Лермонтова. Речь не только о его книгах и картинах. По его творениям созданы сотни музыкальных произведений, во многих театрах страны и за рубежом поставлены спектакли, сняты кинофильмы. Его стихи в переводах разошлись по всему миру. Лермонтов постоянно присутствует в нашей жизни, долг же музейного работника — это присутствие материально, зримо подтвердить. Важно понять и то, что никакой музей не может быть вместилищем только мировых шедевров. У нас много предметов, не имеющих, возможно, большой ценности, зато весьма характерных для своей эпохи, для определенного круга лиц. Вот, например, в "Маскараде", "Фаталисте", в повести "Штосс" Лермонтов описывает карточную игру. А как выглядели карты, которыми пользовались Арбенин и Лугин? Нам стоило больших трудов разыскать хотя бы одну колоду...

Человек живет в мире вещей, а вещи живут в лермонтовском романе, окружают его героев. Для нас это требует особого, музейного прочтения. Вспомним, как завершается "Герой нашего времени": разговаривая с Печориным о предопределении, Максим Максимыч признается, что "не любит винтовок черкесских; они как-то нашему брату неприличны: приклад маленький — того и гляди, нос обожжет..." Мы своим посетителям не только продемонстрируем такую винтовку, но и объясним, почему ее приклад так короток...

Еще пример, связанный с творческой деятельностью одного из великих русских драматических актеров XX века, — Николай Дмитриевич Мордвинов. Это был, без сомнения, лучший Ар-

бенин за всю историю многочисленных отечественных: и зарубежных постановок лермонтовского "Маскарада". Судьба распорядилась так, что его сценические аксессуары попали в наш музей. Золотые карманные часы, перчатки, лорнет, массивный перстень с большим камнем, маскирующим тайное вместилище для яда. Причем все это не театральная бутафория, а совершенно реальные предметы лермонтовской эпохи, настоящий антиквариат. Тут имеет место определенный феномен — удвоение музейной ценности экспонатов.

Но поднимем свой взгляд от "предметного ряда" к более высоким сферам. В последние годы наше общество вздохнуло свободнее, отчетливо проявился интерес к духовной стороне жизни. Лермонтов и тут не забыт. Внимание к его личности и творениям не иссякает. Каждому новому поколению он открывается новой гранью и оказывается вовлеченным в наши сегодняшние споры. Только недавно отшумели баталии на страницах печати вокруг фильма Николая Бурляева "Лермонтов". Магия лермонтовских строк оказывается столь высока, что прорывается к нам сквозь полуторазековую толщу времен и живет уже в названиях новых книг. Вспомним "Воздушный корабль" Александра Грина или "По небу полуночи" Андрея Платонова, "Белеет парус одинокий" Валентина Катаева. Не случайно и свою нашумевшую повесть, которую в Чечне переписывали от руки, Анатолий Приставкин назвал лермонтовской строкой — "Ночевала тучка золотая..."

Теперь более доступной стала для нас религиозная литература, Библия; а тексты Лермонтова густо насыщены библейскими мотивами. Лермонтовская тема отчетливо присутствует у А.И. Солженицына и В.П. Аксенова. Вот строки из недавно изданной у нас книги Аксенова "Ожог": "Диким мысом конструкторизма, старым дребноутом Муссолини, въехал сюда дом Министерства путей сообщения, а напротив него МПС поновее, высотный сталинец с кремовыми завитушками на могучих плечах. Между ними стоит, как неродной, мраморный юноша, гвардейский кавалерист, русский шотландец, жертва своей матерой родины..." От Библии до Аксенова — огромный диапазон. Теперь мы все чаще обращаемся к трудам таких русских мыслителей, как В.С. Соловьев, Д.С. Мережковский, Д.Л. Андреев — они глубоко и оригинально трактовали многие стороны личности и творчества Лермонтова. Происходит неизбежная деидеологизация его творческого наследия, в поэте раньше хотели видеть только борца с царизмом, но в том-то и дело, что автор "Демона" и "Героя..." — художник и мыслитель космической высоты, преодолевший земные законы пространства и времени!

Еще один штрих, может быть, несколько неожиданный. Откроем "Раковый корпус" Солженицына.

Кажется — очень далеко от Лермонтова. Но и здесь найдем несколько строк, посвященных нашему патрону. Вот размышления одного из героев этого произведения, Вадима Зацырко: "Двадцать семь — это лермонтовский возраст. Лермонтову тоже не хотелось умирать. (Вадим знал за собой, что немного похож на Лермонтова: такой же невысокий, смоляной, стройный, легкий, с маленькими руками, только без усов.) Однако он врезал себя в нашу память — и не на сто лет, навсегда!" Александр Исаевич трижды переступил порог лермонтовского Домика, последний раз — уже вернувшись на родину из Вермонта.

Навегда! — вот отзвук давнего пророчества В.Г.Белинского о том, что книгам Лермонтова суждено выходить до тех пор, пока русские будут говорить русским языком. За истекшие полтора столетия это предсказание не просто оправдалось, время внесло в него важную поправку: теперь Лермонтова читают на многих языках мира. Напомним, что на французский его стихи переводил Александр Дюма, на немецкий — Райнер Мария Рильке. Владимир На-

боков сделал прекрасный перевод "Героя" на английский язык. Не так давно у нас опубликовано его предисловие к английскому изданию романа. Вот несколько строк оттуда: "... Нам остается только поражаться исключительной энергии повествования и замечательному ритму, который ощущается не так на уровне фразы, как на уровне абзаца. Слова сами по себе незначительны, но, оказавшись вместе, они оживают... общее впечатление возникает благодаря чудесной гармонии всех частей и частностей в романе".

По "безлимитной" подписке на собрание сочинений, проведенной в нашей стране в 1980-е годы, Лермонтов превзошел даже Пушкина — свыше 15 миллионов экземпляров, фантастический тираж! Лермонтов не устаревает, ему навсегда осталось двадцать шесть. Есть, видимо, определенный исторический символ в том, что день гибели поэта — 27 июля — не только всегда отмечается у нас как день его памяти, но и стал днем основания нашего музея. Музей — это овеществленная память народа о своем прошлом. Память, которая позволяет нам хранить традиции нашей великой культуры, преумножать духовные богатства и с надеждой смотреть в будущее.

"Я ищу свободы и покоя!.."

Говорят, Лермонтову не везет и после смерти. Погребения поэта не было. Прах потревожили, увезли через пол-России в Тарханы. Тарханы, родовое гнездо, потом переименовали, даты столетних юбилеев рождения и смерти совпали с началом мировых войн. И 150-летие не прошло гладко: крутые политические перемены в 1964 и 1991 годах. В роковой год Чернобыля ушел под воду в приливе Кука океанский лайнер "Михаил Лермонтов", унеся в морскую пучину бюст поэта работы замечательного петербургского скульптора Василия Гавриловича Стамова. А несколько лет назад имя Лермонтова присвоено одной из открытых астрономами малых планет. Так волею судьбы присутствие Лермонтова в мироздании обозначено в наши дни от глубин Мирового океана до глубин космоса.

Декларация прав человека, о которых так много толкуют в последнее время, впервые на русском языке была записана... в Пятигорске полтора века назад. Сделал это молодой армейский офицер, высланный из Петербурга за нарушения по службе. "Я ищу свободы и покоя!.." — занес он в походную тетрадь строки, вылившиеся из сердца. Свобода и покой — чего еще может желать человек, обладающий этими бесценными дарами?

Странная судьба! Жизнь оборвана пулей, не дописаны последние стихи. Едва лишь начал складываться замысел грандиозной кавказской трилогии в прозе. Не сбылась и заветная мечта — издание своего литературного журнала. И все же он успел сделать так много, а все написанное им нашло такой живой отклик в душе нашего народа, что он навсегда остался с нами — в своих героях, в музыке своих стихов, в неповторимой свежести образов, красок и рифм.

Поэт в России больше, чем поэт. Здесь ему уготована роль пророка. "Настанет год, России черный год, когда царей корона упадет..." — поистине вещие слова. И есть, наверное, у Лермонтова строки, пророческий смысл которых нам еще не доступен и откроется только нашим потомкам. "Я ищу свободы и покоя!.." — восклицал поэт. Как хочется пожелать, чтобы те, кому принадлежит и будет принадлежать власть в России, понимали, что ее народ давно достоин свободы и покоя, а все остальное он сумеет добыть себе сам.

Текст предоставлен автором.



Екатерина Леонидовна Соснина

1962

Екатерина Леонидовна Соснина — кандидат исторических наук, работает в Государственном музее-заповеднике М.Ю. Лермонтова в г. Пятигорске; доцент кафедры социально-гуманитарных наук Пятигорского Государственного технологического университета; докторант высшей школы социальных наук по изучению русского мира советского и постсоветского периода Национального Центра научных исследований при Парижском университете Сорбонна.

В 1984 году окончила Пятигорский государственный педагогический институт иностранных языков по специальности французский и немецкий языки. Затем продолжила образование в аспирантуре Северо-Осетинского института гуманитарных исследований и в 1998 году защитила кандидатскую диссертацию.

Е.Л. Соснина перевела на русский язык книгу путешественницы, женщины-легенды в жизни М.Ю. Лермонтова Адель Оммер де Гелль "Путешествие по Прикаспийским степям и Югу

России" (*Hommaire de Hell Adel. Voyage dans les steppes Caspiennes et dans la Russie Meridionale. — Paris, 1860*); а также труд одного из основателей науки о Кавказе — графа Яна Потоцкого "Путешествие в астраханские и кавказские степи" (*Potocki J. Voyage dans les d'Astrakhan et du Caucase. — Paris, 1829*). В воспоминаниях Адель Оммер де Гелль мы находим описания не только городов (Ставрополь, Минеральные Воды и др.), сел и станиц, но и исторические сведения об их основании и развитии. Е.Л. Соснина представляет основные биографические сведения о французской писательнице, дает оценку ее книге; примечания содержат краткие пояснения, биографические справки.

Работа над текстами Яна Потоцкого помогла Е.Л. Сосниной зримо представить Кавказ эпохи М.Ю. Лермонтова, подтвердила версию, осторожно высказанную в свое время О.П. Поповым, о причине происхождения прозвища родственника и друга поэта А.А. Столыпина (Монго-Мунго). Публикация текстов А. Оммер де Гелль стала ценным источником по лермонтоведению. Эти материалы вошли в качестве научного комментария к 10-ти томному собранию сочинений М.Ю. Лермонтова, вышедшему в Московском издательстве "Воскресенье" в 2000-2001 гг.

Новая книга Е.Л. Сосниной "Черный алмаз" посвящена М.Ю. Лермонтову. Она была задумана как сборник статей к 190-летию со дня рождения поэта. Эти статьи, представляющие собой главы из книги, посвящены актуальным вопросам лермонтоведения, методологии исследования текстов, историографии. Включены новые материалы, обнаруженные в архивах России и Франции.

Краткая библиография

Соснина Е.Л. "Край этот причудлив" (район Кавказских Минеральных Вод глазами французских путешественников). — Пятигорск: Северо-Кавказское изд. "Мил", 2000.

Соснина Е.Л. "Два путешествия в золотой век" ("Гениальный фантом", "Легенда жизни М.Ю. Лермонтова"). — Пятигорск: Северо-Кавказское изд. "Мил", 2000.

Соснина Е.Л. Страницы из Кавказского дневника // Сборник Русского исторического общества. Т. 2 (150): Россия и Северный Кавказ. — Москва: Русская панорама, 2000. — С. 46—52.

Соснина Е.Л. Комментарий к поэме М.Ю. Лермонтова "Монго" // М.Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений: В 10 т. — Москва: "Воскресенье", 2000. Т. 4. — С. 478—482.

Соснина Е.Л. *Les Francis au Caucase // D'Ossetie et alentour* — Paris, 2000. — P. 27—37.

Соснина Е.Л. Тайна встречи еще не раскрыта (М.Ю. Лермонтов и А. Оммер де Гелль) // М.Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений: В 10 т. — Москва: "Воскресенье", 2000. — Т. 10. — С. 550—552.

Соснина Е.Л. Русские философы о М.Ю. Лермонтове // Сура, Пенза. — 2002. — № 2 (54). — С. 196—202

Соснина Е.Л. Игра по правилам французского романа (Или две женские истории из жизни М.Ю. Лермонтова) // Новый журнал. — 2002. — № 4. — С. 126—142.

О ней

Иванова Л. Зимние заметки о летних впечатлениях // Пятигорская правда. — 2001. — 24 января.

Костина И. Лермонтов — музыка ее сердца // Кавказская здравница. — 2002. 18 июня.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

2004

Черный алмаз. Лермонтовский сборник статей

Если русская поэзия — сокровищница, прав был Вл. Соловьев, говоря, что она хранит "алмазы Пушкина, жемчуг Тютчева, изумруды и рубины Фета... Нет камней драгоценней названных и нет в нашей литературе поэта, занимающего равное место наряду с Пушкиным, Тютчевым и Фетом. Один Лермонтов, неоспоримо, их соперник и брат. Ослепителен венец, выкованный русскими поэтами, и для него уверенной рукой Лермонтова добыт черный алмаз, дополняющий своим темным блеском светлую игру пушкинских драгоценностей".

Письма Вл. Соловьева

*"Жизнь моя — я сам,
тот, кто говорит с вами..."*

Лермонтов — "музыка моего сердца..."

Пускай холодною землею
Засыпан я,
О друг, всегда, везде с тобою
Душа моя.

Я вспоминаю последний в истекшем тысячелетии праздник лермонтовской поэзии в Тарханах. Кажется, двадцать девятый по счету. В двадцать девятый раз над тарханскими полями идет дождь... Настроение возвышенно-печальное. Острое ощущение трагизма. И толпы, нескончаемые толпы людей, пришедших к Лермонтову. Что силятся понять эти угрюмо дышащие друг другу в затылок люди в комнатах давно осиротевшего барского дома? Какого знания ищут они, разглядывая вещи, которых касалась рука поэта? И что дает им прикосновение к тяжелому одинокому черному гробу? Такой второй могилы не сыскать в России. За ней следит бесплотный дух поэта.

...могила с пышным мавзолеем,
Под коим труп мой люди схоронили.
И захотелось мне в гроб проникнуть,
И я сошел в темницу...

Не надо проникать в тот гроб, чтобы понять, что там находится сердце России.

Что для нас Лермонтов сегодня? Факт культуры? Пожалуй, не только. Скорее, это образ жизни, способность мыслить и чувствовать. Это наш менталитет, музыка нашего сердца. Перефразируя его же собственные слова, можно сказать: "Страшно подумать, что было бы, если бы его не было. При этой мысли вселенная есть только комок грязи".

"Жизнь моя — я сам, тот, кто говорит с вами..." — так он оценил свое земное существование. Кажется, он сказал все и обо всем, и даже о том, что будет с ним после смерти. Есть у Лермонтова небольшое стихотворение, написанное по-французски. Считается, что обращено оно к А.М. Верещагиной. Стихотворение это, судя по всему, написано перед отъездом поэта из Москвы в Петербург в 1832 году. Впрочем, кому действительно посвящены лермонтовские строки, остается неизвестным, так же как и то, где сегодня находится проданный в 1951 году с аукциона в Мюнхене автограф этого стихотворения. Но, читая (даже в подстрочном переводе!) эти стихи, мы понимаем, что строки эти обращены к нам, сегодняшним: "Нет, если верить надежде, меня ожидает лучшее будущее. Несмотря на расстояние, я буду с вами в воспоминаниях. Блуждая на другом берегу, я издали буду следовать за вами; и если над вами разразится гроза, позовите меня — я вернусь".

Действительно, настоящее признание к Лермонтову пришло после смерти. В этом смысле его, непонятого и неоцененного многими современниками, в самом деле ожидало "лучшее будущее". Он действительно с нами в наших воспоминаниях о нем.

Когда над Пятигорском ревет гроза, мы думаем о нем. И когда (уж совсем по какой-то мистической закономерности) в Тарханах во время праздника поэзии каждый раз льет дождь, мы обращаемся к нему и говорим: "Это лермонтовская погода, это лермонтовское время". Он возвращается к нам дождем в Тарханах, грозой в Пятигорске, возвращается стихами и прозой, возвращается своими пророчествами.

Он знал, что жизнь его не будет долгой, и земное существование воспринимал как неволю:

Душа моя должна прожить в земной неволе
Не долго...

Неведомый пророк мне обещал бессмертье...

Но для небесного могилы нет.
Когда я буду прах, мои мечты,
Хоть не поймет их, удивленный свет
Благословит...

Всевышний произнес свой приговор...

К погибшим люди справедливы...

Мое земное, краткое изгнание...

Если прочесть стихи Лермонтова в определенной последовательности, возникает странное чувство. Будто вся жизнь его и целые эпохи отражены в этой поэтической квинтэссенции.

Одна из самых больших загадок — как он сумел предугадать, каким путем пойдет развитие русского языка? Язык Лермонтова ясен, прост и современен. Нет архаичных выражений и отживших слов. А ведь их можно найти даже у Пушкина! Лермонтов стал выразителем и создателем нового языка. Вспоминаются слова Осипа Мандельштама: "Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство — именно язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история". Это сродни Лермонтову: "У России нет прошедшего. Она вся в настоящем и будущем!" Он смотрел на историю России с точки зрения развития языка! Но он пошел дальше! Оказывается, "...Мысль тогда сильна, // Когда размером слов // Не стеснена...". Он настолько глубок, что его мысль вырывается за рамки языка! Сколько же еще потребуется времени для того, чтобы расшифровать и понять, что он нам сказал!

Каждый год мы открываем в нем что-то новое, понимаем его все больше, меняются нравственные ценности и идеалы, сотрясают нашу жизнь политические бури. А он проходит сквозь века и по-прежнему находится на переднем крае России.

Борец и бунтарь по натуре, Лермонтов всегда шел своим путем. Этот путь чаще всего приводил его на Кавказ. Но он не просто восхищался Кавказом и восторженно описал его. Он знал этот край, и это знание необходимо нам сегодня. Вчитайтесь в строки "Валерика":

— А много горцы потеряли?
— Как знать? — зачем вы не считали!
"Да! будет, — кто-то тут сказал, —
Им в память этот день кровавый!"
Чеченец посмотрел лукаво
И головою покачал...

И он подсказал нам путь, по которому мы должны идти, сблизая, а не разъединяя народы.

Он знал, что кавказский узел не разрубить одним махом. Знать — это значит понять.

Сегодня, совершив столько ошибок, мы начинаем осознавать это. Яков Гордин в своей книге "Кавказ. Земля и кровь" (Санкт-Петербург, 2000) пишет: "Сегодня любому трезво мыслящему и бескорыстному человеку ясно, что России и Кавказу никуда не деться друг от друга... и единственный путь, не сулящий крови и горя, — путь, предсказанный Пушкиным и Лермонтовым. Путь терпеливого разгадывания психологических основ существования друг друга, что необходимо для взаимонастройки. Это медленный и непривычный для нас путь, но — единственный".

Те места, где Лермонтову пришлось служить, и сегодня горячие точки: Грозный, Ачхой-аул, Аргун. Там в свое время побывал лермонтовский отряд, отсюда мы и сегодня ждем с тревогой и болью новостей.

Но сегодня война на Кавказе идет не только на полях сражений. Она — в сердцах и умах людей, и все же есть великий культурный мост, соединяющий народы, — Лермонтов.

"Наш Лермонтов", — говорим мы. И каждый из нас, не в подражание Марине Цветаевой, а по велению сердца, может сказать "мой Лермонтов". Лермонтов близкий и реальный, с которым мы мысленно возвращались в минувшие века, с ним жили в XX-м столетии, с ним перешли в XXI-е. Он всегда рядом, всегда современен, всегда впереди.

И он как никогда нужен сегодня России.

"Эта прелесть и почти загадка..."

Хранители души,
Останьтесь вовек со мною,
И будет мне луны любезен томный свет,
Как смутный памятник прошедших
Милых лет!

"Лермонтов скончался, а над его могилой громче прежнего поднялись крики о его легкомыслии... пошлой шаловливости — невыносимости характера, кричали много и громко, заглушая голоса, певшие ему хвалу", — писал первый биограф поэта П.А. Висковатый. Уместно напомнить, что по этому поводу заметил великий русский философ В.В. Розанов: "Поэт есть роза и несет около себя неизбежные шипы; мы настаиваем, что острейшие из этих шипов вонзены в собственное его существо... но роза благоухает; она благоухает не для одного своего времени; и есть некоторая обязанность у пользующихся благоуханием сообразовать свое поведение с ее шипами".

Кстати, В.В. Розанову принадлежит утверждение о том, что Лермонтов только несколько месяцев не дожил до величины Байрона и Гете... "Нет поэта более космичного и более личного", — считал он.

Дважды побывал философ на Кавказе, ставшем поэтической родиной Лермонтова. Первый раз он приехал сюда в 1898 году, второй — десятью годами позже. С именем В.В. Розанова связана и история музея Лермонтова в Пятигорске. Розанов одним из первых был обеспокоен состоянием последнего приюта поэта — домика, где прошли последние дни М.Ю. Лермонтова, поднял вопрос о приобретении домика в собственность города. В газете "Новое время" за 1908 год, сотрудником которой являлся Василий Васильевич, появились его публикации под общим заголовком "Лермонтовский домик в Пятигорске". "В первый приезд мой на Кавказ, — пишет Розанов, — мне не удалось его осмотреть. Обитатель его уехал куда-то, "не изволил обещать скоро вернуться", и, несмотря на все мои упрасивания, ветхая годами прислуга решительно отказала мне позволить войти в него. С досадой я видел, что за домиком сад. И туда не пустила старуха: "Мало ли что может быть, и Бог весть, кто Вы такой и чего смотрите! Я за все в ответе".

Ну что делать? Пошел прочь и без всякой надежды еще раз увидеть эту прелесть и почти загадку. Ибо около Лермонтова и в связи с его памятью все кажется прелестным и таинственным".

Увидев домик поэта в 1898 году, философ был удручен мыслью об отсутствующем хозяине. В следующую поездку на Кавказ он смог осмотреть это дорогое для его сердца место. Его описания для нас сегодня — история домика поэта до того, как в нем был основан музей.

"К удивлению и радости, домик Лермонтова в последнюю мою поездку в Пятигорск не оказался пуст... Это — квартирκα-домик, рассчитанная на небогатого, нетребовательного, но с не-

которыми средствами жилья, с привычкой к чистоплотности и вкусом к уединению...

Навстречу мне вышел старичок, и мне показалось, что я вижу перед собою Максима Максимовича в старости... "Вот удачный преемник жилища поэта! — подумал я. — Кому же и хранить его лучшую реликвию, как не отвергнутому другу Печорина, который, кстати сказать, мне нравится гораздо более самого Печорина..."

Старичок хозяин, о котором пишет Розанов, — один из владельцев домика — Павел Семенович Георгиевский. По словам философа, он бережно хранил память о поэте и по старинному изданию Лермонтова, вышедшему при его жизни, читал его стихи, показывая сад при домике. Хозяин отметил все деревья, что, по его мнению, росли еще при жизни поэта. "Между ними, — пишет Розанов, — в правом углу сада выдавалось вековое дерево с таким раздвоением ствола у самого основания, которое образовало удобное естественное сиденье, и где не мог не сиживать Лермонтов, как не может по крайней мере не примериться посидеть тут каждый, даже случайный посетитель. Дерево, сколько помню, — грецкий орешник..." Это дерево со временем погибло, но из его корня, как продолжение жизни, вырос новый орех, и ныне живущий в лермонтовском музее-заповеднике.

"Мне кажется, — утверждал когда-то Розанов, — что ценность и интерес лермонтовского домика и сада будут все возрастать со временем". Его предсказание сбылось. Домик поэта стал местом паломничества тысяч почитателей лермонтовского гения.

В 2004 году Лермонтову исполняется сто девяносто.

"Мы любим справлять юбилей и ждем для них годовщин, сопадения чисел, но существуют годовщины вещи не в память чисел, а в памяти сердца", — писал когда-то Д. Мережковский.

Юбилейный год совпал с началом нового века, нового тысячелетия. Отраднo сознавать, что и век, и тысячелетие начинаются с неподдельного интереса к творчеству поэта: в стране вышло 10-томное, самое полное на сегодняшний день издание сочинений М.Ю. Лермонтова. И останутся в памяти нашего сердца эти бессмертные творения, и лермонтовские музеи — храмы его души. И среди них — маленький, скромный, великий Домик. И здесь, как впрочем и в других местах, связанных с именем Лермонтова, "все кажется прелестным и таинственным".

Пятигорское окружение М.Ю. Лермонтова и князя Голицына

**Очарователен кавказский наш Монако!
Танцоров, игроков, бретеров в нем толпы,
В нем лихорадит нас вино и драка,
И жгут днем женщины, а по ночам — клопы.**

Как известно, Пятигорск занял очень важное место в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Исследователями неоднократно отмечалось, что без всестороннего изучения материалов, связанных с пребыванием поэта в Пятигорске, невозможно создать его подлинно научную биографию. Нам интересны также люди, занявшие определенное место в его истории жизни. В данной публикации речь пойдет о пятигорском окружении поэта, среди которого оказались представители рода князей Голицыных.

Среди пятигорского окружения М.Ю. Лермонтова можно вспомнить имена двух князей Голицыных:

Голицын Валериан Михайлович (1802—1859), декабрист, переведенный на Кавказ рядовым в 1829 г. после сибирской ссылки. Лишь в мае 1837 г. он получил на Кавказе свой первый офицерский чин¹. С ним Лермонтов познакомился в Пятигорске летом 1837 года, а в октябре встречал его в Ставрополе. По мнению Д.Д. Оболенского, знавшего Голицына в поздние годы, эпизод в романе "Герой нашего времени", когда Грушницкий после солдатских погон надевает офицерские эполеты, взят из жизни Голицына; и Голицын Владимир Сергеевич (1794—1861), чье имя особенно интересно для лермонтоведов. Голицын Владимир Сергеевич имел прозвище "Centre", что означает "Центральный". Камер-юнкер, флигель-адъютант императора Александра I (с 29 сентября 1817 по 29 апреля 1825), кавалер ордена Св. Георгия 4 степени (12 декабря 1817), Св. Станислава (1845) и Св. Анны 1 степени (1847), он был одним из блестящих представителей московского большого света конца 20-х — начала 30-х гг. Князь П.А. Вяземский характеризовал В.С. Голицына как человека очень острого, красноречивого, мастера играть словами и веселого рассказчика, который любил других и был великий мастер хорошо поест, а еще больше угощать, устраивать всякие увеселения.

Участник Отечественной войны 1812 г. при взятии Парижа, он был ранен пулей в щиколотку правой ноги, и рана эта никогда не закрывалась. Каждое лето кн. Голицын приезжал со своим семейством в Пятигорск, и вокруг него собиралось лучшее общество приезжих из России и из Кавказской армии. В 1841 г. к обществу князя примкнул и М.Ю. Лермонтов.

Среди развлечений "водяного общества" во времена поэта одним из излюбленных были прогулки к пятигорскому Провалу. Тогда еще не было туннеля, ведущего к подземному озеру, и публика могла осматривать его только сверху, подойдя к самому краю воронки. Это давало возможность устраивать своеобразное развлечение, о котором писала современница поэта Э.А. Шан-Гирей: "Князь Владимир Сергеевич Голицын, умевший хорошо устраивать празднества, любил доставлять удовольствие молодежи. Однажды он вздумал сделать сюрприз такого рода: устроил помост над Провалом... такой прочный и обширный, что на нем без страха танцевали в шесть пар кадрили, этот висячий мост держался долго. Любопытные спускались на блоке до самой воды"².

Хотя известна гравюра, изображающая спуск по воронке Провала двух человек, под названием "Профиль Голицынского Провала у подошвы Машуки близ Пятигорска, снятый с натуры 27 июля 1837 г.", сообщению Э.А. Шан-Гирей не придавалось веры. А между тем в деле № 400 бывшего управления Кавказских Минеральных Вод за 1837 г. имелись некоторые сведения об этой голицынской затее.

Переписка начиналась отношением князя Голицына в Строительную комиссию от 18 июля 1837 года за № 1, в котором он писал: "Всеобщее любопытство гг. посетителей обоего пола осмотреть в подробности место, известное под именем Провала, оставалось по сие время неудовлетворенным. Препятствия, природой поставляемые, мне казались непреодолимыми, и при всем желании моем способствовать в отыскании средств посещать Провал и даже спускаться в него без всякой опасности я начинал терять на то надежду, когда случайно, сообщив мою мысль братьям Бернардацци, нашел в них художников, совершенно знакомых с кряжем здешней земли и ручающихся за успешное окончание предполагаемых мною работ"³.

Предлагая пожертвовать для этого сооружения необходимую сумму, Голицын просил компенсировать архитекторов Бернардацци привилегией для взимания небольшого сбора с будущих посетителей Провала.

По-видимому, Голицын взялся за постройку с такой энергией, что помост был изготовлен уже к 27 июля 1837 г., о чем свидетельствует упомянутая выше гравюра.

Однако поскольку сооружение на Провале было связано с привилегией, вопрос направили на разрешение министру внутренних дел. Ответ последнего был получен только 15 февраля 1838 года (за № 947). В нем заключался отказ о выдаче привилегии, и выражались всякого рода сомнения в отношении прочности сооружения, безопасности спуска и т.п. Вся затея Голицына лишалась, таким образом, материальной базы. Однако мост над Провалом продолжал оставаться в прежнем состоянии и к 1841 г. от серных испарений пришел в ветхость, чем обратил на себя внимание пятигорского коменданта полковника Ильяшенкова и вызвал со стороны Голицына ходатайство о сломе сооружения. Разрешение было получено 24 апреля 1841 года.

Приведенные документы, опубликованные впервые С.И. Недумовым, бывшим сотрудником музея "Домик Лермонтова", дают объяснение популярности князя Голицына среди пятигорского "водного общества", называвшего в то время Провал Голицынским.

Интересен для нас отзыв о Голицыне знакомого А.С. Пушкина по Кишиневу А.М. Фадеева: "В сущности он был умный и добрый человек, хотя жизнь его, исполненная авантур всякого рода, бросала иногда тень на иные его поступки. Он считался не очень хорошим семьянином, хотя чрезвычайно ценил свою жену, достойнейшую женщину княгиню Прасковью Николаевну, любил своих детей, но своевольная ширь его натуры не допускала... препятствий в его увлечениях.

Он был тонкий гастрон, ... сочинял стихи, водевили, пел комические куплеты собственного сочинения и сам себе аккомпанировал на фортепиано"⁴.

Характерно, что в великосветских кругах В.С. Голицын с конца 10-х гг. считался совершенным воплощением традиционного образа "Дон Жуана". Его называли Аполлоном, он имел силу Геркулеса и был ума веселого, затейливого, и оттого вся жизнь его была сцеплением проказ, иногда жестоких, иногда преступных, редко безвинных. Одна из любовных авантур кн. В.С. Голицына — трагическая история его связи с кн. Туркестановой, фавориткой Александра I, отравившейся после родов, — записана в дневнике А.С. Пушкина 8. III. 1834 г.

Пятигорские старожилы в свое время придавали большое значение размолвке лермонтовского кружка с Голицыным в начале июля 1841 года из-за устройства публичного бала для местного общества. По одной версии, друзья разошлись из-за того, что отказались пригласить на этот бал какую-то даму, которую хотел там видеть Голицын. По другой — Голицын пренебрежительно отозвался о всем кружке знакомых Лермонтова, заявив: "Здешних дикарей надо учить".

В Пятигорске состоялось два бала: запомнившийся всем импровизированный бал в гроте Дианы, организованный при участии Лермонтова, и бал в Ботаническом саду, устроенный Голицыным, куда никто из друзей поэта не был приглашен. Многие говорили о том, что бал в гроте Дианы был устроен Лермонтовым в пику Голицыну.

Подробно причины конфликта Лермонтова с Голицыным изложены в рассказе Н.П. Раевского в записи В.П. Желиховской⁵. По его словам, М.Ю. Лермонтов сказал своим приятелям:

— Господа! На что нам непременно главенство князя на наших пикниках? Не хочет он быть у нас, — и не надо. Мы и без него сумеем справиться.

"Не скажи Михаил Юрьевич этих слов, — свидетельствует Раевский, — никому бы из нас и в голову не пришло перечить Голицыну, а тут словно нас бес дернул. Мы принялись за дело с таким рвением, что праздник вышел — прелесть".

Большинство биографов М.Ю. Лермонтова ставили в вину Голицыну устройство бала вскоре после смерти поэта (по-видимому, 18 июля) и даже на этом основании брали под сомнение

достоверность его сообщения о гибели Лермонтова. Со слов Голицына А.Я. Булгаков писал А.И. Тургеневу: "Россия лишилась прекрасного поэта и лучшего офицера. Весь Пятигорск был в сокрушении, да и вся армия жалеет"⁶. Однако известен факт, что князь Голицын в день смерти Лермонтова (15 июля по старому стилю) не праздновал своих именин. Благодаря его настоянию поэт был погребен по христианскому обряду, в черте кладбища. Так, мемуарист И.И. Дроздов свидетельствует: "В день посещения кладбища (1895 г. — Е.С.) я встретился с одним стариком-старожилом, священником и, разговорившись с ним, спросил, не знает ли он, почему священник Павел Александровский согласился предать тело Лермонтова по обряду христианскому лишь после долгих колебаний. Вот его подлинные слова:

— Лермонтов был человек злой... и погиб смертью, причисленной законами к самоубийству. Отец Павел согласен был хоронить Лермонтова с честью, но я возражал против этого, и ежели б не давление кн. Голицына, то он был бы зарыт в яму через палача, как и заслуживал того."⁷

Доказательством того, что князь Голицын относился к М.Ю. Лермонтову со вниманием и уважением является и то, что он часто бывал в гостях у поэта на его квартире в Пятигорске. И хозяин "Домика Лермонтова", В.И. Чилаев, свидетельствует: "Проиграв... несколько ставок, Лермонтов вышел на балкон, где сидели не игравшие в карты князь Владимир Сергеевич Голицын, с которым поэт еще не расходился в то время, князь Сергей Васильевич Трубецкой, Сергей Дмитриевич Безобразов, доктор Барклай де Толли и др..."

Известен также факт, что, будучи в 1839—42 гг. командующим кавалерией на левом фланге Кавказской линии в отряде П.Х. Граббе, В.С. Голицын, имея в виду участие Лермонтова в осенней экспедиции 1840 г. в Малую Чечню, в рапорте начальству указывал, что поэт действовал "всюду с отличною храбростью и знанием дела", проявив 30 октября во втором сражении при р. Валерик "опыт хладнокровного мужества". В заключение Голицын представлял Лермонтова к награждению золотой саблей с надписью "За храбрость".⁸

По-видимому, именно письмо Голицына к жене являлось первым достоверным источником сведений о дуэли М.Ю. Лермонтова с Н.С. Мартыновым. Это подтверждается свидетельством московского почт-директора А.Я. Булгакова, который пишет 31. VII. 1841 г. П.А. Вяземскому: "Сообщаю тебе подробности, кои мне известны от Путяты, а он знает их по письму князя В. Голицына к жене". Упомянутое письмо Голицына пока еще не найдено, и, таким образом, полученные через Путяту сведения об обстановке дуэли приобретают особо важное значение.

Отношения князя В.С. Голицына и М.Ю. Лермонтова испортились непосредственно перед роковой дуэлью последнего. Истинная причина охлаждения их отношений — загадка для лермонтоведов и предмет для продолжения исследований.

"Его я знаю лично..." (Е.А. Ган о Лермонтове)

Оценивая творчество Е.А. Ган, И. Тургенев писал в "Современнике": "В этой женщине было и горячее русское сердце, и опыт жизни женской, и страстность убеждений".

Она родилась в один год с М.Ю. Лермонтовым и только годом позже умерла. Ее жизнь была короткой и яркой.

Елена Андреевна Ган была первой русской писательницей, начавшей в 30-х годах прошлого столетия открытую борьбу

с униженным положением женщины в обществе. Ее замечательный талант, выходящий из ряда обыкновенных дарований, высоко ценил В.Г. Белинский. "Не являлось еще на Руси, — писал он, — женщины столь даровитой, не только чувствующей, но и мыслящей. Русская литература может по праву гордиться ее именем и ее произведениями". Жизнь Е.А. Ган, писавшей под псевдонимом Зенеида Р-ва, рано оборвалась, и ее творчество оказалось незаслуженно обойденным в русской литературе.

Елена Андреевна в 16-летнем возрасте вышла замуж за офицера П.А. Гана и с батареей мужа несколько лет кочевала по Украине. В 1836 году она посетила Петербург, где познакомилась с редактором журнала "Библиотека для чтения" О.И. Сенковским. Он обратил внимание на ее талант и стал печатать ее повести в своем журнале. В 1837 году в нем появилась ее первая повесть "Идеал". В том же году писательница приехала в Пятигорск, где лечилась целое лето. Сюда она также приезжала и летом 1838 года. Здесь она познакомилась с декабристом С.И. Кривцовым. Сохранилось несколько писем Елены Андреевны к нему: "Я была почти счастлива на Кавказе, особенно в Кисловодске, — писала она. — Каждый день августа начертан золотыми письменами в книге моего бытия. Ваше письмо воскресило для меня чудесные дни, прожитые мною на Кавказе, и перенесло меня на несколько часов из моих болот под ваше прекрасное небо, в очаровательную природу Кисловодска...". "Расскажите мне в вашем письме нечто об наших кавказских знакомых", — спрашивает она у Кривцова в другом письме. Ее интересует положение знакомого по Пятигорску декабриста Валериана Голицына. Она спрашивает, правда ли, что он вышел в отставку и поселился в деревне.

Живя в провинциальной глуши на Украине, она поддерживала переписку и с другими людьми из Лермонтовского окружения на КМВ. В письме к Кривцову Е.А. Ган сообщает, что получила весть с Кавказа от князя Валериана Голицына, игравшего большую роль в тогдашнем "водяном обществе" Пятигорска.

Пребывание писательницы на КМВ оставило заметный след в ее творчестве. После первой поездки на Кавказ Е. Ган пишет повесть "Воспоминания Железноводска", которая появилась в печати год спустя после ее смерти в 1843 году в одном из четырех томов полного собрания сочинений. Это повесть о Кавказе, о друзьях, о себе самой. Она интересна не только своим историко-этнографическим фоном, но и размышлениями о важности семейного формирования личности.

Возможно, эти размышления были продиктованы тем, что сама Е.А. Ган получила блестящее воспитание, будучи представительницей одного из самых замечательных семейств — Фадеевых, воспитавших четверых детей, каждый из которых стал незаурядной личностью. Сын Фадеевых, Ростислав Андреевич, и старшая дочь Елена, прославились на поприще литературной деятельности, вторая дочь Фадеевых, Екатерина, стала матерью блестящего министра эпохи Александра III и Николая II — С.Ю. Витте. А младшая дочь, Надежда, успешно занималась наукой и была принята в члены-корреспонденты Нью-Йоркского Теософического Общества.

Кстати, подлинные документы, рассказывающие о "сушковской" истории, включая одну из тетрадок дневника Екатерины Александровны за 1833 год, хранились именно в архиве этой семьи. Затем часть архива перешла к С.Ю. Витте, часть же документов попала в Саратов, о чем мы узнаем из заметки Надежды Андреевны Фадеевой, опубликованной в "Русской Старине" по поводу вкрадшейся ошибки. "В "Русской Старине" (издание 1890 года, том LXVIII, ноябрь, с. 559), — пишет

она, — напечатано: "Саратовская комиссия получила от частных лиц немаловажные вклады, вследствие опубликованного ею в газетах воззвания о присылке документов, относящихся к истории Саратовского края. Между таковыми приношениями особую важность представляет присланный из Одессы Надеждою Михайловной Фадеевой частный архив ее покойного брата, бывшего саратовского губернатора Андрея Михайловича Фадеева".

"Эти бумаги, — продолжает Надежда Андреевна, — присланы мною. А.М. Фадеев был мой отец, а не брат, и потому я не Надежда Михайловна, а Надежда Андреевна. От председателя Саратовской ученой архивной комиссии в свое время имела удовольствие получить ответ с выражением признательности и правильно написанным моим именем". Через год Н. Фадеева публикует на страницах "Русской старины" специальный очерк, посвященный ее отцу и его архиву⁹.

В 1839 году в "Библиотеке для чтения" была опубликована еще одна повесть Е. Ган, навеянная пребыванием на КМВ, — "Медальон". В повести дается картина "курсовой публики" в Пятигорске и Кисловодске. У автора свой взгляд на светское общество, приобретенный личным опытом. Е. Ган не ограничивается изображением "высшего света", а становится наблюдателем отношений, сложившихся в сфере курортного общества. "На водах, как и везде, — замечает писательница, — есть общество высшего полета, общество среднее и общество приземистое, которое не смеет залетать в первый круг под карой подвергнуться участи Икара и расшибить нос в несчастном падении. Нигде не переходят скорее от первого знакомства к короткости; зато все связи на водах можно сравнить с нитями из сырца: легко затягиваются они, но и разрываются без всякого усилия".

В центре внимания повести — отношения мужчины и женщины, характеры которых раскрываются не в острых социальных конфликтах, а в любовной истории, облаченной в мелодраматическую форму. Е. Ган и в этом произведении продолжает отстаивать идеи женской эмансипации.

В повести "Медальон. Записки одной больной на теплых водах" дается картина жизни в Пятигорске, описываются "Ресторация", бульвар — средоточие жизни "курсовой публики", охота, балы, пикники, шумные восхождения на Машук, дается описание Пятигорска и его окрестностей.

"В тот год, — говорится в повести, — пиры сменялись пирами: балы, пикники, концерты, кавалькады — все было придумано и приведено в действие, чтобы оживить многочисленное общество. Не было рощи в окрестностях города, где бы не зажигались по вечерам огни, не гремела музыка, не танцевали бы до свету, несмотря на отчаяние медиков. Все старались по возможности разнообразить однообразие праздников. Общество переносилось из зал в леса Железноводска, в сады немецких поселян и даже на вершины гор, которые поэты Невского проспекта величают исполинами, а кавказские уроженцы называют холмами".

Повесть Зенеиды Р-вой — любопытный историко-литературный документ, своеобразный комментарий к написанной в то же самое время лермонтовской "Княжне Мери"¹⁰.

Наблюдения Е.А. Ган не лишены остроты и яда, предвосхищая до некоторой степени появившиеся в 1844 г. сатирические "Прodelки на Кавказе" Е.П. Лачиновой.

Перелистав книгу Е.А. Ган, можно соприкоснуться с прошлым молодого Пятигорска. Вот как, например, выглядела в те годы главная улица города: "Особы, не бывавшие в Пятигорске, быть может, представляют себе этот бульвар вроде Тверского в Москве или петербургского, что окружает адмиралтейство. О нет! Здесь не найдете вы ни фонтанов, ни статуй, это

просто аллея стриженных липок, перерезывающая город во всю длину до самых источников минеральных вод. Зато, с одной стороны, вместо штукатуренных стен вы увидите дикие утесы с высеченными ступеньками, ведущими к выстроенным на высоте ваннам, с другой, над городом, фантастическую громаду скал, разбросанных в самом живописном беспорядке. Лесистые или торчащие голыми зубцами, они жмутся, теснятся к величавому Бештау, который, возвышаясь, гордо рисуется на синеве небес, или, скрываясь порой в туманах, выказывает вершину свою над облаками".

Творчество Е. Ган, оставивший нам интересные свидетельства о Кавказских Минеральных Водах далекого прошлого, было высоко оценено В. Белинским. Он считал, что "...ни одна из русских писательниц не обладала такою силою мысли, таким тактом действительности, таким замечательным талантом...".

Однако расцвет ее творчества продолжался недолго. Е.А. Ган скончалась в Одессе после долгой и мучительной болезни в 1842 году.

Оставленное ею наследие интересно для нас не только в плане описания лермонтовского Пятигорска, района Кавказских Минеральных Вод первой половины XIX века. Сохранившиеся письма Ган к родным отражают круг ее светских и литературных знакомств, в том числе и отдаленное знакомство с Лермонтовым. "Его я знаю лично, — писала она о поэте, — его зовут — Лермонтов. Умная голова! Поэт, красноречив. Не хорош собою, какое-то азиатское лицо; но южные, пламенные глаза, и ловок, как бес!"¹¹.

Основываясь на дневниковых записях и на рассказах своей двоюродной сестры Е.А. Сушковой, которой довелось стать адресатом лермонтовской лирики, она излагает историю отношений Екатерины Александровны и поэта, удивляясь вкусу своей кузины, "страдавшей из-за неблагодарства поступков Лермонтова". "Я видела его несколько раз и дивилась ей! О вкусах, конечно, не спорят, но он, по крайней мере, правду сказал, что похож на сатану... Точь-в-точь маленький чертенок, с двумя углями вместо глаз, черный, курчавый и вдобавок в красной куртке".

Е.А. Ган пересказывает всю историю петербургских встреч Е.А. Сушковой с поэтом в 1834 году до самого финала их отношений, искусно ускоряемого анонимным письмом: "Письмо это было написано приметно искаженным почерком, как будто боялись, что самые буквы изменят тайне. Вместо подписи имени внизу рисовалась какая-то египетская каракуля, очень похожая на пятна, видимые на Луне, которым многие простолюдины придают какое-то символическое значение".

Вот письмо от слова до слова: "Милостивая Государыня! Вы меня не знаете, я вас знаю: мы встречаемся часто, история вашей жизни также мне знакома, как моя записная книжка, а вы моего имени никогда не слышали. Я принимаю в вас участие именно потому, что вы никогда на меня не обращали внимания, и притом я нынче очень доволен собою и намерен сделать доброе дело: мне известно, что Печорин вам нравится, что вы всячески думаете снова возжечь в нем чувства, которые ему никогда не снились, он с вами пошутил, — он недостоин вас: он любит другую, все ваши старания послужат только к вашей гибели, свет и так указывает на вас пальцами, скоро он совсем от вас отворотится. Никакая личная выгода не заставила меня подавать вам такие неосторожные и смелые советы. И, чтобы вы более убедились в моем бескорыстии, то я клянусь вам, что вы никогда не узнаете моего имени, вследствие чего остаюсь ваш покорнейший слуга Каракуля"¹².

Письма к родным из Петербурга Е.А. Ган уже следующей зимой полны впечатлений от "большой тетради", в которой была изложена "тайная история жизни" ее кузины. Многочисленные выписки, сделанные Е.А. Ган из заветной тетради, позволяют ус-

тановить, что даже в таком интимном документе были тщательно зашифрованы имена упоминавшихся там современников. Так, например, Алексей Лопухин, близкий друг Лермонтова, в 1833 году серьезно увлекавшийся Е.А. Сушковой, фигурировал в тетради, известной Е.А. Ган, как "князь Мишель". Сам автор анонимного письма был назван "Печориным". Лермонтов, считая себя незаслуженно обделенным вниманием Е.А. Сушковой в 1830 году, постарался расстроить предполагавшийся брак Лопухина с Екатериной Александровной. (Эта история нашла отражение в сюжете "Княгини Лиговской".) Однако нельзя сказать, что это испортило ее дальнейшую жизнь. Впоследствии, в 1838 г, Сушкова вышла замуж за дипломата А.В. Хвостова, долгое время жила за границей. Пожалуй, вся эта история интересна лишь в плане человеческих отношений. Она дает возможность говорить о некотором схематизме поведения как участников самой ситуации, так и тех, кто адекватно и немедленно реагировал на описанные события (конечно, не умаляя значимости данного факта из жизни М.Ю. Лермонтова в связи с созданием цикла произведений, отразивших юношескую влюбленность поэта).

Дочь Е.А. Ган, В.П. Желиховская, посвятившая матери биографический этюд "Елена Андреевна Ган, писательница-романистка в 1835—1842 гг.", объясняет достаточно жесткую характеристику, данную поэту, тем, что мать ее еще не "читала его произведения, тогда ходившие лишь в рукописях. Иначе она бы поняла, что Лермонтовых любят не за наружность!..."

"Во всяком случае, — говорит Желиховская, — отражая, видимо, взгляды своей семьи, — он (т.е. поэт. — Е.С.) сыграл незавидную и печальную для своей славы роль в истории юности моей двоюродной тетушки..."

Что делать? Выражаясь словами А.А. Краевского, "такой уж мальчик уродился". Слишком откровенный, слишком неосторожный... Эта неосторожность в отношениях с людьми рано или поздно приведет его к роковому барьеру. Но другим Лермонтов быть не мог. Не хотел. Не умел.

И судить себя, наверное, он мог только сам. Современники об этом задуматься не успели. Это со временем поняли потомки, и дети смягчили характеристики отцов, как В.П. Желиховская смягчила и пояснила отзывы о Лермонтове своей матерью — Е.А. Ган.

Книга А. Оммер де Гелль "Путешествие по прикаспийским степям и югу России" как исторический источник эпохи М.Ю. Лермонтова

Ах, если ты меня поймешь,
Прости свободные намеки;
Пусть истину скрывает ложь:
Что ж делать? — Все мы человеки!

На протяжении почти полутора веков не ослабевает интерес к событиям лермонтовской эпохи. Да это и неудивительно — и саму эпоху мы теперь называем "золотым веком" русской культуры, и Лермонтов — самый читаемый у нас поэт. И, может быть, именно сейчас мы стоим на пороге новых, больших и интересных открытий в области лермонтоведения. Речь идет прежде всего об "открытиях" в источниковедении, историогра-

фии. Ведь само время сейчас таково, что требуется коренной пересмотр многих первоисточников по лермонтовской теме. В забытых архивах нас также ждут свои "археологические находки". И, конечно, необходимо обратиться к тем источникам, что долгие годы были известны нам лишь на иностранных языках. Об одном из таких очень важных документов лермонтовской эпохи мы поговорим подробно.

Эта книга стала уже, пожалуй, легендой в лермонтоведении: А. Оммер де Гелль "Путешествие по Прикаспийским степям и югу России" (Париж, 1860)¹⁴. Не так давно автором этих строк был выполнен ее первый полный перевод на русский язык.¹⁵

Долгое время к данному источнику относились весьма осторожно. Прежде всего из-за литературной мистификации П.П. Вяземского.¹⁶

В 1887 году Павел Петрович Вяземский, сын поэта Петра Андреевича Вяземского, современника М.Ю. Лермонтова, в журнале "Русский архив" опубликовал "Письма и записки" Оммер де Гелль, якобы представлявшие собой перевод глав книги французской путешественницы и описывающие ее встречи с Лермонтовым на Кавказе и в Крыму осенью 1840 года. В 1993 году издательство "Academia" выпустило полный текст этих дневников. Факт знакомства Лермонтова с Оммер де Гелль был подхвачен биографами поэта (П.А. Висковский, П.Е. Щеголев).

Причем публиковавшийся текст "Писем и записок" сопровождался вступительной статьей М. Чистяковой, написанной в духе своего времени, где французская путешественница была названа авантюристкой, "крепостницей с кнутом и розгами, циничной куртизанкой" и т.д. Французская сторона не замедлила ответить на подобные "исследования".

Показательно, что из чувства патриотизма французы посоветовали господину Слониму покинуть страну, когда тот выполнил перевод тогда еще "не разоблаченной" мистификации на французский язык. Приятно осознавать, что есть на свете страна, где так рьяно защищают честь каждого своего соотечественника.

Письма и записки уже в 1934 году были отнесены к жанру литературной мистификации, а их подлинным автором назван сам П.П. Вяземский.

Но, хотя вопрос о литературной мистификации П.П. Вяземского был решен документально "окончательно и бесповоротно", споры о возможности встречи Лермонтова с госпожой де Гелль ведутся до сих пор, тем более что подлинная книга французской путешественницы полностью не переводилась на русский язык до настоящего времени.

Недавно автором этих строк было получено письмо от старейшего лермонтоведа из Санкт-Петербурга Людмила Назаровой. Она пишет о том, что уже давно лермонтоведы мечтают о том, чтобы подлинные путевые записки Оммер де Гелль были опубликованы на русском языке, но как-то ни у кого не дошли руки выполнить эту достаточно трудоемкую работу. Осознавая то, что публикация текстов книги А. Оммер де Гелль — задача крайне актуальная в современном лермонтоведении, автор данной статьи выполнил первый полный перевод книги А. Оммер де Гелль.

И вот сегодня, располагая этим переводом французского издания, мы должны признать книгу французской путешественницы замечательным документом эпохи. Правда, сама А. Оммер де Гелль имя М.Ю. Лермонтова не упоминает на страницах книги ни разу. Так что же, снова нам придется говорить сегодня о том, что сам вопрос "М.Ю. Лермонтов и А. Оммер де Гелль" навеян лишь непонятными фантазиями? Где же кончается миф и начинается реальность?

Посмотрим, каковы основные источники, на основе которых зародилась легенда об отношениях М.Ю. Лермонтова и А. Оммер де Гелль. Их перечислить нетрудно. Это:

1. Мистификация П.П. Вяземского "Лермонтов и г-жа Гоммер де Гелль в 1840 году".

2. Свидетельство 1841 года барона Е.И. фон Майделя об увлечении Лермонтова г-жой А. Оммер де Гелль, известное в пересказе П.К. Мартыанова.

3. Экспромт
Mon cher Michel!
Оставь Adel..

обнаруженный И.А. Гладыш в 1963 году в Центральном государственном архиве. Авторство экспромта вызывает сомнение, но в нем все-таки упоминается это имя Adel, ставшее легендой в биографии Лермонтова.

Можно также с большой натяжкой отнести сюда еще два момента: убежденность одного из солиднейших исследователей кавказского периода творческой биографии Лермонтова — Л.П. Семенова в том, что поэт осенью 1840 года ездил тайно от своего начальства в Крым¹⁷, где, по утверждению Е.И. фон Майделя и виделся с французской путешественницей; и смутное упоминание художницы Шаталовой о том, что, изучая подлинники многих рисунков Лермонтова, на одном из них она прочла подпись, сделанную рукой поэта — "Adel".

Надо признать, что все вышеприведенные свидетельства почти мифические: словно кому-то пригрезилось нечто. Но сквозь призрачный туман четко высветилось имя "Adel".

Неужели вся легенда о последнем увлечении поэта зиждется только на этих весьма сомнительных источниках? (Если, конечно, не брать в расчет до странности схожих по своей образности стихов Лермонтова и госпожи де Гелль). Да ведь это, пожалуй, и не источники вовсе (за исключением свидетельства Майделя), а так... "свободные намеки...". Говоря словами поэта:

**Ах, если ты меня поймешь,
Прости свободные намеки;
Пусть истину скрывает ложь:
Что ж делать. — Все мы человеки.**

Пойдем методом исключения. Допустим, П. Вяземский никогда не писал своей литературной мистификации. И.А. Гладыш не находила экспромта с именем "Adel". Майдель не делился своими воспоминаниями с Мартыановым, сам поэт никогда не был в Крыму. Ну а Шаталова... Бог знает, что ей там могло привидеться (тем более, что ее сейчас и критикуют-то именно с этих позиций, не находя подчас более веских аргументов для того, чтобы отринуть все то, что было сделано исследовательницей).

И когда перед нами останется лишь одна реальность, которую нельзя исключить: книга А. Оммер де Гелль "Путешествие по Прикаспийским степям и Югу России", изданная в Париже в 1860 году; когда мы внимательно прочтем и проанализируем ее, а затем спросим себя: "Дает — ли она нам возможность связать материалы, содержащиеся в ней, с именем Лермонтова?", наш ответ будет однозначным: "Безусловно, да!"

Если бы не существовало никаких других свидетельств, то и тогда мы бы связали эту книгу и ее автора с М.Ю. Лермонтовым. Потому что это ценнейший документ эпохи поэта, потому что на его страницах содержатся редкие описания встреч с людьми из непосредственного окружения Лермонтова, наконец, потому что материалы А. Оммер де Гелль дают выход на архив семейства Фадеевых, где хранились в свое время мемуары Е.А. Сушковой — автора первых воспоминаний о Лермонтове.

Мы можем также указать на связь этого архива с именем Павла Петровича Вяземского, так как первым переводчиком с французского языка ценнейших подлинных документов, связанных с поездкой по России четы де Гелль (автографа стихотворения Адель, написанного ею в Астрахани, и автографа ее

мужа Ксавье господину Фадееву), хранившихся там, стала его дочь Екатерина Павловна, в замужестве Шереметева.

Сегодня это дает нам основание снова поставить вопросы: во-первых, о подлинности "Записок" Е.А. Сушковой, особенно той их части, которая публиковалась после смерти мемуаристки по неизвестным в оригинале автографам; и, во-вторых, о соотношении подлинных и мистифицированных материалов в таком вопросе, как "М.Ю. Лермонтов — Адель Оммер де Гельль".

Исследователи, стоявшие у истоков изучения вопроса "Лермонтов и г-жа де Гельль", подробно анализировали материалы, хранящиеся в архиве князей Вяземских, долгое время находившихся в подмосковном имении графа С.Д. Шереметева Михайловском, в 1921 году поступивших оттуда в Центральный архив, а также материалы Остафьевского архива. Однако дальше констатации авторства псевдомемуаров Оммер де Гельль в своих рассуждениях не продвинулись.

Интересные мысли на этот счет мы встречаем у французских исследователей. Так, Ж. Буланже пишет: "Возможно, что в распоряжении кн. Вяземского было несколько писем Оммер де Гельль, и на этой незначительной канве он построил весь свой роман, несколько резвый". Мысль трезвая. Только что же послужило в данном случае канвой? Где искать подлинные документы, которые легли в основу "несколько резвого романа"? — В архиве Фадеевых. Именно там хранились подлинные автографы письма Ксавье Оммера и стихотворения А. Оммер де Гельль, написанного в Астрахани. Причем, как нам кажется, Вяземский намечает канву не только истории последнего увлечения М.Ю. Лермонтова. Но его стараниями обозначена канва и первого значительного романа в жизни поэта, послужившего толчком к созданию раннего цикла стихов Лермонтова, известного под названием "сушковского". К сожалению, именно материалы этого архива и не попали в поле зрения исследователей. Достаточно упомянуть тот факт, что в "Лермонтовской энциклопедии", проредактированной В.А. Мануйловым, нет даже специальной статьи на имя А.М. Фадеева — автора воспоминаний, без которых не может обойтись современное лермонтоведение, так как в них речь идет о Е.А. Сушковой — адресате лермонтовской лирики, о ее родителях¹⁸, да и вообще как можно обойти это имя, когда известен отзыв о Лермонтове его дочери Е.А. Ган, а другая дочь — Надежда Андреевна — встречалась в 1881 году с первым биографом поэта Висковатым и передала ему часть дневника Е.А. Сушковой (тетрадку 1833 года)! Но в упомянутой энциклопедии о главе этого семейства, в архиве которого хранился в свое время определенный круг основных источников по лермонтоведению, нет ни слова?! Зато там есть статья на советского писателя А.А. Фадеева, так как его героиня Ульяна Громова читала в застенке лермонтовского "Демона"!

Ясно, что с таким подходом к источникам многие вопросы в лермонтоведении остаются неразрешенными до сих пор. Однако вернемся к тому конкретному историческому материалу, который нам дает анализ такого важного источника, как книга А. Оммер де Гельль "Путешествие по Прикаспийским степям и Югу России". Думается, что этот материал можно классифицировать следующим образом:

1. Информация об историко-археологических памятниках Северного Кавказа.
2. Персоналии в истории российско-кавказских отношений.
3. Этнографические материалы.
4. Сведения о событиях Кавказской войны.
5. Материалы по истории возникновения и развития российских сел и городов.
6. Оценка явления русской культуры.
7. Версификация материалов по лермонтоведению.

Интересно упоминание А. Оммер де Гельль развалин древнего города Маджары, все постройки которого шли по высокому берегу реки Кумы. Маджары — крупнейший золотоордынский город Северного Кавказа, его экономический центр, имевший широкие связи, в том числе со Средней Азией. Город Маджары процветал в XIV веке и был разрушен Тамерланом в 1395 году.

Первое сообщение об этом выдающемся памятнике прошлого сделал венгр Ш. Туркан, эмигрировавший из Трансильвании в Россию в 1716 году, ставший впоследствии в Петербурге офицером и служивший затем в г. Сулаке на Кавказе (Дагестан). О развалинах древнего города он писал в письме из Астрахани в 1725 году.

Упоминания о Маджарах можно также найти у Гмелина, Гюльденштедта и Палласа. После них в Маджарах в 1798 г. побывал почетный член Российской Академии наук граф Ян Потоцкий. XIII глава труда ученого, посвященная описанию его кавказского путешествия "Voyage dans les steppes d'Astrakhan et du Caucase" (Paris, 1829), содержит описание его поездки в Маджары. Я. Потоцкий сообщает: "Руины Маджар занимают территорию примерно до двух миль в диаметре,.. удалось найти среди руин кирпичи, покрытые глазурью, похожие на те, что находят в развалинах Сарая.."

Малые Маджары отстоят от Больших на двенадцать верст. Так называют группу могильных холмов, среди которых находились шесть мавзолеев, от них остался лишь фундамент.."

Адель Оммер де Гельль побывала на этом месте примерно через 50 лет. "Лошади Реброва, — пишет она, — отвезли нас в Бургун-Маджары, имение, принадлежавшее генералу Скажинскому.."

Покинув Бургун-Маджары, мы пересекли местность, где в былые времена находились знаменитые Маджары, прошлое которых до сих пор — загадка для историков. От них осталось только несколько кирпичей — свидетелей их существования. Русские привезли их сюда, чтобы построить свою деревню..."¹⁹

Таким образом, описание, сделанное А. Оммер де Гельль на страницах этой книги, помогает представить историю разрушения древнего памятника в динамике.

Особенно обширный материал в книге Оммер де Гельль мы находим по упоминаемому в ней персоналиям. В книге содержатся крайне интересные сведения о встречах в Ставрополе ее автора с генералом П.Х. Граббе, под началом которого в 1840 г. служил М.Ю. Лермонтов.

В Пятигорске А. Оммер де Гельль поселилась в доме доктора Ф.П. Конради (1775—1848) — главного врача Управления Кавказских Минеральных Вод. Сегодня об этом человеке сохранились лишь скудные и разрозненные сведения. Между тем, Адель Оммер де Гельль упоминает, что именно доктору Конради Пятигорск обязан идеей постройки здесь беседки "Эолова арфа". Доктор был совершенно искренне убежден в том, что ее звуки благотворно скажутся на состоянии больных. Возможно, что эта история была известна М.Ю. Лермонтову, и он с легкой иронией пишет в повести "Княжна Мери" из романа "Герой нашего времени":

— ...Вы, может быть, не любите музыки?

— Напротив... музыка после обеда усыпляет, а спать после обеда здорово. Следовательно, я люблю музыку в медицинском отношении.

На страницах книги А. Оммер де Гельль мы встречаем живой и достоверный портрет доктора Федора Петровича Конради, около двух десятилетий руководившего курортной медициной на Кавказских Минеральных Водах. О нем самом в специальных работах по истории Кавказских Минеральных Вод почти не содержится каких-либо сведений. Хотя надо признать, что нет, пожалуй, ни одной книги о Водах, в которой бы не упоминалось

его имя. Получается, что единственный, достаточно живой и достоверный портрет Конради принадлежит именно перу Адель Оммер де Гелль: "...это был человек примерно шестидесяти лет, — пишет она, — с лицом тонким и добрым, тип которого, почти утраченный, напоминал нам врачей старой школы. Одетый в черное, с широкой табакеркой в руке, жабо с хорошо сделанными складками, воротничок, доходящий до ушей, наблюдательный взгляд, лицо, как будто из пергамента, немного глуховатый — таковы были его отличительные черты".

Конради обучался в Геттингенском, Йенском и Галльском университетах. Докторское звание он получил в 1796 году в Геттингене, затем четыре года служил в городах Услар и Гардиган в Ганновере (второй по величине провинции Пруссии). В 1805 году Конради был выписан в Россию для князя Лопухина. Со временем он был избран членом обществ испытателей природы и медико-физического при Московском университете. В 1818 году Федор Петрович был определен в тверскую врачебную управу на вакансию акушера, откуда в апреле 1822 года переехал на Кавказские Минеральные Воды.

Ф.П. Конради активно занимался изучением целебных источников, опубликовал несколько статей и две монографии, содержащие как его рассуждения о минеральных водах вообще, так и ценные сведения о Кавказских минеральных источниках в частности.²⁰

Ф.П. Конради сам открыл новый серный источник близ Кумгоры, который назвал Анненским. Он сделал, по словам А. Оммер де Гелль, "все возможное, чтобы превратить Пятигорск в настоящий земной рай". В своих стараниях он был полностью понят и поддержан императором. Большие средства и огромный труд были вложены в благоустройство Пятигорска по инициативе доктора Конради, который, по выражению французской путешественницы, выполнял здесь роль "маленького властителя". Интересно, что в период его пребывания в должности главного врача на Кавминводах М.Ю. Лермонтов дважды лечился в Пятигорске, в 1825 и 1837 гг., и, возможно, пользовался его советами.

Под именем дома Конради на плане Пятигорска 1831 года значится довольно большое здание на самом видном месте города, напротив бывшей ресторации (сегодня это место занял Госбанк). Позднее на нынешней улице Теплосерной, примерно против здания радоновых ванн, появился еще один дом Конради с довольно большим садом, который тоже не сохранился. Имеются сведения о том, что Ф.П. Конради проводил здесь опыты по разведению винограда. Об этом пишет известный путешественник, натуралист и археолог, по происхождению швейцарский француз — Фредерик Дюбуа де Монпере, побывавший в Пятигорске в 1838 году.²¹ Существует изореконструкция одного из домов доктора Конради, выполненная художником В.П. Васиным.

Тем ценнее представляется описание дома Ф.П. Конради в книге Адель Оммер де Гелль, где она остановилась в свой приезд в Пятигорск.

Кроме того, на страницах упомянутой книги французской путешественницы встречается имя другого чрезвычайно интересного человека — знатока Кавказа, одного из первых его историков, участника Кавказской войны 1817—1864 гг. входившего в окружение А.П. Ермолова, высоко его ценившего, — Алексея Федоровича Реброва (1776—1862). Адель Оммер де Гелль посетила его имение Владимирова, располагавшееся на реке Куме (сегодня Левокумский район Ставропольского края). А.Ф. Ребров владел также домами в Пятигорске и Кисловодске. В одном из них (Кисловодск) в 1837 году останавливался М.Ю. Лермонтов.

Вчитываясь в строки книги А. Оммер де Гелль, невольно ощущаешь, что нам становится дорого каждое слово, потому что из этих строк становится зримой эпоха.

"Ребров, хозяин Владимирова, — пишет она, — спустился навстречу нам по лестнице, и мы были приняты доброжелательно, со всей любезностью владельца поместья. Он поспешил нас устроить в прелестных апартаментах... с окнами, выходящими в прекрасный сад, где мы нашли бильярд и большую подписку "Ревю этранжер", — журнала, который достиг даже берегов Кумы".

Основоположник виноградарства и виноделия на Северном Кавказе, Алексей Федорович, несомненно, является интереснейшей исторической личностью. Французскую путешественницу поразили его хозяйственные способности, которые она оценила по достоинству: "Владимирова, — читаем на страницах ее книги, — одна из самых прелестных усадеб, когда-либо виденных мною в России. По тому как ведется хозяйство этого восхитительного имения, узнается ум глубокий и изысканный... Мягкость климата позволила ему развести многочисленные тутовые плантации и открыть фабрики по производству шелка, продукция которых может соперничать с самыми лучшими шелками Прованса... Как экономиста и администратора Реброва можно сравнить с самыми выдающимися людьми Европы, он обладает такими знаниями в вопросах индустриализации, какие не содержат даже специальные книги..."

Оммер де Гелль упоминает сады Реброва, наполненные всеми европейскими фруктами, множество сортов винограда (особенно ей понравился "Шираз" — без косточек). "Я также не могу забыть его восхитительное вино "Глаз куропатки", — пишет она. — Ничто не льстило так самолюбию Реброва, как наши сравнения его с лучшими марками вин Франции, которые мы делали с первого до последнего дня нашего пребывания у него..."

Ну, а нашему самолюбию ничто так не может польстить сегодня, как тот факт, что человек, которым восхищались европейские путешественники, является нашим соотечественником.

Параллельно А. Оммер де Гелль упоминает о событиях Кавказской войны XIX века. Она рассказывает о том, что усадьба Реброва, Владимирова, превратилась, благодаря его стараниям, в самостройную крепость и благополучно отражала одну атаку горцев за другой.

На страницах книги французской путешественницы можно встретить еще много имен людей, оставивших свой след в истории Кавказа. Так, она упоминает лингвиста и немецкого политика, посла Пруссии в Риме, Вильгельма фон Гумбольдта (1767—1835), основателя колонии Каррас на Кавминводах Александра Паттерсона, наместника на Кавказе и главнокомандующего отдельным кавказским корпусом графа М.С. Воронцова (1782—1856), графа М.И. Платова (1751—1818) — атамана Донского Казачьего войска, генерала от кавалерии, И.О. Паскевича (1782—1856) — генерала-фельдмаршала, получившего от Николая I титул "светлейшего князя Варшавского" за подавление польского восстания в 1831 году, И.С. Тимирязева (1790—1867), занимавшего пост военного губернатора в Астрахани.

Несколько раз на страницах книги А. Оммер де Гелль встречается имя А.С. Пушкина. С восхищением она говорит о его поэзии. А вот впервые ей в России читает стихи Пушкина безумный архимандрит, которого она встречает в монастыре близ Екатеринослава. "Какая печальная страна, где одаренность от природы, — пишет о нем Адель Оммер де Гель, — рассматривается чуть ли не как преступление и может стать для человека причиной его падения и безумия!"

Какая емкая и глубокая фраза! Сколько замечательных русских имен мы можем вспомнить, подведя их под эту формулу! Чаадаева, Лермонтова, которого после написания стихов на смерть А.С. Пушкина поехал осмотреть полковой врач на предмет, "не безумен ли этот господин..."

Описывая свое путешествие по Крыму, А. Оммер де Гелль говорит о том, что в Шули посетила простой домик, где долгое время жил П.С. Паллас (1741–1811) — академик, один из первых исследователей Кавказа. В той же XVI главе, где говорится об этом, есть очень интересные строки: "... в Чуфут-Кале нас привела еще одна причина — увидеть поэта, живущего с юных лет на этом печальном утесе... Нашей первой заботой по прибытии было найти жилище этого равнина, построенное как гнездо орла, на краю Скалы. Войдя в кабинет, заполненный книгами и географическими картами, мы оказались в обществе маленького старичка с длинной белой бородой, который многое рассказал нам о чести и доблести жителей Востока... Можно ли представить себе, как в подобном уединении он проделал огромную работу, описывая историю племен караимов, начиная с Моисея до наших дней?" Здесь, возможно, речь идет об А. Фирковиче — известном ученом и собирателе древностей. Значение такого рода информации трудно переоценить.

Крайне интересным представляется нам упоминание А. Оммер де Гелль имени господина Тейтбу де Мариньи. Т. де Мариньи — нидерландский консул в Одессе, был членом ученых обществ (Парижского географического и др.). В 1829–1851 гг. он специально изучал юг России, берега Черного моря, оставив ценные для нас сегодня зарисовки сцен повседневной жизни кавказских горцев.

Гравюры по рисункам нидерландского консула в Одессе господина Тейтбу де Мариньи были отпечатаны в мастерской Ластейри.

Один из его рисунков представляет, согласно подписи автора, "Праздник Креста". В христианской религии известно несколько праздников Креста. Они восходят к IV веку, когда в 326 г. равноапостольная царица Елена, мать императора Константина, решила найти Крест, на котором распяли Иисуса Христа. Только после долгих поисков Святая царица нашла гроб Иисуса и три креста. Нужно было узнать, какой из них Крест Господень. Для этой цели Святитель Макарий прикладывал к ним поочередно вначале больного человека, который чудом исцелился, затем покойника (поблизости от Голгофы проходила похоронная процессия). Усопший тотчас воскрес. По этим чудесам был определен Крест Господень. (Один из праздников Креста так и называется: Обретенье Креста Господня). Многие захотели его увидеть. Тогда Иерусалимский Патриарх Макарий повелел высоко поднимать, то есть воздвигать крест. Отсюда произошло название еще одного из праздников Креста — Крестовоздвижение.

Но, судя по дате на рисунке — 28 июля 1818 года, Тейтбу де Мариньи наблюдал другой праздник — Изнесения Честных Древ Животворящего Креста. После Обретенья Креста Господня в Константинополе был установлен обычай выносить Честное Древо Креста на людные места для освящения. Этот праздник отмечается Церковью и в наши дни. Из алтаря на середину храма выносятся деревянный крест в честь памятного события. Интересно, что верхние части креста, изображенного на рисунке, имеют не прямоугольную, а круглую форму. Это, так называемый, круглый крест.

С течением времени употреблявшийся прежде в религиозных церемониях черкесов крест приобрел форму двузубых и трезубых вил. Во время пиршеств в священных рощах они продолжали совершать возлияния в честь старых языческих божеств. Практиковались также жертвоприношения домашних животных. Убитый молнией считался счастливым, отмеченным божеством. Еще в XVIII–XIX вв. у черкесов существовал пантеон языческих богов, наряду с почитанием Ауса Георга и покровительницы пчел Мериама. "Различные суеверия, — замечает Е. Алексеева, — были сильны и при распространении христианской веры и после введения магометанства. Многие из них дожили до XIX века". (Е. Алексеева. Очерки по истории черкесов в XIV–XV вв. // Труды Карачаево-Черкесского научно-исследовательского института. — Вып. III. — Черкесск, 1959. — С. 3–83).

Интересно привести свидетельство самого Тейтбу де Мариньи: "К вечеру, — пишет он, — мы рискнули совершить прогулку в священный лес, расположенный неподалеку от побережья. Большой крест с закругленными в форме тrefфы концами освящал это религиозное место; здесь не осмевались ни рубить деревья, ни прикасаться к чему-либо вокруг. Этот знак христианства, сохранившийся здесь, перешел к горцам от предков. Теперь они игнорируют его символику; лишь турки им рассказали легенду о том, как великого пророка хотели убить в бане, но через окно к нему явились ангелы, чтобы его спасти, и сделали ему знак следовать за ними. Тогда пророк положил свою руку на лоб и сказал, что его голова слишком велика, но ангелы сказали что нет; затем он указал на свой живот и на плечи как препятствие к побегу, и эти знаки образовали форму креста. Теперь горцы собираются вокруг него несколько раз в году, во время торжественных праздников.

Это пожилым и добродетельным людям доверяют возносить молитвы народа ко Всемогущему. Однако священники также принимают в этом участие, хотя в молодости они не щадят своей крови в битвах, имея всегда оружие против врагов. Покрытые бурками, они приближаются к кресту среди простого народа, сохраняющего глубокое молчание, и обращаются со своими молитвами к Творцу, прося у него сохранить их поля, хорошего урожая и защиты от чумы. Множество маленьких свечей прикрепляются к кресту. На одной из них сжигают немного шерсти быка, только что принесенного в жертву, на голову которого льют бузу — хмельной напиток, который готовится из печеного хлеба или заваренной кипятком каши из просяной или кукурузной муки, предлагая ее таким образом Богу, а также кладут пресный хлеб, в который завернут сыр. Церемония заканчивается празднеством, во время которого каждый житель кантона развлекается на свой манер танцами и играми". Таким образом, рисунок Т. Де Мариньи свидетельствует о наличии пережитков христианства в верованиях горцев Северного Кавказа еще в начале XIX в. Этот рисунок упоминается швейцарским французом, геологом, натуралистом, археологом — Фредериком Дюбуа де Монпере, путешествовавшим по Кавказу в 1833 году. Ссылаясь на Тейтбу де Мариньи, он рассказывает о том, как еще в 20-е годы XIX века в окрестностях Геленджика можно было видеть, "как священники в простых бурках или войлочных плащах, приближаются, окруженные толпой народа, хранящего глубокое молчание, к кресту, который стоит в лесу, придавая ему священное значение, здесь они возносят творцу моление..."²².

Сам Тейтбу де Мариньи, посетивший Черкессию в 1818 г., отзываясь о черкесах как об одичалых христианах и подтверждает своим рисунком многие свидетельства о пережитках христианского учения в среде горцев.

Работая в 2001 году в фондах Государственной Национальной библиотеки Франции, мы обнаружили еще несколько рисунков г-на Тейтбу де Мариньи. Один из них крайне интересен тем, что содержит много этнографических подробностей по костюму и вооружению черкесов. Кроме кольчуг из кованых колец, шлемов, луков и стрел на этом рисунке мы видим кистень — оружие, редко встречающееся на изображениях кавказских горцев. Кистень был во всеобщем употреблении в России в XVIII–XIX вв. Это оружие состоит из металлического шара на ремне и приспособлено для нанесения ударов. По-видимому, оно идет с Востока и занесено в Европу монголами.

Таким образом, ценность материалов, содержащихся в труде А. Оммер де Гелль не вызывает никакого сомнения. Это относится и к упоминанию А. Оммер де Гелль о знакомстве с семейством Фадеевых. Нам представляется, что именно в нем содержится ключ к разгадке тайны в биографии М.Ю. Лермонтова — почему в свое время была написана мистификация П.П. Вяземского.

Впрочем, связь имени П.П. Вяземского с архивом Фадеевых ставит перед лермонтоведами новые проблемы, касающиеся подлинности материалов Е.А.Сушковой — адресата лирики лермонтовской лирики. Однако для того, чтобы проанализировать версии, возникающие в связи с этим, мы должны представить на суд читателей еще целый ряд статей, написанных по этому поводу.

На перекрестке поэтических судеб. (Эксклюзивные материалы на основе авторских переводов с французского языка)

**Мы случайно сведены судьбою,
Мы себя нашли один в другом,
И душа сдружилась с душою;
Хоть пути не кончить им вдвоем.**

Странные совпадения порой случаются в жизни. П.А. Висковатый, первый биограф М.Ю. Лермонтова, рассказывает об одном загадочном эпизоде из жизни поэта, случившемся с ним незадолго до его гибели:

"...Лермонтов с кем-то из товарищей посетил известную тогда в Петербурге ворожею, жившую у "Пяти углов" и предсказавшую смерть Пушкина от "белого человека"... Лермонтов... спросил: будет ли он выпущен в отставку и останется ли в Петербурге? В ответ он услышал, что в Петербурге ему вообще не бывать, не бывать и отставки от службы, а что ожидает его другая отставка, "после коей уж ни о чем просить не станешь".

Когда неожиданно пришел приказ поэту ехать, он был сильно поражен. Припомнилось ему предсказание. Грустное настроение стало еще заметнее, когда, после прощального ужина, Лермонтов уронил кольцо, взятое у Софьи Николаевны Карамзиной, и, несмотря на поиски всего общества, из которого многие лица слышали, как оно катилось по паркету, его найти не удалось".

Посещение предсказательниц, гадалок было модным в XIX веке. Но странно не то, что к пророчествам относились очень серьезно, удивительно то, что пророчества эти сбывались. Потому они врезались в память на всю жизнь, попадали на страницы мемуаров. Вот, например, что пишет об одном из таких предсказаний судьбы Адель Оммер де Гелль:

"Цыганка, окинув меня пристальным взглядом, взяла мою руку и, тщательно изучив линии на ней, продолжила меня рассматривать, ничего не говоря.

— Что Вы можете ей предсказать? — кричали ей со всех сторон, ее гороскоп, мы хотим знать ее гороскоп!..

— Эта девушка, — наконец произнесла гадалка с задумчивым видом, — эта девушка будет иметь единственную участь.

— Какую? Какую? Никаких тайн!

Но, не реагируя на все эти требования, старуха показала мне на птицу, быстро пролетающую над нашими головами.

— Посмотри на эту птицу, — сказала она мне тихо, чтобы никто, кроме меня, не услышал, — посмотри, она летит к солнцу: так же, как она, ты пересечешь пустыни и моря, и ты будешь петь, чтобы забыть усталость.

Не удивляйтесь же сегодня, читая стихи, в разные годы вышедшие из-под пера женщины. Как то предсказала цыганка, я пересекла пустыни и моря, и я пела... чтобы забыть усталость"²³. (Адель Оммер де Гелль. Париж. 15 сентября 1845 г.)

Этой женщине, так же как М.Ю. Лермонтову, предсказали судьбу, так же, как и в жизни русского поэта, этому предсказанию суждено было сбыться. Она действительно пересекла пустыни и моря, следуя за своим мужем — известным геологом и путешественником Ксавье Оммер де Геллем. Она сопровождала мужа в научных путешествиях до момента его смерти в 1848 году. Оставшись вдовой с тремя сыновьями, она стала писать, опубликовав сначала труды мужа, в создании которых принимала участие, затем свои путевые заметки, на страницах которых рассказала о своей бродячей жизни в причерноморских степях, среди калмыков и киргизов, на берегах Каспийского моря, на Кавказе и в Крыму. С ней мы засыпаем в степи под покровом палатки; восхищенные, видим возвышающиеся на горизонте церкви Астрахани; трясемся по дорогам Кавказа; видим землю Пятигорья того славного, ныне ушедшего времени.

Молодая и красивая женщина, полные опасности путешествия, история любви, будущая книга... Все это могло бы быть увлекательным приключенческим романом. Но реальность была более удивительной, более прекрасной, чем самый захватывающий роман. Адель Оммер де Гелль, жена блестящего инженера, сочетавшегося с ней браком, когда ей было 15 лет, не замкнулась в привычных рамках женской судьбы XIX века, она избрала этого благодаря своей любви к жизни, поэзии, мужчине.

Позднее она станет легендой в жизни М.Ю. Лермонтова. Произойдет это благодаря литературной мистификации П.П. Вяземского. Факт мистификации будет доказан очень скоро, но факт знакомства французской путешественницы с русским поэтом остается под вопросом до сих пор. В 1840 году она побывала в Пятигорске в одно время с Лермонтовым — в конце лета — начале осени. На страницах своей книги, посвященной описанию этой поездки, она не упомянула имени поэта ни разу. Однако есть и другой источник ее откровений. Это сборник ее стихов "Мечтания странника", стихов, написанных во время ее путешествий по югу России, Кавказу, Молдавии. Эти стихи никогда не комментировались, не переводились на русский язык. Более того, в одной из публикаций указали на то, что они "не имеют самостоятельной художественной ценности". Но ведь это тоже дорожный дневник госпожи де Гелль, иногда даже более откровенный, чем ее мемуары. В своих стихах Адель писала о чувствах, охвативших ее во время бесконечных странствий, когда она, подобно птице, согласно предсказанию цыганки, пересекала пустыни и моря.

Ах! Если бы я была птицей!,

Сколько раз я так говорила себе, глядя в небо

Такое чистое и сияющее:

Почему я не могу, как пролетевшая птица

Затеряться в его лазури?

(Адель Оммер де Гелль)

Зачем я не птица, не ворон степной,

Пролетевший сейчас надо мной?

Зачем не могу в небесах я парить

И одну лишь свободу любить?

(М.Ю.Лермонтов)

Прочтешь строфы двух поэтов — и уже не хочется верить ни в то, что Адель Оммер де Гелль не была знакома с Лермонтовым, ни в то, что она вообще не слышала его имени. По настроению, эмоциональной выразительности, и даже по стилистическим приемам, творчество французской поэтессы близко лермонтовскому. В поэзии каждого из них были гроза, демон, и даже парус.

Демон с сумрачным взглядом,

Уйди, удались от меня;

Ты, кто явился из мрака,

Когда твой свирепый взгляд

Останавливается на моем ложе
В полночный час,
Наполняя меня ужасом,
И, содрагаясь от страха,
Я трепещу остаток ночи!
(Адель Оммер де Гелль)

**Он любит пасмурные ночи,
Туманы, бледную луну,
Улыбки горькие и очи,
Безвестные слезам и сну...
Когда же кто-нибудь нисходит
В могилу с трепетной душой,
Он час последней с ним проводит,
Но не утешен им больной.**
(М.Ю. Лермонтов)

Да, безусловно, у каждого из них был свой Демон. И в творчестве каждого была гроза, как один из излюбленных и часто повторяющихся образов:

Видели вы грозу
Неистовствующую в своей ярости,
Ревущую над бездной,
Повсюду оставляющую свои следы
И наполняющую пространство
Невероятным громом?
(Адель Оммер де Гелль, 1836)
**Ревет гроза, дымятся тучи
Над темной бездною морской,
И хлещут пеною кипучей,
Толпяся, волны меж собой.
Вкруг скал огнистой лентой вьется
Печальной молнии змея,
Стихий тревожный рой мятется —
И здесь стою недвижим я.**
(М.Ю. Лермонтов, 1830)

Сходство образов потрясающее! Поражает и фатализм обоих авторов.

**Он верил темным предсказаниям,
И талисманам, и любви,
И неестественным желаньям
Он отдал в жертву дни свои...**
(М.Ю. Лермонтов. "Эпитафия", 1830)

Адель Оммер де Гелль в 1857 году в Константинополе напишет странное стихотворение, озаглавленное "Каждому — свое", объясняющее смысл ее жизни, предначертанный роком. Интересно, что в нем она уподобит свою судьбу участи паруса. Совсем полермонтовски. Правда, он не столь мятежен и не ищет покоя в бурях, как хрестоматийно известный образ-символ поэта.

Каждому — свое.
Я в этот мир приду, растрчивая дни,
Пустив мой парус по быстрому течению,
Подчиняясь его законам, ненависти и любви,
Я буду следовать по нему, согласно пророчеству.
Никто не в силах повернуть назад
Чтобы припасть к манящим берегам,
Никто не в силах остановиться, если устал,
Рок влечет... И жалобы иссякают.
Иди, — говорит он, — оживляй пустыню!
Пролей твои воды в пересохший источник,
Сделай плодородной эту ниву,
Верни жизнь увядшему растению!

Имя Адель Оммер де Гелль, подобно увядшему растению, пересохшему источнику, едва не кануло в небытие безвестности.

Оно не затерялось на пыльных страницах истории благодаря Лермонтову. Сколько было сказано небылиц под видом научных версий о ее не существовавших, по-видимому, отношениях с русским поэтом! Ее образ использовали в кино, о ней писали романы и научные статьи. Писали в России, писали во Франции. Доходило даже до того, что возникали сомнения: "А была ли вообще такая женщина на свете?" Но ее книги, ее строки были реальностью. Как реальностью была она сама, изображенная на одном из рисунков мужа, сделанных во время кавказского путешествия, удостоенного в 1842 году высшей награды Географического общества Французской академии наук. Кажется, что спадает пелена времени, скрывающая реалии прошлого столетия, когда смотришь на эти рисунки. Вот Адель сидит на почетном месте в калмыцкой кибитке и смотрит восточный танец; вот черкесы расположились на отдых в долине Подкумка; вот казачий пост, мимо которого проходит дорога. И снова дорога, дорога... И снова в дороге рождались стихи. И только сейчас, в конце XX столетия, мы впервые их читаем на русском языке, вспоминая при этом строки М.Ю. Лермонтова.

Когда я слышу
Колокола звон,
Когда я вижу распутившийся
Цветок в лесу,
Когда, сидя вечером
У ракитника,
Я чувствую зефир,
Дыхание любви
На моей счастливой щеке
Нежно трепещет.
Когда белый парус,
Дрожащий на ветру,
Кокетливо клонится
На плывущем корабле,
Когда летящая птица,
Застигнутая грозой,
Съезжившись в комок,
С еще мокрыми крыльями
На пестрой траве
Вьет свое гнездо;
Когда странствующая туча,
Скользя по небу,
Открывает моему взору
Роскошную радугу,
Когда безумный ветер
Доносит любимый запах,
Колыхая цветок;
Когда белая луна
Разливает свой свет над дюной.
Наконец, когда земля,
Как в свой первый день,
Небо освящено любовью,
Я чувствую в моей душе
Живой огонь,
Внезапно меня охвативший.
И тайный голос
Мне говорит: "О, поэт,
Тебе нужно петь!"
(Кисловодск. Кавказ)

Использованием психологического параллелизма и анафорического "когда" (кстати, анафора — излюбленный прием Лермонтова) это стихотворение напоминает лермонтовское "Когда волнуется желтеющая нива". Впрочем, при внимательном прочтении, параллелей с творчеством русского поэта здесь найти можно много.

Лишь одно из стихотворений госпожи Оммер де Гелль получило достаточно широкую известность благодаря публикации первого биографа М.Ю. Лермонтова — П.А. Висковатого. Это стихотворение "Соловей", которое, как утверждает последний, было посвящено поэту. Впервые оно было опубликовано в "Одесском вестнике" № 104, 31 декабря 1840 года. Стихи имели посвящение: "Л***" и содержали строки, где говорилось о том, что автора "влекут далекие воспоминания". В "Лермонтовской энциклопедии" отвергнуто предположение о том, что эти стихи обращены к Лермонтову, и за основу взята версия, согласно которой строки эти, "скорее всего", посвящены французскому поэту Лемэру, с которым госпожа Оммер де Гелль встретила в Одессе, где провела зиму 1840—41 годов. Но почему же тогда "далекие воспоминания"? Ведь, если верить авторам "Лермонтовской энциклопедии", Лемэр находился во время написания стихов рядом! Вероятно, в лермонтоведении нет убедительных доказательств того, что эти стихи не могут быть адресованы русскому поэту.

Все, что я прошу у Бога, даровавшего мне
Тягу к гармонии, любовь и веру,
И лишившего дара, желанного для всех поэтов,
Наполнится его стихами, его душой, его жизнью...

Чьей жизнью, душой и чьими стихами хотела "наполниться" Адель Оммер де Гелль? Вопросы, вопросы... на которые и сегодня мы не можем дать ответ. Удивительнее всего, что Лермонтову тоже приписывали посвящение его французских стихов "Ожидание" (1841 г.) госпоже Оммер де Гелль. Затем это предположение так же отринули. И так же не совсем обоснованно. Сколько же все-таки сходного в этих двух судьбах!

"Я жду ее на сумрачной равнине..." — скажет поэт. И мы снова не можем ответить, кого он ждал, что грезилось ему. Но одно мы можем сказать совершенно точно: много стихов было написано в блестящем XIX веке. Но мало где можно найти такое сходство образов, как в творчестве Лермонтова и Оммер де Гелль. Что это? Результат знакомства французской писательницы с поэтическими созданиями "русского Гёте"? А чем объяснить странные совпадения событий в их жизни? Мистикой?

Не будем делать опрометчивых предположений, оставаясь не в силах разъяснить ничего. Но если верить в то, что есть где-то на высшем уровне, как теперь говорят, "бесконтактное" общение родственных душ, то пусть это будет как у Лермонтова:

Полный горькой тоски,
Я ложусь в густую траву
И засыпаю глубоким сном...
Вдруг я просыпаюсь дрожа:
Ее голос шептал мне на ухо,
Ее уста целовали мой лоб...

Игра по правилам французского романа, или две женские истории из жизни М.Ю. Лермонтова

Когда бы мог весь свет узнать,
Что жизнь с надеждами, мечтами
Не что иное — как тетрадь
С давно известными стихами.

Две головокружительные "женские" истории в жизни М.Ю. Лермонтова вписываются в канву интимной биографии поэта. Кем писалась эта биография?

"Записки" первой и вероятно последней вдохновительницы Михаила Юрьевича появляются примерно в одно время, считаются самыми ранними из воспоминаний о поэте и сразу же вызывают множество вопросов об их подлинности.

В советское время полный текст воспоминаний обеих мемуаристок был опубликован одним и тем же издательством, завоевывающим "своего" читателя в годы послереволюционной разлуки, якобы по отсутствующим ныне в оригинале автографам.

В основу "Записок" были положены немногочисленные факты из жизни двух реальных женщин, на которых падал отблеск гения поэта.

Подлинные документы, касающиеся тех или иных моментов их биографий, хранились в одном и том же семейном архиве. Цепочка имен людей, имевших отношение к архиву, приводит к Павлу Петровичу Вяземскому.

* * *

Многие маститые лермонтоведы, например, Б. Эйхенбаум, относили иные воспоминания о поэте к "разным мелочам" вроде истории с Е.А. Сушковой.

Однако в воспоминаниях Е. Сушковой содержались двенадцать неизвестных ранее стихотворений М.Ю. Лермонтова (а это совсем даже не мелочи), а исследования А. Гласе альбомов А. Верещагиной, по ее словам, "подтвердили аутентичность такого важного документа, как записки Е.А. Сушковой" (по крайней мере части этих записок).

История романа Лермонтова с французской путешественницей Аделей Оммер де Гелль, нашедшая отражение в мистификации П.П. Вяземского, тоже могла бы показаться мелочью. Но если внимательно проанализировать подлинные воспоминания француженки о путешествии по югу России, можно прийти к выводу о том, что перед нами ценный исторический источник, документ эпохи, независимо от того, что в нем Лермонтов не упомянут ни разу.

Эти примеры говорят о том, как важно отделить зерна от плевел. В этой ситуации необходим коренной пересмотр первоисточников лермонтовской легенды, новое прочтение известных ранее, и, конечно же, введение в научный оборот новых источников, если таковые имеются.

Сегодня, когда ушли из жизни многие корифеи лермонтоведения, а новые еще не появились на горизонте этой науки, публикации о М.Ю. Лермонтове имеют две основные тенденции. Первая: Лермонтова надо "защитить" от нападков иных исследователей. Вторая: ученые-де не желают обнародовать пороки своего кумира, а потому материалы о нем, якобы недоступные, можно отнести чуть ли не к разряду секретных. Оказывается, гордость нации — это лишь "кумир ученых", которые к тому же периодически пытаются "подкорректировать" и несколько "облагородить" образ поэта. Остается только задать себе риторический вопрос: "А кто же судит этих самых ученых с такой пристальностью?" Может быть, люди, каким-то образом зарекомендовавшие себя в лермонтоведении? Отнюдь. Фамилии иных авторов статей ровно ничего не говорят ни лермонтоведам со стажем, ни юным исследователям. И свойственен им лишь лихой журналистский подход. А потому снова и снова "изобретается велосипед", так или иначе тасуются известные факты. Ведь "журналистам" так хочется сенсаций. А чаще всего получается так, что нет даже предмета для разговора. Что дает нам право обратиться снова к священному имени русского пророка? — В этой статье будет сделана попытка соединить два женских имени, которые давно и прочно вошли в лермонтоведение. Что дает нам это соединение? — Ответ лишь на один вопрос: "Почему появилась на свет самая громкая мистификация биографии

Лермонтова? И как следствие: где кончается мистификация и начинается реальность?"

Американская исследовательница А. Глассе, имя которой мы уже упоминали выше, говорит о том, что новые штрихи к интимной биографии поэта можно добавить только тогда, когда будут серьезно исследованы такие параллели как "М.Ю. Лермонтов — Н.Ф. Иванова", "М.Ю. Лермонтов — В.А. Лопухина". Мы пришли к выводу о необходимости анализа новой, неожиданной параллели "М.Ю. Лермонтов — Е.А. Сушкова" и "М.Ю. Лермонтов — А. Оммер де Гелль".

Но, впрочем, обо всем по порядку. И начнем мы, пожалуй, с одной не слишком давней истории.

31 декабря 1921 года было зарегистрировано издательство Философского общества при Петроградском университете под названием "Academia". Уже в первые дни следующего 1922 года оно смогло приступить к активной деятельности, так как был подготовлен к набору перевод первого тома сочинений Платона, который и стал начальным выпуском этого только что возникшего издательства. Его директор А.А. Кроленко рассказывает: "долго организаторы не могли придумать имени своему детищу. Потом я решил, поскольку первой книгой является сочинение Платона, дать издательству имя его школы"²⁴. Правда, получилось несколько претенциозно, и, чтобы это имя не звучало слишком выпендренно, "Академия" решили писать латинскими буквами. Издательство ставило своей целью выпуск научной литературы, преимущественно гуманитарного профиля. Это требовало очень больших затрат. Однако было бы неверным утверждать, что изначально продукция "Academia" пользовалась большим спросом. Платон, видимо, не оправдал надежд мини-издательства (на первых порах в нем работало всего три человека), и вместо предполагаемых 14 томов собрания сочинений в свет вышло лишь шесть. Нужно было каким-то образом, постепенно "нащупать" путь к читателю. Необходима была сенсация. И она появилась. И даже не одна, а целых две. И обе в области лермонтоведения".

В 1928 году "Academia" публикует полный текст первых воспоминаний о Лермонтове — "Записки" Екатерины Александровны Сушковой — женщины, вызвавшей шквальный интерес к своей персоне благодаря публикации 12-ти ранее неизвестных стихотворений поэта. Текст "Записок" состоял из неоднородных частей, публиковавшихся до этого в различные годы. Впервые же в этом издании приводился перевод с неизвестного ранее французского подлинника любопытнейшего дневника Е.А. Сушковой за несколько месяцев 1833 года. Рукописный оригинал этого дневника сохранился в бумагах Н.А. Фадеевой (запомним это имя и вернемся к нему несколько позднее). Первый биограф Лермонтова П. Висковатый сообщает о том, что г-жа Фадеева проживала в Одессе, где (цитируем) "мы имели возможность познакомиться с нею во время археологического съезда (авг. 1881 г.) и получить часть записок г-жи Хвостовой (имя Сушковой в замужестве. — Е.С.) в первоначальном их виде, которые и передали в Лермонтовский музей при николаевском училище".

Дневник Е.А. Сушковой, написанный в оригинале на французском языке, полученный П.А. Висковатым от Н.А. Фадеевой (сегодня подлинность именно этого документа не вызывает никакого сомнения) и в 1885 году переданный в Лермонтовский Музей Николаевского Кавалерийского Училища (Отдел IV, № 26, под тем же шифром сегодня в Пушкинском Доме), представляет собой рукописную тетрадь в 47 исписанных с обеих сторон листов (последний лист, вырванный из другой тетради, — позднейшая вклейка). Рукопись озаглавлена: "Suite de mon journal. 1833. S.-Petersbourg", (что означает "Продолжение моего дневника"). Прочие тетради дневника до нас не дошли.

Текст же дневника за 1833 год, начатого 1-го мая, как мы уже сказали выше, впервые был опубликован уже знакомым нам издательством "Academia"²⁵. Причем, текст дневника шел в этом издании после текста "Записок", в разделе "Дополнения", и содержал разногласия с основным текстом "Записок" в реставрации некоторых фактических деталей лета 1833 года.

Примечательно, что в "Дневнике" Сушкова упоминает Сашеньку Верещагину, Алексея Лопухина, — людей из ближайшего окружения М.Ю. Лермонтова, но сам поэт ее вовсе не занимает.

Однако, в 1857 году, то есть при жизни мемуаристки, появляется новая часть воспоминаний, где акценты расставлены уже несколько иначе. В основу этих воспоминаний легла так называемая исповедь Сушковой, известная в автокопии, озаглавленной "Воспоминания Ольги, писанные в 1836—1837 гг. для Марии Сергеевны Б<агговут>, рожденной княжны Х<ованской>".

История отношений Сушковой и Лермонтова, рассказанная в "Воспоминаниях" действительно имела место и сегодня известна всем "и даже с прибавленьем". Молодая, красивая девушка с огромными черными глазами стала юношеским увлечением поэта. Будучи старше Лермонтова на два года, она вначале даже не замечала его смущения при их встречах и обращалась с ним как с мальчиком, но отдавала, по ее же собственным словам, "полную справедливость его уму" и оставила на память автографы стихотворений, обращенных к ней. Эта история относится к 1830-му году и связана с московским периодом жизни поэта. Новая же встреча Лермонтова с Сушковой произошла в декабре 1834 года в Петербурге.

В течение месяца (эта история, как мы видим, не была слишком долгой!) поэт постоянно бывал в доме Сушковой, уделял ей внимание на балах и, наконец, добился от нее признания в любви. Тем самым, по представлениям света, девушка была скомпрометирована. 5 января 1835 года Лермонтов написал Сушковой анонимное письмо, где от лица неведомого доброжелателя разоблачил самого себя, несерьезность своих намерений. Поступок впоследствии озадачил лермонтоведов не на один десяток лет. Что это было? Месть ли поэта? Стремление ли уберечь от нежелательного брака друга — Алексея Лопухина? Или же это вообще была игра по правилам французского романа, немного жесткая, но совершенно в духе того времени? Пока исследователи старались понять "общие схемы умонастроений эпохи", из их внимания выпала одна простая вещь: необходимость поставить вопрос о разной степени достоверности тех или иных частей "Записок" Е.А. Сушковой. Тем более, что самые пикантные подробности о романе Лермонтова и Екатерины Александровны находились в последней по времени опубликованной части воспоминаний, явившейся в свет невесть откуда ровно через год после смерти мемуаристки, и печатавшейся в 1869—70 гг., якобы, по столь же загадочно исчезнувшему автографу. Именно эта часть воспоминаний и вызвала целую бурю негодований со стороны ближайших родственников самой Е.А. Сушковой. Сестра Сушковой Е.А. Ладыженская говорит о том, что "Воспоминания" показались ей "чистою мистификацией". Н.А.Фадеева, та самая, которая передала Висковатому подлинник части дневника Сушковой, также резко высказалась о последней части "Записок", констатируя и генеалогические промахи, содержащиеся в них, именные и топографические ошибки. В.П. Желиховская (урожденная Ган) считала, что в "Записках" Сушковой 1870 года содержится значительная доля фантазии в изображении "человека, прославленного гениальным талантом".

Пожалуй, вся эта неразбериха может нам напомнить только одну подобную историю из биографии М.Ю. Лермонтова: отношения поэта (реально существовавшие или вымышленные — до сих пор не совсем ясно) с французской путешественницей

А. Оммер де Гелль. Однако на простых аналогиях стройной версии не построишь. Гораздо полезнее структурировать и анализировать тот реальный, конкретный материал, который нам оставила ушедшая эпоха.

Итак, каковы же составные части единственной до сегодняшнего дня полной публикации "Записок Сушковой", вышедшей в свет в 1928 году? Вырисовывается следующая картина:

1-я часть воспоминаний Сушковой. Некоторое время будущая мемуаристка старалась ограничить свои выступления в печати только публикацией фактического сырого материала и двенадцати неизвестных ранее стихотворений М.Ю. Лермонтова, сохранившихся в ее старых тетрадях ("Библиотека для чтения" за 1844 год) без всяких разъяснений.

2-я часть. После публикации Сушковой стихов Лермонтова интерес к фактам жизни и творчества поэта необычайно возрос, и в порядке ответа на запросы широких литературных кругов были написаны воспоминания, где рассказывается о первых встречах Екатерины Александровны с поэтом в 1830 году. Подлинность этой части "Записок" подтверждается воспоминаниями А.М. Фадеева. Именно эта часть (будущая IV глава записок Сушковой) появляется в "Русском вестнике" 1857 года, то есть задолго до публикации "Записок" полностью, еще при жизни самой Е.А. Сушковой.

"Как ни принималась она за продолжение "Записок" — рассказывает первый их издатель — от всех этих попыток остались две-три страницы, да небольшое предисловие к прежним запискам, подписанное 1860-м годом". Через 8 лет после этого она скончалась. И вдруг, год спустя после ее смерти, появляется полный текст ее записок, то есть 3-я недостающая их часть.

3-я часть. Отредактированные после смерти мемуаристки М.И. Семевским, записки Сушковой увидели свет в книжках "Вестника Европы" за 1869 (частично), а затем за 1870 год (уже без купюр). Рукопись этой части воспоминаний отсутствует. Поэтому в основу полного издания "Записок" 1928 г. был положен именно текст публикации М.И. Семевского.

Против правдивости записок Сушковой, появившихся вначале в "Вестнике Европы" в 1869 году, а затем отдельным изданием М.И. Семевского в 1870 году, писали ее сестра г-жа Ладыженская, в "Русском вестнике" 1872 года (№ 2), и г-жа Фадеева в "Совр. Летописи" 1869 г. (№ 46), и 1872 г. (№ 41). Кстати надо сказать несколько слов о личности самого М.И. Семевского. Михаил Иванович не отличался щепетильности в отборе материалов. На страницы его журнала попадало литературные мистификации, как это было в 1872 г. с "новыми отрывками и вариантами" поэмы Н.В. Гоголя "Мертвые души", автором которых был, как выяснилось, полковник Н. Ястрежемский. М.И. Семевского его современники называли "вертлявым господином, ловко умеющим ловить рыбу в мутной воде". А М. Салтыков-Щедрин относил его к тем "фельетонистам — историкам анекдотической школы", которые "не задаются в своих трудах ровной никакой идеей и тискают в печатные статьи нисколько не осмысленные материалы, открытые где-нибудь в архивах или частных записках".

Получается, что единственная подлинная рукопись Сушковой, дошедшая до нашего времени, хранилась в семейном архиве Фадеевых. История этой семьи и этого архива представляется чрезвычайно интересной и требует отдельного рассмотрения.

Екатерина Сушкова рассказывает о том, что ее рано разлучили с матерью, Анастасией Павловной, рожденной Долгоруковой, и она воспитывалась в доме своей тетки по отцу — М.В. Беклешевой, среди "отъявленных врагов" ее обожаемой матери. Жизнь Анастасии Павловны, — как пишет в своих воспоминаниях Е.А. Сушкова, — "пресеклась в одну минуту"

в 1828 году. Отец Екатерины Александровны — Александр Васильевич Сушков, кутила и игрок, умер 17 апреля 1831 года, судя по воспоминаниям А.М. Фадеева, женатого на родной сестре Анастасии Павловны Сушковой, "в остроге, куда попал за буйство, учиненное в церкви"²⁶. После смерти родителей, для Катеньки Сушковой, пожалуй, самыми близкими родственниками были Фадеевы — семья родной и единственной сестры ее матери. Именно там и хранились подлинники ее дневников. Вынужденное одиночество заставляло Сушкову искать поверенных своим мыслям и переживаниям. Одной из них была Елена Андреевна Фадеева (в замужестве Ган). Ей Катенька и рассказала о своих отношениях с Лермонтовым. Эта версия составила потом своего рода семейное предание.

Андрей Михайлович Фадеев — личность весьма незаурядная, он является автором любопытнейших "Воспоминаний", где упоминаются, между прочим, и факты из жизни родителей Сушковой, а также он начал собирать уникальную коллекцию автографов замечательных людей, продолженную его сыном — военным писателем Ростиславом Андреевичем. Кроме того, Андрей Михайлович был главным наместником, попечителем калмыцкого народа. Его жена — Елена Павловна Фадеева была также личностью неординарной, увлекающейся естественными науками (ее ученых трудов и рисунков осталось 50 томов, причем муж ее свидетельствовал в своих воспоминаниях, что многие из этих работ "прельщали ученых натуралистов, и знаменитый академик Бэр чуть ли не на коленях молил Елену Павловну позволить снять с них копию для Императорской академии наук"). Ее племянницей была известная поэтесса Е.П. Ростопчина, отправившая Александру Дюма краткий биографический очерк о Лермонтове (поистине поэт был у всех членов семьи на устах!). Но главным призванием Елены Павловны была забота о детях. Старшая из них, Елена Андреевна (Ган) прославилась в литературе (обе ее дочери — Желиховская и Блатовская тоже стали писательницами). Вторая дочь Фадеевых — Екатерина Андреевна — была матерью самого выдающегося из министров Александра III и Николая — Сергея Юльевича Витте. Сын Фадеевых — Ростислав Андреевич — стал, как мы уже писали, известным публицистом и военным писателем. И, наконец, младшая дочь — Надежда Андреевна — придерживалась строгого научного направления в своих исторических разысканиях, и была принята в члены-корреспонденты Нью-Йоркского Теософического Общества. Именно она и передала Висковатому подлинник дневника Е.А. Сушковой 1833 года. Вот такая высококультурная семья и восстала против значительной части "Записок" Сушковой.

Родная сестра Е.А. Сушковой — Елизавета Ладыженская, в 1872 году критикуя за неточности "Воспоминания" сестры, ссылается на свидетельства всех перечисленных выше членов семьи Фадеевых.

"За исключением рано оставившей нас Елены, — пишет она, — другие все живы (имеются в виду дети Андрея Михайловича и Елены Павловны), одарены отличными способностями ума и твердой памяти, следовательно, соединяют в себе, даже юридически, все условия, требуемые от достоверных свидетелей..." (С. 308).

Еще бы не протестовать против таких мемуаров, где некоторые детали изложенной мелодраматической ситуации как две капли воды похожи на сюжет лермонтовской драмы "Два брата"! Только вот поэт ли черпал сюжеты из жизни, или же автор "Воспоминаний" к моменту их написания уже был знаком с публикацией "Юношеских произведений Лермонтова" в "Русском Вестнике" за 1857 год? Некоторые тирады "Воспоминаний" явно заимствованы отсюда.

Однако сама история отношений Лермонтова и Сушковой была реальной, что доказывает письмо М.Ю. Лермонтова М.А. Лопухиной от 23. 12. 1834 г., и почти портретная характеристика Екатерины Александровны в неоконченной повести "Княгиня Лиговская", опубликованной лишь в 1882 году, то есть много лет спустя после смерти мемуаристки.

Таким образом, "Воспоминания" Е.А. Сушковой, хоть и вызвали целую бурю полемики, содержали отзвуки реальных событий из жизни М.Ю. Лермонтова, подтвержденных впоследствии материалами, найденными в архиве Верещагиной, проанализированными американской исследовательницей А. Гласе. Опубликованные издательством "Academia" в 1928 г. в полном объеме, записки Сушковой были встречены с большим интересом и имели успех как у читателя специалиста, так и у массового потребителя литературного материала. Книга быстро вошла в критико-биографическую литературу о Лермонтове, но, вместе с тем, породила длинный ряд сочувственных и полемических откликов на важнейшие из своих показаний.

В 1933 году, через 5 лет после публикации "Записок Е.А. Сушковой" "Academia" произвела на свет еще на одну "сенсацию" в области лермонтоведения. Она опубликовала "Записки", на этот раз французской путешественницы — современницы Лермонтова — А. Оммер де Гелль. Тот же шрифт, тот же размер книги, те же вопросы по тексту. Ляпсус был катастрофический. Никогда еще издательство так не попадало впросак!

С научными комментариями и вступительной статьей М. Чистяковой совершенно серьезно подавалась литературная шутка, автором которой был Павел Петрович Вяземский! Уже через год после этой публикации лермонтоведы злорадно и скрупулезно перечисляли нелепости в тексте так называемых "Записок" А. Оммер де Гелль. Главным же аргументом в разоблачении мистификации являлось то, что в архиве П.П. Вяземского были найдены черновики пресловутых "Записок", написанные на плохом французском языке, его же собственной рукой. Факт мистификации был доказан "окончательно и бесповоротно". Поспешили отринуть все: и то, что Лермонтов был знаком с французской путешественницей, и то, что это знакомство могло как-то отразиться на творчестве обоих поэтов (Адель тоже писала стихи, по своим мотивам и образам напоминающие лермонтовские).

А дальше схема рассуждений была очень проста: "Да, дама такая существовала на самом деле; ее муж, известный геолог, одно время состоял на русской службе, записки ее о южной России вышли в Париже в 1860 году. О Лермонтове там нет ни слова. Значит, она с ним знакома не была". Все казалось бы верно, да слишком просто. А иная простота, как известно, хуже воровства. Например, что доказывает молчание мемуаристки? Ровным счетом ничего. Ведь если следовать подобной логике рассуждений, Алексей Аркадьевич Столыпин тоже должен был никогда не встречаться с поэтом, так как не оставил никаких воспоминаний о нем. Молчание мемуаристов вообще никогда поражает (например, С.А. Раевский, А.А. Столыпин), в 1855—56 гг. Л. Толстой часто встречался со Столыпиными, но о Лермонтове не написал ни слова, хотя Алексей Аркадьевич знал всю историю последней дуэли поэта и многое другое. Создается впечатление, что чем ближе стоял к Лермонтову человек, тем меньше ему хотелось делать какие-либо публичные заявления по поводу отношений с ним. Кроме того, в стройную версию о том, что Лермонтов и Адель Оммер де Гелль никогда не были знакомы абсолютно не вписывались воспоминания Е.И. Майделя. Поэтом лермонтоведы их цитировать не любили. А в "Лермонтовской энциклопедии" даже охарактеризовали вскользь как не совсем достоверные. Правда, не аргументиро-

вали почему. (Почему, например, воспоминания Д.А. Столыпина и В.И. Чилаева в пересказе П.К. Майделя расцениваются как "не совсем достоверные?").

Между тем, П.К. Мартыанов, одним из первых собравший и опубликовавший факты из жизни М.Ю. Лермонтова, утверждал, что, по словам покойного генерала от инфантерии барона Е.И. фон Майделя, лично знавшего А. Оммер де Гелль в молодости, это была супруга французского консула в Одессе Ксавье Оммер де Гелля, известного автора статей: "Les freres Moraves a Sarepta", "Kichinev, capital de la Bessarabie", и других; "молодая, красивая и обаятельная дама, кружившая безуданно головы своих многочисленных поклонников и видевшая в том едва ли не цель своей жизни. Она имела живой и веселый характер, много путешествовала по России и была известна как поэтесса и автор сочинения "Voyage dans les steppes de la mer Caspienne et dans la Russie meridionale." В разговорах она поражала большой начитанностью и знанием русской истории и литературы. Ее определения и характеристики известных лиц были типичны, злы и метки. Так, например, новороссийского и бессарабского генерал-губернатора, князя М.С. Воронцова, она называла "соперник великого"; герцог Ришелье, строитель Одессы, по ее словам, был "маленький Ришелье". А.С. Пушкина она считала гениальным поэтом, но в отношении дуэли с Дантесом становилась на сторону последнего и называла Александра Сергеевича "ревнивым русским мавром". О Лермонтове она говорила: "Это Прометей, прикованный к скалам Кавказа... коршуны, терзающие его грудь, не понимают, что они делают, иначе они сами себе растерзали бы груди..." (Мартыанов П.К. Дела и люди века. — Т. 2. — СПб., 1893. — С. 158—188).

Майдель (полное его имя барон Георг-Бенедикт-Генрих, — а по-русски просто Егор Иванович, — фон Майдель, — 1817—1881), на воспоминания которого ссылаются первые биографы Лермонтова, Мартыанов и Висковатый, — лицо историческое. Он был на три года моложе поэта и окончил ту же школу гвардейских подпрапорщиков, что и Лермонтов. По окончании школы начал службу в Гвардии, но в 1842 году был переведен на Кавказ. Во время войны с турками 1853—1856 гг. участвовал в штурме Карса, где был ранен. Затем командовал дивизией, а в 1868 г. он назначен членом Александровского комитета о раненых, с 1876 г. стал комендантом Петропавловской крепости. Серьезная персона. Воспоминания же его интересны тем, что сообщил он их Мартыанову лично, без каких-либо посредников. (Сведения П.К. Мартыанова сегодня вообще приобретают значение первоисточников).

Однако цитировать эти воспоминания в литературе о Лермонтове, как мы уже говорили выше, не любили. Так в сборнике "М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников", вышедшем в Москве, в издательстве "Художественная литература" в 1989 году, имя Майделя упоминается только один раз и то в связи с описанием математической игры, которой Лермонтов развлекал товарищей офицеров. Бог знает почему так произошло. Может, опять-таки старались "уберечь" образ поэта от "компрометирующих" фактов. Хоть и создал он одним из первых в русской литературе вполне "положительный" образ замужней женщины, испытывающей нежные чувства отнюдь не к супругу. И кто действительно послужил прототипом Веры, — женщины, за которой герой мог скакать невесть куда, совершенно потеряв голову?

В статье П.К. Мартыанова "Поэт Лермонтов и г-жа Адель Оммер де Гелль" приводится рассказ барона Е.И. фон Майделя, которому Лермонтов в 1841 г. "с большой живостью и чувством" признался в своем увлечении: "Знаете — ли, барон, — говорил он: — я прошлой осенью ездил к ней в Ялту, я в тележке проска-

кал до двух тысяч верст, чтобы несколько часов пробыть наедине с нею. О, если бы вы знали, что это за женщина! Умна и обольстительна, как фея (скажем определенно: если прочесть подлинные писания А. Оммер де Гелль, можно составить для себя образ этой женщины потрясающе схожий с ее характеристикой, якобы данной поэтом. — Е.С.). Я ей написал французские стихи. И он стал припоминать их, но прочесть не мог и, рассмеявшись, сказал: "Ну, вот, подите ж! Забыл... а стихи ей понравились, она очень хвалила их".

Одно из стихотворений самой госпожи Оммер де Гелль получило достаточно широкую известность тоже благодаря публикации П.А. Висковатого. Это стихотворение "Соловей", которое, как утверждает последний, было посвящено поэту. Впервые оно было опубликовано в "Одесском вестнике" № 104, 31 декабря 1840 года. Стихи имели посвящение: "Л ***" и содержали строки, где говорилось о том, что автора "влекут далекие воспоминания". В "Лермонтовской энциклопедии" отвергнуто предположение о том, что эти стихи обращены к Лермонтову, и за основу взята версия, согласно которой строки эти, "скорее всего", посвящены французскому поэту Лемэру, с которым госпожа Оммер де Гелль встретила в Одессе, где провела зиму 1840-41 годов. Но почему же тогда "далекие воспоминания"? Ведь, если верить авторам "Лермонтовской энциклопедии", Лемэр находился во время написания стихов рядом! Вероятно, в науке о Лермонтове нет убедительных доказательств того, что эти стихи не могут быть адресованы русскому поэту.

В лермонтоведении возникла дилемма: все, оказывается, зависело от того, в каком году побывала Оммер де Гелль на юге России: в 1839, или же в 1840? Если в 1839, то встретиться с Лермонтовым она не могла. Если же в 1840 — то все могло быть. Здесь надо сказать о том, что сохранились документы, свидетельствующие о пребывании четы Оммер де Гелль на Кавказе в 1839 году. Бывший сотрудник музея "Домик Лермонтова" в Пятигорске С.И. Недумов, много работавший в уничтоженных во время Великой Отечественной войны архивах Ставропольского края, сделал такую выписку из официального документа:

"1839 г. "Отношение Астраханского военного губернатора на имя исправляющего должность начальника Кавказской области от 10 сентября 1839 года за № 2720 в Госархиве Ставропольского края".

"Французский инженер г. Гоммер путешествует вообще для геогностических разысканий и в особенности по горной части.

Отправляясь из Астрахани на сих днях, он располагает между прочим посетить Гуйдукские и Можарские соляные озера и оттуда отправиться через селение Владимировну в Кавказскую область."

1839-м годом датирован и другой важный документ: письмо мужа Адель — Ксавье Оммера — из села Владимировки в Астрахань... к Андрею Михайловичу Фадееву, мужу сестры матери Екатерины Сушковой. Причем, первый перевод этого документа на русский язык (подлинник на французском) сделан... Е. Шереметевой, дочерью П.П. Вяземского! Вот вам и выход на связь архива Фадеевых с именем Вяземского. Сам архив Фадеевых попал со временем по наследству к С.Ю. Витте. Он-то и предоставил в 1904 г. в распоряжение Общества Ревнителей Русского Исторического Просвещения в память императора Александра III-го рукописный сборник под заглавием: "Автографы известных и замечательных людей". Этот сборник, как мы уже упоминали выше, был заведен его дедом по женской линии, известным деятелем Кавказского гражданского управления при князе Воронцове и князе Барятинском, тайным советником Андреем Михайловичем Фадеевым, и продолжен сыном последнего, не менее известным в то вре-

мя писателем Ростиславом Андреевичем Фадеевым, бывшим адъютантом князя Барятинского. Владелец этого драгоценного сборника получил его по наследству от бабки Елены Павловны Фадеевой рожденной княжны Долгоруковой, сестры матери Е.А. Сушковой.

Опубликованы эти материалы были по распоряжению Совета Общества, председателем которого являлся граф С. Шереметев. Его жена Екатерина Павловна Шереметева (1849—1929), стала первым переводчиком многих документов, хранящихся в этом замечательном архиве, и была, как мы уже подчеркнули, дочерью князя П.П. Вяземского. Кстати, и сочинения Вяземского выходят в издании Шереметева, и сам архив кн. Вяземских долгое время находился в подмосковном имении графа С.Д. Шереметева "Михайловском" и лишь в 1921 году был передан в Централархив, где и хранится в настоящее время.

Сам Павел Петрович Вяземский был женат на Марии Аркадьевне Столыпиной, сестре А.А. Столыпина ("Монго"), родственника М.Ю. Лермонтова. Таким образом, поэт приходился двоюродным племянником жене Павла Петровича. Отсюда понятен тот непомерный интерес, который Вяземский испытывал к биографии поэта, тем более, когда имя Лермонтова набирало все более и более громкую славу.

Можно также прибавить, что Павел Петрович был мистификатором со стажем. И Щеголев П.Е., работавший в его архиве, обнаружил там, а затем вместе со своими учениками "разоблачил", написанную им X главу "Евгения Онегина".

Кстати, как попали "уникальные" лермонтовские материалы в издательство "Academia" догадаться нетрудно. Издательства, как известно, пассивно усваивают информацию. А активно перерабатывают ее и "подают" в готовом виде исследователи — ученые. "Academia" и сотрудничала с широким кругом подобных исследователей. Во всяком случае по поводу публикации "Писем и записок" А. Оммер де Гелль читаем: "Обнаружение этого материала и инициатива его издания", — как сообщает в послесловии к изданию мистифицированных "Писем и записок" А. Оммер де Гелль М. Чистякова, — принадлежала покойному П.Е. Щеголеву". Интересно вспомнить, что именно П.Е. Щеголев явился одним из авторов сценария художественного фильма "Кавказский пленник", рассказывающего об обстоятельствах гибели Михаила Лермонтова. В основу этого сценария легла история встречи поэта с Оммер де Гелль. (Между прочим фильм снимался в 1930 году — то есть за 3 года до публикации полного текста мистифицированных записок французской путешественницы). Кстати, "Кавказский пленник" не сохранился даже в архивах Госфильмофонда. Лента погибла во время Великой Отечественной войны. Осталась лишь небольшая серия фотографий с изображением некоторых сцен из фильма. Сегодня эти снимки хранятся в Госфильмофонде и в фондах Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова в Пятигорске. Пожелтевшие от времени фотографии стали настоящей реликвией, возвращающей нас к той время, когда зарождался отечественный кинематограф.

Но вернемся к Павлу Елисеичу Щеголеву. Некоторые современные исследователи считают: "В том, что "инициатива издания" "Писем и записок А. Оммер де Гелль" принадлежала именно ему, можно было бы сразу усмотреть какой-то подвох, зная его слабость поиздеваться над доверчивым читателем, и вспомнив, что в свое время, в компании с Алексеем Толстым, он сочинил гаденький пасквиль под видом записок Анны Вырубовой. Так что "свинка", подложенная лермонтоведами, была совершенно в его вкусе".²⁷

Однако что же Адель Оммер де Гелль? Встречалась она с Лермонтовым или нет? Если вернуться к датировке ее путешествия

по югу России, то на первый взгляд здесь ясности мало. Сама она, описывая свой вояж, на первой же странице собственной книги ставит дату: 1840 год. Но, судя по документам, приведенным выше, она находилась здесь и в 39-м. Этим же годом французская путешественница датирует и стихотворение, написанное в Кисловодске и опубликованное ею в сборнике "Мечтания странника". Но ведь одно не противоречит другому. Просто не надо так ставить вопрос: "или — или". Скорее всего, Адель побывала на Кавказе и в 1839, и в 1840 годах. Академик Бэр говорит еще конкретнее: с 1839 по 1841 гг. чета де Гелль находилась на юге России. Академик Бэр не интересовался ни лермонтоведением, ни литературными мистификациями, ни иностранными мемуаристками. Он, прежде всего, ценил науку. И Ксавье Оммер де Гелль был для него большим ученым-естествоиспытателем. К.М. Бэр ездил по его следам в 1853, 1857 годах, расспрашивал людей, с которыми встречались Ксавье и его "красавица жена", фиксировал все, что можно было узнать о нем, вплоть до описания внешности (он описывает Оммера де Гелля как человека маленького роста), и с немецкой пунктуальностью, на немецком же языке, он записывает в одном из своих черновиков: "...доказано, что нивелировка долины Маныча К. Оммером де Геллем в 1839 и 1841 гг. недостоверна (отрицательный результат — тоже результат! — Е.С.). Последний утверждал, что высшая точка долины Маныча находится вблизи Каспийского моря. Оммеру де Геллю помогал управляющий местной Палатой государственных имуществ советник Фадеев...". (Материалы Каспийской экспедиции К.М.Бэра опубликованы ленинградским отделением Академии наук СССР в 1984 г.). Что же касается факта знакомства четы де Гелль с семейством Фадеевых, об этом мы можем прочесть и в книге Адель о ее путешествии по Прикаспийским степям. Сама А. Оммер де Гелль пишет в VIII главе своей книги: "Мы испытали истинное удовольствие, увидев госпожу Фадееву и познакомившись с ее мужем, который был одним из самых выдающихся людей, каких мы узнали в России" (перевод автора статьи).

Она сообщает о том, что семья Фадеевых сделала все возможное для них.

Кстати, из подлинного письма Ксавье к Фадеевым мы также можем сделать вывод о том, что французы имели намерение остаться на юге России, по крайней мере, в 1840 году, так как работы, ради которых они приехали сюда, не были закончены в 1839-ом.

Сам факт знакомства Адель Оммер де Гелль с семейством Фадеевых говорит о том, что, во всяком случае, французская путешественница самым тесным образом соприкоснулась с людьми из уже непосредственного круга общения Лермонтова. Мы уже говорили о том, что, например, Е.А. Ган — одна из дочерей Фадеевых — имеет самое прямое отношение к поэту. Живя в 1836 году в Санкт-Петербурге, она встречалась с ним в доме своей кузины Екатерины Александровны Сушковой. Более того, Елена Андреевна была посвящена во все перипетии неудавшегося романа Лермонтова и Сушковой, и выражала свое сочувствие в письмах Катеньке, "жизнь которой была разбита неудачною привязанностью к Лермонтову", как писала впоследствии одна из дочерей Е.А. Ган — В.П. Желиховская. Кстати, сама Е.А. Ган, страдая тяжким недугом, в 1837 году (одновременно с Лермонтовым) побывала на Кавказских Минеральных Водах — и этот сюжет еще ждет своих исследователей. Но то, что имя Лермонтова было на устах у членов семейства, с которым познакомилась и, судя по переписке, подружилась Адель Оммер де Гель, — факт неоспоримый. Кстати, сама история "разбитой" Лермонтовым жизни Екатерины Сушковой, своей тривиальностью напоминает сюжет мистификации П.П. Вяземского. "Образ" поэта — один

к одному — повеса, интриган, сердцеед, играющий женскими судьбами. Не здесь ли кроется разгадка "закрученного" Вяземским сюжета ложных "воспоминаний" французской путешественницы? Впрочем, его мистификация — нечто среднее между жалобами сексуально невестребованной Катеньки и затасканной, намеренно используемой Лермонтовым, сюжетной канвой повести "Княжна Мери". Только весьма доверчивый читатель мог принять эти писания за подлинные мемуары Адель Оммер де Гелль. Впрочем, поди разбери, где кончаются светские сплетни и начинаются истинные факты. Во всяком случае, интерес к Лермонтову в дворянском семействе Ган был, об этом свидетельствуют воспоминания о русском гении В.П. Желиховской — она не только рассказывает об отношении своей матери к поэту, но и излагает многие факты его биографии, вероятно, собирая эти сведения во время собственного пребывания на Кавказских Минеральных Водах. Так, например, с ее слов записаны воспоминания Н.П. Раевского, рассказывающих о последних днях жизни Лермонтова в Пятигорске и о его роковой дуэли.

Напомним, что подлинные материалы об А. Оммер де Гелль (оригинал ее стихов и письмо ее мужа) сохранились в архиве С.Ю. Витте, бывшем архиве Фадеевых, и были опубликованы впервые в сборнике "Старина и новизна" под председательством Графа С.Д. Шереметева (Кн. 9. — СПб., 1905. — С. 324—325), в переводе Екатерины Шереметевой. А вот история подачи мистифицированных П.П. Вяземским "Писем" Адель очень напоминает "позатанную" публикацию "Записок" Е.А. Сушковой: сначала публикация нескольких "писем" в "Русском архиве" за 1887 год, затем в приложении к "Запискам" Е.А. Сушковой (Academia, 1928 г.), а затем уже появляется "полный" текст в издании 1933 года.

Но так ли уж надо обижаться на шутку П.П. Вяземского, игравшего по правилам своего времени (не знаете правил игры — ваши проблемы и ваше фиаско)? Голодная, полуразрушенная Россия читала Лермонтова, спорила об адресатах его лирики. Такова была мина замедленного действия гуманитарного характера, подложенная потомкам Павлом Петровичем.

Когда начиналась жизнь Лермонтова после смерти, ему, наверное, все-таки нужны были подобные легенды. Но это было вчера. Сегодня же ему нужна настоящая наука, способная отделить вымысел от реальности. И это будет его завтрашним днем.

Приложения

Автограф стихотворения А. Оммер де Гелль, написанного в Астрахани. Первый вольный перевод в прозе Е. Шереметевой (подлинник на французском языке).

1839, сентября 11.

Когда птица в пути видит несколько капель дождя на листьях, то, чтобы достичь берега, она старается быстрыми взмахами крыльев опередить бурю. Когда, с высоты, она видит гнездо, в котором ютятся маленькое семейство, то, испуская крик, она спускается на землю и ищет в траве насекомое, каплю росы или минуту счастья. Как эта птица, я также нахожусь на чужой стороне, и все осматриваю пытливым взором. Я видела берега Востока, видела Стамбул с его волшебными дворцами; видела Грецию и ее города, моря, острова и мысы. Я следила за маревом в пустыне и видела мрачную красоту степей. Я обошла обледеленные поля, на которых кочевали скифы, провозглашая всюду свободу. Переходя таким образом из страны в страну, я всюду отыскивала тропы и так дошла до Волги и увидела станицы воинственных казаков. Я видела калмыков с арканом, останавливающих быстрый бег диких лошадей. Наконец, как звезду в пустыне, я увидела город богатый

воспоминаниями. Я приподняла завесу и почувствовала дуновение Азии... Цель моих странствий достигнута. Я узнала небо, солнце, поэзию, лазурь, теплые ночи, благоуханное дыхание и ясность Юга. Армяне, персияне, изящные мечети, все заговорило кругом меня о счастье далеком, о Востоке. Как перелетная птица, я на пути своем нашла радужный приют и искренний привет. Вдали от родины, я набрела на волшебный оазис в пустыне, полный блеска, ума и красоты. Обласканная душа отдыхает в этом чудесном уголке и забывает все страдания.

А. Оммер.

Подлинное письмо К. Оммер де Гелль из села Владимировки в Астрахань к Андрею Михайловичу Фадееву. Первый перевод Е. Шереметевой (подлинник на французском языке).

1839, сентября 28.

Милостивый государь. Пользуюсь случаем отъезда моего унтер-офицера, дабы узнать что-нибудь о вас. Мы приехали вчера вечером во Владимировку. Мне невозможно было исполнить работу так, как я того желал. Дурная погода, недостаток воды во все время пути, невежественное незнание казаков страны и лень калмыков были препятствиями, перед которыми рушилась вся моя энергия и работоспособность. Я однако же произвел нивелировку между Соленой заставой и Каспийским морем. Я поднялся на 44 фута над уровнем моря. Эта работа и следующая, которую я надеюсь еще предпринять, дадут мне, я думаю, довольно верное понятие о склонах и общем очертании страны, и позволят мне окончить мою статью. Однако же, я не отложил намерения исполнить мою большую работу: нивелировку между двумя морями, и я надеюсь получить от Русского правительства возможность исполнить это будущей весной.

Завтра еду осматривать начало Маныча и Чалон-Хамура. Я поеду верхом с управляющим князя Кудашева, который приставил ко мне калмыцкого старшину, живущего в десяти верстах отсюда. Так как мой унтер-офицер уезжает, я не могу дать вам более подробностей относительно моего путешествия от Астрахани сюда. Приберегу их для курьера из Григорьева (Возможно из Георгиевска? — Е.С.). Дорожное утомление лишает мою жену удовольствия написать г-же Фадеевой. Она просит меня передать свою признательность за радужный прием и ласковой обращение, и очень кланяется вашей дочери. Повторяя выражение моей благодарности и моей искренней преданности, имею честь быть К. Оммер.

Почтительный поклон г-же Фадеевой и искренний привет вашей дочери".

"Счастливый несчастливцев"

**Я бегал за лучами славы,
Несчастливо, но пламенно любил,
Все изменило мне, везде отравы,
Лишь лиры звук мне неизменен был!**

"Само провидение указало им на дуэль".
А.П.Чехов.

М.Ю. Лермонтов погиб на дуэли с Н.С. Мартыновым 27 (15-го по старому стилю) июля 1841 г. в Пятигорске. Каждый год город отмечает эту траурную дату. Но вот уже на протяжении полутора веков история поединка остается загадочной и противоречивой. Тем более, что многие документы, которые

могли бы пролить свет на этот трагический исход до наших дней не были введены в научный оборот в полном объеме. До сегодняшнего дня существует множество спорных версий о самой причине дуэли. Когда в 1860 г. появилась одна из первых статей о Лермонтове, ее автор, А.В.Дружинин, оставил в своей рукописи чистые листы, на них он собирался впоследствии поместить рассказ о событиях, приведших к ранней гибели поэта. Но до сих пор многие страницы биографии Лермонтова остаются пустыми. Пересматривая коренным образом известные первоисточники и основываясь на новых, переводных материалах, мы предлагаем вниманию читателей свое видение цепи событий, приведших к трагедии у подножия Машука.

"Воистину, есть странные сближенья", — писал когда-то А.С. Пушкин, и невольно вспоминаешь эти слова, когда задумываешься о том, что в свое время отца будущего убийцы Лермонтова едва не лишил жизни грозный Емельян Пугачев. В архивах США хранятся интереснейшие бумаги, относящиеся к различным эпизодам русской истории. В том числе и рукописный документ "Воспоминание о Пугачеве", написанный матерью известного церковного деятеля Петра Петровича Зубова и недавно опубликованного в книге Александра Кацур "Поединок чести"²⁸. Мемуаристка рассказывает о том, что, когда донеслась весть о приближении Пугачева и его необузданных войск до поместья Мартыновых Липяги, там случился страшный переполюх, "... тем более, что меньше недели перед этим жена Мартынова родила сына. Напуганные, все кое-как собрались и решили бежать из имения прямо в лес, а оттуда куда глаза глядят. Взяли с собой молодую мать, но оставили новорожденного сына с мамкой-кормилицей... К вечеру того же дня усталые, злые всадники разбойников подъехали к имению... Мамка-кормилица затряслась.

"А это что? — крикнул Пугачев, дергая ребенка за голову из ее рук. — Барчонок, что ли? Давай его!"

"Не тронь! — закричала кормилица, — не тронь его, это мой сопляк!"

Этим скверным словом она и спасла младенца.

"Напуганная мамка решила окрестить ребенка до возвращения родителей, — повествуют далее воспоминания. — Пошла в церковь.

"А как назвать его?" — спрашивает священник.

"А бог весть! — отвечает мамка. — Уж и не знаю".

"По святому назовем, — решил священник. — На сей день святой будет Соломон-царь. — Так и назовем".

Так и назвали".

"Наш друг Мартыш не Соломон", — скажет через много лет М.Ю. Лермонтов о сыне столь чудесным образом спасенного младенца. А свой первый опыт в прозе — неоконченный роман "Вадим" посвятит именно описанию "пугачевщины без Пугачева", какой она явилась в Пензенской губернии, где находилась усадьба его бабушки в Тарханах, где, впрочем, располагались и мартыновские Липяги. "...мой роман становится произведением, полным отчаяния, — писал Лермонтов в 1832 г. М.А. Лопухиной; — я рылся в своей душе, желая извлечь из нее все, что способно обратиться в ненависть; и все это я беспорядочно излил на бумагу". Странные слова. Но более всего странным представляется то, что Мартынов, словно орудие рока, всегда неотступно находится рядом с поэтом. В 1829—32 годах Лермонтов проводит летние каникулы в подмосковном Середникове, где по-видимому, бывают и члены семейства Мартыновых, так как их имение Знаменское-Иевлево располагается снова неподалеку. (Кстати, вероятно, именно здесь Лермонтов и работал над "Вадимом", так что неизвестно какие семейные предания питали его творчество в этот момент).

В то время как Лермонтов увлеченно занимался своими первыми литературными опытами, Середниково посещали гости. Среди них оказалась и очаровательная мадемуазель Сушкова, ставшая предметом юношеского увлечения поэта. Черноокая обольстительница не замечала Лермонтова, который был моложе ее на два года, а Лермонтов не замечал светловолосую девочку-подростка, совершенно очарованную его поэзией. В ней было "что-то милое и ласковое", — скажет о ней потом А.И. Тургенев. Это трогательное существо впоследствии многие из современников поэта назовут одной из возможных причин его роковой дуэли.

Версия о том, что Мартынов вызвал Лермонтова, защищая честь сестры, появилась сразу после поединка. В Москву она дошла еще в августе 1841 года. Приятели из ближайшего пятигорского окружения поэта утверждали, что Лермонтов вывел в образе княжны Мери сестру своего будущего убийцы. А. Елагин, Т. Грановский, А. Арнольди, А. Смолянинов и другие современники поэта, явившиеся непосредственными свидетелями роковых событий, связывали имя Натальи Соломоновны Мартыновой с последней дуэлью Лермонтова. Так, студент Андрей Елагин писал 22 августа 1841 года отцу в деревню: "Как грустно слышать о смерти Лермонтова, и, к несчастью, эти слухи верны. Мартынов, который вызвал его на дуэль, имел на то полное право, ибо княжна Мери сестра его. Он давно искал случая вызвать Лермонтова... У них была картель... я думаю, что за сестру Мартынову нельзя было поступить иначе..." И это лишь одно из многочисленных свидетельств. А.Ф. Тиран, приятель Лермонтова, в своих воспоминаниях о поэте свидетельствует о том, что Н. Мартынов даже сделал выговор сестре по поводу того, что она "так ветрено ведет себя, что даже Кавказ про нее рассказывает..."²⁹.

По-видимому, Лермонтов действительно нравился Наталье Соломоновне с юных лет. И привязанность эта была достаточно глубокой и долгой, тем более, что жизненные пути Лермонтова и Мартыновых пересекались постоянно. Лермонтов и Николай Мартынов вместе учатся в Школе юнкеров. Летом 1837 года Мартыновы приезжают в Пятигорск, где снова общаются с посланным на Кавказ поэтом. Это общение имело самые интересные последствия. Во-первых, вернувшись с Кавказа, Наталья Соломоновна бредила Лермонтовым и рассказывала, что она изображена в "Герое нашего времени". А во-вторых, все это совсем не нравилось ее матери, Елизавете Михайловне. Поэтому, передав сыну через Лермонтова письма и деньги и узнав, что они загадочным образом пропали по дороге, она тут же выразила подозрение в том, что он умышленно скрыл распечатанный им пакет с ее письмами, а, главное с письмами ее дочерей, доверенный ему для передачи Н.С. Мартынову. Сделал это все Лермонтов, разумеется, потому (согласно ее рассуждениям), что горел нетерпением узнать, что же доверительно сообщала Наталья Соломоновна о нем своему брату.

Однако история с письмами не помешала Лермонтову и Мартыновым общаться и дальше. В течение своего пребывания в Москве в 1840 году поэт часто навещал Мартыновых и даже "любезничал" с сестрами своего будущего убийцы, в том числе и с мнимой княжной Мери. Об этом записывает в своем дневнике и А.И. Тургенев. Мать Н.С. Мартынова тоже пишет в 1840 году сыну, что Лермонтов часто бывает у них, и что его визиты ей неприятны. "Он выказывает полную дружбу твоим сестрам, — сообщает она, — эти дамы находят большое удовольствие в его обществе".

П.А. Вяземский также отмечает ухаживанья Лермонтова за сестрами Н.С. Мартынова, но не у него в доме, а в дружественном ему доме Оболенских: "Лермонтов ведет здесь осаду Трои, — пишет он в это время в Петербург, — то есть трех сестер".

Хотя ранее ни тот же Вяземский, ни кто-либо другой не замечал заинтересованности Лермонтова барышнями Мартыновыми. Да и была ли такая заинтересованность со стороны поэта? — Скорее лишь чисто внешние знаки внимания к подросткам и превратившимся в очаровательных девушек, знакомым с детских лет сестрам давнего приятеля. Ведь даже отзвука мимолетного увлечения мы не находим в его творчестве. В качестве примера можно вспомнить стихи Лермонтова, адресованные одной из сестер Мартыновых, написанные в 1830 году:

**Когда поспорить вам придется,
Не спорьте никогда о том,
Что невозможно быть с умом
Тому, кто в этом признается.
Кто с вами раз поговорил,
Тот с вами вечно спорить будет,
Что ум ваш вечно не забудет,
И что другое все забыл.**

Можно ли найти в этом стихотворении хотя бы какой-то намек на сердечные отношения? Видимо, прав был Мартынов, когда писал: "Очевидно, что все... откровения сентиментальной девицы... не что иное, как *pia desideria* влюбленной барышни, принявшие в ее головке форму факта".

Что касается Натальи Соломоновны, видимо, она была увлечена не на шутку. Д.Д. Оболенский свидетельствует: "...когда Лермонтов уезжал из Москвы на Кавказ, то взволнованная Н.С. Мартынова провожала его до лестницы; Лермонтов вдруг обернулся, громко захохотал ей в лицо и сбежал с лестницы, оставив в недоумении провожавшую".³⁰

Несмотря на эту выходку, Мартынов продолжает с ним приятельские отношения, которые поддерживаются и в Пятигорске в 1841 году. Взрослый сын Мартынова утверждал в 1898 г., что его отец потому не порывал дружеских отношений с Лермонтовым, что ждал от него в 1841 г. в Пятигорске формального предложения Наталье. Сам Николай Соломонович уверял редактора "Русского Архива" П.И. Бартенева, что незадолго до дуэли Лермонтов приезжал к нему в степь, где у него, недалеко от Пятигорска, стоял шатер "вроде калмыцкого улуса", и провел там целый день, желая "отвести душу". О чем говорили? — Не знаем. Поражает лишь резкая перемена в их отношениях. Мартынов становится раздражительным и злым. Теперь любой шутки со стороны поэта для него достаточно для того, чтобы вызвать Лермонтова на дуэль.

Здесь остается что-то неясное. Нет какого-то связующего звена. Впоследствии слухи обрастают легендами. Но упорно повторяется одно и то же: поводом к дуэли послужили шутки и эпиграммы Лермонтова. Вот, например, одна из них:

**Скинь бешмет свой, друг Мартыш,
Распояшся, сбрось кинжалы,
Вздень броню, возьми бердыш
И блюди нас, как хожалый.**

Здесь, кстати, тоже остается много неясного. Ну почему, скажем, "как хожалый"? Известный исследователь творчества и биографии поэта Эмма Герштейн делает предположение, что здесь кроется "может быть, глухой намек на какие-то связи Мартынова с полицией или жандармерией", а в знаменитой фразе Лермонтова, произнесенной по-французски в адрес Мартынова, — "Горец с большим кинжалом", — послужившей, по словам Э.А. Шан-Гирей, фактическим поводом к дуэли, французское слово "*montagnard*" (горец) якобы имеет второй смысл — "революционер", что жестоко обидело Николая Соломоновича и спровоцировало поединок. Так все-таки "хожалый" или "революционер"? Понятия, надо сказать, прямо противоположные. И не слишком ли это политизированная версия? В Пя-

тигорске, так вдруг, после стольких лет знакомства политическая дуэль? Вряд ли... Может быть, дело обстояло несколько проще. Проще и сложнее. Просто молодежь, как ей и положено в нежном возрасте, болела адюльтером? А Мартынов все ждал предложения в отношении сестры...

Тем более что сестра была бы скомпрометирована, если бы такого предложения не последовало. Уж слишком многие были посвящены в версию с "Княжной Мери". Примечательно, что впоследствии именно на эту причину гибели поэта указывал и его секундант М.П. Глебов, часто беседовавший о Лермонтове с его биографом Фр. Боденштедтом. А ведь Глебов, собственно, и закрыл глаза своему убитому другу. Кому же верить, как не ему?

Сам Мартынов, по свидетельству некоего Ф.Ф. Маурера, владельца богатого московского особняка, где бывал убийца поэта, "весь сжимался", если кто-либо заговаривал о Лермонтове. Хозяин предупреждал об этом своих гостей и просил не говорить о поэте в присутствии Мартынова. Но однажды в очень тесной мужской компании "Мартынова прорвало", и он сказал: "Обиднее всего то, что все на свете думают, что дуэль моя с Лермонтовым состоялась из-за какой-то пустячной ссоры на вечере у Верзилиных. Между тем это не так... Нет, поводом к раздору послужило то обстоятельство, что Лермонтов распечатал письмо, посланное с ним моей сестрой для передачи мне. Поверьте также, что я не хотел убить великого поэта... и только несчастный случайности нужно приписать роковой выстрел".

Версия о распечатанном письме приобрела к 90-м годам такие права достоверности, что Д. Оболенский ввел ее в свою статью о Мартынове в Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона.

В версию о "Княжне Мери" много лет спустя верили даже сыновья Мартынова, пытавшиеся в 1893 г. выступить в печати с публикацией сохранившихся у них материалов, дабы пролить свет на трагический инцидент.

Однако если вспомнить литературный роман Лермонтова, рядом с образом невинной, наивной и страдающей Мери, вырисовывается другой пленительный образ замужней женщины, которую герой никогда "не в силах был обмануть". За ней он готов был мчаться куда угодно, загоняя коня. И речь здесь шла скорее не об обычном адюльтере, а о глубоком чувстве, уберечься от которого герой не смог бы даже под неусыпным взором "хозяина".

Посмотрим, в чем признавался Лермонтов в 1841 году в разговоре "по душам" с одним из своих приятелей. В лермонтоведении известны крайне редко цитируемые воспоминания барона фон Майделя, на которые ссылаются первые биографы поэта П.К. Мартынов и П.А. Висковатый. Е.И. фон Майдель — генерал от инфантерии — до того как стал комендантом Петропавловской крепости (1876 г.), почти всю свою военную службу провел на Кавказе, участвуя в многочисленных экспедициях, куда, впрочем, был переведен уже после смерти Лермонтова в 1842 г. Окончив ту же школу гвардейских подпрапорщиков, что и поэт, и, будучи знаком с ним, он рассказывал о том, что Лермонтов был с ним откровенен и в роковом 1841 году признался ему в своем увлечении к одной французской даме. "Знаете ли, барон, — говорил он, — я прошлой осенью ездил к ней в Ялту, я в тележке проскакал до двух тысяч верст, чтобы несколько часов побыть наедине с нею. О, если бы вы знали, что это за женщина! Умна и обольстительна, как фея. Я ей написал французские стихи..." Е.И. Майдель называет и имя этой женщины — это была супруга французского консула в Одессе, известного ученого-геолога Ксавье Оммера

де Гелля. Звали ее Жанна-Адель Эрио Оммер де Гелль. В лермонтоведение она вошла под именем Адель Оммер де Гелль. Вопрос "М.Ю. Лермонтов и госпожа А. Оммер де Гелль" в литературе о поэте освещен достаточно широко (начиная с мистификации П.П. Вяземского, появившейся в 1887 г., и заканчивая современными публикациями, где говорится о том, что вопрос этот все-таки открыт для исследования). Хотелось бы упомянуть лишь то, что материалы каспийских экспедиций академика К.М. Бэра, опубликованные ленинградским отделением Академии наук СССР в 1984 г., подтвердили факт пребывания четы де Гелль на юге России в 1839, 1840 и в 1841 гг.

Факт же написания М.Ю. Лермонтовым в это время "французских" стихов также известен. 10 мая 1841 года он пишет из Ставрополя своей приятельнице Софье Карамзиной: "Я дошел до того, что стал сочинять французские стихи, — о, разврат!" Речь идет о стихотворении "Ожидание". Интересно, что первые биографы поэта приписывали Лермонтову посвящение этих стихов госпоже А. Оммер де Гелль. Затем это предположение отринули главным образом из-за "разоблачения" литературной мистификации П.П. Вяземского. Но помимо мистификации есть и другие свидетельства. К ним относится, например, эпиграмма, якобы написанная Мартыновым и адресованная Лермонтову.

Mon cher Michel!

Оставь Adel...

А нет сил,

Пей эликсир...

Некоторые исследователи, прочтя ее, выдвинули версию о литературном соперничестве Мартынова и Лермонтова(!), и даже нашли в ней элементы подражания поэту. Трудно не согласиться с мнением Э. Герштейн, высказанным по этому поводу о том, что подобная версия производит парадоксальное впечатление. Само подобное сопоставление выглядит довольно наивно. Пожалуй, трагедия в Пятигорске вовсе не вписывается в проблему "Моцарта и Сальери".

Однако, та же Герштейн, видимо, не права, называя упомянутую эпиграмму "беззубыми стишками" Мартынова. Эти анонимные вирши, обнаруженные исследовательницей И. Гладыш в Центральном Государственном архиве в 1963 г., тают в себе две очень важные вещи: в них упомянуто женское имя "Адель", и под текстом эпиграммы имеется помета: "Подлец Мартышка!". Рукой ли Лермонтова сделана эта надпись, или же, как полагают Д. Алексеев и Е. Рябов, рукой мистификатора, — в любом случае здесь содержится явный намек на то, что отношения поэта с Мартыновым должны были испортиться и почему.

В свете подобных рассуждений эпиграмма может быть рассмотрена как то недостающее звено, которое мешало нам понять резкую перемену во взаимоотношениях двух давних приятелей. А если предположить, что в разговоре с Мартыновым "по душам" в его шатре, Лермонтов сказал ему то же, в чем признался накануне Майделю? Все становится на свои места — раздражение Мартынова, нелепый повод, приведший к дуэли, упорное молчание секундантов. Ведь здесь была затронута честь сразу нескольких женщин: замужней французской дамы, Натальи Соломоновны, да и других сестер Мартынова — пострадавшая репутация одной из них отбрасывала тень на всех членов семьи. А одна из сестер, Елизавета Соломоновна, была замужем за самим П.В. Шереметевым!

Отсюда становится понятно, почему никто ничего не хотел говорить по поводу трагической дуэли. Русские дворяне кодекс чести соблюдали строго. Но, правда, кое-кто молчать никак не

мог. И П.П. Вяземский, женившийся на родной сестре А.А. Столыпина, родственника и секунданта М.Ю. Лермонтова на роковом поединке, таким образом, вошедший в эту семью и, вероятно, узнавший многие ее тайны, пишет свою литературную мистификацию "Поэт Лермонтов и г-жа Адель Оммер де Гелль в 1840 г.", где рассказывает о головокружительном романе русского поэта и французской путешественницы.

Сам А.А. Столыпин, все время бывший рядом с Лермонтовым в его последнее лето в Пятигорске, не проронил о дуэли ни слова. Никогда. Никому. Он только сделал одну очень важную вещь. Перевел именно роман "Герой нашего времени" именно на французский язык.

Госпожа Адель Оммер де Гелль, напротив, запретила свою книгу о путешествии по югу России к переводу.

Мартынов же после дуэли, говорят, сделался мистиком, по видимому, занимался вызыванием духов, и стены его кабинета были увешаны картинами самого таинственного содержания. Молодежь его прозвала "Статуей Командора". Но среди своих современников он был более известен лишь как "Мартынов лермонтовский". Или же, что, наверное, более точно, — "счастливый несчастливый".

О Столыпине-Монго и о путешествии по Парку в джунглях Африки

Я к одиночеству привык,
Я б не умел ужиться с другом,
Я б с ним препровожденный миг
Почел потерянным досугом.

Обращаясь к имени М.Ю. Лермонтова, мы часто ловим себя на том, что нам дорого в нем все. Каждая черточка его характера, каждая строка, написанная им, имена людей, на которых падал отблеск гения поэта. Одному из таких имен суждено было стать загадкой в лермонтоведении на достаточно длительный срок.

Таинственная и противоречивая личность Алексея Аркадьевича Столыпина (1816—1858), родственника и друга М.Ю. Лермонтова, давно и неустанно привлекала к себе внимание биографов поэта. Но вряд ли и сегодня они смогут найти ответы на загадки, связанные с его именем. Например, почему Столыпин, ближайший свидетель многих важных моментов жизни Лермонтова, не оставил ни одной строки воспоминаний о нем? Действительно ли произошло охлаждение в отношениях Столыпина и Лермонтова в последние два года жизни поэта, как это предположил С.И. Недумов, изучив его письма к родным и письма Афанасия Столыпина к нему? Да и откуда вообще пошло его прозвище — Монго, давнее название одной из поэм Лермонтова? Что касается последнего вопроса — об этом мы поговорим подробно. Но сначала вспомним несколько характеристик родственника поэта.

Мнения современников о Столыпине крайне разноречивы. По одним сведениям, он считался образцом благородства и светского рыцарского духа. Другие же мемуаристы, как например М.Б. Лобанов-Ростовский, давали ему резко отрицательную характеристику. Неудивительно, что разнятся и суждения о нем исследователей-лермонтоведов. Одни считают, что Алексей Аркадьевич был духовно близок Лермонтову, по досто-

инству оценил его творчество (не случайно же он сделал собственный перевод романа "Герой нашего времени" на французский язык!). Некоторые же исследователи (Т. Иванова) утверждают, что Столыпин — человек пустой — мог быть товарищем Лермонтова только по гусарским похождениям, приписывают ему некоторую мрачную характеристику как секунданта на обоих поединках поэта, ну а что касается последней дуэли Лермонтова — тут он, согласно их рассуждениям, и вовсе играл роль не совсем благовидную.

Мы далеки от мысли давать безапелляционные оценки. Лучше обратимся к материалам, сообщенным первым биографом поэта П.А. Висковатым. Опираясь на сведения М.Н. Лонгинова и А.И. Васильчикова, П.А. Висковатый писал о Столыпине как о лице, имевшем "особое уважение". Он цитирует следующий отзыв одного из современников о нем: "Его не избаловали блистательнейшие из светских успехов, и он умер уже немолодым, но тем же добрым, всеми любимым "Монго", и никто из львов не возненавидел его, несмотря на опасность его соперничества. Вымолвить о нем худое слово не могло бы никому прийти в голову и принято было бы за нечто чудовищное".³¹ Алексей Аркадьевич Столыпин, товарищ по школе и близкий друг поэта, приходился Лермонтову двоюродным дядей, но вследствие равенства лет их чаще называли двоюродными братьями. "Столыпин был красавец, — пишет Висковатый.

— Красота его вошла в поговорку. Все дамы высшего света были в него влюблены. Его называли "le beau Столыпин".³²

Поэта с детства соединяла со Столыпиным тесная дружба. В 1835 году Столыпин был выпущен из школы юнкеров и поступил в лейб-гвардии гусарский полк. Будучи однополчанином Лермонтова, Столыпин вместе с ним в 1835-36 и 1838-39 годах жил в Царском Селе. К этому времени относится написание Лермонтовым поэмы, одним из героев которой стал его родственник. Поэма была названа по прозвищу Столыпина, данному ему Лермонтовым.

"Почему Столыпина называли "Монго", — сообщает П.А. Висковатый, — неизвестно. Кажется, что название это, навсегда оставшееся за ним, было дано ему Лермонтовым, опиравшим одну из гусарских шалостей. В этом произведении поэт назвал себя "Маешкой", именем, которое носил в школе. Под каким именем назвать Столыпина, он затруднялся. Но тут ему подвернулось лежавшее давно на столе Столыпина сочинение на французском языке: "Путешествие Монгопарка"³³. Лермонтов воспользовался первыми двумя слогами. Таким образом, происхождение имени чисто случайное. Самая поэма получила название "Монго". Она пришлась по вкусу молодежи и во множестве рукописей и вариантов ходила по рукам. Весь Петербург знал ее, а за Столыпиным осталось прозвище. Сам он назвал им свою любимую и прекрасную собаку, сопровождавшую хозяина по парку Царского Села и не раз прибегавшую искать его во время полкового учения, чем вводила в досаду командира полка, Михаила Григорьевича Хомутого". Закончив этот рассказ, первый биограф поэта делает сноску: "О случайном происхождении имени "Монго" сообщил нам Дмитрий Аркадьевич Столыпин. Лонгинов производит его прямо от клички собаки. ("Русская старина", 1873 г.). Это же объяснение приводится и в "Лермонтовской энциклопедии" (М., 1981 г.).

Но как-то никогда особенно не верилось ни в "собачью" версию происхождения прозвища Столыпина, ни в абракадабру с двумя бессмысленными слогами, "случайно" пришедшими на ум поэту. У Лермонтова ничто не было случайным, все таило в себе какой-то определенный смысл.

В 1988 году во втором номере журнала "Русская речь" появилась статья О.П. Попова, бывшего сотрудника лермонтовского музея г. Пятигорска, "Перечитывая Лермонтова" (с. 18–21). Ее автор вполне справедливо замечает о том, что прозвище "Монго" ничего не объясняет. "Здесь не видно ни меткости, ни остроумия, — пишет он, — и непонятно, почему случайно попавшееся слово сделалось вторым именем Столыпина. Да и не было романа с таким названием, как не было и "Монгопарка".

Но зато было реальное историческое лицо — Парк Мунго (1771–1806) — крупнейший шотландский путешественник по Африке, по профессии хирург.

Описание путешествий этого человека оказалось достойным пера Жюль Верна. В 1795 году, по поручению африканского общества в Лондоне, он предпринял путешествие по малоизученной Африке. Отправившись из Гамбии, он пересек ряд мелких туземных государств, был в плену у мавританского царя, бежал и с большими трудностями достиг Нигера, который исследовал на значительном протяжении. После семимесячной болезни в странах Мандинго Мунго Парку удалось в караване рабов проникнуть вновь в Гамбию, откуда он в 1798 году вернулся в Англию.

Второе путешествие, предпринятое им в 1805 году, окончилось гибелью путешественника в государстве Сокото, где он утонул в Нигере, спасаясь от напавших на его караван негров. Оба эти путешествия, доставившие впервые в Европу сведения об обширных землях бассейна Нигера, явились важными географическими открытиями и наделали много шума.

Насколько популярны были путешествия Мунго Парка и упоминания о них на рубеже XVIII–XIX веков, можно судить по цитируемому ниже пассажиру из книги крупного ученого, этнографа, историка, археолога графа Яна Потоцкого (1761–1815) "Путешествие в Астраханские и Кавказские степи", Париж, 1829 г. (Сегодня эта книга является огромной библиографической редкостью, до сих пор в полном объеме не переводилась на русский язык, а в начале прошлого века пользовалась популярностью — ее знал А.С. Пушкин). В 1797–1798 годах Ян Потоцкий, являясь почетным членом Российской академии наук, совершил путешествие по Кавказу.

Находясь в окрестностях Маджар — древнего города на реке Куме, он случайно получил от одного калмыка номер "Петербургской газеты", в которой сообщалось, как он пишет, о том, что "один англичанин по имени Мунго Парк проник вглубь Африки и нашел там город, такой же большой, как Лондон".³⁵ Ян Потоцкий говорит о том, что эти новости его сильно заинтересовали.

О рискованных путешествиях Мунго Парка много писали и в лермонтовское время. Конечно, поэт, особенно интересовавшийся Шотландией как родиной своих предков, не мог не обратить внимания на эти публикации. Кроме того, были изданы и сами описания этих путешествий. Первая поездка по Африке была описана в книге "Travels in the interior districts of Africa etc." (Лондон, 1799), вторая — в "The journal of a mission to the inferior of Africa etc." (Лондон, 1815).

Зная интерес Лермонтова к географии и его свободное владение иностранными языками, можно предположить, что эти материалы были ему известны. Логично также вслед за О.П. Поповым сделать предположение о том, что именно прозвищем Мунго (а не Монго!) поэт награбил свое родственника. Как было написано в поэме самим Лермонтовым — неизвестно, автограф не сохранился, а в списках могла быть ошибка. Но именно Мунго называет А.А. Столыпина в своих воспоминаниях троюродный брат поэта А.П. Шан-Гирей.

Рассказывая о жизни Лермонтова в Петербурге и о наездах его на ученья и дежурства в Царское Село, он сообщает: "В том же полку служил родственник его, Алексей Аркадьевич Столыпин, известный в школе, а потом и в свете, под именем Мунго. Раз они вместе отправились в сентиментальное путешествие из Царского в Петергоф, которое Лермонтов описал в стихах:

**Садится солнце за горой,
Туман дымится над болотом.
И вот, дорогой столбовой,
Летят, склонившись над лукой,
Два всадника, большим налетом...**

(Кстати, в последней цитируемой лермонтовской строке Аким Павлович сделал ошибку: не "налетом", а "наметом" — так казаки называли бег лошади галопом). Но именно в словах Шан-Гирея "отправились в сентиментальное путешествие" и кроется разгадка причины, по которой Лермонтов дал Столыпину прозвище. Оказывается, это "путешествие" тоже было достаточно рискованным: в поэме описывается приключение, связанное с поездкой Лермонтова и Столыпина летом 1836 года из села Копорского близ Царского Села на Петергофскую дорогу, где в одной из дач жила славившаяся своей красотой артистка кордебалета Екатерина Пименова, бывшая на содержании у богатого откупщика Моисеева.

Искателям приключений пришлось спасаться бегством, и их "путешествие" чуть не закончилось трагически. В одном из списков поэмы, принадлежавших С.А. Андриевскому, после стиха 248 ("Прыг, прыг... и были таковы") вместо точек следует четверостишие, не цитируемое, как правило, в нынешних изданиях:

**Так, силой вражеской гонимый,
В кипящий Тибр с мечом в руках
Прыгнул Коклес неустрашимый
И тем прославился в веках.**

Упоминая здесь о Публии Г. Коклесе из древнего римского патрицианского рода Горация, защищавшем мост на Тибре от этрусков, пока мост позади не был разобран римлянами, а затем бросившемся в Тибр, Лермонтов, вероятно, намекает на трагический конец утонувшего Мунго Парка.

На сравнение же Столыпина с англичанином прямо указывает и строка из поэмы Лермонтова, характеризующая родственника поэта: "Породы английской он был". Интересно, что прежде в справочном материале против имени А.А. Столыпина указывалось его двойное прозвище: Монго (Мунго). Но в последующих изданиях осталось только Монго (видимо, это имя показалось более благозвучным). И часто на вопрос посетителей: "А что же все-таки означает это имя?" музейные сотрудники просто пожимали плечами... А за этим прозвищем, как, впрочем, и за многими характеристиками, даваемыми Лермонтовым, открывается целый мир остроты восприятия и остроумия, меткости характеристик и афористичности выражений.

Выше мы говорили о полярности характеристик А.А. Столыпина. Быть может, ему в какой-то степени было свойственно и то и другое: и склонность к авантюрным похождениям, и внешняя английская чопорность. Все это Лермонтов вложил в одно-единственное слово, обратившись к имени знаменитого путешественника. Впрочем, каждый волен делать свои выводы... Как сказал поэт:

**Так повесть кончена моя,
И я прощаюсь со стихами,
А вы не можете ль, друзья,
Нравоученье сделать сами...**

П.А. Вяземский и М.Ю. Лермонтов

**Напрасно врагов ядовитая злоба,
Рассудят нас бог и преданья людей;
Хоть розны судьбою, мы боремся оба
За счастье и славу отчизны своей.**

Среди откликов на известие трагической гибели М.Ю. Лермонтова в 1841 году есть один, который сегодня мы уже, пожалуй, считаем хрестоматийным:

"Мы все под грустным впечатлением известия о смерти бедного Лермонтова. Большая потеря для нашей словесности. Он уже многое исполнил, и еще более обещал. В нашу поэзию стреляют удачнее, нежели в Людвиг Филиппа. Второй раз не дают промаха".

Принадлежит он Петру Андреевичу Вяземскому, известному поэту и критику.

С глубокой скорбью он отозвался о смерти Лермонтова, хотя при жизни поэта отношения их складывались трудно и неоднородно. Впрочем, чтобы понять это утверждение, необходимо кое-что вспомнить из жизни и творчества самого Петра Андреевича.

Аристократ по происхождению, в молодости он считался либералом. Был другом А.С. Пушкина.

Еще при жизни Пушкина, Вяземский настойчиво привлекал к литературе талантливых людей. Среди них был и Александр Иванович Тургенев, печатавшийся тогда в пушкинском "Современнике". Во вступительной редакционной заметке к анонимно напечатанной "Хронике русского в Париже" Вяземский писал о нем: "Глубокомыслие, остроумие, верность и тонкая наблюдательность, оригинальность и индивидуальность слога, полного жизни и движения... — служат доказательством того, чего можно было бы ожидать от пера, писавшего таким образом про себя, когда следовало бы ему писать про других..."

После смерти А.С. Пушкина Вяземский демонстративно порвал с его недругами.

Но тогда же, вместе с В.А. Жуковским, вынужден был принять участие в известном оправдательном походе написать письмо великому князю Михаилу Павловичу, имевшее целью оградить имя покойного поэта и его живых друзей от обвинений в устройстве политического заговора.

После смерти же Пушкина Вяземский познакомился с Лермонтовым, видимо в очень популярном тогда петербургском салоне Карамзиных, хозяйкой которого была Софья Николаевна — дочь известного писателя-историка.

Вместе с В.А. Жуковским Вяземский способствовал появлению в 1838 году в "Современнике" "Тамбовской казначейши" Лермонтова, правда, из осторожности, с купюрами и искажениями, которые привели поэта в негодование. Л.Л. Панаев запомнил, как однажды поэт "держал тоненькую розовую книжечку "Современника" в руке и покушался было разорвать ее... — Это черт знает что такое! Позволительно ли делать такие вещи! — говорил Лермонтов, размахивая книжечкою..."

В беседах и записках Вяземский в это время продолжал остро и резко критиковать порядки и обычаи правления Николая I. Однако во всем проявлял чрезвычайную осторожность, опасаясь привлечь к себе общественное внимание.

В 1839 году он стал получать знаки одобрения от властей консервативного крыла общества. В августе 1839 года он был из-

бран в члены Российской Академии, в сентябре — получил чин действительного статского советника. Новое положение привело к трагической внутренней раздвоенности.

"Уж теперь лакеи не говорят про меня: карета князя Вяземского, а генерала Вяземского", — с грустной иронией писал он жене.

Семейное несчастье — смертельная болезнь дочери Надежды — заставило Вяземского сделать еще одну уступку: примириться со злейшими врагами Пушкина.

В декабре 1840 года графиня Нессельроде, принимавшая непосредственное участие в травле А.С. Пушкина, оказала Вяземскому много услуг в хлопотах о погребении его дочери в Бадене.

Никто лучше самого Вяземского не понимал всего трагизма происходящей с ним метаморфозы. Теперь уже он не призывал к активной деятельности молодых литераторов. Более того — он сам покоился "на заслуженных и незаслуженных лаврах".

Его поэтическая деятельность оскудела: "Хочется написать что-нибудь новое, но не пишется", — заявлял он в 1840 году.

Сам Вяземский оправдывал свою пассивную позицию объективными условиями. Он искренне полагал, что в самодержавной России полемика и гласность невозможны.

И в своем творчестве Вяземский перешел на крайне консервативные позиции.

Его консерватизм возрений препятствовал верной оценке мятежной поэзии Лермонтова. Поэзия Вяземского была чужда лермонтовской лирике. Романтический герой, тон исповеди, изображение "внутреннего человека" — все это не привлекало его внимания. Впрочем, есть стихи Лермонтова, которые Вяземский назвал прекрасными. Это "Журналист, Читатель и Писатель". В этом стихотворении содержится отсылка статьи Вяземского "Отрывок из письма к А.И. Роговцевой".

Одна из крылатых фраз Читателя относится к внешнему оформлению журналов:

**...Во-первых, серая бумага,
Она, быть может, и чиста;
Да как-то страшно без перчаток...**

П.А. Вяземский же в 1830 году писал в своей статье: "Кто-то сказал, что с некоторого времени журналы наши так грязны, что их не иначе можно брать в руки, как в перчатках".

Впервые на эту скрытую цитату обратила внимание известный лермонтовед Э.Г. Герштейн. Она же сделала предположение о том, что в образе Читателя изображен сам П.А. Вяземский.

В полемике между Читателем и Писателем, "зрителем" и "деятелем" оказалась вся разница между общественной позицией Вяземского и Лермонтова, а также не менее сложные литературные взаимоотношения двух поэтов разных поколений.

Однако для нас Вяземский навсегда останется соратником Пушкина в начале XIX века, знатоком XVIII столетия России, о котором В.Г. Белинский писал: "Только один князь Вяземский мог бы у нас написать историю литературы русской в отношении к обществу, так, чтоб это была история литературы и история цивилизации в России от Петра Великого до нашего времени".

И заключить разговор о Петре Андреевиче Вяземском, тоже хотелось бы словами гениального критика: "князь Вяземский играл одну из первых ролей в литературе этого времени, был в приятельских отношениях со всеми его действителями".

Лермонтовиана во французской историографии

Страницы прошлого читая,
Их по порядку разбирая...

Наша попытка обзора изучения творческого наследия М.Ю. Лермонтова во Франции не носит всеобъемлющий характер. Мы ограничимся анализом лишь тех изданий, которые поступили в наше распоряжение в последние годы. И в этой связи хочется вспомнить с признательностью имя профессора Канского университета, лектора Школы при Лувре и консультанта Канского исторического музея, господина Кристиана Пиле, благодаря которому нам стали доступны новейшие и достаточно редкие французские издания, касающиеся изучения русской литературы, и, в частности, творчества и биографии М.Ю. Лермонтова.

Наиболее ранним упоминанием о Лермонтове во Франции надо, по-видимому, считать сочинение А. де Кюстина "Россия в 1839 г." (Париж, 1843), где говорилось о ссылке поэта без упоминания его имени, а также обращение А.А. Столыпина (1816—1858) к переводу романа "Герой нашего времени", опубликованному им осенью 1843 года в парижской газете "Democratie pacifique" (29 сентября — 4 ноября) под названием "Un heros du siecle, ou les Russes au Caucase". Столыпин снабдил свой французский перевод надписью, на которую в свое время обратил внимание Б.М. Эйхенбаум³⁶, и которая гласила о том, что автор романа погиб на Кавказе на дуэли "причины которой остались неизвестными". Упорное же молчание самого А.А. Столыпина по поводу этих причин многих наводило на мысль о том, что здесь, возможно, кроется нежелание обнародовать интимную страницу биографии поэта. Кстати, версия о том, что причиной дуэли была защита чести сестры Н.С. Мартынова Натальи, до сих пор научно не опровергнута, а утверждение о политической подготовленной дуэли Лермонтова и его противника не выдерживает критики уже потому, что даже из-за кратковременности пребывания Лермонтова в Пятигорске в 1841 году подобную дуэль "подготовить" было невозможно.

Один из эпизодов жизни самого А.А. Столыпина во многом может объяснить интерес к исследованию русской темы вообще и творчества М.Ю. Лермонтова в частности известного французского литературоведа Эжена-Мельхиора де Вогюэ. Эту историю можно узнать из "Старой записной книжки" кн. П.А. Вяземского³⁷, который, находясь в Лионе, 8 июня 1859 г. записал: "Кончил вечер до полуночи в театре: Я сидел в креслах и со мною было приключение вроде маскарадного; за мною сидела довольно приятной наружности дама с маленьким мальчиком. Я вообще в публичных местах не задираю разговора; но тут попросил я у нее программы, которой не мог достать в театре. Разговор слегка завязался. Она сказала мне, что как только я вошел в театр, признала меня за русского. — Благодарить ли мне или обижаться? — спросил я. — Конечно, благодарить, — отвечала она, — потому что я очень люблю русских.

Говорила она мне о графине Бобринской — польке, которую знала во Флоренции и с которой она в переписке. Про себя сказала, что она смесь разных народностей: английской, итальянской и французской. Дал я ей свою карточку. Она спросила: — Да Вы, однако же, не муж Вяземской, урожденной Столыпиной?

— Нет, — отвечал я, — муж ее моложе и он мой сын.

— Ваше имя знаю теперь, а своего сказать не могу.
— Как так?
— Vous trouveriez mauvais que je sois au spectacle, mais je n'y suis venue que pour amuser un peu mon enfant.³⁸

Я ничего не мог понять в этой таинственности. Тут пошел разговор совершенно маскарадный. Я был налицо, а собеседница моя под маскою и в домино.

Вдруг блеснула во мне догадка, что это та женщина, с которою Монго Столыпин был в связи во Флоренции и на руках которой он умер. — Я сказал ей, что угадал ее.

— Если меня Вы и угадали, то все-таки в том не признаюсь.

Спросил я ее, знает ли она сенатора Халанского. Отвечала — "знаю". Это разрешило весь вопрос. Халанский был во Флоренции при смерти Монго и говорил мне в Марселе много хорошего о ней — как она ходила за больным и о ее бескорыстии. После сказала она мне, что приехала в Лион для детей своих, кажется, сошла опять с мужем и тещей своей — по крайней мере дозволено ей видеть детей, — старшего отдает в коллеж и т.д. Может быть приедет она в Россию с графиней Бобринской³⁹, которая приглашает ее с собою месяца на два или на три. Она принадлежит к хорошей фамилии. Муж ее, граф Вогюэ, имеет поместье недалеко от Лиона. В ней много приветного и простодушного. Красавицею она мне не показалась. Это одна из тех женских натур, которая мягкостью и восприимчивостью своею способна увлекаться и падать. Предопределенная добыча сердечного романа. Можно сожалеть о подобных женщинах, но осуждать их совестно. Я уверен, что в связи с нею Монго отдыхал от долгой, поработительной и тревожной связи своей с **..."⁴⁰.

Графиня Вогюэ Генриетта-Христина, урожденная Андерсон (1824—1910), жена графа Рафаэля де Вогюэ (1817—1901), была матерью Эжена-Мельхиора де Вогюэ, известного французского писателя и исследователя русской литературы. Во время событий, описанных П.А. Вяземским, то есть в 1859 г., ему было 11 лет. И. Гальперин-Кампинский в своей работе "Русоведение во Франции" ("Русская мысль", 1894. — № 9, отд. 2, 37) сообщает, что он обратился к Вогюэ с просьбой поделиться причинами, побудившими его избрать предмет своего исследования русскую тему. В ответном письме Вогюэ, указывая причины общего порядка, пишет: "Вы требуете от меня некоторых более точных сведений для статьи о литературных отношениях обеих стран. Я не склонен распространяться о биографических подробностях, могущих интересовать только моих близких...". Мать, покинувшая семью ради русского, и брак Мельхиора де Вогюэ с русской объясняют эту фразу.

Эжен-Мельхиор де Вогюэ сыграл исключительно большую роль в истории изучения русской литературы во Франции. Будучи с 1888 г. членом Французской академии наук, он популяризировал русскую литературу в Европе. В своем труде "Русский роман", изданном в 1886 г., писал об искренности Лермонтова и совершенстве поэтической формы его стихов, "шедевров пламенной нежности и грусти", многие особенности которых ускользают в переводе. "Лермонтов-прозаик, — отмечал Вогюэ, — не уступает Лермонтову-поэту". В целом же, он считал, что русская литература, в лице своих романистов, опередила Запад вместо того, чтобы плестись за ним. Русский роман реалистичен, но "русские защищают дело реализма новыми, на мой взгляд, — добавляет Вогюэ, — лучшими аргументами, нежели их западные соперники". Вместе с тем, надо отметить тот своеобразный факт, что русская литература подавалась, как некая экзотика, знакомящая с загадочной для европейца "русской душой". Лермонтов же в это самое время вы-

двинул великое утверждение о том, что "история души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа..." Наверное, именно в этих словах ключ к содержанию лермонтовского произведения, первого в России "аналитического романа", каким назвал его Б. Эйхенбаум.

Впоследствии появятся и общие обзоры истории русской литературы, ряд сборников критических статей⁴¹. То есть постепенно русская литература делается предметом широкого внимания французских читателей.

Но первым русским писателем, обратившим внимание европейского, в особенности, французского, читателя на русскую литературу, считался И.С. Тургенев. В 60—70 годах Тургенев был неутомительным пропагандистом творчества русских писателей, в частности — Лермонтова, за рубежом. При участии Тургенева были изданы в 1865 году и 1868 году на русском и немецком языках альбомы романсов П. Виардо на стихи русских поэтов, в том числе Лермонтова: "Ветка Палестины", "Казачья колыбельная песня", "Утес", "Русалка". В 1864 г. И.С. Тургенев и П. Мериме перевели на французский язык прозой поэму "Мцыри" с предисловием Тургенева, в котором кратко сообщались биографические сведения о Лермонтове. Рекомендую французским читателям перевод "Мцыри", Иван Сергеевич указывал на "необыкновенную силу" поэмы. Не так давно мы получили из Франции знаменитые "Тургеневские тетради", как называются периодические издания, выпускаемые французским музеем Тургенева. Одна из них (№ 15 за 1991 год) полностью посвящена М.Ю. Лермонтову. В ней воспроизводится изображение картины поэта "Крестовая гора", подлинник которой хранится в музее "Домик Лермонтова" в Пятигорске, и рассказывается об экспозиции, организованной в тургеневском музее во Франции, посвященной молодым гениям человечества: Лермонтову, Рэмбо и Моцарту. В витринах экспозиции были представлены переводы из Лермонтова Ивана Тургенева и Луи Виардо, "Мцыри" — первая публикация 1865 г. (работа, выполненная Тургеневым при содействии П. Мериме), ташка Лермонтова, хранящаяся в частной коллекции во Франции, издания переводов Лермонтова на французский язык и даже монета достоинством в один рубль, выпущенная у нас в стране в 1889 году.

Как мы видим, вклад И.С. Тургенева в популяризацию творчества М.Ю. Лермонтова во Франции действительно достаточно весом. Можно также вспомнить, что в 1875 г., когда вышел перевод "Демона" на английский язык, Тургенев отозвался на это событие рецензией, отметив, что перевод поэмы Лермонтова в стихах "составляет подвиг немалый". В эти дни он постоянно упоминает имя Лермонтова (часто рядом с именем Пушкина) в письмах, речах, статьях. На одном из последних в его жизни литературных вечеров в Париже в 1881 г. Тургенев выступил с чтением "Пророка" Пушкина и "Пророка" Лермонтова.

К началу 900 годов появляются труды по лермонтоведению серьезного характера. В 1914 году исследование о Лермонтове стало темой докторской диссертации Эжена Дюшена. Это было явление значительное. Дюшен — автор книги "Лермонтов, его жизнь и творчество", вышедшей в Париже в 1910 году. Кстати, лермонтовский музей в Пятигорске располагает этим изданием. Русский неполный перевод этой книги — "Поэзия Лермонтова в ее отношении к русской и западной литературам" — был опубликован в Казани в 1914 году. То есть французское русоведение продолжало завоевывать себе достойное место и признание.

В отличие от вышеупомянутой монографии, с которой должны считаться и русские литературоведы, в 1952 г. появляется беллетризованная биография поэта Анри Труайя "Странная судьба Лермонтова"⁴². В 2000 г. в Санкт-Петербурге вышел перевод этой книги, сделанный Ю. Соколовым⁴³. Русскому читателю сегодня действительно интересен честный и сочувственный рассказ о великом поэте, как взгляд со стороны, позволяющий избавиться от стереотипов. В то же время, когда мы говорим о том, что необходимо разрушать всяческие шаблоны в мышлении, в предисловии от издательства к этой книге с излишней, как нам кажется, категоричностью утверждается, что мы не можем согласиться "с убежденностью Труайя в дальнейшем биографизме творчества Лермонтова". Было бы лучше сказать, что эта тема открыта для исследования, а вот с чем мы не можем согласиться, так это с тем, когда документы, изначально написанные на русском языке, начинают переводиться с французского, и в итоге приобретают стилистическую окраску скорее XX-го, чем XIX-го столетия (например, цитирование свидетельства Барклая де Толли о характере смертельного ранения поэта).

К числу явлений послеоктябрьского периода в изучении творчества М.Ю. Лермонтова следует отнести опубликование довольно полезной работы библиографического характера Владимира Бучика "Библиография произведений русской литературы, переведенных на французский язык" (Париж, 1935). Несмотря на компилятивный характер этой работы, являющейся, в сущности, сводным каталогом, а не самостоятельным разысканием, — книга Бучика представляет собой полезное пособие, позволяющее наводить первые и основные справки, так как здесь перечислены переводы на французский язык произведений русских писателей, в том числе Лермонтова.

Новый всплеск интереса к имени поэта породила мистификация П.П. Вяземского "Лермонтов и госпожа Гоммер де Гелль в 1840 году", опубликованная в Русском Архиве в 1887 г., в № IX, затем воспроизведенная графом С.Д. Шереметевым в "Собрании сочинений князя П.П. Вяземского" в 1893 году⁴⁴, а в 1933 г. опубликованная советским издательством "Academia" в полном объеме под заглавием: "Оммер де Гелль. Письма и записки". (Вступительная статья М.М. Чистяковой)⁴⁵.

Эта публикация полного текста "Писем и записок" Оммер де Гелль вызвала широкий отклик во Франции. Развернулась бурная полемика. Один из ее участников, Ж.-Ж. Бруссон, пишет в 1934 году: "Эта О. де Гелль, возможно, что совсем не существовала".⁴⁶ Издание же мемуаров, по его мнению, преследовало политическую цель со стороны СССР: большевики-де подсунили этот отвратительный "текст, чтобы вести свою" пропаганду. Бруссон, таким образом, готов сомневаться в существовании О. де Гелль — лица, сведения о котором легко получить, раскрыв соответствующий том "Grand Larousse". У другого участника полемики — Ж. Буланже — справедливое негодование не мешает спокойному констатированию нелепостей в публикации П.П. Вяземского. Буланже негодует на то, что Адель называет французских графов, игнорируя частицу "де". Обращается также внимание на то, что Ксавье Оммер в 1839 г. был пожалован Николаем I орденом Владимира за открытие железной руды на берегах Днепра, после чего присоединил к своей фамилии имя де Гелль, принадлежащее его матери и идущее от древней Эльзасской ветви. Поэтому письма А. Оммер де Гелль, взятые из архива П.П. Вяземского, за 1833 год и адресованные якобы ее подруге, где она пишет: "Мой жених носит аристократическую фамилию Оммер де Гелль", невозможно признать подлинными. В то же время Буланже пишет о том, что: "возможно, что в рас-

поражении князя Вяземского было несколько писем О. де Гелль и на этой незначительной канве он построил весь свой роман, несколько резвый"⁴⁷.

Альберт Пети также сводит гипотезу о характере писания мистификации к очень свободному рисунку по недостаточно твердой канве. Причем, он не считает вероятным, чтобы весь материал был "чистым творчеством"⁴⁸.

Переводчик мистифицированных материалов на французский язык М. Слоним, не отрицал подлинности некоторых писем. Бруссон и Буланже имели прямо противоположную точку зрения и отрицали всякое историческое значение за "Письмами и записками". Сегодня же мы можем с уверенностью сказать о том, что в текст литературной мистификации П.П. Вяземским вклиниваются фрагменты из подлинной книги А. Оммер де Гелль "Путешествие по Прикаспийским степям и Югу России"⁴⁹. Кроме того, возникает мысль о том, что П.П. Вяземскому были известны некоторые подлинные факты из жизни М.Ю. Лермонтова, А. Оммер де Гелль и их современников, что подтверждается обращением дочери Вяземского Е.П. Шереметевой к материалам Астраханского архива Фадеевых, где в свое время хранились два подлинных автографа Оммер де Гелль. И, в довершение всего, текст мистификации вписывается в рамки сюжетной канвы "Княжны Мери" М.Ю. Лермонтова, что интересно рассмотреть в сопоставлении со свидетельствами современников поэта о возможных прототипах этого женского образа (в частности, в отношении сестры Н.С. Мартынова Натальи). Вырисовывается определенный треугольник: Лермонтов — сестра Мартынова — Адель Оммер де Гелль, в котором могла крыться главная причина дуэли, приведшей к гибели поэта. Таким образом, воспоминания Адель Оммер де Гелль могут послужить для современных исследователей прекрасным поводом к разговору о полузабытых фактах лермонтоведения. Тем важнее представляется публикация этих материалов на русском языке⁵⁰. Интересно, что анализ данных материалов публиковался также и во Франции⁵¹.

К числу новых явлений изучения русской культуры во Франции принадлежит антология, изданная в 1990 году Парижским университетом Сорбонна (автор-составитель Клод де Грев)⁵², повествующая о поездках французских путешественников в Россию. На странице 723 этого солидного издания упоминается имя М.Ю. Лермонтова. Автор-составитель говорит о том, что во второй половине XIX века именно романтические поэмы сосланных на Кавказ знаменитых Пушкина и Лермонтова открыли западноевропейскому читателю этот заоблачный край. То есть М.Ю. Лермонтов, наряду с А.С. Пушкиным, французскими исследователями признан первооткрывателем Кавказа не только в русской, но и мировой литературе.

Закончить же хотелось бы мыслью о том, что М.Ю. Лермонтов — это мировой гений и изучать его должно не только тщательно, но и широко.

Изучение же творчества и биографии поэта в России и на Западе шло чаще всего изолированно. Хочется верить, что в будущем обмен информацией будет более активен. В Пятигорск на Международную Лермонтовскую конференцию в 1991 году уже приезжал французский исследователь творчества поэта Александр Звигильский, мы знаем блестящие совместные публикации (например, Людмила Назарова публиковалась в Париже со статьей "Лермонтовские традиции в прозе Тургенева", 1991 г.). Необходимо, чтобы подобное сотрудничество не только продолжалось, но и расширялось и укреплялось.

Неизвестное стихотворение Лермонтова?

**Гляжу в безмолвии на запад: догорает,
Краснея, гордое светило,
Мне хочется за ним: оно, быть может, знает,
Как воскрешать все то, что мило.**

Говоря о французском влиянии в творчестве Лермонтова, нельзя не вспомнить имя Александра Дюма-отца. В 30-е годы XIX века на русской сцене с успехом шли его романтические драмы "Генрих III и его двор", "Антони", "Кин". Исследователями неоднократно отмечалось, что Лермонтов и Дюма обнаруживают сходные черты в драматургии. А в повести "Княжна Мери" русский поэт высмеивает затасканность литературного мотива спасения как средства знакомства с героиней, использованного Дюма в его модной драме "Антони":

"Помилуйте! — сказал я, всплеснув руками. — Разве героев представляют? Они не иначе знакомятся, как спасая от верной смерти свою любезную..."

В свою очередь, Дюма высоко ценил талант Лермонтова, восхищался его творчеством. Он живо интересовался биографией поэта, что известно из переписки А. Дюма с Е.П. Ростопчиной, лично знавшей поэта. В 1855 году в журнале "Мушкетер" печатался перевод на французский язык "Героя нашего времени". Французский романист, явившийся автором этого перевода, выражал огромную гордость по поводу того, что мог познакомиться "этого гениального человека" со своими соотечественниками, хотя Дюма и не знал, что к этому времени уже появился французский перевод романа Лермонтова, опубликованный А.А. Столыпным в парижской газете "Democratie pacifique".

В 1858 году Дюма путешествовал по Кавказу. Здесь он снова невольно обратился к Лермонтову. О кавказском путешествии французского романиста сказано сегодня немало. Пожалуй, оно обросло легендами. Этот вояж описан Дюма в трех томах его книги "Кавказ", вышедшей в Брюсселе в 1859 году. XX глава носит название "Цитаты" и полностью посвящена М.Ю. Лермонтову. В цикле кавказских стихов талант Дюма-переводчика раскрылся с новой силой. В письме к поэту и романисту Жозефу Мери (1798—1865) он писал: "Знаете ли, чем занимался мой ум все это время? Невольным воспоминанием и невольным переводом на французский язык подобию оды Лермонтова, с которой меня познакомили в Петербурге и о которой я забыл. Ода называется "Дары Терека".

Очень часто, желая передать впечатления от Кавказа друзьям, Дюма приводит строки кавказских произведений Лермонтова, справедливо полагая, что лучше его никто не сказал об этом удивительном крае. Вот как он описывает свою работу над переводом "Даров Терека": "До Червленной остается еще 21 верста, мы едем берегом Терека. Никакой шум не соответствует лучше поэтическому размеру, как шум реки. Я прочту Вам "Дары Терека", стараясь сколь возможно сохранить в переводе оригинальность подлинника". Сохранить "оригинальность подлинника" Дюма старается и в других переводах из Лермонтова. В своих путевых очерках он пишет об огромной популярности Лермонтова, о музыкальности его стихов и приводит свои вольные переводы восьми стихотворений поэта: "Дума", "Спор", "Утес", "Тучи", "Раненый", "Моя мольба", "Горные вершины", "Благодарность". Надо сказать, что это одни из лучших переводов Лермонтова на французский язык. Дюма стремится сохранить мелодику стиха, количество строк, почти дословно передать смысл произведения, старается не менять название стихотворения.

Так, заглавие "Утеса" он не меняет, скорее конкретизирует: "Утес, который плачет". Стихотворение "Из Гете" озаглавлено Дюма по первой строке русского текста "Горные вершины", но в единственном числе, что легко объяснимо: в русском языке собирательный, обобщающий образ чаще всего имеет множественное число, во французском — единственное.

Одно из четверостиший Лермонтова, увиденное Дюма, по его собственному указанию, в каком-то альбоме, знаменитый романист озаглавил "Бутад", что в переводе означает "Шутка". Дюма пишет, что цитирует его по памяти. В комментариях к статье С. Дурылина, опубликованной в сборнике "Литературное наследство" (т. 31—32), это стихотворение отнесено к неизвестным в подлиннике произведениям поэта. Но сегодня мы можем с уверенностью утверждать, что речь идет о хорошо известном шуточном четверостишии поэта 1830 года "Моя мольба" (автограф без названия, хранится в ИРЛИ). В наши дни известно два варианта этого стихотворения. В первопечатном тексте эпиграмма раннего Лермонтова читалась так:

**Избави бог от летних мушек,
От дев, боящихся любви,
От дружбы слишком нежной и...
От романтических старушек.**

В более позднем варианте изменены первые две строки: "Да охранюся я от мушек, // От дев, не знающих любви..."

Причем, даже делая перевод стихов Лермонтова "по памяти", Дюма переводит настолько точно, что, читая французский текст, можно без труда узнать не только само стихотворение поэта (пусть и озаглавленное по-другому), но даже его вариант (Дюма приводит более ранний текст: "Избави бог...").

Вместе со стихотворением, озаглавленным "Бутад", Дюма видел все в том же загадочном альбоме другое произведение поэта, переведенное французским романистом под заголовком "Раненый" и ныне, как указывает "Лермонтовская энциклопедия", "неизвестное в оригинале".

Здесь, пожалуй, полезно обратиться к самому А. Дюма. "Мы переписали, — указывает он, — из одного альбома следующее стихотворение, которое сегодня не включено в собрание сочинений Лермонтова..." Далее следует французский текст стихотворения, подстрочный перевод которого необходимо, думается, привести:

Видите вы этого раненого,
корчащегося на земле?
Сейчас он умрет возле одинокого леса,
И ни одно сердце не сжалится над
его страданиями.
Но что их удваивает
и заставляет кровоточить его рану,
Что терзает его сердце,
как жестокий укус, —
Это воспоминание о том,
что он забыт. (Перевод наш. — Е.С.)

П.А. Висковатый, опубликовавший перевод А. Дюма в собрании сочинений поэта в 1889 году, делает предположение: "Не есть ли этот перевод только весьма вольное подражание стихотворению Лермонтова "Завещание"?". К словам первого биографа поэта следует отнестись внимательно. К сожалению, Висковатый не говорит о том, какое из "Завещаний" Лермонтова он имеет в виду. Сегодня их известно два: "Завещание" 1831 года ("Есть место: близ тропы глухой") и "Завещание" 1840 года ("Наедине с тобою, брат"). Путем несложных логических размышлений можно прийти к выводу о том, что Висковатый имел в виду именно "Завещание" 1831 года:

**Есть место: близ тропы глухой,
В лесу пустынном, средь поляны.
Где вьются вечером туманы,
Осеребрённые луной...
Мой друг! Ты знаешь ту поляну:
Там труп мой холодный ты зарой,
Когда дышать я перестану!**

Впервые это стихотворение Лермонтова было опубликовано в "Саратовском листке" в 1876 году. Поэтому, если вслед за Висковатым предположить, что текст, опубликованный Дюма, есть лишь "весьма вольное подражание стихотворению Лермонтова", мы найдем объяснение тому факту, почему французский романист не знал этого стихотворения среди произведений поэта: ведь Дюма путешествовал по России в 1858 году, когда текст "Завещания" еще не был опубликован.

Кроме того, эти стихи, учитывая допущенное предположение, по времени могли оказаться в одном альбоме с четверостишием "Моя мольба", так как оба произведения относятся к раннему периоду творчества поэта — 1830—1831-е годы; все остальные стихотворения, отобранные Дюма для перевода, взяты из позднего Лермонтова — 1838—1841 годов.

Впрочем, "Завещание" Лермонтова таит в себе такую же загадку, как и "Раненый" Дюма. Его заглавие (в копии) сопровождается указанием "Из Гете". Но когда стали искать немецкий подлинник стихотворения, его не нашли! Сегодня официальной считается версия, согласно которой "Завещание" представляет собой вольное стихотворное переложение предсмертного письма героя романа Гете "Страдания молодого Вертера" (1774). Однако сходство стихотворения Лермонтова с письмом Вертера самое общее — тема предчувствия близкой смерти, одиночества, непонятности. Но ведь эти мотивы сближают "Завещание" и "Раненого" Дюма. Так что предположение первого биографа поэта небезосновательно.

Не менее интересен и другой перевод Александра Дюма из Лермонтова — стихотворения "Благодарность":

Итак, я благодарю тебя за все,
О Бог! Я трепещу от сознания того,
Что могу ошибочно обвинить тебя
В том, что непристойная улитка ползет по розе,
В том, что отравлен поцелуй.
Я тебя благодарю также за то оружие,
Которое в темноте поражает врага,
Я тебе благодарен еще за слезы,
Что текут из наших глаз, когда нас покидает друг,
Наконец, за загадочность зари нашей жизни,
За то, что мир проклиная Вертера,
Но постарайся, чтобы еще недолго
Я мог благодарить тебя за эти ужасные дары. (Перевод наш. — Е.С.)

Этот текст несколько отличается от известного стихотворения позднего Лермонтова (1840), в котором в афористичной форме подводится итог отношений поэта с "непринявшим" его миром. В текст перевода Александром Дюма введен образ непристойной улитки, ползущей по розе, упоминается имя Вертера — этого нет в русском оригинале.

После текста перевода А. Дюма сделана приписка: "Желание богохульника исполнилось: через восемь дней он был убит, и среди бумаг, оставшихся на столе после его смерти, были найдены эти стихи".

Что означает это замечание Дюма? Ведь мы знаем, что "Благодарность" Лермонтова была написана задолго до его смерти и опубликована впервые в "Отечественных записках" № 6 за 1840 год. Быть может, это фантазия или ошибка французского романиста? А может быть, и нечто иное... После трагичес-

кой гибели Лермонтова у подножья Машука, в домик, где прошли последние дни жизни поэта, пришли чиновники для того, чтобы составить "Опись имущества" убитого на дуэли поручика Тенгинского пехотного полка. В этой описи под номером 6 значится: "Собственных сочинений покойного на разных лоскуточках бумаги кусков... семь". Эти семь лоскутков бумаги со стихами поэта исчезли бесследно. Вероятно, их разобрали на память друзья Лермонтова. Что было на этих затерявшихся листочках бумаги, мы не знаем. А если предположить, что Дюма в 1858 году видел один из этих листков с поздним вариантом "Благодарности"? Да, автографы лермонтовских переводов Дюма таят в себе много загадок. Известно, что сегодня оригиналы их хранятся в частном собрании потомков князя Васильчикова — секунданта Лермонтова на роковой дуэли. Английский исследователь творчества поэта — Лоренс Келли, переписывавшийся с Георгием Васильчиковым из Женевы (А.И. Васильчиков, секундонт Лермонтова, был дядей его дедушки по отцу), сообщает в своей книге "Лермонтов. Трагедия на Кавказе", изданной в Лондоне в 1977 году, что Васильчиков оставил том рукописных мемуаров, который удалось обнаружить во время второй мировой войны в Париже. Эти материалы никогда не публиковались и в настоящее время находятся в распоряжении Георгия Васильчикова. Может быть, эти неопубликованные источники прольют свет на загадки переводов Дюма, ответят на многие вопросы. Например, каким образом Васильчиков стал обладателем подлинных автографов французского писателя. Не от Васильчикова ли получил Дюма сведения о стихах, написанных, по его утверждению, за восемь дней до гибели поэта? Чей альбом со стихами Лермонтова видел французский романист? Безусловно, для историков литературы на Западе есть возможности для исследований и находок...

Для нас же бесспорно одно: Дюма оставил нам изящные переводы на французский язык священных, по выражению того же Келли, текстов "одного из русских пророков".

Говоря о трудности литературных переводов вообще, можно сослаться на слова английского переводчика Мориса Баринга, который во вступлении к своей "Книге русских стихов" говорил о переводах Пушкина на английский язык как о безнадежной задаче, сравнивая их с попытками передать музыку Моцарта другими средствами (например, в цвете или камне). Немало специалистов сетует и на переводы лермонтовских стихов, считая преступлением в области искусства пренебрежение оригинальным ритмом лирических произведений поэта, когда печально-изящный амфибрахий превращается в польку. Но в этом нельзя упрекнуть переводы Дюма. Отличаясь необычайным литературным вкусом, в своих переводах он постарался не только передать тончайшие нюансы стиха Лермонтова, но даже применить аналогичные лермонтовским языковые средства. Так, например, при переводе "Благодарности" Дюма, где это возможно, старается использовать излюбленную поэтом анафору: в данном случае он настойчиво повторяет в начале строки предлог "за":

Pour l'impur limagon qui raape sur la rose,
Pour le poison amer qui coule du baiser...

И, наверное, не случайно переводы Дюма столь близки по духу стихам Лермонтова. Ведь в характерах этих людей было так много общего! И чувство юмора, и необычайная работоспособность, и любовь к путешествиям. Жаль, что им не суждено было встретиться. Остались лишь строки переводов стихов русского поэта на французский язык, сделанные современником (Дюма был старше Лермонтова всего на 12 лет).

"Маскарад" на сцене Комеди-Франсез

Поэт, восставший в блеске новом
От продолжительного сна...

Не так давно в Санкт-Петербурге прошли гастроли Французского театра "Нантер-Амандье". На пресс-конференции, посвященной этому событию, руководитель театра — Жан-Пьер Венсан, один из самых известных сегодня французских режиссеров — сказал, что наиболее значительной работой знаменитого Комеди-Франсез за последние годы считает постановку лермонтовского "Маскарада".

За полтора века драма неоднократно появлялась в репертуаре театров России, ставили "Маскарад" и за рубежом (в Польше в 1959 году, Чехословакии — 1967, Болгарии — 1954, Югославии — 1972). И вот в 1992 году драма Лермонтова была поставлена на сцене известнейшего театра Франции — Комеди-Франсез. Это стало действительно событием в театральном мире. Но прежде чем говорить о нем, нельзя не вспомнить о другой, одной из выдающихся постановок "Маскарада" на русской сцене. Я имею в виду знаменитую интерпретацию драмы В.Э. Мейерхольда на сцене Александринского театра в 1917 году. Впрочем, так случается, что события современности то и дело напоминают об этой постановке...

Я вспоминаю Пензу, залитую дождем... музей театрального искусства, или, как его называют местные жители, "музей Мейерхольда". Зал, посвященный постановке "Маскарада". Костюмы, выполненные по эскизам Головина, интереснейшие документы.

"Величественный и холодный "Маскарад", — писал о спектакле журнал "Театр" в 1939 году, — был лебединой песней императорской Александринки, последней премьерой Февраля 1917 года". Вызывающе несвоевременным казалось тогда это торжественное, как хорал, представление, непонятной и манерной казалась расточительность художника Головина, создавшего феерическое, сказочное зрелище. "Напрасная красота", — писал о спектакле Бенуа. Но благодаря этой красоте постановку "Маскарада" Мейерхольда впоследствии стали называть "спектаклем-музеем", "спектаклем-памятником".

Мейерхольд — режиссер-живописец, мыслящий пространственными образами, — стремился придать весомость, зримость каждой лермонтовской строке, облечь спектакль в образную пластическую форму. В этом ему помогла музыка Глазунова, специально написанная к драме. "Мейерхольдовско-глазуновский" "Маскарад", как называли его в прессе того времени, наполнял игру всех без исключения участников спектакля живой страстью, учил актеров следить за всеми оттенками переживаний героев...

Сегодня музыка Глазунова к "Маскараду" Лермонтова звучит на сцене Комеди-Франсез! Эта музыка объединила два спектакля, две такие разные постановки. Ведь именно к спектаклю расстрелянного в 1940 году Мейерхольда обратился режиссер, поставивший драму Лермонтова на сцене Комеди-Франсез, — Анатолий Васильев, и обратился не случайно, ведь не только красота "Маскарада" Мейерхольда спасла спектакль от забвения. Та сила страсти, которая была вложена в эту пьесу, покорила нового зрителя и заставляет относиться к себе с необычайным вниманием и сегодня.

Анатолий Васильев известен в московских театральных кругах с 1973 года. В 1978-м он представил на суд публики "Первый вариант Вассы Железновой" Горького, годом позже — "Взрослую дочь молодого человека" В. Славкина в Театре Станиславского. Юрий Любимов, заметив талантливую режиссера, пригласил его в Театр на Таганке, в конце 80-х годов Васильев создал свой

театр — "Школа драматического искусства". В своих спектаклях он обращался к произведениям Ф. Достоевского, Александра Дюма, был приглашен в театры Италии, Англии. И вот — постановка драмы Лермонтова на сцене Комеди-Франсез.

"Работать с Анатолием Васильевым, — пишет переводчик драмы на французский язык Андрей Маркович, — это прежде всего встретиться с глобальным, всеобъемлющим видением мира". В своем спектакле Васильев хотел показать противостояние двух поколений: до 1825 года — поколения Пушкина и декабристов и поколения Лермонтова, которое шло за ним. Борьба между ними — непонимание между Ниной и Арбениным. Это два разных восприятия, два разных видения мира. По-своему трактует режиссер образ Неизвестного. Каждый встречает неизвестного в этом мире. Каждый неизвестен другому. Каждый неизвестен сам себе. Неизвестный появляется, когда Арбенин узнает о том, что его жена невинна. "Я вижу вас в первый раз", — говорит он. Вспоминая интригу, мы можем сказать: "Он лжет". Но, задумываясь над смыслом драмы, мы скажем: "Он говорит правду". "Когда случайно бросают на себя взгляд в зеркало, — пишет Андрей Маркович, — или когда сталкиваются с такой судьбой, которую Лермонтов назвал "невероятной мечтой", — то видят себя как в первый раз". И как впервые обращаются каждый раз режиссеры к драме поэта...

О том, как создавался французский спектакль, уже написана книга. Издательство "Lansman Editeur" выпустило ее три года назад. Перелистывая страницы этого французского издания, невольно задаешься вопросом: как бы Лермонтов отнесся к тому, что его драма поставлена на сцене Комеди-Франсез? При жизни поэт, наверное, не мог и мечтать, чтобы его драма была поставлена на сцене знаменитого театра Франции. В то время "драма, посланная на бульвары, — писал Андре Моруа, — не получила еще вида на жительство в Комеди-Франсез, ведь даже революционная Франция охраняла храмы, где освящалась любая слава... Наполеон хотел, чтобы его короновали в Соборе Парижской богородицы; молодые драматурги-иконоборцы вознамерились покорить Комеди-Франсез".

Да и у себя на родине Лермонтов не увидел постановки драмы. Ее запретили "за избыток страстей". Но идут годы... А драму ставят снова и снова, и вот слава Лермонтова освящена на сцене Комеди-Франсез.

Русская драма... Русский режиссер... Французская сцена... Для зрителей, увидевших эту постановку в Париже, спектакль стал гимном России, той России, которая, по словам поэта, "вся в настоящем и будущем".

Зеркало истории. Северо-кавказские этюды времени М.Ю. Лермонтова до 1837 года

Что на земле прекрасней пирамид
Природы, этих гордых снежных гор?
Не переменил их надменный вид
Ничто: ни слава царств, ни их позор...

Кавказ — эта прекрасная страна, граничившая на юге с Россией, известная русским с незапамятных времен⁵³, издавна служила естественным мостом, соединявшим Европу и Азию, христианский и мусульманский миры⁵⁴. Также издавна Северный Кавказ находился в сфере геополитических интересов России. Шло постоянное накопление сведений об этой стране и ее жителях,

в 1627 году было составлено подробное ее описание⁵⁵. Это понятно: "кавказский вопрос стал главным компонентом восточной политики России еще с 16—17 вв."⁵⁶, а активная политика российской империи на Кавказе в 18 в. вызывала острые противоречия и борьбу за сферы влияния между Россией, Ираном и Турцией.

Во второй половине XVIII в. начались экспедиции Российской академии наук на Кавказ, означавшие новый качественный этап в его изучении и освоении — не только академические, но и практические цели этих экспедиций не вызывают сомнений. Это экспедиции С.Г. Гмелина, академика-натуралиста, захваченного ущем Кайтага и умершего в плену в 1774 г. (1770—1774)⁵⁷, И.А. Гюльденштедта (1770—1773)⁵⁸, П.С. Палласа (1793—1794)⁵⁹, Я. Потоцкого (1797—1798)⁶⁰ и Г.Ю. Клапрота (1807—1808)⁶¹. Академические экспедиции XIX в. на Кавказ завершила Эльбурская экспедиция 1829 г. во главе с академиком А.Я. Купфером⁶². Оценивая результаты экспедиций Гмелина, Гюльденштедта, Палласа и Потоцкого, современный кавказовед В.К. Гарданов пишет, что все они "внесли чрезвычайно ценный вклад в изучение Кавказа" и что именно в XVIII в. "закладываются прочные основы научного кавказоведения, что прежде всего связано с серией хорошо продуманных экспедиций на Кавказ, организованных Российской академией наук. Результаты этих экспедиций, изложенные в трудах Гмелина, Гюльденштедта, Палласа и Потоцкого, обогатили европейскую науку рядом чрезвычайно ценных материалов, без которых не может обойтись ни один из современных исследователей исторической этнографии Кавказа"⁶³. Таким образом, к концу XVIII в. в России была создана база для академического, систематического изучения Кавказа.

Однако в русской литературе до Пушкина мотивы о Кавказе затрагивались редко и поверхностно. Случайные упоминания об этом, тогда еще мало изученном крае, встречались в стихотворениях Ломоносова, Державина, Жуковского; Кавказу был посвящен роман В.Т. Нарезного "Черный год или горские князья", написанный в начале XIX в., но появившийся в свет после смерти автора, в 1829 г. Однако, как отмечает Л.П. Семенов, "...никто из наших писателей до Пушкина не уделял пристального внимания Кавказу, не отображал сколько-нибудь верно и метко своеобразие этого края — с его многочисленным населением, тысячелетней культурой и богатейшей природой"⁶⁴.

Один из ранних отзвуков отношения к русским классикам представителей горской интеллигенции — конкурсное сочинение ученика Ставропольской гимназии Тхостова — "Кавказ по Марлинскому, Пушкину и Лермонтову", где автор пишет: "Показывая слабые стороны русских писателей в изображении Кавказа и его обитателей, мы все-таки благоговеем перед их именами, не забывая того, какие трудности должны были преодолеть они для того, что ими написано."

Во всяком случае, Кавказ, если ему суждено проснуться от долгого сна — будет гордиться именами людей, которые впервые представили его на суд нового отечества".

Одним из таких имен, прославивших Кавказ в русской литературе, бесспорно, является Лермонтов. "Кавказ, — писал о нем В.Г. Белинский, — делается его поэтической родиной, пламенно любимой им; на недоступных вершинах Кавказа, венчанных вечными снегами, находит он свой Парнас, в его горных потоках, в его целебных источниках находит он свой Кастальский ключ..."⁶⁵.

Что же представлял собою Северный Кавказ после его недавнего включения в состав Российской империи, накануне и во время его посещения М.Ю. Лермонтовым? Мы не имеем цели характеризовать этот вопрос подробно, что при этнической, социаль-

но-экономической, политической и культурной пестроте Северного Кавказа того времени требует специального исследования, и ограничимся лишь отдельными сюжетами, характеризующими некоторые поэтические мотивы Лермонтова, приуроченные к этому краю, а также фактами, касающимися биографии поэта.

В конце XVIII в. Северный Кавказ продолжал оставаться, с одной стороны, яблоком раздора между Турцией и Ираном, с другой стороны, ареной русско-турецкого соперничества. Кабарда, лежавшая в центральной части Северокавказского региона, в этой борьбе имела решающее стратегическое значение и неоднократно подвергалась вторжениям крымских ханов.

Во время бурных событий конца XVIII — начала XIX в., потрясших кабардинское общество, выдвинулся человек в высшей степени оригинальный и самобытный — Исмаил Атажукин, имя которого связано с творчеством М.Ю. Лермонтова.

Историзм поэзии Лермонтова давно уже обратил на себя внимание литературоведов⁶⁶. Изучение подлинных исторических фактов, положенных Лермонтовым в основу многих его произведений, безусловно, имеет большое значение в оценке его творчества. Это можно сказать и о поэме М.Ю. Лермонтова "Исмаил-Бей". На Исмаила Атажукина, как на прототип героя лермонтовской поэмы, впервые указал В.П. Пожидаев⁶⁷, но подлинная оценка значения этой личности в истории Кавказа была дана С.А. Андреевым-Кривичем⁶⁸.

Исмаил-Бей — заметная фигура в общественно-политической жизни Кабарды конца XVIII — начала XIX вв. Известный кавказовед П.Г. Бутков назвал его "просвещеннейшим из всех своих земляков"⁶⁹. В 1811 г. Исмаил-Бей основал "Аджи-аул" в окрестностях горы Бештау. Побывавший на Кавказских Минеральных водах летом этого же года доктор Киммель нанес его на карту⁷⁰. "Аджи-аул" находился поблизости от Константиногорска, в лесах по склону горы Бештау, недалеко от источника. Побывавшая летом 1997 года в этом районе археологическая экспедиция, проводившаяся под руководством В.А. Кузнецова, обнаружила здесь многослойное поселение со множественными остатками керамической посуды, начиная со времени кобанской культуры и заканчивая поздней керамикой XVIII—XIX вв.

На рубеже XVIII—XIX вв. Северный Кавказ представлял собой картину необычайной этнокультурной пестроты, сложившуюся на протяжении веков. Эта этническая пестрота находит отражение в творчестве М.Ю. Лермонтова. Так Исмаил — черкес, Зара — лезгинка, старик-рассказчик — чеченец. Кроме того, прототипами некоторых персонажей "Исмаил-Бея" являются реальные исторические лица. При описании детства героя поэт сообщает о том, что отец Исмаила был гоним братом, "убийцею коварным, Бей-Булатом". Это не вымышленное имя. В материалах по истории кавказской войны часто упоминается чеченский наездник Бей-Булат Таймазов. Генерал А.П. Ермолов в одном из донесений 1818 г. сообщал, что Бей-Булат наносил русским войскам наибольший вред⁷¹. По историческим данным, он вел двойственную политику, переходя то на сторону русских, то на сторону горцев, и пользовался громадным влиянием на чеченский народ. В 1829 г. Бей-Булата видел на турецком фронте "Славный Бей-Булат, гроза Кавказа, приезжал в Арзрум с двумя старшинами черкесских селений... Он по-русски не говорит, или притворяется, что не говорит. Приезд его в Арзрум меня очень обрадовал: он был уже мне порукой в безопасном переезде через горы" ⁷².

Одним из главных действующих лиц поэмы "Исмаил-Бей" является князь Росламбек, брат героя. В начале XIX в. в русском войске действительно находился кабардинский князь Рослам-

бек Мисостов, состоявший полковником в лейб-гвардии казачьем полку. Однажды исчезнув из русского лагеря, он ушел за Кубань вместе с подвластными ему аулами. Впоследствии Росламбек стал одним из самых непримиримых абреков⁷³.

По всей видимости именно это лицо послужило Лермонтову прототипом для создания образа старшего брата героя его поэмы.

В 1831 г. Лермонтовым были написаны две поэмы — "Каллы" и "Аул-Бастунджи", развивающие мотивы борьбы с адатами, кровной мести и закрепощения женщины.

В первой поэме описывается судьба юноши, весь род которого истреблен кровниками. Месть за кровь члена рода, родственника, действительно существовала на Кавказе как социальный институт, связанный с родовым строем. Кровная месть входила в функции ингушских тейпов⁷⁴. Акты кровной мести отмечены и у других северо-кавказских народов, например у осетин. В целом история и практика кровной мести на Кавказе представляет проблему, до сих пор научно разработанную слабо, этнографы-кавказеды ее явно избегали.

Поэма "Аул Бастунджи" тематически и во многих деталях связана с поэмой "Исмаил-Бей", созданной годом позже (1832 г.). Действительно, сходство между двумя этими произведениями значительно: мотив вражды братьев, ряд бытовых черт, описание горского жилища, внешности героинь, носящих одно и то же имя Зара, описание детства героев. Однако в "Ауле Бастунджи" на первый план выдвигается узко-бытовая тема — борьба с закостенелыми адатами, а в "Исмаил-Бее" — политическая — борьба горцев за независимость.

Анализ ранних кавказских поэм М.Ю. Лермонтова показывает, что эти произведения молодого поэта изобилуют историческими и этнографическими эпизодами и деталями, характерными для описываемой им эпохи. Поэт подчеркивает мотив дружественных взаимоотношений различных горских народов: "Тордились дружною взаимной..." Упоминание Лермонтовым объединенных военных действиях горских народов соответствует историческим данным: в описываемую им эпоху горские предводители, действительно, посылали к соседним народам Северного Кавказа своих представителей, а также вооруженные отряды. Так, например, Бей-Булат, имя которого было известно Лермонтову, в 1825 году послал в Кабарду партию воинов в 300 человек. В отрядах самого Бей-Булата находились карабулаки и лезгины. А в 1826 г. один из Аварских ханов прислал к нему депутацию с предложением личных услуг и войска⁷⁵.

Многие подробности, поэтически описанные Лермонтовым, соответствуют подлинным фактам. Так не раз упоминаются им факты пленения, взятия в заложники, рабства на Кавказе. Кавказовед Д.Я. Люлье писал о том, что действительно "ловля людей почитается у черкес за верх молодечества и не влечет за собой позор"⁷⁶. По мнению Г.Ю. Клапрота, путешествовавшего по Кавказу в 1807—1808 гг., количество русских людей, "угнанных черкесами и чеченцами в горы за ...25 лет, несравнимо больше огромного числа жертв свирепствовавшей на Кавказе чумы"⁷⁷. А русский кавказовед А. Берже справедливо называл "плено-продавство" неизменным спутником грабежей и набегов⁷⁸.

Историк М.В. Покровский приходит к выводу о том, что в конце XVIII — первой половине XIX вв. черкесы жили в условиях ранней стадии сельской общины с сильными рудиментами родовой и зачаточными формами поземельной собственности⁷⁹. Причем публичной власти как таковой не существовало. Что соотносится с лермонтовским "мы дики, нет у нас закона".

Лермонтов обнаруживает прекрасное знание горского быта. Он не раз упоминает об обычае гостеприимства:

- Чего ты хочешь от меня?
- Гостеприимства и защиты! ("Измаил-Бей").

Гостеприимство имело самое широкое распространение у всех народов Северного Кавказа. Этот обычай долгое время играл весьма важную роль в общественной жизни горцев, особенно в условиях феодальной междоусобицы, экономической и территориальной разобщенности. Любой человек мог остановиться в любом горском жилище в качестве гостя, где его принимали с большим радушием. Народы Северного Кавказа для гостя строили специальное помещение — кунацкую, или выделяли одну из комнат жилища. Тот, кто хоть раз воспользовался гостеприимством другого, становился его "кунаком", и в обязанность их обоих входила взаимная поддержка в разных житейских ситуациях. Куначество играло весьма значительную роль в общественной жизни горцев XVIII — первой половины XIX вв.

С. Броневский приводит о гостеприимстве черкесов аналогичные подробности: "Вошедший в дом, вступает во все права гостя, то есть под особую защиту хозяина, пока со двора не съедет..."⁸⁰.

В своих ранних поэмах, посвященных Кавказу, поэт упоминает о суде старейшин, который имел место на Северном Кавказе: "И старцы с белыми власами судили распри молодых", о народных праздниках: "Дни мчатся. Начался байрам..."

Описывая боевое снаряжение черкесов, Лермонтов говорит не только об огнестрельном оружии, но и о старинных доспехах: Измаил в бою появляется "в броне железной". Селим носит звонкий колчан и лук. Эти подробности вполне реальны. С. Броневский, описывая одевание черкесов, сообщает: "Без сабли, пистоleta и кинжала никогда не отлучаются от двора; но в полном военном наряде вооружается еще луком, колчаном со стрелами и ружьем, и, у кого есть, надевают на себя панцирь"⁸¹.

Архаичная экипировка черкеса включала в себя кольчугу, шлем, налокотники. Подтверждение этому мы находим, анализируя изобразительный материал рубежа XVIII-XIX вв. Так, на рисунке Е.М. Корнеева "Черкес, стреляющий из лука" (акватинта хранится в фондах Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова) изображены черкесские воины в такой одежде.

Путешествовавший по Северному Кавказу в 1797—1798 гг. Я. Потоцкий указывает на то, что впервые видел здесь черкеса, стреляющего из лука.

В.И. Марковин пишет: "Воин-вайнах всегда имел при себе холодное оружие (кинжал, а то и саблю), лук и набор стрел с железными наконечниками. Если же дело доходило до настоящей брани, он облачался в кольчужную рубаху с короткими рукавами из хорошо прокованных железных колечек, надевал цельнокованный железный шлем и брал круглый щит"⁸².

Таким образом, в поэмах М.Ю. Лермонтова отразился реальный, конкретный кавказский материал, и мы вправе подчеркнуть глубокое знание поэтом истории и традиций народов Кавказа. Это относится уже к первым поэмам, посвященным этому краю — "Черкесы" и "Кавказский пленник". (1828 г.).

Для поэмы "Черкесы" основанием послужили рассказы его тетушки Е.А. Хастатовой, жившей в окрестностях Пятигорья. Главный мотив "Черкесов" — борьба горцев с русскими завоевателями. Затем этот прием — использование фактического, подлинного материала — становится характерным для многих последующих произведений поэта.

В поэме "Кавказский пленник" мы находим на первом плане изображение быта горцев. Лермонтов дает картины их мирной и военной жизни, вводит в поэму описание игр черкешенок, черкесскую песню.

Цикл произведений с кавказской тематикой, написанных Лермонтовым до первой ссылки, завершается поэмой "Хаджи Абрек", относящейся к 1833—1834 гг. По содержанию это произведение примыкает скорее всего к бытовым поэмам — "Каллы" и "Аул Бастунджи". Основной мотив поэмы — кровная месть; герой мстит князю Бей-Булату за убийство своего брата. Не желая убить противника в поединке, считая такую кару малой. Хаджи узнает, что Бей-Булат похитил у одинокого старика-лезгина его прекрасную дочь Лейлу, и решает разом отмстить Бей-Булату и как похитителю, и как убийце. Поэма завершается кровавой развязкой: Лейла убита беспощадным Хаджи, а отец умирает от горя, сам Хаджи и Бей-Булат погибают в поединке.

Наиболее вероятным представляется то, что сюжет "Хаджи-Абрека" приурочен к карачаевскому аулу Джемату. При чем память о джематских джигитах сохраняется до сих пор в местном фольклоре⁸³. Жители аула Джемат (Джемагат) вымерли от чумы. Эти фольклорные сведения представляют большой интерес, как отзвук тех мотивов, которые были известны Лермонтову.

Знакомство поэта с горским фольклором проявляется фактически во всех его ранних поэмах. Он вводит упоминания о злом духе, низвергнутом с неба и скованном в течение трех веков тяжелой цепью ("Измаил-Бей"). Этот мотив был очень популярен на Кавказе и известен в различных вариантах у многих горских народов⁸⁴.

Образы дивов или дэвов, встречающихся у Лермонтова, мы также находим в эпосе народов Северного Кавказа.

Знакомство Лермонтова с историей, бытовым укладом и фольклором народов Кавказа отразилось и в последней из кавказских поэм "Беглец", относящейся уже к 1837—38 гг. В основу поэмы положен эпизод, рисующий бегство воина с поля битвы и последующее отвержение беглеца народом. На Кавказе Лермонтов мог слышать песню или легенду на сходный сюжет. Интересно, что черкесская песня о юноше, который вернулся один из экспедиции против русских, где все товарищи его погибли, упоминается в книге Тайтбу де Мариньи "Путешествие в Черкессию"⁸⁵.

Итак, рассмотрев ранние поэмы (до 1837 г.) М.Ю. Лермонтова, посвященные Кавказу, можно сделать следующий вывод:

До последнего времени эти поэмы рассматривались как романтические произведения, насыщенные яркими бытовыми сценами. Внимательное изучение источников, относящихся к эпохе, описываемой поэтом, показывает, что он во многом опирался на конкретный, фактический материал, который мог почерпнуть как из личного опыта во время посещения Кавказских Минеральных Вод в 1820—25 гг., так и из литературных источников (в периодической печати начала XIX в. чрезвычайно были популярны очерки о Кавказе, давшие описание путешествий по этому краю, нравов разнородных народов), а также из рассказов родственников, знакомых, бывавших кавказцев.

И сегодня можно сказать о том, что исследователями мало уделяется внимания вопросу об исторических и фольклорных источниках кавказских мотивов поэта.

Многие проблемы, связанные с пребыванием поэта на Кавказе, требуют специального исследования, творческого сотрудничества историков, источниковедов, филологов, историографов. В то же время, сами кавказские произведения М.Ю. Лермонтова могут рассматриваться как ценный источник о Кавказе того времени, в которых, как в зеркале, отразились кавказские реалии конца XVIII — начала XIX вв.

К вопросу о методологии изучения жизни и творчества М.Ю. Лермонтова

Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно:
Пространство без границ, течение века
Объемлет в краткий миг оно.

Еще Борис Михайлович Эйхенбаум в статье 1916 года "Карамзин", которую он считал своей первой настоящей литературоведческой работой, говорил о ложности "обычного историко-литературного метода", подводящего исследователя "под общие схемы умонастроений той или другой эпохи". К сожалению, в наше время мы вновь можем упрекнуть лермонтоведение в методической беспомощности, в частой подмене исторического изучения творчества и биографии поэта чисто психологическими характеристиками. И сегодня мы можем сказать о том, что биография М.Ю. Лермонтова действительно остается "нищенской" (выражение А. Блока, говорившего о лермонтовском "кладе" и "шифре"). Лермонтов действительно зашифрован. Б. Эйхенбаум совершенно справедливо говорил о том, что "проблематика в изучении Лермонтова должна быть исторической. Только тогда мы приблизимся к тому "беспристрастию", которого требовал А. Блок, боясь "потревожить милый прах". Это беспристрастие не имеет, конечно, ничего общего с бесстрашием, с холодным объективизмом: ведь дело не в объективности самой по себе, а в том, чтобы анализ жизни и творчества Лермонтова опирался на историческую действительность и вел к истине".⁸⁶

О формальном методе в литературоведении в свое время писал Б.В. Томашевский. Иногда споры по методологии выливались в продолжительный разговор о дилеттанризме в науке вообще. В качестве примера можно вспомнить критику так называемого "метода художницы Л.Н. Шаталовой" или же исследований инженера С.В. Чекалина. Первую упрекают в том, что "с помощью своего весьма сомнительного в научном отношении" метода она вот уже в течение многих лет пытается раскрыть "тайные мысли" Лермонтова⁸⁷. Второй же подвергся резкой критике за то, что его гипотезы строятся на весьма сомнительных источниках.

Однако, как бы в пылу полемики не выплеснуть с водой ребенка. Можно соглашаться или не соглашаться с отдельными выводами Л.Н. Шаталовой, но ее мысль о комплексном подходе к исследованию творческого наследия и биографии М.Ю. Лермонтова представляется нам интересной. К тому же, иногда в критических статьях поражает необоснованность установок. Необходимо, чтобы иные критики не просто отвергали те или иные положения, но делали это аргументировано.

Взгляд же С.В. Чекалина на историю о старинной рукописи, хранящейся в Центральном Государственном архиве литературы и искусства, под названием "Рецепт. Как составлять жизненный элексир", как на один из главных документов, убеждающих "что дуэль Лермонтова с Мартыновым не носила случайного характера", при сопоставлении с другими свидетельствами не представляется нам настолько абсурдной, насколько ее считает В.А. Захаров.

К источникам, как и к истории вообще, нельзя подходить с хирургическими ножницами. Эпиграмма, о которой идет речь ("Mon cher Michel, оставь Adel") при всей сомнительности ее

авторства является рукописным документом, определенного времени. Источниковеду, работающему в области лермонтоведения, важно, прежде всего, разобраться, почему появился этот документ, сколько он содержит субъективной и сколько объективной информации.

Очень важным представляется нам сегодня вопрос о методологии в области лермонтоведения. Начнем, пожалуй, с соотношения индуктивного и дедуктивного методов исследования биографии М.Ю. Лермонтова. Естественно, чтобы лучше понять тот или иной исторически обоснованный этап его творчества, необходимо детальное изучение определенного фрагмента "ландшафта его души". Но для того, чтобы представить себе творческий процесс в целом, его развитие и динамику, отдельные факты следует выстраивать в определенные логические цепочки, рассматривая их с позиций ученых-историков, философов, социологов, психологов, культурологов, т.е. с позиций современного гуманитарного знания. Лермонтов — это явление, которое вырывается за рамки отдельной науки. В этой ситуации, возможно, обращение и к западной литературе о бытующих там вариантах методологии исторических исследований, и к философии русских религиозных мыслителей, в свое время не понятых и не оцененных по достоинству в России. Необходимо заполнить брешь, образовавшуюся в связи с отступлением марксистской идеологии. И тут можно прийти к выводу о том, что именно открытый и обоснованный русским ученым Н.Я. Данилевским "цивилизационный подход" призван заполнить теоретический вакуум, образовавшийся в российском общественном сознании. Именно этот подход нашел развитие в исторических трудах таких западных ученых-культурологов, как О. Шпенглер и А. Тойнби, он широко пропагандировался выдающимся русским ученым-эмигрантом П.А. Сорокиным и сегодня применяется многими историками Запада на практике.

Обращение к наследию Н.Я. Данилевского присутствует и в работах некоторых начинающих российских историков. "Славянский Нострадамус" (выражение В.М. Михеева, опубликовавшего книгу о Данилевском в 2-х частях в 1993 году⁸⁸), обосновал необходимость обстоятельного анализа исторического, историографического и событийного контекста русской общественной мысли. Причем, он говорил не только об исследованиях историсофских, но и геополитических. По его мнению, "собираание всяких фактов без всякой руководящей этим собиранием идеи не потому только ведет к самым ничтожным результатам, что эти факты остаются без всякой группировки, без всякого обобщения и без всякой иерархической подчиненности, но и потому, что при этом самые важные факты должны оставаться незамеченными". Данилевский считает, что человеку в научном познании более свойственно идти индуктивным путем, от какой-либо обобщающей мысли. Это заложено "в самом интеллектуальном устройстве человека, по которому внимание не может равномерно распределяться совершенно безразлично на все явления и на все модификации какого-нибудь явления". В поле зрения человека попадает только то, что соответствует чувствам и мыслям, господствующим в нем в данный момент; то, что соответствует или опровергает занимающую его идею, зародившуюся в нем. "Одним словом, — пишет Данилевский, — только то, что мы ищем, можем мы и видеть в данном явлении". Отсюда он делает вывод о том, что необходимо иметь самые обширные сведения для того, чтобы достигнуть хоть сколько-нибудь значительного успеха в исследовании.

Сказанное можно проиллюстрировать на примере изучения биографии М.Ю. Лермонтова. Мы разбили его поэтическое творчество по периодам, связав его с летописью жизни поэта, но, говоря о ранней лирике, мы находим образы, встречающие-

ся в ней, и в произведениях позднего Лермонтова, то есть, творчество его неразрывно, как неразрывно надо рассматривать и факты его биографии. Не случайно и материалы, освещающие различные по времени события жизни поэта, содержатся в самом широком круге источников. Иногда в лермонтоведении складывалась такая ситуация, когда источниковедение топталось на месте, годами не давая ответа на спорные вопросы в этой науке. Подобную ситуацию мы наблюдаем в проблеме датировки пребывания на Юге России супружеской четы Оммер де Гелль, которая могла бы пролить свет на вопрос о возможности встречи Лермонтова и госпожи Адель Оммер де Гелль, до сих пор остающийся спорным. Источники по этой теме, рассматриваемых лермонтоведами явно не хватало. И тогда просто пришлось расширить спектр исследования, обратившись к публикациям в области... геологии! Это обращение может показаться странным лишь на первый взгляд. Учитывая то, что муж Адель Оммер де Гелль — женщины-легенды в жизни М.Ю. Лермонтова, был известным ученым-естествоиспытателем, такое обращение представляется вполне логичным и оправданным. Итак, Ксавье Оммер де Гелль — крупнейший французский геолог, деятельность которого попала в поле зрения Российского академика, энциклопедиста К.М. Бэра, которого В.И. Вернадский называл "великим мудрецом". Бэр высоко ценил научные изыскания Ксавье Оммера и в 1853 году совершил свою Каспийскую экспедицию по его следам. Экспедиция насчитывала всего пять человек, но одним из этих пяти был Н.Я. Данилевский, тогда молодой, начинающий ученый! Этот малочисленный состав экспедиции, проработавший на Юге России в тяжелейших условиях в течение четырех лет, осуществил исследования, которые современной наукой по праву считаются классическими. В основе же этих исследований лежали результаты нивелировки долины Маныча, произведенные Ксавье Оммером. К.М.Бэр ездил по его следам, беседовал с людьми, которые помнили французского ученого и "его красавицу жену", скрупулезно записывая полученные сведения в свой путевой дневник.

Дневники К.М. Бэра были впервые опубликованы на русском языке ленинградским отделением Академии наук СССР в 1984 году⁸⁹. Эта публикация позволила совершенно обоснованно говорить о том, что чета Оммер де Гелль находилась на Юге России с 1839 по 1841 год. Эта датировка не исключает возможности встречи М.Ю. Лермонтова с А. Оммер де Гелль (хотя и не доказывает ее).

Интересно то, что экспедиция, ставившая перед собой конкретные цели в области естествознания, дала результаты, важные в лермонтоведении. Как тут не вспомнить о том, что сам К.М. Бэр в свое время выступал за применение строгого метода естествоиспытателя в области исторических наук! Даже на саму географию он смотрел как на необходимую составную часть всесторонней истории человечества, отмечая, что "на лице земли написаны не только законы распространения органических тел, но отчасти и судьбы народов". В этом отношении он был, несомненно, единомышленником Н.Я. Данилевского. И здесь не только были явно видны проявления органицизма, проникавшего в те годы в историческую мысль, в методологию исторической науки. Карл Максимович Бэр и Николай Яковлевич Данилевский закладывали основы того научного направления, которое сегодня мы называем геополитикой. И сами результаты их научной деятельности, проводившейся в ключе данной методологии, подтверждали правильность выбранной позиции.

Однако, рассматривая актуальные проблемы лермонтоведения все на том же примере: "Лермонтов — госпожа А. Оммер де Гелль", мы можем констатировать, что остановиться на вопросе о датировке пребывания французской путешественницы в России невозможно. Анализ подлинных документов, касающихся

этой истории, некогда хранившихся в семейном архиве Фадеевых⁹⁰, и сам факт знакомства французов с этим семейством показали близость материалов, послуживших, вероятно, основой для литературной мистификации П.П. Вяземского, с материалами так называемой "сушковской истории" в жизни М.Ю. Лермонтова. Дело в том, что и сами подлинные документы, относящиеся к ней (часть дневника Е.А. Сушковой за 1833 год) хранились в том же семейном архиве, и поэтапная публикация так называемых "Записок" обеих женщин велась аналогичным способом, да и переводчиком и тех и других материалов, написанных изначально по-французски, было одно и то же лицо — дочь П.П. Вяземского Екатерина. Естественно, что возникли вопросы о подлинности основной части "Записок" Е.А. Сушковой, автограф которой отсутствует в оригинале. Постановка вопроса немного дерзкая и сенсационная. Получается, что творческая биография М.Ю. Лермонтова, начиная с раннего "сушковского" цикла стихов и заканчивая его последними днями, кем-то домысливалась, писалась по нетвердой канве, состоящей из крайне немногочисленных подлинных фактов его жизни. Важно было определить, что же подлинного содержалось в подобном домысливании.

Поставленная задача требовала новых методов исследований. В данной ситуации пришлось обратиться к компьютерным технологиям. Совместно с А.А. Сахаровым, магистром естественных наук, начальником сектора ФГУА ЛИИ им. М.М. Громова из г. Жуковского Московской области, была проведена компьютерная обработка и анализ следующих текстов:

А: срез текста литературной мистификации П.П. Вяземского "Писем и записок" А. Оммер де Гелль.

В: срез текста "поздних" записок Е.А. Сушковой, автограф которых отсутствует.

С: срез текста подлинных записок Е.А. Сушковой за 1833 год (автограф ИРЛИ).

Текстологический анализ велся по следующим направлениям:

1. Исследовались частоты употребления знаков препинания.
2. Изучались главные предложные спектры исследуемых текстов (В, На, С) (частота слов на 1000 знаков).
3. Изучался также расширенный спектр употребления предлогов в, на, с, что, так, и.

В результате обработки текстовых срезов было получено 3 графика, согласно которым с точки зрения частоты употребления знаков препинания все тексты достаточно близки друг другу (разрыв менее 1%). По результатам проведенного анализа предложных спектров мы можем сказать о том, что хотя все тексты близки по частоте употребления слов, все же есть некоторые отличия именно текста "С". Тексты "А" и "В" ближе друг к другу, по крайней мере имеют общие тенденции, а текст "С" отличается от них в группе "С — Что".

И хотя это только первые, предварительные результаты, сама постановка проблемы текстологического анализа спорных мемуаров и продолжение исследований в данном направлении представляются нам перспективными.

Своевременной и необходимой также, по нашему мнению, является новая публикация мемуаров А.М. Фадеева, не переиздававшаяся с конца XIX века, и "Записок" самой Е.А. Сушковой с современным научным комментарием, отражающим состояние исследовательской традиции последних лет.

Мы совершенно убеждены в том, что лермонтоведение должно изучать то, что можно назвать исторической повседневностью. В этом смысле бесценным представляется изучение мемуарной литературы. Так, например, воспоминания Адель Оммер де Гелль могут послужить для современных исследователей прекрасным поводом к разговору о тех или иных фактах лермонто-

ведения. И, хотя мы оставляем вопрос о знакомстве М.Ю. Лермонтова с французской путешественницей открытым, убедительные данные об увлечении поэтом замужней француженкой есть. Общее мироощущение двух молодых людей можно проследить и на примере их стихотворного творчества, где содержится слишком много совпадений для неродственных душ. В вырисовывающемся же треугольнике: "Лермонтов — сестра Мартынова Наталья — Адель Оммер де Гелль" вполне могла крыться главная причина дуэли, приведшей к гибели поэта. Возможность подобной дуэли, касающейся защиты семейной чести, легко можно доказать, пользуясь историко-сравнительным методом исследования. Так, А. Востриков в своей "Книге о русской дуэли", выпущенной издательством Ивана Лимбаха в Санкт-Петербурге в 1998 году, перечисляет, практически, все возможные причины поединков в России. Их, кстати, не так уж много:

1. Политические дуэли.
2. Патриотические поединки.
3. Поединки в служебной сфере.
4. Защита воинской чести.
5. Защита семейной чести.
6. Соперничество из-за женщин.
7. Бытовые ссоры.

Впрочем, как пишет сам автор, "... все причины невозможно втиснуть в рамки какой-либо классификации — мы постарались назвать лишь наиболее типичные⁹¹. Дворяне ссорились в самых различных ситуациях и по самым различным поводам. Многие причины подобных ссор, на первый взгляд, кажутся ничтожными, недостойными того, чтобы из-за них подвергать опасности жизнь. Но отношение к повседневности в дворянской среде было очень серьезным. Умение вести себя считалось основой дворянского воспитания. А быт во всех отношениях был жестко связан с социальным положением.

Очень показательна в этом отношении дуэль К.П. Чернова с В.Д. Новосильцевым, состоявшаяся в сентябре 1825 года. Причина ее, на первый взгляд, — сугубо личная. Новосильцев познакомился с сестрой своего приятеля Екатериной Пахомовой Черновой, увлекся ею, какое-то время ухаживал, а потом сделал формальное предложение, которое было с радостью принято. Новосильцев — блестящий, но весьма легкомысленный флигель-адъютант — обращался с Черновой как с невестой. Однако его мать, Екатерина Владимировна, урожденная Орлова, и слышать не хотела об этой помолвке. Новосильцев уехал, чтобы получить родительское благословение, — и ничего не добился. Время шло, вестей от жениха все не было. Тогда Константин Пахомович Чернов, поручик Семеновского полка, как брат обманутой невесты, обратился к Новосильцеву за объяснениями. К этому времени ситуация в значительной мере осложнилась различными сплетнями и слухами, распространявшимися в обществе, и неосторожными высказываниями самих участников дела, передававшихся из одного лагеря в другой многочисленными "доброжелателями". Поэтом результатом переговоров и взаимных объяснений стал вызов на поединок. Условия боя были очень суровыми, соперники хотели драться не шуточно. В результате оба получили смертельные ранения и скончались через несколько дней после поединка.

Интересно, что на протяжении многих лет раздумывал над местом и ролью дуэли в жизни русского дворянина и общества вообще А.С. Пушкин. В 1831 и 1835 гг. он начинал романы, где нравственные узлы рубились именно поединками. Так, например, он разрабатывает подробный план "Романа на Кавказских водах".

Кавказские воды — семья русских — Якубович приезжает. — Якубович становится своим человеком. Приезд настоящего любовника. — Дамы от него в восторге. — Вечер в калмыцкой ки-

битке — встреча — изъяснение — поединок — Якубович не дерется — условия..."

План этот постепенно — от варианта к варианту — развивался, приобретал определенность.

Вот другой поворот сюжета. Герой едет на Кавказ, где на водах живет его сестра. Очевидно, со слов Якубовича, он знает, что его сестра влюблена в Якубовича. Но оказывается, что тот придумал эту любовь, и герой "смеется над ним". Тогда Якубович пытается заслужить его благодарность другим способом, привязать его к себе — "Расходует на него". И, считая, что герой уже не сможет отказать, просит руки сестры. Герой разгадывает игру, и дело кончается дуэлью.

Приведенные аналогии доказывают, что возможность дуэли из-за защиты чести сестры, т.е. из-за такой ситуации, когда девушка скомпрометирована в глазах света по причине ухаживаний за ней, не приведших впоследствии к формальному замужеству, вполне вероятна. Если же учесть, что незадолго до дуэли у Лермонтова с Н. Мартыновым состоялся разговор, "по душам", как свидетельствует о том П. Мартынов, и допустить, что темой этого разговора был отказ поэта от каких-либо отношений с Натальей Соломоновной Мартыновой и его признание в увлечении другой женщиной — замужней француженкой Адель Оммер де Гелль, (а подобный разговор, в то же 1841 году состоялся у Лермонтова с Е.И. фон Майдемом, по свидетельству последнего), то причина дуэли становится ясной и логически обоснованной. Хотя мы отдаем себе отчет в том, что в данной версии содержится достаточно много допущений.

В целом же, надо согласиться с В.А. Захаровым в том, что в настоящее время необходимо новое прочтение ряда источников о поэте, и в том, что "Созданию научной биографии Лермонтова должна предшествовать кропотливая работа по выявлению и критической оценке огромного и разнообразного документального материала, в котором имя поэта не всегда фигурирует".⁹²

Но в данной кропотливой работе огромную роль играет не только детальное изучение исторических свидетельств и анализ сопутствующих источников, но и разработка правильной методологии, использование актуальных методов исследования, включая новейшие методики.

Владимир Соловьев о Лермонтове

Кто близ небес, тот не сражен земным...

Власти надолго вычеркнули имя Вл. Соловьева из русской культуры. И только в последние годы наследие крупнейшего русского религиозного философа XIX века стало доступно нашему народу. Представления В.Соловьева о целостности творческого пути писателя, о "святости" художественной деятельности, о высочайшей ответственности художника перед человечеством, о великом долге гения глубочайшим образом повлияли на этику и эстетику XX века, на русскую культуру в целом. Последняя в ряду статей философа о русских писателях и поэтах — статья о Лермонтове.

"В пограничном с Англией краю Шотландии, вблизи монастырского города Мельроза, стоял в XIII веке замок Эрсильдон, где жил знаменитый в свое время и еще более прославившийся впоследствии рыцарь Томас Лермонт. Славился он как ведун и прозорливец, смолodu находившийся в каких-то загадочных отношениях к царству фей и потом собиравший любопытных людей вокруг огромного старого дерева на холме Эрсильдон, где он прорицательствовал и между прочим предсказал шотландскому королю Альфреду III его неожиданную и случайную смерть..."

Так пишет о дальнем предке Лермонтова Фоме Рифмаче оригинальный мыслитель конца XIX века — В.С.Соловьев. Философия Владимира Соловьева впитала в себя основные тенденции русском религиозной философии XIX века. Она носит преимущественно религиозный, а подчас религиозно-мистический, религиозно-символический характер. Исходя из своих философско-этических воззрений, в центре которых — утверждения, что "красота есть только ощутительная форма добра и истинны", В.Соловьев подошел к оценке творчества многих русских поэтов и М.Ю. Лермонтова в том числе.

Сегодня мы не случайно обращаемся к имени Владимира Сергеевича Соловьева. Прежде всего потому, что в наши дни мы еще только приходим к непредвзятой объективной оценке его исканий, оценке значения его работ в истории русской философской мысли.

Владимир Сергеевич Соловьев родился в Москве 16 января 1853 года в семье крупнейшего русского историка Сергея Михайловича Соловьева (1820—1879), члена Академии наук, автора 29 томов "Истории России с древнейших времен". Семья Соловьевых, из которой вышло еще несколько литературных деятелей, создала наилучшие условия для образования Вл. Соловьева, его научной и философской деятельности.

Высшее образование Вл. Соловьев получил в Московском университете (1869—1873). Есть сведения о пребывании Вл. Соловьева в Московской Духовной Академии в качестве вольнослушателя.

Впоследствии он стал крупнейшим представителем русского идеализма, получившим широчайшую известность и признание на Западе и забытым на долгие годы у себя на Родине, в России. 18 января 1989 года в "Литературной газете" появилась статья "Владимир Сергеевич Соловьев". Ее автор Арсений Гулыга, сетуя на забвение трудов Соловьева в советской России, пишет: "Надо представить себе размеры беды, постигшей отечественную философию... Мы даже не знаем, чего мы не знаем... Это наша национальная гордость, философ масштаба Канта и Гегеля. Именно ему Россия обязана философским ренессансом начала века... Блок, Белый, Брюсов другие наши "серебряные" поэты и прозаики формировались под его непосредственным влиянием".

Соловьев едва ли не единственный из философов, предпринявших попытку выделить основные направления в русской поэзии. Он определяет "три естественные группы": одна связана с именем Пушкина, другая — с именами Лермонтова и Баратынского, третья — с именем Тютчева. Пушкин — это "непосредственное, органическое" отношение мысли к творчеству, без раздвоения в поэтической деятельности. Перед ним не стоит вопрос — "что такое поэтическая красота", то есть Пушкин для Соловьева — нечто первоначальное, цельное, без глубокой рефлексии. У Лермонтова и Баратынского рефлексия проникла глубоко в само творчество, в творческий процесс, она "подрывает художественную деятельность". Соловьеву явно не по душе такая поэзия, он стремится показать ее слабость, ему не нравится "критическое, отрицательное отношение к собственной жизни и окружающей среде" у поэта, расколотого рефлексией (обращающего сознание на самое себя, размышляющего над своим психическим состоянием), где подобное отношение возводится на степень "безусловного принципа". Наконец "третья группа" — представлена поэзией "гармонической мысли", где борьба двух начал ведет к торжеству вечной жизни. Статья о Лермонтове — последняя в ряду статей В.Соловьева о русских писателях и поэтах. Она вышла в свет уже после смерти философа, но итогом его критической деятельности не стала. Скорее всего это самая неудачная из статей Соловьева о поэзии. Особенно

бросается в глаза несвойственное прежде критику морализирование. Конечно, надо учитывать, что к этому времени внутреннее состояние Соловьева достигло крайнего напряжения, ведь тогда же он работал над самым крупным своим прозаическим произведением "Три разговора", где возвестил о приходе Антихриста. В таких условиях ждать от философа объективной оценки творчества поэта, у которого центральным образом является ОН, "дух изгнания", — было бы тщетно. Но, как бы не отзывался Соловьев о Лермонтове, он не избежал воздействия лермонтовской поэзии, которое именно в последние годы жизни с наибольшей силой проявилось в его поэтическом творчестве (в поэме "Три свидания", 1898 г.)

На первый взгляд суждение Соловьева о Лермонтове сегодня нам кажется странным. Но в нем отразилась его философия — так называемая "философия всеединства". Поиски синтеза, гармонии, единства производят у Соловьева наибольшее впечатление. Ему органически присуще чувство целого, и прежде всего — "Великого Целого" — вселенной мира. Он искал пути к единству всего человечества, к единству человека с богом и природой.

Особенно близок был Соловьев к славянофилам с их идеей о "всеединном сущем", которое по своей природе, безусловно и абсолютно. В обществе идея "всеединства" раскрывает себя как добровольный духовный союз лиц, или вселенская церковь, объединяющая все национальности и определяющая безусловные цели человечества — устройство на земле "царства божьего", где будут разрешены социальные противоречия. Этику Соловьев также основывает на религии: человек нравствен, если он стремится к "абсолютному добру" и устройению на земле богочеловеческого царства.

В статье о Лермонтове эта мысль развита с возможной полнотой: "Гордость для человека — пишет Соловьев — есть первое условие, чтобы никогда не сделаться сверхчеловеком, поэтому сказать, что гениальность обязывает к смирению, значит только сказать, что гениальность обязывает становиться сверхчеловеком..."

У Лермонтова с бременем неисполненного призвания связано еще другое тяжелое бремя, облегчить которое мы можем и должны. Облекая в красоту формы ложные мысли и чувства, он делал и делает их привлекательными для неопытных, если хоть один из малых сих вовлечен им на ложный путь, то сознание этого, теперь уже невольного и ясного для него греха должно тяжелым камнем лежать на душе его.

Обличая ложь воспетого им демонизма, только останавливающего людей на пути к их истинной сверхчеловеческой цели, мы во всяком случае подрываем эту ложь и уменьшаем хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе". (В.Соловьев Литературная критика. М. "Современник". 1990). Соловьев не согласен с тем мнением, когда гений принимается только за какое-то чудо природы и забывается, что речь идет о гениальном человеке. И хотя этот человек по своей природе выше других людей — но ведь и обыкновенные люди также по природе выше других существ (например животных), и "если эта сравнительная высота обязывает всякого обыкновенного человека соблюдать свое человеческое достоинство и тем оправдывать свое природное преимущество перед животными, то высший дар гения тем более обязывает охранению этого высшего, если хотите -сверхчеловеческого, достоинства."

Поэзию Лермонтова, как и творчество других русских поэтов философ осмыслил в неразрывной связи с его биографией, нравственным обликом и мироощущением. В лекции "Лермонтов" (1899) Соловьев обнаруживает в Лермонтове "прямого родоначальника" ницшеанского умонастроения, нравственный порок

которого состоит в "презрении к человеку, присвоении себе зараннее какого-то исключительного сверхчеловеческого значения".

Однако Соловьев упрекает М.Ю. Лермонтова не за идею сверхчеловечества, которую философ понимает по-своему — как необходимое преобразование человеческой природы, "одоление" и просветление злых личных страстей, освобождение от зависимости житейских притяжений: Соловьев ставит Лермонтову в вину, что он не пошел по пути "истинного сверхчеловечества", хотя и был призван к этому. Провозгласив еще в статье "Судьба Пушкина" моральную ответственность (моральное кредо) всякого художника перед своим даром — гений обязывает, Соловьев с тем же нравственным императивом подошел к судьбе и творчеству Лермонтова — как поэту и человеку, не исполнившему его. "С ранних лет ощутив в себе силу гения, Лермонтов принял ее только как право, а не как обязанность, как привилегию, а не как службу".

К основным особенностями "лермонтовского гения" Соловьев относит "страшную напряженность" и сосредоточенность мысли на себе, на своем "Я", страшную силу личного чувства, это сказывается, по мысли Соловьева, прежде всего в развитии любовных тем, где "главный интерес принадлежит не любви, и не любимому, а любящему "Я" — во всех его произведениях остается "нерастворенный осадок торжествующего, хотя бы и бессознательного эгоизма". Вытекающие отсюда мизантропия и одиночество — определяющие черты поэзии и жизни Лермонтова.

Другая особенность Лермонтова, согласно В.Соловьеву, — "способность переступить в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную сторону жизни". Не случайно философ обращается к загадочной судьбе дальнего предка поэта — барда — прорицателя Томаса Лермонта. Ведь в личности этого легендарного человека соединились сила поэтического таланта с даром предвидения. Преданья старины Шотландии питали и творчество Лермонтова:

На запад, на запад помчался бы я.

Где цветут моих предков поля.

Где в замке пустом, на туманных горах

Их забвенный покоится прах.

(М.Ю. Лермонтов "Желание").

Но пророческая, поражающая Соловьева, способность Лермонтова, способность "второго зрения", не нашла у поэта должного развития и применения, ибо, поясняет философ, Лермонтов был занят только собственной судьбой (заключение, свидетельствующее о том, что Соловьев верно описал, но дал неадекватное истолкование лермонтовской субъективности; для сравнения можно привести замечание Б. Эйхенбаума о том, что Лермонтов был "занят" своей судьбой как мировой проблемой). Вершина же пророческой способности Лермонтова, наряду с постоянным предчувствием в стихах неизбежной и преждевременной гибели, например, стихотворение "Сон", где "Лермонтов видел... не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна — сновидение в кубе".

Лермонтов, как утверждал Соловьев, идеализировал и эстетизировал злое начало в своей гениальной натуре: в Лермонтове жили "демон кровожадности" (способность "улаживаться деланием зла"), "демон нечистоты" (эротизм некоторых произведений); и "третий и самый могучий — демон гордости", с которым Лермонтов, в отличие от первых двух, и не пытался бороться. "...Мы не найдем ни одного указания, чтобы он когда-нибудь тяготился взаправду своею гордостью и обращался к смирению. Однако религиозное чувство, по Соловьеву, часто засыпавшее в Лермонтове, никогда в нем не умирало и, когда пробуждалось, боролось с его демонизмом, хотя и принимало часто "странную" форму тяжбы с богом, о котором Лермонтов говорил с "какою-то личною обидой".

Трагедия Лермонтова, согласно Соловьеву, — в противоречии между теургической (пытавшейся оказать принудительное влияние на богов, духов и демонов и даже господствовать над ними) миссией поэта и низким уровнем его нравственного сознания. Вывод Соловьева: "как высока была степень прирожденной гениальности Лермонтова, так же низка была степень его нравственного усовершенствования. Лермонтов ушел с бременем неисполненного долга — развить тот задаток, великолепный и божественный, который он получил даром".

В основе многих несправедливых и пристрастных суждений Соловьева о Лермонтове — неприятие "отрицательной" точки зрения на мир с одной стороны, и самодовлеющей ценности человеческой личности — с другой. Соловьев никогда не отрицал значения индивидуальности, ее "самодетельного" и "самостоятельного" начала, — но лишь в качестве "положительного восполнения" всеобщего бытия, чему Лермонтов был действительно чужд.

С резкой критикой лекции "Лермонтов" Соловьева выступил Д.С. Мережковский, которым также овладевала мысль соединить православие с католичеством, которого также волновал образ "богочеловека", объединявшем в себе образ божества и человека. Проводя критический разбор статьи В.С. Соловьева, посвященной Лермонтову, Мережковский рассматривает поэта в постоянном противопоставлении Пушкину: "Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии. Вся она между ними колеблется, как между двумя полюсами — содержанием и действием". Для Мережковского Лермонтов — "Каин русской литературы", "один единственный человек в русской литературе, до конца не смирившийся". Источник бунта Лермонтова, как считает Мережковский, — "религиозно утверждающая себя несмирненность", родственная богоборчеству библейских Иакова и Иова. Соловьев, по мнению Мережковского, не понял "святости" лермонтовского богоборчества, не понял потому, что оно "окончательно забыто в самом христианстве". Беспощадный приговор Соловьева, вынесенный Лермонтову, критик также связывает с непониманием религиозного смысла лермонтовского вопроса о зле, проявившемся и в творчестве и в личности поэта: зло Лермонтова — это "зло иного порядка", которое Соловьев смешивает с "обыкновенной человеческой пошлостью", а у Лермонтова — это "только болезненный выверт, безумный надрыв". Лермонтов, как и его Демон, трагически раздвоенная натура, причастная соблазнам земного мира и вместе с тем несущая в себе "великий и могучий дух" — на эти слова В.Г. Белинского Мережковский опирается как на безусловно авторитетные.

Но как бы мы не оценивали отдельные стороны соловьевского наследия, оно, безусловно, уникально в своей многогранности. В главном, в основном — это наследие замечательного мыслителя и гуманиста, чьи искания, чья вера в торжество справедливости на земле созвучны нашему времени.

Сегодня сочинения Владимира Сергеевича Соловьева постепенно входят в круг нашего чтения. Нынешнее новое "открытие" трудов философа таит в себе надежду: вдруг свершится чудо, и когда-нибудь восстановятся те тончайшие нити, что пронизывали весь строй русской культуры, делая ее подлинно великой. Но навсегда останется скорбь о невосполнимых потерях, понесенных русской литературой и культурой. Скорбь и сожаление о том, что к нескольким поколениям читателей книги Вл. Соловьева приходят с огромным опозданием. И все же, говоря словами самого поэта-философа:

Пусть все поругано веками преступлений.

Пусть незапятнанным ничто не сбереглось.

Но совести укор сильнее всех сомнений,

И не погаснет то, что раз в душе зажглось.

Примечания

- ¹См.: Оболенский Д.Д. Наброски из прошлого. — "ИВ". — 1893. — № 11. — С. 369.
- ²См.: Недумов С.И. Лермонтовский Пятигорск. — Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1974. — С. 61
- ³ПГА, ф. УКМВ, д. 400—1837.
- ⁴Воспоминания А.М. Фадеева. — Одесса, 1897. — Т. II. — С. 77, 78.
- ⁵См.: Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1964. — С. 474—475.
- ⁶ИРЛИ, ф. 309.
- ⁷Дроздов И.И. Записки кавказца. — Русский Архив. — 1806. — № 9 (написаны в 1896 г.).
- ⁸См.: Ракович Д.В. Тенгинский пехотный полк на Кавказе. 1819—1846 гг. — Тифлис, 1900.
- ⁹Фадеева Надежда. Андрей Михайлович Фадеев и его архив // Русская Старина. — 1891. — Январь. — Т. LXIX. — С. 227.
- ¹⁰См.: Польская Е. Сестра "Княжны Мери" // Кавказская здравница. — 1965. — 27 августа.
- ¹¹См.: Желиховская В.П. М.Ю. Лермонтов и Е.А. Сушкова в письмах Е.А. Ган // Сушкова Е.А. Записки 1812—1841 гг. (под ред. Ю.Г. Оксман). — Л.: "Academia", 1928. — С. 297—306.
- ¹²Сушкова Е.А. (Хвостова Е.А.) Записки 1812—1841 гг. (под ред. Ю.Г. Оксман). — Л.: "Academia", 1928. — С. 7.
- ¹³Желиховская В.П. Елена Андреевна Ган, писательница-романистка в 1835—1842 гг. // Русская Старина, 1887. — Кн. III — С. 745—751.
- ¹⁴A. Hommaire de Hell. Voyage dans les steppes de la mer Caspienne et dans la Russie meridionale. — Paris, 1860.
- ¹⁵Соснина Е.Л. Два путешествия в золотой век. — Пятигорск: "МИЛ", 2003.
- ¹⁶См.: Вяземский П.П. Лермонтов и госпожа Гоммер де Гель в 1840 г. // Русский Архив. — 1887. — № IX. — С. 129—142.
- ¹⁷См.: Семенов Л.П. Новые документы о Лермонтове. — Дзауджикау, 1922.
- ¹⁸Фадеев А.М. Воспоминания. — Одесса, 1897.
- ¹⁹См.: Соснина Е.Л. Указ. Соч. — С. 256—257.
- ²⁰Труды Ф.П. Конради о районе КМВ:
 - а) Konradie F. Annalen der Caucasischen Heilquellen. — SPb., 1824.
 - б) Конради Ф.П. О Кавказских Минеральных Водах // Военно-Медицинский журнал. — 1825. — № 1, 3.
 - в) Конради Ф.П. Новейшие известия о КМВ // Военно-Медицинский журнал. — 1826. — № 1.
 - г) Конради Ф.П. Рассуждение об искусственных минеральных водах, с приобщением новейших известий о Кавказских Минеральных источниках. — С-Петербург, 1831.
- ²¹Dubois de Montpereux. Voyage autour du Caucase... — Т. IV. — Paris, 1839. — Р. 481.
- ²²Дюбуа де Монпере Ф. Путешествие вокруг Кавказа... — Т. 1. — Сухуми, 1937. — С. 54.
- ²³Все тексты А. Оммер де Гелль даны в переводе автора статьи, на русском языке публикуются впервые.
- ²⁴Острой О.С. Издательство "Academia" // Книга. Исследования и материалы. — М., 1969. — С. 155—174.
- ²⁵Екатерина Сушкова. Записки. Первое полное издание под ред. Ю.Г. Оксман. — Л.: "Academia", 1928.
- ²⁶Воспоминания А.М. Фадеева. — Одесса, 1897. — С. 93.
- ²⁷Ротиков К.К. Другой Петербург. — СПб.: Лига-Плюс, 2000.
- ²⁸Капура А. Поединок чести. — Москва: "Радуга", 1999.
- ²⁹Это письмо, написанное в оригинале на французском языке, сегодня хранится в Центральном Государственном архиве литературы и искусства: ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, № 3271, л. 178 об. и 183 об.
- ³⁰См.: Воспоминания Д. Оболенского. Русский архив. — 1893. — № 2.
- ³¹Цитируются воспоминания М.Н. Лонгинова. См. сборник "М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников". — М., 1989. — С. 194.
- ³²П.А. Висковатый. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. — М., 1891. — С. 199.
- ³³Там же, с. 201.
- ³⁴Русская речь. — М., 1988. — № 2. — С. 18.
- ³⁵J. Potocki. "Voyage dans les steps de Astrakhan et du Caucase". — Paris, 1829.
- ³⁶Эйхенбаум Б.М. Смысловая основа "Героя нашего времени". — Вопросы литературы. — 1961. — № 2.
- ³⁷Вяземский П.А. Собр. соч. — СПб. — 1886. — Т. X. — С. 225—226.
- ³⁸Вы бы осудили, что я в театре, но я пришла лишь затем, чтобы немножко развлечь моего ребенка.
- ³⁹Гр. Бобринская — полька, Юлия Станиславовна Бобринская, урожд. гр. Юноша-Белинская (р. 1804), в первом браке за П.А. Собакиным (1744—1821), во втором — за гр. Павлом Алексеевичем Бобринским (1800—1830), умершим во Флоренции. Ее сын гр. А.П. Бобринский (р. 1827) был в дружбе с А.А. Столыпиным (см.: А. Лобанов-Ростовский. Русская родословная книга. — СПб., 1895. — Т. 2. — С. 232; Графы Бобринские. Родословие. — "Русская Старина". — 1890. — Т. 4. — С. 222—223).
- ⁴⁰Предположительно с графиней Воронцовой-Дашковой Александрой Кирилловной, урожденной Нарышкиной (1818—1856). Она была одной из немногих,

пытавшихся предотвратить дуэль Пушкина с Дантесом. Ей посвящено стихотворение Лермонтова "Как мальчик кудрявый реза". Упоминается в письме М.Ю. Лермонтова к Бибинову от февраля 1814 г. Овдовев, вышла замуж за французского барона де Пойли. Ее судьбе посвящено стихотворение Некрасова "Княгиня", едва не ставшая поводом к дуэли между ее вторым мужем и Некрасовым (См. Воспоминания Авдотьи Панаевой. — Л., 1933. — С. 322—330).

⁴¹См.: Обзор Беркова П. Изучение русской литературы во Франции // Литературное наследство. — Т. 33—34. — М., 1939. — С. 721—768.

⁴²Troyat H. L'etrange destin de Lermontov. Biographie. — Paris, 1952.

⁴³Труай А. Странная судьба Лермонтова. — СПб., 2000.

⁴⁴Собр. сочинений князя П.П. Вяземского 1876—1887. (Изд. графа С.Д. Шереметева). — СПб., 1893.

⁴⁵Оммер де Гелль А. Письма и записки. (Вступ. статья М.М. Чистяковой). — М.-Л.: "Academia"

⁴⁶Brousson J. L'aventure de l'aventuriere // Je suis partout. — 1935. — Janvier.

⁴⁷Boulanger J. Une fausse correspondance // Le Temps. — 1934. — 24 novembre.

⁴⁸Albert Petit. Les memoires suspects d'une aventuriere // Revue de Paris. — 1935. — Fevrier. — № 3.

⁴⁹Hommaire de Hell A. Voyage dans les steppes de la mer Caspienne et dans la Russie meridionale. — Paris, 1860.

⁵⁰См.: Соснина Е. Два путешествия в золотой век (Гениальный фантом; легенда в жизни Лермонтова). — Пятигорск, "МИЛ". — 2003.

⁵¹Sosnina C. Les Francais au Caucase // D'Ossetie et d'Alentour. — Paris, 2000. — P. 27—37.

⁵²Claude de Greve. Le voyage en Russie. Anthologie des voyageurs francais aux XVIII et aux XIX ss. Paris, 1990.

⁵³Белокуров А. Сношения России с Кавказом. — Вып. I: 1578-1613. — М., 1889; Кушева Е.Н. Народы Северного Кавказа и их связи с Россией в XVI—XVII вв. — М., 1963; Алексеева Е.П. Вопросы взаимосвязей народов Северного Кавказа с русскими в X—XV вв. в отечественной исторической науке. — Черкесск, 1992.

⁵⁴Крупнов Е.И. Кавказ в древнейшей истории нашей страны // Вопросы Истории. — 1966. — С. 27—40.

⁵⁵Книга Большому Чертежу. — М.—Л., 1950.

⁵⁶Киняпина Н.С., Блиев М.М., Дегоев В.В. Кавказ и Средняя Азия во внешней политике России. Вторая половина XVIII — 30-е гг. XIX вв. — М.: изд. МГУ, 1984.

⁵⁷Гмелин С.Г. Путешествие по России. — Ч. 3. — СПб., 1785.

⁵⁸Guldenstad J.A. Reisen durch Russland and in Caucasischen Yeburge. — Т. I—II. — St.-Petersburg, 1787-1791; Гольденштедт И.А. Географическое и статистическое описание Грузии и Кавказа. — СПб., 1809.

⁵⁹Pallas P.S. Bemerkungen auf einer Reise in die Sudlichen Statthaltschaften des Russischen Reichs in den Jahren 1793 und 1794. — В. I — Zeipxig, 1799; Pallas P.S. Voyage entrepris dans les gouvernements meridionaux de l'empire de Russie dans les annees 1793 et 1794. — В. I. — Zeipxig, 1799.

⁶⁰Potocki J. Voyage dans les steps d'Astrakhan et du Caucase. — Paris, 1829. — Т. I—II.

⁶¹Klaproth J. Vouage au mont Caucase et en Yeorgie. — Paris, 1823. — Т. I.

⁶²Соколова И.В. Эльбурская экспедиция Академии наук 1829 года // УЗ КБНИИ. — т. XXII. — Нальчик, 1965. — С. 133—147.

⁶³Гарданов В.К. Введение // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII—XIX вв. — Нальчик: "Эльбрус", 1974. — С. 22—23.

⁶⁴Семенов Л.П. Лермонтов на Кавказе. — Пятигорск, 1939. — С. 17.

⁶⁵Белинский В.Г. Сочинения. — СПб., 1900 — т. I. — С. 673.

⁶⁶Туганов Р.У. Измаил-Бей. — Нальчик, 1972.

⁶⁷Пожидаев В.П. А.С. Пушкин и Кавказ. — Владикавказ, 1930. — С. 15.

⁶⁸Косвен М.О. Кабардинский патриот Измаил-Бей Агажуков // Косвен М.О. Этнография и история Кавказа. — М., 1961. — С. 148.

⁶⁹Бутков И.Г. Материалы для новой истории Кавказа с 1722 по 1803 год. — Ч. 2. — СПб., 1869. — С. 268.

⁷⁰Kimmel. Lettres ecrites dans un voyage de Moscou au Caucase pour servir de guide aux personnes qui se rendent aux Eaux de ce paus. — Moscou, 1812.

⁷¹Акты, собранные Кавказской археологической комиссией. — Тифлис, 1874. — Т. VI. — Ч. I. — С. 485.

⁷²Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 6-ти томах. — М.—Л., 1939. — Т. 4. — С. 779—780.

⁷³Потто. Кавказская война. — СПб., 1885. — Т. 1. — С. 691—694.

⁷⁴Крупнов Е.И. Средневековая Ингушетия. — М.: "Наука", 1977. — С. 148.

⁷⁵Волконский Н.А. Война на восточном Кавказе с 1824 по 1834 гг. в связи с мюридизмом // КС. — Тифлис, 1886. — X. — С. 156—211.

⁷⁶Люлье Л.Я. О торговле с горскими племенами Кавказа на северо-восточном берегу Черного моря // КС. — 1848. — Вып. 3. — № 16.

⁷⁷Klaproth J. Travels in the Caucasus and Georgia. — Transl. from German. — Lnd., 1814. — P. 300.

⁷⁸Берже А.П. Выселение горцев с Кавказа в 1858-1866 гг. // РС. — 1882. — Январь. — С. 171.

⁷⁹Покровский М.В. Адыгейские племена // КЭС. — Вып. 2. — М., 1958. — С. 138.

⁸⁰Броневский С. Новейшие географические и исторические известия о Кавказе. — М., 1823. — II. — С. 130.

- ⁸¹Он же. Указ, соч. — С. 103.
⁸²Марковин В. И. Каменная летопись страны вайнахов. — М., 1994. — С. 153.
⁸³Семенов Л.П. Указ, соч. — с. 60.
⁸⁴Миллер В.Ф. Кавказские предания о великанах, прикованных к горам // Журнал мин. народн. просв. — 1883. — № 1.
⁸⁵Taitbout de Marigny. Voyage dans le pays des Tscherkesses 1818. — Paris, 1829. — Т. II.
⁸⁶Эйхенбаум Ю.Б. О прозе и поэзии. (Сборник статей). — Л., 1986. — С. 97.
⁸⁷Захаров В.А. "Все это было бы смешно". — "Литературная газета". — 1985. — 27 марта; Григорьян К.Н., Мануйлов В.А., Вацура В.Э., Назарова Л.Н., Чистова И.С. "Ожидаемые неожиданности" // Лит. Газета. — 1985. — 27 марта.

Библиография

1. Автографы известных и замечательных людей (из архива С.Ю. Витте) // Старина и новизна — исторический сборник, издаваемый при обществе ревнителей русского исторического просвещения в память Императора Александра III. — СПб., 1905. — С. 274—391.
2. Алексеев Д., Пискарев Б. Тайны гибели Пушкина и Лермонтова. — М., 1990. — С. 58—63.
3. Алексеев Д., Рябов Е. Мистификации князя Вяземского // Книжное обозрение. — 1988. — 23 декабря. — № 51.
4. Белова Л.А. Так ли все ясно в биографии М.Ю.Лермонтова. (К 160 — летию со дня гибели поэта) // Московский журнал. — 2001. — № 7. — С. 10.
5. Висковатый П.А. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. — М., 1891.
6. Воспоминания Андрея Михайловича Фадеева (1790—1867): В 2-х ч. — Одесса, 1897. — С. 146, 220—223.
7. Вяземский П.П. Лермонтов и госпожа Гоммер де Гельль в 1840 г. // Русский архив. — 1887. — № 9. — С. 129—142.
8. Гладыш И. К истории взаимоотношений М.Ю. Лермонтова и Н.С. Мартынова. Незвестная эпиграмма Мартынова // Русская литература. — 1963. — № 2. — С. 136—137.
9. Дамианиди М., Рябов Е. Тайна старого рецепта // Литературная Россия. — 1991. — 20 сентября. — № 1494.
10. Желиховская В.П. Елена Андреевна Ган в 1835—1842гг. // Русская старина. — 1887. — № 3. — С. 733—766.
11. Захаров В.А. Загадка последней дуэли. — М.: Русская панорама, 2000. — С. 77—32.
12. Иванова Т. Посмертная судьба поэта. — М, 1967. — С. 114—122.
13. Каплан Л. П.П. Вяземский — автор "Писем и записок" Омер де Гельль // Л. Н. — 1948. — Т. 45—46. — С. 761—767.
14. Каспийская экспедиция К.М. Бэра 1853—1857 гг. Дневники и материалы / Сост. Т.А. Лукина. — Л.: Наука, 1984. — С. 385—548.
15. Кравченко Г. Мозаика прошлого. — М., 1973. — С. 23.
16. Лермонтов М. Ю. в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1989. — С. 589.
17. Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия. — С. 353—354.
18. Мартыанов П.К. Дела и люди века. — Т.П. — СПб., 1893.
19. Михайлова А. Письмо к С.Н. Карамзиной // Л. Н. — Т. 19—21. — С. 542—516.
20. Назарова Л. Трудная роль (страницы кинолермонтовяны) // Кавказская здравница. — 1991. — 16 октября.
21. Недумов С.И. Лермонтовский Пятигорск. — Ставрополь: Кн. из-во, 1974.
22. Оммер де Гельль. Письма и записки (Вступ. статья М.М. Чистяковой). — М.—СПб.
23. Покровский Н.И. Имамат перед восточной войной // Научная мысль Кавказа. — Ростов-на-Дону, 1998. — №1. — С. 80—91.
24. Попов П.С. Мистификация. (Лермонтов и Оммер де Гельль) // Новый мир. — 1935. — №3. — С. 282—293.
25. Попов П.С. Отклики иностранной печати на публикацию "Писем и записок" Оммер де Гельль // Литературное наследство. — Т. 45—46. — 1948. — С. 767—775.
26. Прокофьев В. Среди свидетелей прошлого. — М., 1964. — С. 106—120.
27. Соснина Е.Л. Астраханский край в записках западноевропейских путешественников // Астраханский край: история и современность. Всероссийская научная конференция 26—27 ноября 1997 г. — Астрахань, 1997. — С. 26—28.
28. Соснина Е.Л. Из опыта хозяйствования и экономического развития региона Кавказских Минеральных Вод по сведениям западноевропейских путешественников XVIII-XIX вв. // Возрождение экономики курортов и туризма в Северокавказском регионе (Тезисы региональной научно-практической конференции от 14—15 мая 1999 г.). — Пятигорск, 1999. — С. 42—45.
29. Соснина Е.Л. Встреча, покрытая тайной (Адель Оммер де Гельль и ее книга "Путешествие по Прикаспийским степям и югу России") // Новый журнал. — СПб., 1996. — № 4. — С. 127—130.
30. Соснина Е.Л. Исследователи-европейцы на Северном Кавказе в XVII—XIX вв // Сб. Русского исторического общества. — М.: Русская панорама, 2000. — Т. 2 (150). — С. 39—46.

- 88.Балуев Б.П. Споры о судьбах России. (Н.Я. Данилевский и его книга "Россия и Европа"). — Тверь: Изд. дом "Булат", 2001.
- 89.См.: Каспийская экспедиция К.М.Бэра 1853—1857 гг. Дневники и материалы / Составитель Т.А.Лукина. — М.: Наука, 1984.
- 90.Речь идет о подлинном письме К. Оммер де Гельль в Астрахань к А.М. Фадееву и о подлинном автографе стихотворения А. Оммер де Гельль, написанного в Астрахани.
- 91.Востриков А. Книга о русской дуэли. — С.Петербург, 1998. — С. 77.
- 92.Захаров В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю.Лермонтова. — М., "Русская панорама", 2003. — С. 12.

31. Соснина Е.Л. Вояж на Кавказ // Кавказская здравница. — 1994. — № 99—101.
32. Соснина Е.Л. Ум глубокий и изысканный // Кавказская здравница. — Пятигорск, 1994. — № 170.
33. Соснина Е.Л. Адель Оммер де Гельль и ее книга о путешествии на Кавказ // Кавказский край. — 1994. — 11 октября.
34. Соснина Е.Л. По следам одной мистификации (О книге А. Оммер де Гельль) // Историческая газета. — 1996. — № 2—3.
35. Соснина Е.Л. Пятигорск в иностранных известиях // Пятигорская правда. — 1996. — № 128.
36. Соснина Е.Л. Одно-единственное слово // Кавказский край. — 1997. — 26 июня.
37. Соснина Е.Л. Очаровательный доктор // Кавказская здравница. — 1999. — 9 апреля.
38. Соснина Е.Л. На перекрестке поэтических судеб. (Поэзия М. Лермонтова и А. Оммер де Гельль) // Кавказская здравница. — 1999. — 10 сентября.
39. Соснина Е.Л. Это загадочное слово "Кавказ" // Кавказская здравница. — 1998. — 26 февраля.
40. Соснина Е.Л. Край этот причудлив. — Пятигорск: Мил, 2000.
41. Соснина Е.Л. "Тайна встречи еще не раскрыты" // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: В 10 т. — М.: Воскресенье, 2002. — Т. 10.
42. Соснина Е.Л. Лермонтов — "Музыка моего сердца" // Новый журнал. — 2000. — № 4. — С. 136—158.
43. Соснина Е.Л. О Столыпине-Монго и о путешествии по Парку в дебрях Африки // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: В 10 т. — М.: Воскресенье, 2002. — Т. 4.
44. Сушкова Е. Записки 1812—1841. — Л.:Academia, 1928.
45. Тимофеев Н. Сборник в память П.П. Вяземского, 1902. — С. 56—57.
46. Труайа А. Странная судьба Лермонтова. — СПб., 2000. — С. 198—199.
47. Чекалин С.В. Наедине с тобой, брат... (Заметки лермонтововеда). — Ставрополь: Кн. изд-во, 1984.
48. Чекалин С.В. Знакомая с биографией поэта. — М.: Знание, 1991.
49. Щеголев П. Книга о Лермонтове. — П., 1929.
50. Эйхенбаум Б. О прозе и о поэзии. — Л.: Художественная литература, 1986. — С. 94.
51. Adele Hommaire de Hell. Memoires d'une aventuriere, 1833—1852. Preface, notes et traduction de M. Slonim. — Paris, 1934.
52. Albert Petit. Les memoires suspects d'une aventuriere. — Revue de Paris. — 1935. — Fevrier. — № 3.
51. Boulanger J. Une fausse correspondance // Le Temps. — 1934. — 24 novembre.
52. Boulanger J. Les memoire de A. Hommaire de Hell // Le Temps. — 1934. — 11 decembre.
53. Brousson J. Encore l'aventuriere // Je suis partout. — 1934. — 22 decembre.
54. Brousson J. L'aventuriere de l'aventuriere // Je suis partout. — 1935. — janvier.
55. Claude de Greve. Le voyage en Russie. Anthologie des voyageurs francais aux XVIII-e et XIX siecles. — Paris, 1990.
56. Duchesne E. Michel Lermontov, sa vie et ses oeuvres. — Paris: Plon, 1910.
57. Goutsviler. Souvenir d'Alsace. — Belfort, 1898.
58. Hommaire de Hell A. A travers le monde. La vie orientale, la vie creole. — Paris, 1870.
59. Hommaire de Hell A. De Konstantinopole a Trieste. — Paris, 1869.
60. Hommaire de Hell A. Reverie d'un voyageur. — Paris, 1846.
61. Hommaire de Hell A. Voyage dans la steppe de la mer Caspienne et dans Russie meridionale. — Paris, 1860.
62. Hommaire de Hell X. Voyage dans les steppes du midi de la Russie. — Т. III. — Paris, 1844.
63. Hommaire de Hell X. Les steppes de la mer Caspienne, le Caucase, la Crimee et la Russie Meridionale. Voyage pittoresque, historique et scientifique. ATLAS HISTORIQUE. — Paris.: P. Bertrand, 1845.
64. Kelly L. Lermontov. Tragedy in the Caucasus. — London, 1977.
65. Leon Treich. La vie galante et aventureuse d'Adele Hommaire de Hell // Gringoire. — 1934. — 28 decembre.
66. Sosnina E. Les Francais au Caucase // D'Ossetie et d'Alentour. — Paris, 2000. — P. 27—37.
67. Troyat Henri. L'etrange destin de Lermontov. Biographie. — Paris: Plon, 1952.

Текст предоставлен автором.



Иван Георгиевич Дамианиди

1937

Педагогическая деятельность И.Г. Дамианиди отмечена наградами "Отличник народного образования Казахской ССР", "Отличник народного просвещения РФ", медалями "За доблестный труд", "За заслуги перед Пятигорском".

Среди многих увлечений Ивана Георгиевича особое место занимает филателия. Он активный популяризатор коллекционирования среди молодежи. И.Г. Дамианиди участвовал в городских (Пятигорск, Минеральные Воды), краевых (Ставрополь), региональных (Ростов-на-Дону), всесоюзных (Москва, Таллин, Петрозаводск) выставках. Филателистические экспозиции И.Г. Дамианиди "Они были первыми" (из истории космонавтики), "Горы и люди", "России верные сыны" (о декабристах), "Филателистические наглядные пособия по зоологии", "Горы Северного Кавказа", "К нам Лермонтов сходит, презрев времена..." не раз получали награды на выставках.

М.Ф. Дамианиди

Дамианиди Иван Георгиевич родился в 1937 году в городе Баку. С 1949 по 1972 год жил, учился и работал в Казахстане, в городе Кентау учителем физики, заместителем директора школы. В 1958 году закончил физико-математический факультет Казахского государственного педагогического института в городе Алма-Ата. С 1972 года работает в городе Пятигорске заместителем директора Межшкольного учебного комбината.

2007

Филателистическая экспозиция "К нам Лермонтов сходит, презрев времена..."

Филателистическая экспозиция "К нам Лермонтов сходит, презрев времена..." была задумана и готовилась давно. Филателистический материал, который лежит в основе работы над коллекцией, собирался на протяжении многих лет.

Понятие "филателистический материал" включает готовые марки и блоки, почтовые штемпели, помогающие придать коллекции большую историческую достоверность, почтовые конверты, конверты с оригинальной маркой — все это дает возможность показать многие места, где бывал поэт: лермонтовскую Москву, Санкт-Петербург, Пензу, Пятигорск и т.д.

В филателистической коллекции свои строгие законы, и их нельзя нарушать. Филателистический материал — это только то, что выпущено почтовым ведомством. Особую ценность коллекции придают конверты, отправленные в день выпуска наклеенных на них почтовых марок, конверты, отвечающие теме, связанные с ней местом или датой гашения.

В данной коллекции экспонируется конверт письма, отправленного из Пятигорска в Нью-Йорк Араму Михайловичу Оганову — капитану теплохода "Михаил Лермонтов", совершавшего круиз на линии СССР — США. Фирменный конверт теплохода "Михаил Лермонтов" с маркой, погашенной почтовым отделением на теплоходе! Эти филателистические материалы уникальны, так как теплохода больше нет. Выйдя из новозеландского порта Пиктон и пройдя пролив Королевы Шарлотты, 16 февраля 1986 года по вине новозеландского лоцмана теплоход врезался в подводную скалу и затонул в заливе Порт Гор.

Большой интерес представляют старые почтовые открытки с видами мест, связанных с М.Ю. Лермонтовым, выпущенные до революции и прошедшие почту представленных на них городов.

Создание коллекции немыслимо без систематического изучения жизни и творчества великого поэта М.Ю. Лермонтова. Только глубокое знание эпохи, предшественников, фактов биографии, творческой истории и текстов произведений дает воз-

можность работать над тематической коллекцией. Искать и находить различные филателистические материалы, достойные включения в лермонтовскую коллекцию, — хлопотливая, но приятная работа. Один из путей раскрытия в коллекции влияния М.Ю. Лермонтова на последующие поколения связан с использованием высказываний государственных деятелей, мастеров культуры, писателей, чьи изображения имеются на марках и других филателистических материалах.

Еще одной стороной этого вопроса (влияние М.Ю. Лермонтова) является изучение связей творчества поэта с различными видами искусства. Это картины, рисунки, скульптурные изображения с лермонтовскими сюжетами, драматические, музыкальные произведения (романсы, оперы, балеты) и т.д. Важно показать общечеловеческое значение творчества М.Ю. Лермонтова, мировую славу поэта и широкое его признание как одного из величайших гениев человечества.

Работа коллекционера кропотливая, требует аккуратности, терпения, знаний, консультаций со специалистами и т.д. Большую помощь в создании коллекции оказал бывший заместитель председателя Пятигорского общества филателистов, энтузиаст и знаток филателии, старейший член Всесоюзного общества филателистов — Лев Исакович Чабинкас (к сожалению, его уже нет среди нас). Я благодарен Льву Исаковичу за советы, предоставленный филателистический материал (старые дореволюционные открытки, прошедшие почту, иллюстрированные конверты, спецгашения лермонтовской тематики).

Филателия... Сколько противоречивых мнений еще недавно вызывало, а иногда и сегодня вызывает это понятие! Известная советская журналистка Татьяна Тэсс в статье "Одна, но пламенная страсть..." писала: "Коллекционерство — страсть требовательная, она не терпит верхоглядства. Если ты взялся за это занятие, будь уж так добр, покажи, чего ты стоишь, каков у тебя вкус, каково твое знание предмета... Настоящее собрание — это как бы аккумулятор эстетической энергии, заряжающий тех, кто к нему прикасается. Это всегда источник новых знаний, ибо



даже для простого знакомства с чужим собранием — будь то гравюры, или книги, или почтовые марки — надо обладать определенным уровнем осведомленности. Хорошие собрания, умные коллекции, они рассеяны по нашей стране, как крошечные отделения огромного университета культуры" ("Известия". 1968. 26 января).

Филателия — далеко не забава чудаков, оторванных от жизни, как кажется порой людям несведущим. Филателия — серьезное занятие. И в подтверждение этому мы находим среди людей, занимавшихся коллекционированием марок, выдающихся государственных деятелей Антонина Запотоцкого, Франклина Рузвельта, Джавахарлала Неру, Максима Литвинова, Георгия Плеханова, поэтов Валерия Брюсова, Александра Блока, академиков Ивана Павлова, Ивана Бардина, Петра Ребиндера, Исаака Лифшица, командира "гордого" "Варяга" контр-адмирала Всеволода Руднева, генерала армии Героя Советского Союза Станислава Поплавского, знаменитых певцов Титто Руфо, Энрико Карузо, Лео Слезака, выдающегося дирижера Леопольда Сто-

ковского, народного артиста СССР Юрия Силантьева, космонавтов Льва Демина, Георгия Гречко, Геннадия Сарафанова, композиторов Дмитрия Кобалевского и Кара Караева, драматурга Виктора Розова, народного артиста СССР Игоря Моисеева, выдающихся шахматистов Анатолия Карпова, Тиграна Петросяна, Льва Полугаевского, Майю Чибурданидзе, известных спортсменов Ирину Роднину, Тамару Пресс, Бориса Лагутина, Виктора Капитонова и других. Многие из них неоднократно подчеркивали образовательное и воспитательное значение филателии, пропагандировали ее как одно из полезных занятий для молодежи.

Работа над лермонтовской темой практически бесконечна. Творчество филателиста-тематика основано на постоянном углублении знаний по избранной теме. Главная особенность коллекции заключается в том, что факты, сведения, высказывания должны сочетаться с возможностью их раскрытия средствами филателии.

Текст предоставлен автором.



*„К нам Лермонтов
сходит, презрев времена...”*

В. Маяковский

ДАМИАНИДИ И.Г.

г. ПЯТИГОРСК

П Л А Н

I. М.Ю.ЛЕРМОНТОВ. СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ. 3-24

1. Москва. Тарханы. Пятигорск. (Детство М.Ю.Лермонтова). 3-7
2. Москва. Петербург. (Годы учебы). 8-12
3. „На смерть поэта“. Кавказ. Первая ссылка. 13-14
4. „Бородино“. Поэт-патриот. 15
5. Тамань 16
6. Тифлис 17
7. Военно-Грузинская Дорога. 18
8. Вторая ссылка. 19
9. Пятигорск. Дуэль и смерть. 20-24

II. ЛЕРМОНТОВСКИЕ ТРОПЫ. 25-36

III. ПОЭТЫ И ПИСАТЕЛИ О М.Ю.ЛЕРМОНТОВЕ. 37-52

IV. М.Ю.ЛЕРМОНТОВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. 53-60

V. М.Ю.ЛЕРМОНТОВ В МУЗЫКЕ. 61-67

VI. М.Ю.ЛЕРМОНТОВ И ТЕАТР. 68-72

VII. В ПАМЯТИ НАРОДНОЙ. 73-84

1. Памятники М.Ю.Лермонтову. 73-79
2. Названо именем поэта. 80-84

МОСКВА, ТАРХАНЫ, ПЯТИГОРСК (Детство М.Ю.Лермонтова)



М. Ю. ЛЕРМОНТОВ
1814-1841



*В ночь с 14 на 15 октября 1814 г.
в Москве родился Михаил
Юрьевич Лермонтов.*





Пензенская область. Лермонтово.
Дом, в котором прошло детство
М. Ю. Лермонтова.



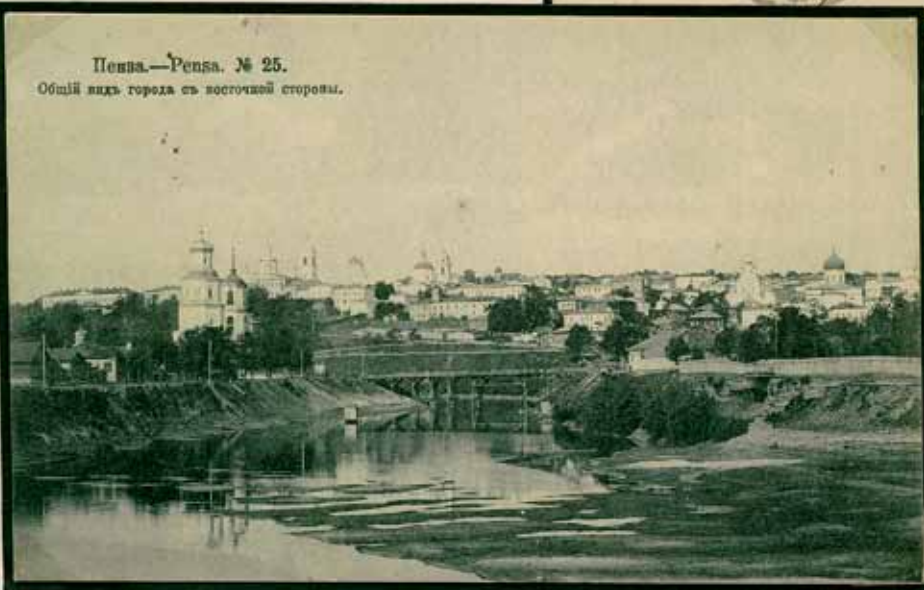
Весной 1815 г. Лермонтовы переезжают в Тарханы, где прошло детство поэта. В 1818 г. Мима с бабушкой живёт в Пензе. (с вёздами в Тарханы)

ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА



Пенза.—Penza. № 25.

Общий видъ города съ восточной стороны.



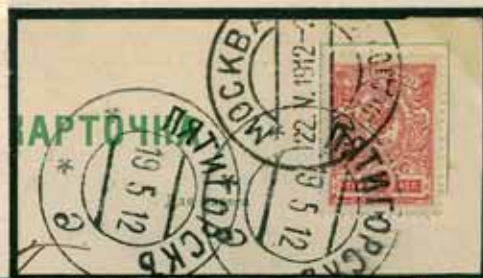


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛЕРМОНТОВСКИЙ
МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК «ТАРХАНЫ»



Куда

Из Тархан М. Ю. Лермонтов с баг-
бушкой выезжал на Кавказ (вря-
ше воды) лечиться целебными
водами (1820, 1825г)



Пятигорск.
Гора Машук.



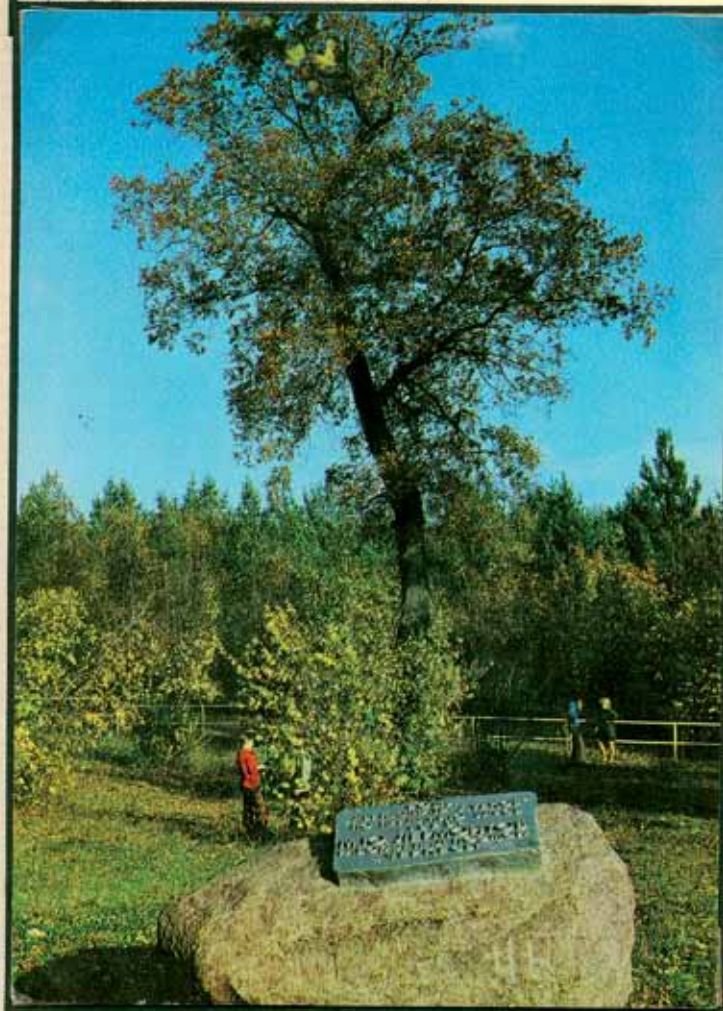
ПЕНЗЕНСКАЯ ОБЛАСТЬ. ЛЕРМОНТОВО



Дом-музей
М. Ю. Лермонтова

*По кавказским впечатлениям
в Тарсхане 14-летний Лермонтов
написал романтическую поэму
„Герцесы“ (1828г.)*

Пензенская область, с. Лермонтово.
Роша „Двенадцать дубков“, где, по преданию,
М. Ю. Лермонтов работал над поэмой „Черкесы“.



Москва, Петербург. (Годы учёбы).



В 1830-1832 г. И.Ю. Лермонтов учился в Московском университете на правственно-политическом отделении.



"Лермонтов, Белинский, Огарёв, Тургенев... - все это наши товарищи студенты Московского университета"

Л. Терцян.





Со свойственной ему точностью Лермонтов описал несколько московских зданий, в том числе храм Василия Блаженного, Кремль и др.





На поэтическое творчество М.Ю. Лермонтова из европейских романтических наибольшее впечатление оказал Ж.Т. Байрон, из русских предшественников — поэты-декабристы и А.С. Пушкин.



*„Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русской душой.“*

М. Лермонтов.



АВИА
PAR AVION



В годы учения в Москве гасго посетил Петровский (Большой) театр. Он увлекался игрой П.с.Могалова, М.с.Щепкина. Наибольшее впечатление производили на него драмы У.Шекспира и Ф.Шиллера.



МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ. Санаторий «Мцыри»



Середниково-подмосковная усадьба Срамынских (ныне-санаторий «Мцыри»). Лермонтов проводил здесь летние каникулы 1829, 1830, 1831 г.



В 1832 г. М. Ю. Лермонтов поступал в школу юнкеров лейб-гвардии гусарского полка в Петербурге.



В это время работает над романом „Варил“ из фрески крестьянской войны под рук. Е. И. Пугачёва.

„На смерть поэта“. Кавказ. Первая ссылка.

Более чем кто-либо (кальцов, старцев, Жуковский и др.) откликнувшись на смерть Пушкина, Лермонтов сумел выразить чувства бескрайней „сердечной горести и гражданского негодования.“



„... навряд ли когда-нибудь еще в России стихи производили такое громадное и повсеместное впечатление!“

Б. В. Стасов



Куда _____



В 1856г. А.Терцэн осуществил
первую публикацию стиха
„Смерть поэта“ в журнале „Кавказская
звезда“.



В январе 1837г. Лермонтов, благоговевший перед поэтическим гением Пушкина, пишет стих „Смерть поэта“, и имя его становится известным „всем, кому дорого русское слово.“

Последовал арест и ссылка на Кавказ.



„Лермонтов действительно понял песню Пушкина, понял его значение...“
М. Горький.

„Бородино“. Поэт-патриот.



„Бородино“ (1837) - стихотворение носит программный характер. В нем поэт создал монументальный собирательный образ русского народа - героя Отечественной войны 1812 года.

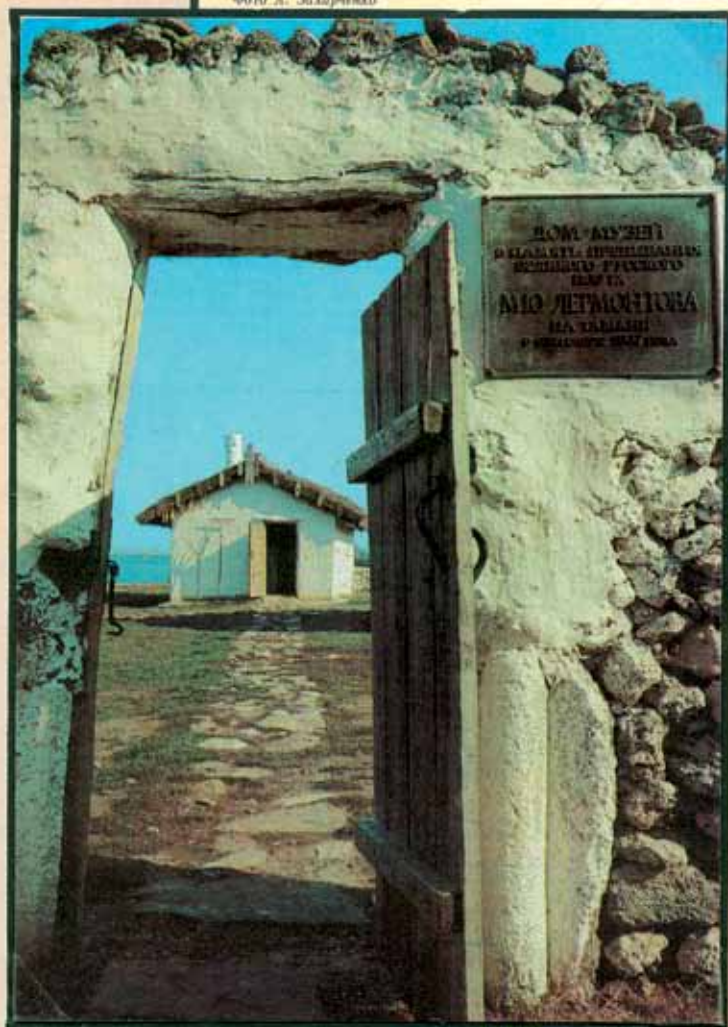


ТАМАНЬ.

« Не могу показать, как мог он
сделать это! Вот бы написать та-
кую вещь... тогда бы и умереть можно."
А.А. Гелов о «Тамани» И. Лермонтова.



Краснодарский край, Тамань.
Дом-музей М. Ю. Лермонтова.
Фото А. Захаренко



АВИА



Куда г. Пятигорск - 2
ул. К. Кетагурова
д. 31, кв. 5.

Кому полюбному
Леониду Николаевичу.

Индекс предприятия связи и адрес
отправителя

353546-Тамань, Краснодарского края,
Темрюкского р-на, ул. Лермонтова, д. 31,
Дом-музей М. Ю. Лермонтова в Тамани

Звезды (1837, 1840) побывал
в этом усадьбе кубанской земли
М.Ю. Лермонтов. Освещённая, но
иногда, запечатлённая на
страницах изумительной по-
вести Тамань по праву назы-
вается Лермонтовской.

Тифлис.



В Тифлисе Лермонтов знакомится с М.Ф.Ахундовым, там же он получает "прошение" — назначение в 4-й в. Гродненский пусарский полк.

ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА



Военно-Грузинская Дорога.



Из Тифлиса по Военно-Грузинской
дороге Лермонтов покидает Кавказ
в конце 1837 года.

"Я знал его: мы странствовали с ним
В горах восточных, и раску изгнания
Делили дружно."

"Памяти А.И. Огарева"
М. Лермонтов.



"Терек восток, дик и злобен,
Меж ущесистых громад!"
"Дары Терека" М. Лермонтов.



"... под ним Казбек, как грань алмаза,
сначала вечными сиял."

"Демон" М. Лермонтов.

"Лишь только божьи проклятья
Исполнилось - с того же дня
Природы жаркие объядя
Навек остыли для меня."

"Демон" М. Лермонтов.



ВТОРАЯ ССЫЛКА

В апреле 1840 г. за дело с Баранфом следует арест и вторая ссылка на Кавказ в Таманский пехотный полк.



„Недавно я был у него в заточении... Выхватский талант... Глубокий и мощный дух... О это будет русский поэт с Ивана Великого!“
В.Г. Белинский - В.Л. Боткину.



По воспоминаниям С.П. Аксакова Лермонтов по дороге на Кавказ был на помещичьей обеде в гостях Н.В. Тютчева в Москве и читал „Мцыри“ и „Грига, говоря, прекрасно!“



Пятигорск. Дуэль и смерть.

160 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЕЛИКОГО РУССКОГО ПОЭТА

М. Ю. ЛЕРМОНТОВА



ПЯТИГОРСКИЙ
МУЗЕЙ „ДОМИК М. Ю. ЛЕРМОНТОВА“



Куда _____

20 мая 1841г. М.Ю. Лермонтов,
находясь на Леремии, сбил
в Пятигорске дошик у капи-
тана В.И. Зиняева.

Городская филателистическая выставка

Пятигорск, октябрь 1974 г.

Пятигорск. Домик М. Ю. Лермонтова.





ПЯТИГОРСК. ГРОТ ДНАНЫ

Куда _____



Кому _____

В июня 1841г. ветеран Лермонков
и его друзья дали пятигорской
публике бал в гроте Днаны.

Пятигорск. Грот «Днаны».





отправителя

В этом доме (доме генерала П.С. Верзилина),
в этой гостиной 13 июля 1841г. произошла
ссора Лермонтова с Мартыновым, привед-
шая к трагедии.

По этой дороге 15 июля 1841г
Лермонтов ехал к месту дуэли.



Пятигорск, Перхатовка и гора Бештау





Пятигорск. Место дуэли
М.Ю. Лермонтова



"...мы мишились в Лермонково поэта,
который по содержанию шагнул бы
далее Пушкина."

В.Г. Белинский.



Окр. Пятигорска. Гора Бештау и место дуэли Лермонтова

Фот. Ревель Киселовский



Пятигорск. Дом-музей М. Ю. Лермонтова



Сюда привезли с дуэли тело
поэта и здесь с ним проща-
лись 16 и 17 июля 1841 года.

Пятигорск



Музей
«Домик Лермонтова»



Последний приют поэта стал
местом поминовения, почитания
и глубокой любви к М. Ю. Лермонтову
— великому сыну России.

ПЯТИГОРСК



Музей «Домик Лермонтова»



Куда _____



Кому _____

Лермонтовские тропы.



ПЯТИГОРСК
Вход в цветник.

Куда



Кому

Пятигорские и Кисловодские впечатления. Лили в основу повести „Княжна Мери“.



Окрестности Кисловодска

Куда



Федальное Знакомство с окрестностями Пятигорска и Кисловодска, описанными в повести „Княжна Мери“, свидетельствует, что эти места не раз избирались Лермонтовым для прогулок.



Пятигорск
Беседка „Золотая арфа“

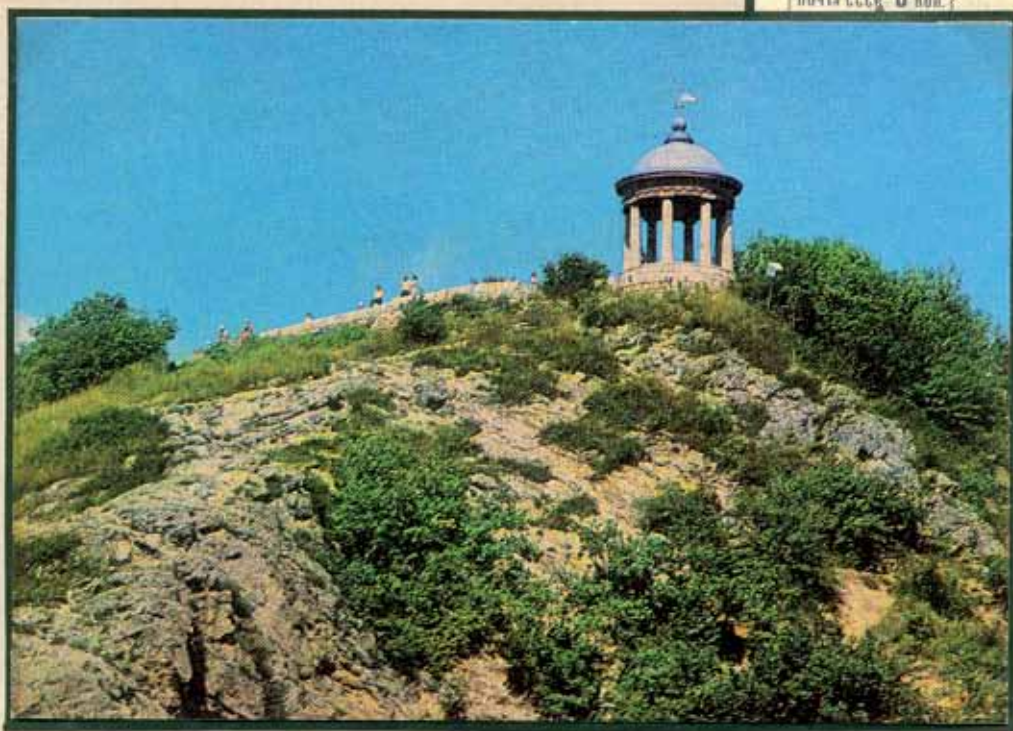


Куда _____

*„На крутой скале, где построен
навильсон, называемый Золотой
арфой, торгали любители видов
и наводили телескоп на Эльбрус...“*

„Княжна Мери“ М. Лермонтов.

Пятигорск, Беседка „Золотая арфа“.
Фото А. Мухомова



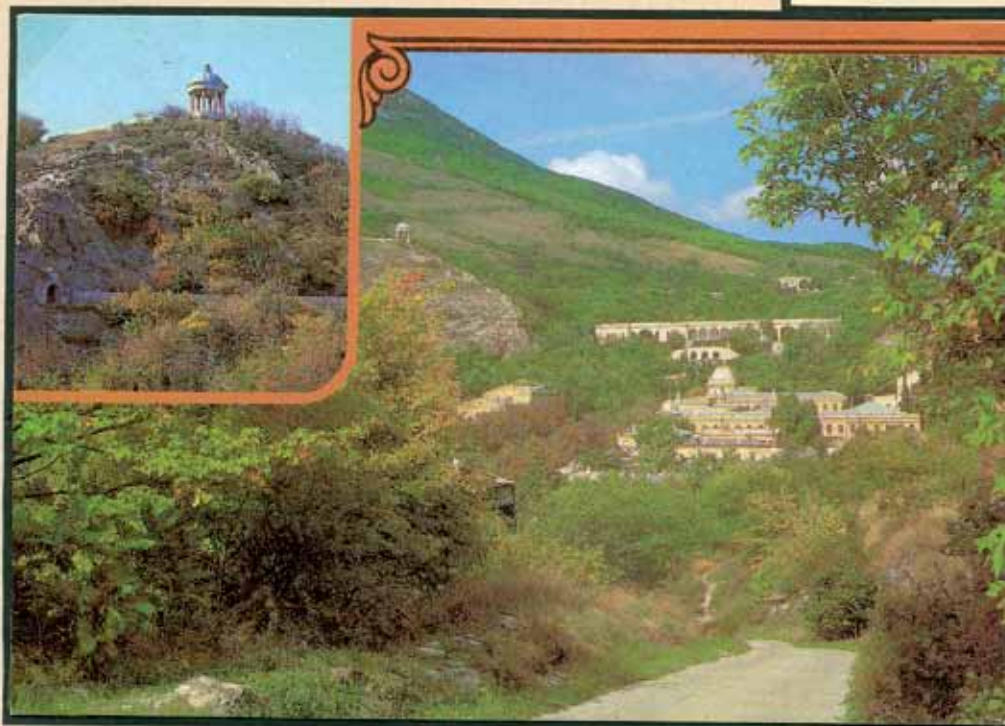


Пятигорск.
Академическая галерея



От Златой арфы каменистая тропинка
приводит к площадке, где стоит здание
Академической галереи, на том самом
месте, где когда-то находится знаме-
нитый Елизаветинский источник,
описанный М.Ю. Лермонтовым в
повести «Княжна Мери».

ПЯТИГОРСК.
Беседка «Золотая арфа».



А В И А



ПАТИГОРСКИЙ. ВИД НА ГОРУ БЕШТАУ

*„На запад пеллилавый
Бешту синее, как
„последняя дуга рассеянной
бури“.*

„Княжна Мери“ М. Лермонтов.

Патигорск. Вид с Горчей горы.
Фото А. Мусина





Пятигорск.



СССР

«... на север поднимается Машук,
как мохнатая персидская шап-
ка, и закрывает всю эту гасъ
небосклона...»

«Княжна Мери» М. Лермонтов

Пятигорск. Вид на гору Машук.
Фото А. Мухоморова





«... из моего окна я вижу
каждое утро цель снего-
вых гор и Эльбрус... как они
прекрасны и величественны.»
«Княжна Мери» М. Меришорев.





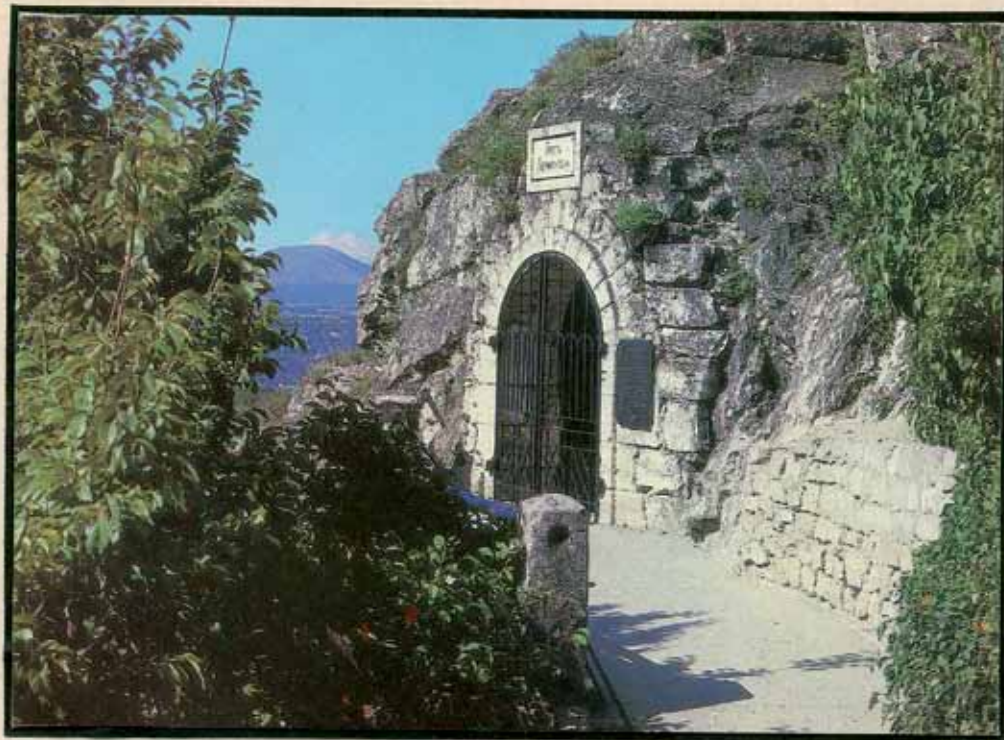
Пятигорск. Грот Лермонтова.

С 1 января 1961 г. цена
конверта с маркой 5 коп.



*„Готова Машука дымилась,
как заглаженный факел...
Я углубился в виноградную
аллею, ведущую в грот; мне
было грустно.“*

„Княжна Мери“ М. Лермонтов.





ПЯТИГОРСК. ПРОВАЛ



„Мы пришли к Провалу...
он находится на склонах
Машука, в верхе от города.“
„Княжна Мери“ М. Лермонтов.

ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА



ПЯТИГОРСК.
Научно-исследовательский институт
курортологии и физиотерапии



Куда:



...девяť часов все стихало...

„Зала рекреации превратилась в
залу Благородного собрания. В...
„Княжна Мери“ М. Лермонтов.

Пятигорск. Научно-исследовательский институт
курортологии и физиотерапии.
Фото А. Ратова.

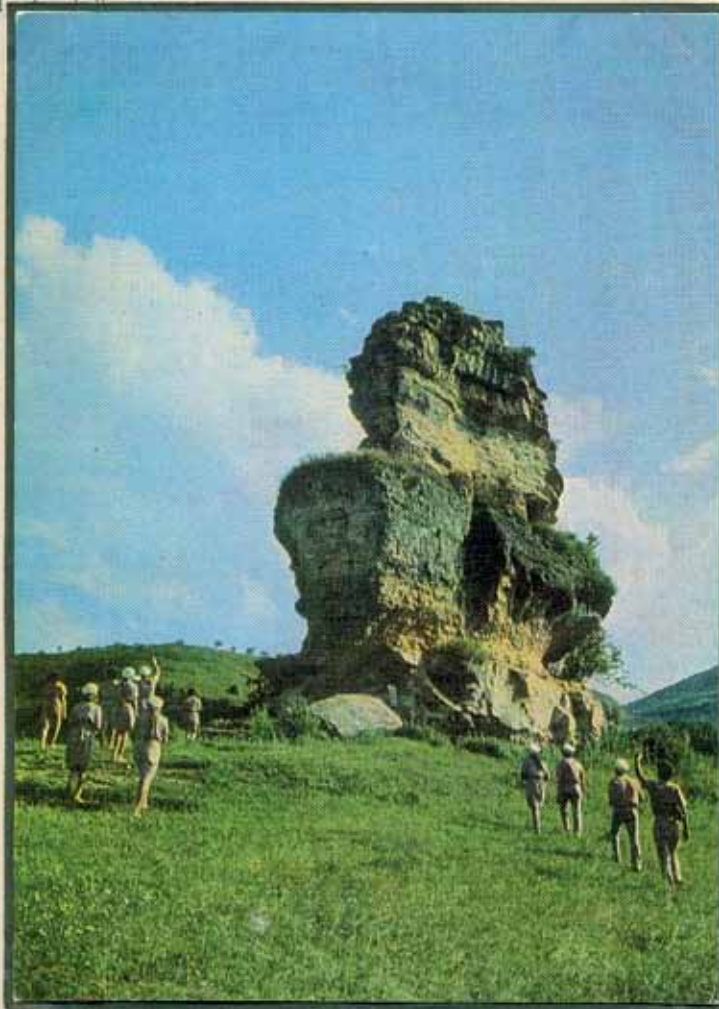


Кисловодск. Скала Лермонтова



„Видите ли на вершине этой обвешанной скалы, направо, узенькую площадку? ...площадка она покрыта мелким песком, будто нарочно для поединка.“
„Княжна Мери“ М. Лермонтов.

Кисловодск. Скала Лермонтова.



Поэты и писатели о М.Ю. Лермонтове.



"Какое дарование! Его стихи - словно нежная гудесная музика... А какой запас творческих образов, мыслей, удивительных даже для мудреца."

Ф. Достоевский



В.М. Гаршин, Пушкина и Лермонтова переизывал из года в год."

В.А. Фанусик



Лермонтову... мы многим обязаны, сей дух нам близок, кто являлся приемным солнцем нашей общей обители - Кавказа."

О. Туманян



ТАТАРСКИЙ ПОЭТ-ДЕМОНРАТ
ГАБДУЛЛА ТУКАЙ
(1886 — 1913)

Куда



"Тукай знал Лермонтова всесторонне. Духовное родство двух поэтов проявилось во многих сторонах творчества Тукай."

И. Пехрезов.



РУССКИЙ ПОЭТ А. Н. ПЛЕЩЕЕВ
1825—1893



*М.Ю. Лермонтов — любимый поэт
прозаиков повестей и рассказов
А. Н. Плещеева.*

*Переводы Абая из Лермонтова не утратили
художественной ценности и ныне.*



А. С. ГРИБОЕДОВ
(1795—1829)



*Сходные жизненные вехи, а
также ряд общих знакомых опре-
делили замысел романа М.Ю. Лер-
монтова, героем которого должен
был стать А.С. Грибоедов.*



Русский революционер, публицист, поэт
Н. П. ОГАРЕВ • 1813—1877



Куда



"Трудно справиться" с стихов Лермонтова, и Огарев Н.
ни в ком не находил "такого поэтически, лиричес-
ки настроенного поэта".



1812-
1891

И. А. ГОНЧАРОВ



Куда



"Лермонтов ушел дальше времени... опере-
дил Пушкина глубиной мысли, смелостью
и поэтической идеей и полёта".

И. Гончаров.



Русский советский поэт С. Я. МАРШАК
1887—1964



Когда

С. Я. Маршак упоминает о роли
Лермонтова в формировании своих
эстетических взглядов в ряде литературно-критических статей



В. Я. БРЮСОВ
1873—1924



«Только после Лермонтова настала для меня пора, когда я смог оценить величие и значение Пушкина»

В. Брюсов.



Русский писатель
Н. С. ЛЕСКОВ
1831—1895

Куда _____



Лермонтов "сильный и насыщенный поэтический
характер... человек с идеалом благородным и
возмущающим."

Н. Лесков.



В. Г. БЕЛИНСКИЙ
1811—1848

Куда _____

Кому _____



"...на Руси явилось новое поу-
гее дарование... Пушкин умер
не без наследника... Лермонтов
великий поэт."

В. Белинский.



РУССКИЙ ПОЭТ Н. С. НИКИТИНА
1824—1961



Свыше 15 произведений Н. Никитина представляют прямое подражание или отголоски поэзии М. Ю. Лермонтова.



Н. А. ДОБРОЛЮБОВ
(1836—1861)



„Лермонтов понимает любовь к Отечеству истинно, светло и разумно.“
Н. Добролюбов.



Русский писатель Л. Н. Толстой
1828—1910

Куда



"Бог в чем было это великое, сильное искание истины. У Пушкина не этой красной значимости."

Л. Толстой



"Лермонтов-прозаик - это чудо, это то, к чему мы сейчас должны стремиться..."



А. Н. ТОЛСТОЙ
1883—1945

Куда



"... из этой прозы - и Тургенев, и Янтарев, и Достоевский, и Лев Толстой, и Чехов."

Л. Толстой



1812 — 1870
А. И. ГЕРЦЕН



"Он (Лермонтов) принадлежит к нашему поколению полностью."
А. Герцен.



"Лермонтов — прозаик. Будет выше Лермонтова-стихотворца. Никто ещё не писал у нас такой правильной прекрасной и благоуханной прозой."

Н. Тютчев.



Русский писатель
Н. В. ГОГОЛЬ
1809 — 1852



Куда



Н. Г. Чернышевский
1828—1889

Куда



«Это был благороднейший из людей и вели-
кий гражданин. Россия имела мало
таких сыновей».

Н. Чернышевский.



А. Гоголь

Куда



Кому

«Я не знаю языка
лучше, чем у Лермонтова»

А. Гоголь.



Лермонтов был „постоянным участником „Общественных записок“ — одного из лучших журналов своего времени.“

М. Салтыков-Щедрин.



„...из Пушкина целиком выработался Лермонтов — та же сжаренность, возмужалость и простота.“

И. Тургенев.

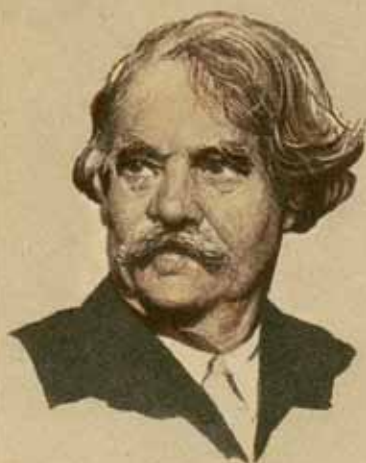


Художественный и музыкальный критик
В. В. СТАСОВ
1824—1906



«...проникшее к нам богас же, как и всюду байком, в рукописи стихотворение „На смерть Пушкина“ глубоко взволновало нас.»

В. Стасов.



С. Н. СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ
1875—1958



*С. Н. Сергеев-Ценский - автор произведений о Лермондове:
„Поэт и професса“ - 1930 г.
„Поэт и поэт“ - 1931 г.
„Михель Лермондов“ - 1933 г.
В его архивах - незаконченный очерк „Лермондов как певец Кавказа“.*



М. М. ПРИШВИН
1873—1954



"Сколько ума в поэзии Лермонтова... ум у поэта как копьё у борца, как сталь у кинжала"
М. Пришвин

"Настоящая равнинная Русь существует у Л.Н. Толстого, а горная — у Лермонтова."

Д. Малин-Сибиряк.



Русский советский писатель
Н. Г. ПАУСТОВСКИЙ
1892—1968



Куда

"В автобиографических повестях Н. Г. Паустовского 'Далекие годы'—1946г и 'Беспокойная юность'—1955г. есть свидетельства об увлечении поэзией Лермонтова. В 1940г. написал пьесу 'Поручик Лермондов'."

Український поет Т. Г. ШЕВЧЕНКО



Український поет Т. Г. ШЕВЧЕНКО
1814—1861



Српх. т. Шевченко, "мне кажется, но сам не знаю" (1850г) отражает горячую любовь к Лермонтову и проникательное понимание гуманистической сущности его творчества.



А. М. ГОРЬКИЙ
(1868—1936)



Куда



"В сужатах Лермонтова начинаю
грашкo збугаць нoзи, нoгги незамет-
ные у Пушкина".
"Лермонтов — достойный преемник
Пушкина".

А. М. Горький.



*"К нам Лермонтов сходил презрев времена."
В. Маяковский*



*"... из поэтов больше всего
нравились Лермонтов и
Кольцов."
С. Есенин.*



В.Г.Короленко считал Лермонтова, как и Пушкина, „величайшим из наших поэтов.“



„Пусть поэзия Лермонтова жжет наши сердца и угли нас правде.“

К. Хетагуров.



„... наследие Лермонтова вошло в плоть и кровь русской либературы.“

А. Блок.



Советский писатель
Н. М. СИМОНОВ • 1915—1979



Куда _____

По признанию к.м. Симонова, он
"как поэт целиком вышел из
"Валерика" М.Ю. Лермонтова."

И.Т. Заблывадзе утверждает, что для раз-
вития грузинской литературы важны,
прежде всего, переводы произведений
А.С. Пушкина, М.В. Гюго, М.Ю. Лермонтова.



А. А. ФАДЕЕВ.
(1901 - 1956)



Куда _____

Поэтические образы и мотивы
Лермонтова получили своеобразную
интерпретацию в романе А.Фадее-
ва "Молодая Гвардия" и опере
"Бессмертие."

М.Ю. Лермонтов в изобразительном искусстве.



Первым обращением к творчеству Лермонтова художника-профессионала принято считать картину В.А. Тропинина „Казнакейша“ (1841г.)



*М.В. Нестеров
Создал иллюстрации к „Песне
про... купца Калашникова“ (1893г.)*



*В 1913г. П.П.Кончаловский оформил
спектакль „Купец Калашников“.
В 1943г - портрет М.Ю.Лермонтова.
Этюды - „Импрессионизм“, „Гроза“
„Психологический портрет Лермонтова“*



А. М. Васнецов иллюстрировал „Торные вершины“, „Когда волнуется желтеющая нива“, „Песня про... князя Калашникова“.

Н. А. Савицкий иллюстрировал 2-ю годовую юбилейного издания „Сочинений М. Ю. Лермонтова“ (1891-), „Мцыри“, „Фаралес“, „Генерал и Бела“.





В.А. Серов иллюстрировал «Морскую царевну» и «Белу».



С.П. Коненков в 1960 году выполнил бюст М.Ю. Лермонтова в мраморе (Тартанк) и фронзе (Москва).



С.В. Иванов иллюстрировал «Баярин Орна», «Желание», «Соседка».

П.Т. Шевченко иллюстрировал стихотворение «Умирающий гладиатор».

К 150-летию со дня рождения
До 150-річчя з дня народження



Т. Г. ШЕВЧЕНКО
Автопортрет. 1860. Офорт





*Очень любила поэзию М.Ю. Лермонтова скульптор А.С. Голубкина.
В 1900г. — выложила бюст М.Ю. Лермонтова.*



*В.И. Суриков иллюстрировал
„Палаю“, „Песню про... купца
Калашникова“.*



100 ЛЕТ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ХУДОЖНИКА
Б. М. КУСТОДИЕВА
(1878—1927)

Куда _____



*Б. М. Кустодиев в 1905 г.
иллюстрировал „Песню
про... купца Калашникова“.*



50. 1978 ПОЧТА СССР

ПЕРМСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ



Герой Социалистического Труда
народный художник СССР
М. С. Горький
1868—1932

Куда _____



*М. С. Горький в 1913 г. иллюстрировал
поэму „Алч Висунджин“ и др.*



Н. Е. Репин иллюстрировал „При пальме“, „Бела“, „Пророк“, „Письма про... кукуза Калашникова“.



В. Д. Поленов иллюстрировал цикл „Спор“.



И.И.Шишкиным выполнены иллюстрации „На севере диком“, „Родина“



К.С.Петров-Водкин иллюстрировал балладу „Морская царевна“, написал картины на тему поэмы „Демон“, „Преступник“.



В.М.Васнецов иллюстрировал „Песню про... кунца Калашникова“.



Художник
И. К. АЙВАЗОВСКИЙ

1817—1900



СССР
И. К. АЙВАЗОВСКИЙ
1817-1900
Куда
22.VII.67. Г. ФЕОДОСИЯ - УЗБА ССРСЗ



И. К. Айвазовский иллюстрировал
слоги „Вары Птерека“, „Парус“, „Памара“



В. В. ВЕРЕЩАГИН

Художник

1842—1904



Куда

В. В. Верещагин в 1862 году
выполнил две иллюстрации
к „Княжне Мери“ и „Демону.“

М.Ю. Лермонтов в музыке.



М.И. Тинка. в 1848 г. написал романсы на стихи М.Ю. Лермонтова "Синица в голос, мой", "В минуту жизни трудную" и др.



С.С. Тулак-Артемовский в 1856 г. написал музыкальное сочинение "Не смейся над моей пророческой доской."





Музыкальные
сочинения для оркестра "Утёс"
"Монах Арбенкиа" (маскарад)
созданы С.В. Разумановым.

Опера А.Т. Рубинштейна "Демон"
известна всему миру.



Сочинение "Маленькая"
(в. мажор Божия"), 1865г.
написано М.П. Муссорским.



*Написал романс „Ветка Палестины“
по мотивам стихов И.Ю. Лермонтова
композитор С.С. Прокофьев.*



*Только дважды прикоснулся
к Лермонтовской поэзии, хотя
высоко ценил её. „Итёс“ — нýса
для хора и романс „Любовь
мертвеца“.*



Советский композитор
Ю. А. ШАПОРИН • 1887 — 1968



Куда

Ка

Шапорин Ю. А. написал романс
"Нез же реба так пыха я люблю" и др.

"Дышу Лермонтовым... Лермонков из всего русского сильнее на
меня действует..." М. А. Балакирев.

На стихи М. Лермонтова Балакиревич написал 14 романсов.



1836
— 1910

М. А. БАЛАКИРЕВ





А. А. СПЕНДИАРОВ
მ. მ. სპენდიაროვი
1871—1928



Куда _____



А. А. Спендиаров написал муз. сочинения:
„Три пальмы“, „Скажи мне, вестка Кавказская“
„Они любили друг друга“ и др.



З. ПАЛИАШВИЛИ
ზაქარია ფალიაშვილი
1871—1933



З. Палиашвили написал казачью
кантибетную „Спи младенец мой“.



Н.А.Римскому-Корсакову принадлежат романсы эллиптического характера и несколько хоровых сочинений («Сосна», «Путь», «Утес»).



Куда

Кому

А.К.Глазунов написал музыку к опере «Маскарад», музыкальные сочинения «Измаил-Бей», «Небось тебя так пылко я люблю», «Демон» («Минь галько козь»)



В архиве Б.В.Асафьева балет
"Шех-Керим", опера "Тамбов-
ская казначейша", музыкаль-
ное произвед. "Танго Лермонтова".



А.А.Алябьев написал
муз.соп. "Измаил-Бей"



А.С.Даргомыжский написал
соп. для хора "На севере диком",
"Пучки", "Убёс", "Слышу ль голос
твой..." и др.



Д.Д.Шостакович сочинил два романса
на стихи М.Ю.Лермонтова в 1950г: "Баллада"
и "Утро на Кавказе".

"Лермонтов-один из великих русских гениев,
чьё творчество будет вечно жить в музыке."
А.И.Хачатурян.



Особенно известна музыка А.И.Хачатуряна
к драме М.Ю.Лермонтова "Маскарад".



Армянский советский актер,
народный артист СССР В. К. Папазян + 1888 - 1988
Защититель свободы,
100 лет со дня рождения В. К. Папазяна

В.К.Папазян в 1926г поставил
"Маскарад". Играл роль Арбенина.

М. Ю. Лермонтов и театр.

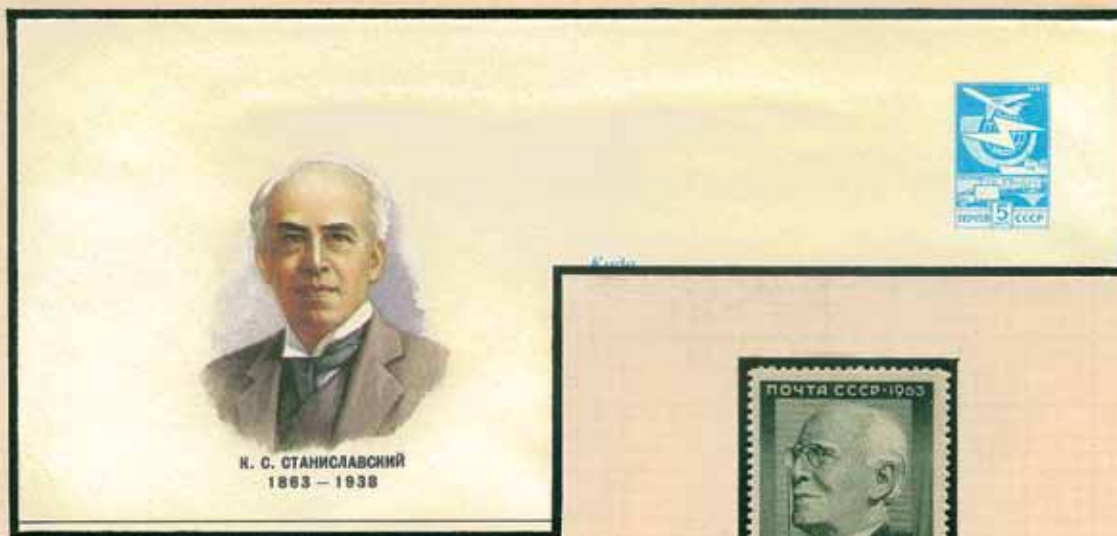


М.С.Шепкин познакомился с М.Ю.Лермонтовым в мае 1840г. В Малом театре 1 апреля 1856г. он участвовал в живых картинах по поэме М.Ю.Лермонтова „Песня про... купца Калашникова“.



Л.В.Собинов дебютировал на сцене Большого театра в опере А.Т.Рубинштейна „Демон“, включал в концерты романсы на стихи М.Ю.Лермонтова.





В 1901 году К.С. Станиславский принимал участие в процессии на Черкальской скале по случаю 60-летия со дня гибели М.Ю. Лермонтова.



В 1915 году В.Э. Мейерхольд поставил пьесу М.Ю. Лермонтова «Два брата», в 1917г — «Маскарад».



В концертном репертуаре певца были романсы
„Или труднее“, „На севере диком“, где архи Демона,
дуэт „Горные вершины“.



Пушкин и Лермонтов явились
„в известной степени учителями
русской интеллигенции“.

А. В. Луначарский

„Великий Лермонтов вдохновлял советских людей на борьбу с врагом.“

из книги отзывов музея
„Домик Лермонтова.“



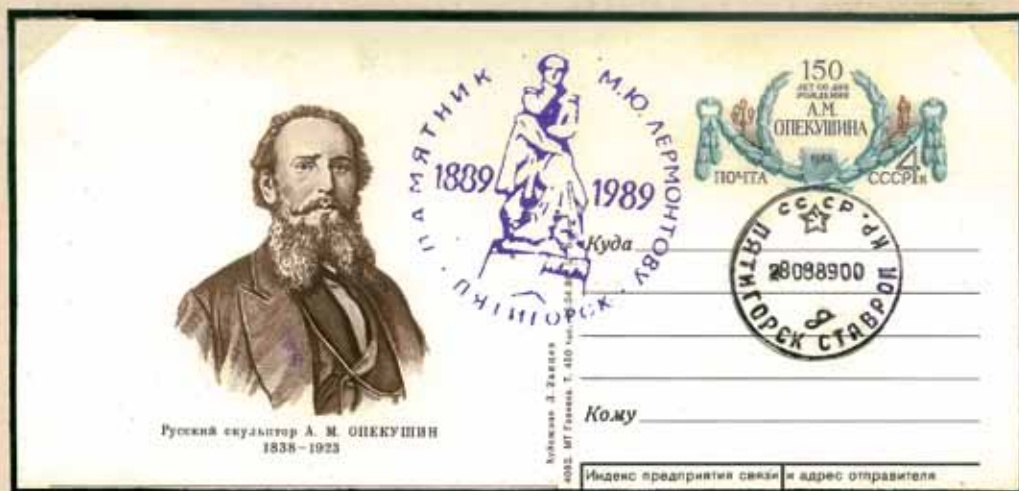
„Ребята! Не Москва ль за нами?
Хиреет под Москвой!“
„Бородино“ М. Лермонтов.



Илья Лермонтова носил
партизанский ошейник, сражав-
шийся в Приэльбрусье
(08.1942 - 01.1943 г.)

В ПАМЯТИ НАРОДНОЙ.

— ПАМЯТНИКИ. —



Первый в России памятник М.Ю. Лермонтову был открыт в Пятигорске 16.08.1889г. на народные средства. Автор - академик А.М. Опекушин.





г. Пятигорск
Памятник М. Ю. Лермонтову

Издана Министерством Связи СССР
Шифр от 1938 г. Москва. Цена копеек с маркой 30 к.



Создавая памятник Лермонтову,
Опекушин сформировал образ, в
нём не только поразительное сходство,
но и создаёт художественный
образ поэта, влюбленным в суро-
вый Кавказ.

Пятигорск. Памятник М. Ю. Лермонтову,
Скульптор А. Опекушин





Пятигорск. Место дуэли М. Ю. Лермонтова



Куда

15/27 июля 1915г на месте
дуэли открыт памятник
М. Ю. Лермонтову.

Пятигорск. Место дуэли М. Ю. Лермонтова.
Скульптор Л. Мухоморов



Филателистическая выставка
1780 «ПЯТИГОРСКУ 200 лет» 1980



ПЯТИГОРСК.
Дорога к месту дуэли М. Ю. Лермонтова

Куда _____

Кому _____



Пилонны, указывающие дорогу
к месту дуэли Лермонтова с Марфьновым.

Пятигорск. Дорога к месту дуэли
М. Ю. Лермонтова.

Установлены в 1951 г. по проекту В.П. Свешникова.





СКУЛЬПТУРНЫЕ
ПЛАСТИКИ
МОСКВЫ

Памятник
М. Ю. Лермонтову



*В Москве памятник М.Ю. Лермон-
тову открыт в июне 1965 г.
Автор - И.Д. Бродский.*

ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА



МОСКВА

Памятник М. Ю. ЛЕРМОНТОВУ



Памятник М.Ю. Лермонтову в
Геленджике установлен в
1956 г. Автор - Л.М. Торич



к 150-летию со дня рождения
М. Ю. Лермонтова

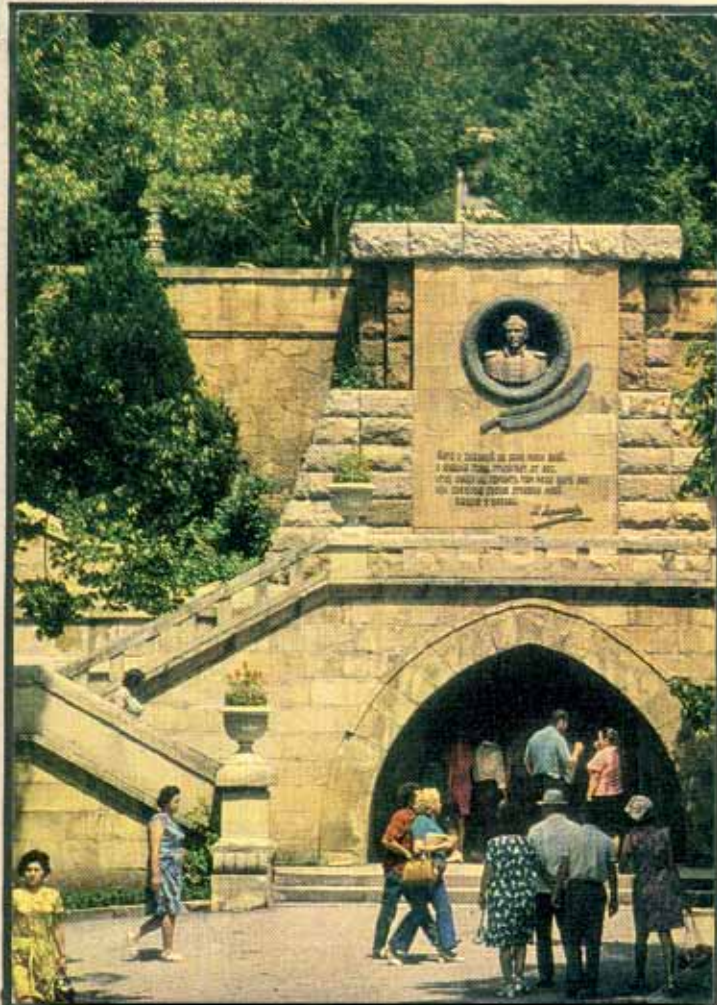


Кисловодск
Лермонтовская площадь



*Своеобразным нарядником М.Ю.
Лермонтову можно считать Лермон-
товскую площадку в Кисловодске,
оформленную в 1948 г. Валцевым.*

Кисловодск. Лермонтовская площадь.



— НАЗВАНО ИМЕНЕМ ПОЭТА. —



Памятник
М. Ю. Лермонтову

Свердловский край



Куда.....

В 1959 г. у подножья Бештау родился
новый город, получивший имя
Лермонтова, а 26 июля 1981 г. там
был открыт памятник поэту.
Автор — О. К. Канов.



ПЯТИГОРСК
Санаторий
им. М. Ю. Лермонтова



Куда.....

Основан в 1922 г. Помимо корпусов,
построенных в советское время,
здравница занимает 10 бывших
господладельческих дач, некото-
рые из них отличаются изыска-
ном и архитектурным своеобра-
зием.



Железноводск. Источник „Лермонтовский“



Куда _____

Минеральный источник открыт в 1810 г. доктором Ф.И. Гаазом и кабардинцем Измаил-Беем. В 1837 и 1841 г. водой этого источника лечился М.Ю. Лермонтов.



ПЯТИГОРСК.
ЛЕРМОНТОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ



Куда _____

Галерея из стекла и металла предназначалась для культурных мероприятий. Автор проекта — З.Э. Хржановский. Строительство состоялось 15/27 июля 1901 года в 60-ю годовщину гибели поэта, и ей тогда же дали название Лермонтовской.



АБХАЗИЯ. Хакасский областной драматический театр имени М. Ю. Лермонтова



Куда

Как выражение всенародной любви к М.Ю. Лермонтову...



БАКУ. Сквер на улице Лермонтова
БАКИ. Лермонтов кучасиндо баг



... имя его носят города, поселки, сады, улицы, площади...



СТАВРОПОЛЬ. Библиотека им. М. Ю. Лермонтова



... театры, школы, библиотеки, теплотрассы и т. д.



Письмо капитану т/х „Михаил Лермонтов“ — Станову А. М., отправленное из Пятигорска в Нью-Йорк.



1552 MS "MIKHAIL LERMONTOV".

NEW YORK LENINGRAD

Отправлено
военным патрулем
ПАТРУЛЬНЫЙ

16к ПОЧТА СССР 1973

«MORPASFLOT»
GENERAL PASSENGER AGENCY

1/4 Zhdanov Str.
Moscow, K-12



Т/Х „МИХАИЛ ЛЕРМОНТОВ“
M.S. "MIKHAIL LERMONTOV"



БАЛТИЙСКОЕ МОРСКОЕ ПАРОХОДСТВО •



На фламане пассажирского
флота СССР т/х „Михаил Лермон-
тов“ государственный флаг поднят
18 марта 1972 года.
16 февраля 1986 г. у берегов Новой
Зеландии он затонул на рифах.



Александра Николаевна Коваленко

1946

Александра Николаевна Коваленко — старший научный сотрудник Государственно музея-заповедника М.Ю. Лермонтова. Автор ряда работ по истории музея-заповедника М.Ю. Лермонтова и лермонтовских мест Кавказских Минеральных Вод.

А.Н. Коваленко родилась 6 января 1946 года в с. Юца Предгорного района Ставропольского края, в 1968 году окончила

филологический факультет Пятигорского государственного института иностранных языков. С 1968 года по настоящее время работает в Государственном музее-заповеднике М.Ю. Лермонтова. Сначала работала экскурсоводом, затем старшим научным сотрудником, а с апреля 1973 года и по настоящее время исполняет обязанности заведующего мемориальным отделом музея-заповедника.

А.Н. Коваленко — автор более двухсот публикаций по темам лермонтоведения и краеведения, член редколлегии ежегодного краеведческого сборника "Ставропольский хронограф". За личный вклад в отечественную многонациональную культуру в 2003 году награждена Лермонтовской медалью.

Краткая библиография

Коваленко А.Н., Маркелов Н. Рисунок из походного альбома // Кавказская здравница. — 1976. — 13 октября.

Коваленко А.Н. Пятигорье — живая, волнующая книга о Лермонтове // Кавказский край. — 1993. — 19–25 июля.

Коваленко А.Н., Рябов Е. "На родине красивой смерти Машуке..." // Кавказская здравница. — 1996. — 27, 30 июня.

Коваленко А.Н. Памятник на месте дуэли М.Ю. Лермонтова (к 85-летию открытия) // Ставропольский хронограф. — Ставрополь, 2000. — С. 81–82.

Коваленко А.Н. Михаил Александрович Зичи (к 175-летию со дня рождения) // Ставропольский хронограф. — Ставрополь, 2002. — С. 208–211.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

2004

К атрибуции раннего рисунка М.Ю. Лермонтова

Среди творческого наследия М.Ю. Лермонтова его живописные произведения занимают важное место. На протяжении всей его жизни художник жил в нем рядом с поэтом. Многие современники отмечали способности Лермонтова-рисовальщика.

"Соображения Лермонтова сменялись с необычайной быстротою, — вспоминал Святослав Раевский, — и как бы ни была глубока, как ни долговременно таилась в душе его мысль, он обнаруживал ее кистью или пером изумительно легко".

"Главная его прелесть, — отмечала Е.П. Ростопчина, — заключалась преимущественно в описании местностей; он сам хороший пейзажист, дополнял поэта живописцем". Его рисунки, его акварели, картины зачастую являются самостоятельными живописными произведениями. Они в достаточной мере реалистичны. При изучении некоторых из них невольно возникает мысль о том, что иногда вначале созданы были тот или иной рисунок, картина, а затем уж литературное произведение. Создается впечатление, что Лермонтов вел как бы живописные дневниковые записи, которые впоследствии помогли в творческом процессе. Вспомним письмо к Святославу Раевскому от 1838 года: "Я снял на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал, и везу с собою порядочную коллекцию".¹

Уже после того, как в первой ссылке была создана эта коллекция, в творчестве Лермонтова появляются те стихи, та проза, которые ассоциируются со многими его рисунками и картинами. Картина "Вид Пятигорска" написана в 1837 году, а мы вспоминаем строки из "Княжны Мери", созданные гораздо позже: "Вид с трех сторон у меня чудесный. Внизу передо мною пестреет чистенький, новенький городок, шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа, а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы, все синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльбрусом". Или другая аналогия: картина "Военно-Грузинская дорога близ Мцхета" и начало поэмы "Мцыри".

Остается только сожалеть о том, что сохранилось так мало живописных произведений Лермонтова. Не все они изучены в достаточной мере. И если сейчас мы можем довольно точно сказать, какие конкретно места изображены на картинах "Вид Пятигорска", "Вид Тифлиса", на рисунках: "Балтийское ущелье", "Бештау около Железноводска", то некоторые, особенно ранние работы, остаются загадочными.

Так, например, в Институте русской литературы хранится детский рисунок М.Ю. Лермонтова, который условно называется "Отряд древних воинов". В комментариях к нему, помещенных в альбоме "М.Ю. Лермонтов. Картины, акварели, рисунки" (М., 1979 г., рисунок под № 4) говорится, что здесь на фоне

Кавказского пейзажа изображена русская рать. Но русские ли изображены здесь? А не горцы ли в военных доспехах, какими он мог видеть их здесь на Кавказе в детстве. Невольно напрашивается аналогия с более поздним рисунком 30-х годов — иллюстрацией к "Аммалат-Беку" Бестужева-Марлинского, где один из героев изображен в таком же одеянии. Можно допустить, что рисунок "Отряд древних воинов" создан к какому-то раннему кавказскому произведению либо иллюстрирует рассказы о жизни горцев, услышанные в детстве и поразившие воображение мальчика. Во-всяком случае вопрос этот остается открытым и требует изучения.

Или же другая акварель — "Парус", которую обычно связывают с одноименным стихотворением Лермонтова. Исследователи, в частности и Рыбкин, который впервые описал его в 1881 году, считают, что на рисунке изображен морской пейзаж, и относят его к 1832 году, ко времени переезда М.Ю. Лермонтова в Петербург. Но настораживает карандашная подпись, может быть, сделанная самим Рыбкиным со слов Павла Петровича Шан-Гирея: "Его же Лермонтова, виды Кавказа". Вполне вероятно, что рисунок этот создан не в 1832 году, а ранее, в 1825, когда Е.А.Арсеньева с внуком отправилась на Кавказские Минеральные Воды.

В общем, рисунки эти еще ждут своих исследователей.

И наше внимание привлек, считающийся самым ранним из известных рисунков Лермонтова, подписанный по-французски "М.Л. 13 июня 1825 года на Теплых водах". Он находится в альбоме Марии Акимовны Шан-Гирей на листе № 65. Впервые рисунок был описан Николаем Рыбкиным в 1881 году², в статье "Материалы о биографии Белинского и Лермонтова". Находясь по делам в Пензенской губернии в 60-е годы 19 века, Рыбкин побывал в имении полковника Павла Петровича Шан-Гирея, в то время уже престарелого и больного человека, который охотно говорил о своем племяннике. Передавая Рыбкину альбом, который он ошибочно относил к М.М. Лермонтовой, Шан-Гирей сообщал: "Только одно достоверно, что Лермонтов, будучи ребенком и даже взрослым, рисовал кое-что в этот альбом. На некоторых рисунках Лермонтов ставил в альбоме год и заглавные буквы своего имени и фамилии".

"Быв десяти лет, он, например, нарисовал здесь, разумеется, с дозволения бабушки "Кавказские горы". Далее, описывая рисунки Лермонтова, находящиеся в этом альбоме, Рыбкин останавливается на 65-й странице, где 10-летний мальчик нарисовал одну из картин природы, виденных на Кавказе, и под этой картиной подписался детскою рукою: "М.Л. июня 13 дня, 1825 года, Теплые воды". "Нужно думать, — пишет далее Рыбкин, — что

рисунок поправлен более опытной кистью, потому что он очень хорош. Здесь изображено море, окруженное горами, и на этом море белеет вдали одинокий парус, невдалеке от берега небольшой зеленеющий островок. По берегу тянется почтовая дорога с верстовым столбом, проходит с палочкою женщина и опять "чета белеющих берез". Почти все рисунки Лермонтова в альбоме имеют однотипную карандашную подпись: "Его же Лермонтова". И только под интересующим нас рисунком подпись более подробная: "Рисунок юного Лермонтова с натуры".

В 1938 году альбом поступил в Государственную Публичную библиотеку им. Салтыкова-Щедрина от родственников Николая Рыбкина. О том, что это альбом Марии Михайловны Лермонтовой, Рыбкину сообщил еще Павел Петрович Шан-Гирей. Но в 1979 году В.Б.Сандомирская убедительно доказала, что альбом принадлежал тете поэта — Марии Акимовне Шан-Гирей³. Мария Акимовна, долгое время жившая на Кавказе, вместе со всем своим семейством поселилась в имении Апалиха, находившемся неподалеку от Тархан. Она была очень близким для Лермонтова человеком, заменяла ему мать. Лермонтов дарил ей свои рисунки, которые она любовно вклеивала в свой альбом. Первое воспроизведение рисунка было сделано в книге Михайловской А.Н. "Рукописи Лермонтова. Описание"⁴.

Более точное, чем у Рыбкина, описание рисунка сделано Николаем Павловичем Пахомовым в работе "Живописное наследство Лермонтова"⁵: "Пейзаж изображает озеро с парусной лодкой; на переднем плане холм с пестрым верстовым столбом и дорога с идущей по ней женщиной, одетой в красную кофту, с корзиной на спине; направо мост, на мосту мужчина в красных штанах и синей куртке, слева деревья". "Неясно, — говорит Пахомов, — представляет ли собой лермонтовская акварель попытку десятилетнего мальчика сделать зарисовку с натуры или это обычный для детей отвлеченный вид с озером", — а дальше утверждает, что акварель "является просто отвлеченным кавказским видом, подсказанным окрестностями Пятигорска или Горячеводска, как тогда он назывался".

В комментарии к акварели в альбоме "Лермонтов. Картины и акварели. Рисунки (М., 1980) Елена Александровна Ковалевская утверждает, что "именно Горячеводск, первое пристанище юного Лермонтова, изображен на самой ранней из дошедших до нас лермонтовских акварелей. Неумелый пейзаж с озером и горами — то ли попытка мальчика сделать зарисовку с натуры, то ли игра детского воображения".

В своем мнении, что на рисунке именно Горячеводск, Елена Александровна опирается на подпись Лермонтова под рисунком "М.Л. 13 июня 1825 года на Горячих Водах". Однако так ли уж правы исследователи, утверждая, что это плод детского воображения. Ведь десятилетние дети в своих, пусть неумелых работах стремятся, конкретно точно изобразить то, что они видят перед собой. Тем более талантливый ребенок, каким был Лермонтов, проявивший страсть к рисованию уже в раннем детстве.

Вспомним свидетельство друга троюродного его брата Акима Павловича Шан-Гирея: "Вообще он был счастливо одарен способностями к искусствам; уже тогда рисовал акварелью довольно порядочно и лепил из окрашенного воску целые картины"⁶.

Сотрудники музея "Домик Лермонтова" не раз делали попытку найти то место, которое зарисовал М.Ю. Лермонтов в детстве. Для всех нас, живущих на Кавказских Минеральных Водах, ясно, что на рисунке изображен не Горячеводск, как утверждает Елена Александровна, а какой-то район в окрестностях.

Еще Сергей Иванович Недумов, старший научный сотрудник музея, высказывал предположение, что здесь изображена дорога, ведущая сейчас в город Нальчик мимо озера Тамбукан.

Но с этим предположением нельзя согласиться. И не только потому, что со стороны Тамбуканского озера открывается совсем другой пейзаж, но еще и потому, что здесь почтовой дороги в те времена просто не существовало. К сожалению, Сергея Ивановича давно нет в живых, и мы, наверно, никогда не узнаем, чем он мотивировал свое предположение.

Очень интересную версию высказала в 1969 году старший научный сотрудник музея Вера Яковлевна Симанская в статье "Детский рисунок поэта", опубликованной в газете "Кавказская здравница" от 30 сентября. Вера Яковлевна отвергает предположение, что рисунок изображает окрестности Тамбуканского озера, считает, что не могли быть здесь изображены так называемые Лысогогорские соленые озера и высказывает предположение, что на рисунке изображены окрестности колонии Каррас или Шотландки. В окрестностях находились когда-то два озера. "Посещая с родными Шотландку, Лермонтов мог гулять по берегу Каррасского озера и зарисовать его и силуэты окрестных гор. По приезду домой мальчик мог вносить еще некоторые поправки, дополнить рисунок собственной фантазией... а потом перерисовать его в альбом матери". Однако в окрестностях этих озер нет дороги и гора Бештау с этой стороны имеет совсем другие очертания.

Занимаясь изучением истории развития Пятигорска лермонтовского времени, мы обратили внимание на целый ряд документов, описывающих дорогу, связывавшую город Георгиевск — бывший административный центр Кавказской области и Горячие Минеральные воды. Пытаясь разыскать район, где она проходила, мы обратили внимание на то, как похож здесь окружающий пейзаж на Лермонтовский рисунок. Дороги этой уже не существует. Здесь находятся поля совхоза "Машук".

Если от станции Лысогогорской идти по полю в сторону горы Машук, то на горизонте выстроятся в ряд гора Бештау с остроконечной средней вершиной и двумя боковыми скалистыми. Далее следуют Железная, Развалка, Змейка. На определенном отрезке пути между Бештау и Железной будет видна еще одна вершина. Величественная панорама невольно вызывает в памяти строки Лермонтова из поэмы "Измаил-Бей":

**Кругом, налево и направо,
Как бы остатки пирамид,
Подъемлясь к небу величаво,
Гора из-за горы глядит.
И дале, царь их пятиглавый,
Туманный, сизо-голубой
Пугает чудной вышиной...**

Здесь же находятся и лысогогорские соленые озера. Дорога, которая проходила здесь когда-то, являлась единственным относительно безопасным трактом, соединявшим административный центр Кавказской области с Константиногорской крепостью.

Первое описание этой местности и соленых озер было сделано в 1774 году Гюльденштедтом: "Вокруг горы Бештау находится несколько горько-соленых озер. Сегодня я осмотрел одно из соленых озер, которое по-черкесски называется Шамгата, что в переводе означает "корова умерла". Это озеро лежит на высокой равнине, простирающейся от подножия горы Машук на северо-восток. Горько-соленое озеро Шамгата находится в трех верстах от подножия Машука, а от горы Шепсикой (Змеиная) оно лежит на юго-восток больше 3-х верст. Соленое озеро имеет в глубину до полутора сажень, а в поперечнике около 300 шагов... К северу в нескольких стах шагах от этого озера лежит другое такое же озеро по размерам немного менее (1780 г.)".

Сразу же после Константиногорской крепости из Георгиевска была проложена дорога, которую охраняли казачьи пикеты.

По ней в 1793 году и проезжал путешественник Паллас, который писал: "Чтобы попасть из Георгиевска в Бештаугорский край, надо ехать на запад и на юго-запад". "Дорога все время идет по равнине, покрытой великолепной травой, а по мере приближения к Константиногорску, эта равнина постепенно повышается... Миновав Лысую гору или Барамлык, расположенную по ту сторону течения реки Подкумка, мы увидели казачий пикет... Отсюда мы стали подниматься по равнине, покрытой редким и часто прерывающимся лесом..."

Когда у подножья горы Машук стал стремительно разрастаться поселок Горячие воды, или Горячеводск, превратившийся впоследствии в город Пятигорск, до 1825 года в него въезжали по этой дороге, которая шла между Машуком и Бештау. Затем, в 1825 году, была сделана новая дорога, которая облегчила и сократила путь. Она шла вдоль южного ската Горячей горы и непосредственно приводила в Пятигорск. Эту новую дорогу описал в 1831 году Ф. Конради: "Теперь, проехавши Лысую гору, вместо того, чтобы поворотить влево между Машуком и Бештау, дорога идет несколько левее, около соленого озера, и потом проходит между левым берегом реки Подкумы и подошвой Машуки..."⁷

Именно по этой дороге, миновав Лысогорский пост, мимо одного из соленых озер и ехала на Горячие воды Е.А.Арсеньева с внуком, именно это место изобразил юный Лермонтов на своем рисунке.

Еще одна любопытная деталь на рисунке, на которую исследователи не обращали внимание. В правой части рисунка у подножья одной из гор видны красные крыши какого-то селения.

Примечания

¹ М.Ю. Лермонтов. Собр. соч. в 4-х томах. — М.—Л., 1959. — С. 598.

² "Исторический вестник", октябрь, 1881 г.

³ Сандомирская В.Б. Альбом с рисунками Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. — Л., 1979 г.

Это не что иное, как один из татарских аулов, с его саклями и мечетями, находившимися в этой местности. Он обозначен на плане этой местности 1828 года. Вид необычного для русского глаза селения, очевидно, поразил мальчика.

Итак, Лермонтов изобразил на своей ранней акварели конкретное место в окрестностях Горячеводска. Тщательно прорисовал дорогу, по которой ехал, верстовой столб, встретившийся на пути, камыши у озера, тщательно зарисовал остроконечную и каменистую вершины Бештау, окружности соседних гор, крыши аула, дерево у дороги.

И все же это рисунок десятилетнего, хотя и талантливого мальчика. Он не сумел справиться с перспективой. Поэтому горы на его рисунке оказались находящимися ближе друг к другу, чем в природе, и озеро получилось необъятных размеров. Не случайно Рыбкин, очевидно, никогда не бывший на Кавказе, принял его за море.

Совершенно с детской непосредственностью на озере Лермонтов изобразил лодочку донских казаков "Чайку", виденную им на Дону во время путешествия на Кавказ. Эту же лодочку, так поразившую его впечатление, мы видим и на рисунке "Парус" из этого же альбома М.А. Шан-Гирей.

Не случайна подпись Рыбкина под рисунком. Он описывал рисунки Лермонтова со слов Павла Петровича Шан-Гирея, который, несомненно, хорошо знал окрестности Горячеводска и мог указать на то, что этот рисунок сделан с натуры. Необходимо отметить также, что П.П. Шан-Гирей в 1826 году был также на Горячих водах.

⁴ А.Н. Михайловская. Рукописи Лермонтова. Описание. — Л., 1841. — С. 34—37.

⁵ Литературное наследство. — М.—Л. — Т. 45—46. — С. 55—222.

⁶ А.П. Шан-Гирей. "М.Ю.Лермонтов в книге "М.Ю.Лермонтов в воспоминаниях современников". — М., 1972. — С. 33.

⁷ Ф. Конради. Рассуждения об искусственных минеральных водах. СПб., 1831.

Текст рукописи предоставлен автором.

2004

Убийца поэта Лермонтова — Н.С. Мартынов

5 октября 1939 года в "Литературной газете" был помещен отрывок из книги Ивана Гудова "Годы и минуты". Будучи комсомольцем И. Гудов работал в колонии для беспризорных и малолетних правонарушителей "Трудовой путь". Колония эта находилась близ Москвы у станции Сходня, в имении, ранее принадлежавшем убийце М.Ю. Лермонтова — Н.С. Мартынову. Вот что пишет об этом И. Гудов.

"Я рассказал ребятам всё, что я слышал от нашего преподавателя о смерти Лермонтова. Я сам имел тогда смутное представление об этом, знал только, что царь сослал на Кавказ великого поэта за его вольные стихи, а там дворянин Мартынов убил Лермонтова на подстроенной дуэли.

— А ему статью дали какую-нибудь? — спросил кто-то из ребят.

— Кому?

— Ну Мартынову. Этому, который застрелил.

— Ничего ему за это не было?

Я как мог объяснил, что царь был доволен гибелью мятежного поэта, убийца остался ненаказанным, жил себе преспокойно, умер в довольстве и похоронен в имении, где сейчас наша колония.

Ребята молчали. Я не привык к такой тишине и с опаской поглядывал на воспитанников. Не нравилась мне эта тишина. Коля взял у меня из рук томик Лермонтова. Он задумчиво перелистал страницы.

"А вы, надменные потомки", — прочитал он и вдруг вскочил... "Ребята, — закричал Коля, — какого черта тут у нас Мартынов разлеживается себе!.. Не место ему тут лежать, раз он Лермонтова кончил! Айда за мной".

Я пытался остановить разгоряченных ребят. Но они, предводительствуемые Колей, бросились к фамильному склепу Мартынова.

Через несколько минут выволоченные из склепа кости Мартынова, бесславного убийцы поэта, были вздернуты на пихту. Галки летали над деревом. Коля стоял внизу и читал по книжке:

Висит скелет полуистлевший,

Из глаз посыпался песок...

Он пригрозил кулаком скелету:

— Ах, паразит, Лермонтова бить!?

— Эх, живым ты нам не попался. Мы бы из тебя щепок наколоты, — поглядывая вверх, ругались ребята.

— Собака! У, демон. Лермонтова застрелил...

— Топить его в пруду! — скомандовал Коля.

Остатки Мартынова сбросили на землю, поволокли и утопили в пруду".

Так поступили с Мартыновым, имя которого на многие годы стало синонимом подлого убийцы.

Что за человек был Н.С. Мартынов? Каким он был, какую жизнь вёл? Раскаивался когда-нибудь в своем поступке?

На эти вопросы мы попытаемся здесь ответить. Но, прежде чем обратиться к личности Николая Соломоновича Мартынова, следует упомянуть его предков.

Род Мартыновых восходит к XV веку, когда предок их, вышедший из Польши, служил князю Василию Темному. Род Мартыновых был внесён в родословную дворянской книги Тамбовской, Пензенской, Харьковской и других губерний.

Дед Николая Соломоновича — Михаил Ильич Мартынов — владел имением Липяги в Пензенской губернии и имел большое потомство, о котором писал в своих "Записках" историк Вигель: "Потомство этого Михаила Ильича Мартынова от всех трёх браков, при многих похвальных качествах, отличалось одним общим пороком — удивительным чванством, которое проявлялось в разных видах, смотря по характеру, положению или образу воспитания каждого из происходящих от него лиц". (Записки Вигеля. Изд. 1892 г., ч. II, с. 99)

Соломон Михайлович Мартынов родился в селе Липяги, служил в Преображенском полку, в 1801 году был уволен в отставку. В 1811 году он женился на дочери статского советника Тавровского Елизавете Михайловне и имел от неё девять детей. Большая семья Мартыновых обычно жила в Москве в собственном доме в Леонтьевском переулке (№ 106). Соломон Михайлович, как и многие дворяне того времени, разбогател на московских винных откупах. Ему принадлежал дом в Нижнем Новгороде, на улице, носящей его имя. (Этот дом он продал в 1825 году). Очевидно в этом доме 9 октября (по старому стилю) 1815 года родился Николай Соломонович Мартынов, получивший впоследствии печальную известность убийцы великого русского поэта М.Ю. Лермонтова.

Отец его был знаком с генералом А.П. Ермоловым и генералом от кавалерии Николаем Ивановичем Депрерадовичем, который участвовал в последних войнах Екатерины, командуя Кавалергардским полком, участвовал в битве при Аустерлице. Соломон Михайлович был также в родстве с комендантом города Петербурга Павлом Петровичем Мартыновым, которому за то, что он в день декабрьского восстания 1825 года первым привел свой Измайловский полк на Дворцовую площадь к присяге, присвоили чин генерал-адъютанта.

С.М. Мартынов умело пользовался своим родством и связями. Ничем иным, как протекцией Павла Петровича Мартынова

и генерала Депрерадовича, не объяснить поступление Николая Соломоновича, происходящего из незнатного дворянского рода, в один из самых аристократических и привилегированных полков России — в первый полк гвардейской конницы.¹

В Кавалергардский полк он поступает 17 октября 1832 года унтерофицером, а 11 ноября переименован в юнкера, он поступает в школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров.²

Молодому Мартынову очень льстило такое высокое покровительство. В своих автобиографических записках Николай Соломонович писал: "У каждого из нас были родители или родственники, каждый из них... старался быть полезным своему домочадцу... Даже мелкие плебен, подобные мне, и те устаивались по временам визитов своих высоких покровителей. Таким образом, для меня с братом (Дмитрием Соломоновичем) приезжали несколько раз в школу комендант Мартынов и старик Депрерадович, последний был очень дружен с моим отцом и по этой причине требовал от нашего начальства всяких льгот в нашу пользу".³

В школе Н.С. Мартынов увлекался фехтованием, впрочем, так же как и М.Ю. Лермонтов, и по пятницам, когда проводились эти занятия, они сходились на ратоборство.

Когда в 1841 году на суде Мартынова спросил, с каких пор он знаком с Лермонтовым, тот отвечал, что знает его со времен учебы в юнкерской школе, но вполне возможно, что они были знакомы и раньше, так как село Липяги в Пензенской губернии находится примерно в 40 верстах от Тархан, и не исключено, что семьи Арсеньевых и Мартыновых были знакомы как соседи. Сын Н.С. Мартынова, Сергей Николаевич, утверждает, что "семейство отца, имея также, как и бабка Лермонтова, Арсеньева, имения в Пензенской губернии, издавна находилось в прекрасных отношениях с семьей поэта с материнской стороны".⁴

Мартыновым принадлежало также и подмосковное имение Знаменское-Иевлево, которое находилось вблизи Середникова, подмосковного имения Столыпиных, в котором бывал и Лермонтов, — они могли видаться и там. А учась в Московском университете, в конце 20-х — начале 30-х годов, Лермонтов часто посещал дом Мартыновых.⁵ Свидетельством тому является и стихотворение "Когда поспорить вам придется", написанное в 1830 году Лермонтовым.⁶ Эти стихи он посвятил родной сестре Мартынова Наталье Соломоновне, впоследствии графине ла Турдоне.

"Понятно, — пишет Сергей Николаевич Мартынов, — что, когда Лермонтов в 1832 году поступил в школу кавалерийских гвардейских юнкеров, куда одновременно с ним помещен был и покойный отец мой, почва для сближения была уже подготовлена предыдущим знакомством их по Москве".⁷

Н.С. Мартынов закончил школу на год позже Лермонтова. В 1835 году 6 декабря он был произведен в корнеты и начал служить в Кавалергардском полку.

Службу свою в кавалергардах он вел довольно неисправно уже с первых месяцев службы. Он опаздывает на манеж, отсутствует на офицерской езде, на конном учении оставляет своё место. Его сажают под арест за незнание своего дела и дают строгий выговор за нераспорядительность при наряде и несоответствующую форму одежды. За незнание людей своего взвода, наряжают вне очереди на дежурство. За год с небольшим Мартынов сумел получить одиннадцать взысканий, два из них серьезных — подвергался аресту.

Между Мартыновым и офицерами его полка не было дружеских отношений. Только кавалергард князь В.А. Оболенский, ко-

торого Мартынов знал ещё по Москве и с которым учился в Юнкерской школе, был близок Николаю Соломоновичу. (Это тот самый Оболенский, который после гибели Лермонтова будет так усердно оправдывать Мартынова).

Интересен факт, установленный М. Яшиным, который отмечает, что Мартынов служил в кавалергардах в одно время с Дантесом, и хотя они были в разных эскадронах, встречались на совместных дежурствах 8 и 29 октября, 25, 27 и 29 ноября, 5 и 8 декабря 1836 года в тот период, когда осложнились отношения между Пушкиным и Дантесом.⁸

Будучи от природы очень тщеславным человеком Мартынов непочтительно относился к своему начальству; он считал, что служба в гвардии была очень тяжелой, так как начальство налагало дисциплинарные взыскания там, где нельзя было "приискать даже малейший повод к обвинению в проступке". "Даже частная жизнь офицеров не была освобождена от всестороннего вмешательства начальствующих", — жалуется Мартынов в статье "Экспедиция действующего Кавказского отряда за Кубанью в 1837 году".⁹

А если учесть, что командир кавалергардского полка генерал-майор Гринвальд был очень строгий начальник, который говорил о себе, что с подчиненными он обходился "без дружественных и любезных слов", становится понятным, почему избалованный вниманием коменданта Мартынова и генерала Депрерадовича Николай Соломонович так тяготился службой в кавалергардах.

В Кавалергардском полку существовал обычай ежегодно в конце зимы откомандировывать одного обер-офицера в Отдельный Кавказский Корпус сроком на один год. В то время, служа на Кавказе, можно было быстро продвинуться по службе, добиться славы и чинов. Прельстившись этим Мартынов, который к тому времени был уже поручиком (он был произведен в поручики 6 декабря 1836 года), решил отправиться в далекий путь. Говоря в своей статье о тяжелой службе в гвардии Мартынов добавляет: "При подобной обстановке, если добавить еще к этому рассказы товарищей, возвращавшихся из экспедиции, с привольной кавказской жизни, о боевых приключениях, о красоте тамошней жизни, о миловидных черкешенках и гребенских казачках — становится понятным каждому, почему вся тогдашняя молодёжь стремилась на Кавказ".¹⁰ Эти слова Мартынова удивительно совпадают со строками "Кавказца" М.Ю. Лермонтова. Кажется, будто о Мартынове идет речь в этом очерке:

"Настоящий кавказец, человек удивительный, достойный всяческого уважения и участия. До восемнадцати лет он воспитывался в кадетском корпусе..., он потихоньку в классе читал "Кавказского пленника" и воспламенился страстью к Кавказу. Он с десятью товарищами был отправлен туда на казенный счёт с большими надеждами... Наконец, он явился в свой полк... до экспедиции; всё прекрасно: сколько поэзии. Вот пошли в экспедицию; наш юноша кидался всюду, где только провизжала пуля. Он думал поймать десятка два горцев, ему снятся страшные битвы, реки крови и генеральские эполеты. Он во сне совершает рыцарские подвиги".¹¹

Из Петербурга на Кавказ Мартынов выехал 11 марта 1837 года. По дороге он заехал в Москву, где жило семейство Мартыновых. В это же время в Москве был и Лермонтов, который также отправлялся на Кавказ, но совершенно по иным причинам. Мартынов встречается с ним часто, почти каждый день, часто завтракает вместе у Яра. В Москве Мартынов ведёт, как он сам выражался, "райскую жизнь", "балы сменялись пикни-

ками, загородными прогулками и разного рода увеселениями. Военные власти нас не тревожили. Московский комендант, генерал Сталь, был добродушный старик и самый снисходительный начальник".¹²

В конце апреля Н.С. Мартынов выезжает в Ставрополь.

Николай Павлович Граббе впоследствии сообщил П.А. Висковатому, что Мартынов был уверен, что всех удивит своею храбростью, что сделает блестящую карьеру. Он только и думал о блестящих наградах. На пути к Кавказу в Ставрополе, у генерал-адъютанта Н.П. Граббе, за обеденным столом, много и долго Мартынов говорил о блестящей будущности, которая его ожидает, так что Павел Христофорович должен был охладить пылкого офицера и пояснить ему, что на Кавказе храбростью не удивишь, а потому и награды не так легко даются. Да и говорить с пренебрежением о кавказских воинах не годится".¹³

На Кавказе Мартынов поступил под начальство генерала Вельяминова в Отдельный Кавказский Корпус, участвовал в экспедиции для продолжения береговой укрепленной линии по восточному берегу Черного моря, конвоировал транспорт с различными запасами из Ольгинского Тет-депона в Абинское укрепление и обратно.

За отличие в экспедиции 1837 года был награжден орденом св. Анны 3 степени с бантом.¹⁴

В апреле 1838 года Мартынов вернулся в Петербург в Кавалергардский полк и находился в столице до октября 1839 года. Лермонтов находился в это время тоже в Петербурге и, по-видимому, встречался с Мартыновым.

В конце 1839 года Мартынов был зачислен по кавалерии ротмистром с прикомандированием к Гребенскому казачьему полку и вновь отправился на Кавказ.

В июне-октябре 1840 года Мартынов, так же как и Лермонтов, находился в составе чеченского отряда генерал-лейтенанта А.В. Галафеева, действовавшего на левом фланге Кавказской линии.

Лермонтов был прикомандирован к отряду Галафеева в качестве поручика Тенгинского пехотного полка. О совместном участии Лермонтова и Мартынова в экспедиции против горцев свидетельствует запись, сделанная в "Журнале военных действий отряда на левом фланге Кавказской линии с 10 апреля по 13 октября 1840 года". В записи о сражении 4 октября при деревне Шали упомянуто имя "состоящего по кавалерии ротмистра Мартынова", командовавшего линейными казаками и подержавшего в бою команду охотников юнкера Дорохова, которая, после ранения Дорохова, перейдет "по наследству" к Лермонтову. Несколько ниже в "Журнале" в числе храбрейших назван и М.Ю. Лермонтов, исполнявший обязанности адъютанта при генерале Галафееве: "Равномерно в этот день отличились храбростью и самоотвержением при передаче приказаний под огнем неприятеля Кавалергардского его величества полка поручик граф Ламберт и Тенгинского пехотного полка поручик Лермонтов".¹⁵

К этому времени относится написанное Мартыновым стихотворение "Герзель-аул", в котором отразились события этого периода Кавказской войны. Мартыновский "Герзель-аул" удивительно тесно переплетается со стихотворением М.Ю. Лермонтова "Валерик". Здесь нашли отражение два разных эпизода боевых действий отряда Галафеева на левом фланге Кавказской линии, в Чечне, в июне и июле 1840 года. Если в центре "Валерика" Лермонтова — описание кульминационного момента июльской экспедиции против горцев — кровопролитной битвы при реке Валерик 11 июля, то в "Герзель-ауле" Мартынова отра-

жены события, предшествовавшие этой битве: возвращение отряда после экспедиции в Чечню на отдых к крепости Грозный.

В статье "Из историй литературных отношений Лермонтова и Мартынова" М.М. Уманская дает подробный анализ стихотворения Мартынова и сопоставляет его со стихами Лермонтова.

"Надменный гуманизм поэта, — пишет Уманская, — его сочувствие вольнолюбивым народам вечно гордого Кавказа, всегда оставшегося для него "жилищем вольности святой", возбранили автору "Валерика" славить военный риск и азарт и, тем более, торжествовать по поводу зверств царских ставленников на Кавказе. Разделяя (в стихотворении "Спор") идею исторически необходимой общности судеб народов Кавказа и России, Лермонтов в то же время оставался глубоко равнодушным к "славе, купленной кровью", он хранил скорбное и горькое молчание там, где Мартынов, в тоне лихого удалства и молодечества, воспевал усмирение Чечни и безнаказанности действий карательного отряда. Не трудно убедиться в этом, сравнив много раз цитированные слова Лермонтова:

... с грустью тайной и сердечной

Я думал: "Жалкий человек.

Чего он хочет!.. Небо ясно,

Под небом места много всем..."

с барабанными, в духе ура-патриотизма, строчками Мартынова:

На всём пути, где мы проходим.

Пылают сакли беглецов;

Застанем скот — его уводим,

Пожива есть для казаков,

Поля засеянные топчем,

Уничтожаем все у них...

Налетом быстрым, соколиным,

Являясь разом в трёх местах,

Мы их травили по долинам

И застигали на горах,

На них ходили мы облавой,

Сперва оцепив весь аул,

А там, меж делом и забавой,

Изрубим ночью караул...

Сожженные аулы, жестокий суд над детьми и женщинами, который творит конный отряд, для автора "Герзель-аула" — только повод для сомнительных шуток и веселого смеха:

Детей погреться приглашает,

Хозяйкам кашницу варит ..." ¹⁶

В феврале 1841 года Мартынов был уволен в отставку "по домашним обстоятельствам". Каковы были истинные причины отставки, никто не знает. 23 февраля царь подписал приказ об отставке Мартынова. 2 июня он отказал ему в награде, к которой Мартынов был представлен за осеннюю экспедицию.

Домой Мартынов не поехал, а отправился в Пятигорск на воды, куда он прибыл в конце апреля. К приезду Лермонтова он уже заканчивал курс лечения пятигорскими водами и 27 мая уехал в Железноводск, где пробыл до июля.¹⁷ Можно предположить, что отношения его с Лермонтовым были тогда сравнительно благополучными.

Что же представляет из себя Мартынов в этот период? Его современник Я.И. Костенецкий вспоминал о своих встречах с ним в Ставрополе и в Пятигорске: "К нам на квартиру почти каждый день приходил меньшой Мартынов. Это был очень красивый молодой гвардейский офицер, блондин, со вздернутым немного носом и высокого роста. Он был весьма очень любезен, весел, порядочно пел под фортепиано романсы и (был) полон надежд

на свою будущность. Он все мечтал о чинах и орденах и думал не иначе как дослужиться на Кавказе до генеральского чина. В 1841 году я увидел его в Пятигорске, но в каком положении! Вместо генеральского чина он был уже в отставке и всего майором, не имел никакого ордена и из веселого и светского изящного молодого человека сделался каким-то дикарем: отрастил огромные бакенбарды, в простом черкесском костюме, с огромным кинжалом, в нахлобученной белой папахе, вечно мрачный и молчаливый! Какая была причина такой скорой с ним перемены, осталось мне неизвестным".¹⁸

Примерно такой же портрет рисует и Н.П. Раевский, с которым Мартынов жил в Пятигорске в надворном флигеле Верзилиных. Мартынов, со слов Раевского, так описывает Мартынова: "Он одевался чрезвычайно оригинально и разнообразно. Как отставной офицер, он должен был носить форму Гребенского полка, но это ему не нравилось, и он употреблял все свои способности на то, чтобы опоэтизировать её, делал в ней добавления, меняя цвета и применяя их согласно погоде, случаю или вкусу... Женщины были его кумиром, и для них он занимался собою, по целым часам просиживал перед зеркалом... В гостиных он производил впечатление, с дамами умел быть любезным, веселым и забавным, знал музыку, недурно пел чувствительные романсы, и ловко танцевал. За эти столь ценные в свете качества дамы его отличали".¹⁹

Словесный портрет современников дополняет и недавно обнаруженный М.С. Зильберштейном в Париже портрет Н.С. Мартынова, который, очевидно, сделал Г.Г. Гагарин в 1841 году. Портрет долгое время принадлежал Наталье Соломоновне Мартыновой, которая выйдя замуж за графа де Турдоне, жила во Франции. Затем портрет перешел к дочери Натальи Соломоновны Софье Гийоме (р. 1856г.), которая также жила во Франции. Портрет ныне хранится у внучки Н.С. Марии Викторовны Тучковой. (Фотография с этого портрета находится в музее-заповеднике М.Ю. Лермонтова.)

Итак, Мартынов имел успех в свете. Но к тому времени как он вернулся из Железноводска, уже организовался "лермонтовский кружок", куда был вхож и Мартынов. Как отмечал И.А. Арсеньев, "не отличаясь большим развитием, он был обидчивый и самолюбивый. Он не был так остроумен, как Лермонтов, считал себя стоящим выше других по светским успехам и раздражался всегда, когда являлся орудием насмешек. Ограниченный умственно и нравственно, он постоянно находился под чьим-либо влиянием".²⁰

Лаконичную и очень точную характеристику Мартынову дала Е. Быховец: "Этот Мартынов глуп ужасно, все над ним смеялись, он ужасно самолюбив".²¹

Лермонтов, не терпевший никакой фальши в людях, постоянно подтрунивал над слабостями Мартынова. В его доме был даже альбом карикатур на Мартынова, где он был изображен в самом смешном виде, то въезжающим в Пятигорск, то рассыпающимся перед какой-нибудь красавицей.²² Понятно, что все это не могло нравиться тщеславному Мартынову. И вскоре разразилась гроза.

Обратимся к воспоминаниям Э.А. Шан-Гирей:

"13 июля собралось к нам несколько девиц и мужчин и порешили... провести вечер дома. Я не говорила и не танцевала с Лермонтовым потому, что в тот вечер он продолжал свои поддразнивания.²³ Тогда переменяя тон насмешки, он сказал мне: "М-ль Эмилия, прошу Вас на один только тур вальса, последний раз в моей жизни. — Ну уж так и быть, в последний раз, пой-

дёмте". — Михаил Юрьевич дал слово не сердить меня больше, и мы, провальсировав, уселись мирно разговаривать. К нам присоединился Л.С. Пушкин, который также отличался злоязычием, и принялись они вдвоем острить свой язык а qui mieux (наперебой). Несмотря на мои предостережения, удержать их было трудно. Ничего злого особенно не говорили, но смешного много; но вот увидели Мартынова, разговаривавшего очень любезно с младшей сестрой моей Надеждой, стоя у рояля, на котором играл князь Трубецкой. Не выдержал Лермонтов и начал острить на его счет, называя его "montaguard au grand pioguard" (горец с большим кинжалом). (Мартынов носил черкеску и замечательной величины кинжал). Надо же было так случиться, что, когда Трубецкой ударил последний аккорд, слово "pioguard" (кинжал) раздалось по всей зале. Мартынов побледнел, закусил губы, глаза его сверкнули гневом, он подошёл к нам и голосом весьма сдержанным сказал Лермонтову: "Сколько раз просил я вас оставить свои шутки при дамах", — и так быстро отвернулся и отошёл прочь, что не дал и опомниться Лермонтову, а на моё замечание "язык мой, враг мой", Михаил Юрьевич ответил спокойно: "Ce n'est, demain nous serons bons amis" (Это ничего, завтра мы будем добрыми друзьями). Танцы продолжались, и я думала, что тем кончилась та ссора... После уже рассказывали мне, что, когда выходили от нас, то в передней же Мартынов повторил свою фразу, на что Лермонтов спросил: "Что ж, на дуэль что ли вызовешь меня за это?" Мартынов ответил решительно: "Да!" — и тут же назначил день".²⁴

Этот рассказ подтверждает также и князь Васильчиков: "Однажды на вечеру у генеральши Верзилиной, Лермонтов в присутствии дам отпустил какую-то новую шутку над Мартыновым. Что он сказал, мы не расслышали, знаю только, что выходя из дому на улицу, Мартынов подошёл к Лермонтову и сказал ему очень тихим и ровным голосом по-французски: "Вы знаете, Лермонтов, что я очень часто терпел ваши шутки, но не люблю, чтобы их повторяли при дамах", — на что Лермонтов таким же спокойным голосом ответил: "А если не любите, то потребуйте у меня удовлетворения". Больше ничего в тот вечер и в последующие дни до дуэли между ними не было".²⁵ Секундантами на дуэли были князь А.И. Васильчиков, князь С.В. Трубецкой, поручик М.И. Глебов и А.А. Столыпин.

Мартынов не делал никаких попыток помириться, даже наоборот. Секунданты безуспешно пытались помирить их; Мартынов стоял на своём. Уже спустя много лет после роковой дуэли Мартынов признавался Дмитрию Аркадьевичу Столыпину, что "он отнесся к поединку серьезно потому, что не хотел впоследствии подвергаться насмешкам, которыми вообще осыпают людей, делающих дуэль предлогом к бесполезной трате пыжей и гомерическими попойками".²⁶

Современники подтверждают это.

Декабрист Лорер: "Товарищи обоих хотели помирить противников и надеялись, что Мартынов смягчится и первым пожелает сближения. Но судьба устроила иначе, и все переговоры ни к чему не привели... Мартынов остался непреклонным, и дуэль была назначена".²⁷

Полеводин: "На другой день, когда секунданты узнали о причине ссоры, то употребили все средства помирить их. Лермонтов был согласен оставить, но Мартынов никак не соглашался".²⁸

"Все попытки добиться примирения были тщетны", — писал Ф.Д. Боденштедт.²⁹

15 июля, в день дуэли, Лермонтов и Столыпин были в Железноводске, за ними приехал Глебов и сообщил время поединка.

Вместе со Столыпиным он отправился в Шотландку, а Лермонтов поехал следом. П.А. Висковатый писал, что есть сведения, будто бы и Мартынов приехал туда на беговых дрожках с князем Васильчиковым или Дороховым. "Противники раскланялись, но вместо слов примирения Мартынов напомнил о том, что пора бы дать ему удовлетворение, на что Лермонтов выразил всегдашнюю свою готовность".³⁰

После этого, князь Васильчиков с Мартыновым на беговых дрожках, с ящиком, с принадлежавшими Столыпину кухонно-терскими пистолетами, выехали отыскивать удобное место у подножья Машука. Лермонтов и другие секунданты отправились следом.

Впоследствии, пытаясь оправдать Н.С. Мартынова, сын его, Сергей Николаевич будет утверждать, что дуэль произошла не только потому, что значение Лермонтова не было установлено, но главное, "что от него были скрыты слова поэта своему секунданту Васильчикову, что рука его на Мартынова не поднимается".³¹

Вполне возможно, что Лермонтов предупреждал о том, что стрелять в Мартынова не будет. Подтверждением этому является замечание Полеводина: "Приехав на место поединка Лермонтов предупредил Мартынова, что удовлетворяя его желание, он вызов принял, но стрелять в Мартынова не будет. "Мартынов в душе подлец и трус, зная, что Лермонтов всегда держит своё слово и радуясь, что тот не стреляет, прицелился в Лермонтова".³²

18 июля 1841 года в своем дневнике поездки по России Н.Ф. Туровский записал, что Лермонтов сказал Мартынову перед дуэлью: "Рука моя не поднимется, стреляй ты, если хочешь".³³

Конечно, сейчас трудно сказать, говорил ли Лермонтов такие слова, знал ли Мартынов о них, однако поведение Мартынова перед дуэлью ясно указывает на то, что он был настроен очень серьезно и, вероятно, никакие заявления Лермонтова о примирении не смогли бы поколебать его решение.

Мы не будем здесь останавливаться на подробностях дуэли, нас интересует вопрос о поведении Мартынова на поединке. К сожалению, из всех секундантов только Васильчиков оставил свои записи о дуэли. Сам Мартынов, хотя и принимался несколько раз писать свою "исповедь", у него ничего не получалось.

Но в 1841 году в Пятигорске дуэль была неслыханным делом, из уст в уста передавались подробности, более или менее правдивые, которые потом были записаны.

Князь Васильчиков в своих воспоминаниях так рассказывал: "Лермонтов остался неподвижен и, взведя курок, поднял пистолет дулом вверх, заслоняясь рукой и локтем... Мартынов быстрыми шагами подошел к барьеру и выстрелил".³⁴

31 июля 1841 года в своем письме к П.А. Вяземскому А.Я. Булгаков писал: "Он (Лермонтов) объявил Мартынову, что не имел в виду его оскорбить ... он, Лермонтов, при всех тот час же готов просить у него прощение, но ответ был: Стреляй. "Я буду стрелять, но только не в тебя", — сказал Лермонтов и выстрелил на воздух — конечно, справедливость и благородство требовали, чтобы Мартынов сказал своему сопернику (ежели уже хотел непременно драться), этак неразумно, заряжай пистолет вновь и целься получше, потому что я буду искать убить тебя — вместо того Мартынов подошел к самому Лермонтову выстрелил ему прямо в сердце".³⁵

Немного раньше, 21 июля 1841 года, Полеводин в своем письме отмечал: "Мартынов, радуясь, что тот не стреляет, прицелился в Лермонтова. В это время Лермонтов бросил на Мартынова взгляд презрения... У Мартынова опустился пистолет. Потом он,

собравшись с духом и будучи подстрекаем презрительным взглядом Лермонтова, прицелился — выстрелил... Поэта не стало!"³⁶

"Первым стрелял Мартынов, — пишет Э.А. Шан-Гирей, — а Лермонтов будто бы прежде сказал секунданту, что стрелять не будет и был убит наповал, как рассказывал нам Глебов".

Е.П. Ростопчина в своем письме к А. Дюма 27 августа 1858 года, рассказывая о дуэли, отмечает: "Напрасно секунданты пытались примирить противников: от судьбы было не уйти. Лермонтов не хотел верить, что он будет драться с Мартыновым.

— Возможно ли, — сказал он секундантам, когда они передавали ему заряженный пистолет, — чтобы я в него целил?

Целил он? Или не целил? Но известно то, что раздалось два выстрела и что пуля противника смертельно поранила Лермонтова".³⁷

Спустя много лет после дуэли А.И. Арнольди, живший в 1841 году в Пятигорске, отмечал: "Утром я узнал, что Михаил Юрьевич... стрелялся на 10 шагах с Мартыновым и... не поднимая пистолета, медленно стал приближаться к барьеру, тогда как Мартынов пришёл уже к роковой точке и целил в него; когда Лермонтов ступил на крайнюю точку, Мартынов спустил курок, и тот пал, успев вздохнуть раз, другой..."³⁸

После того, как Лермонтов пал под выстрелом Мартынова, последний, простившись с ним, тотчас отправился домой.

Тем временем в Пятигорске друзья ожидали примирившихся противников. "А мы дома пир готовили, шампанское закупили, чтобы примирение друзей отпраздновать, — писал Н.М. Раевский. — Видим, едут Мартынов и князь Васильчиков. Мы к ним навстречу бросились. Николай Соломонович никому ни слова не сказал и, темнее ночи, к себе в комнату прошёл... Мы с расспросами к князю, а он только и сказал: "Убит!" — и заплакал".³⁹

На другой день, 16 июля, Мартынов был арестован и посажен в острог (подтверждение этому см. "Лермонтов в воспоминаниях современников", "Воспоминания декабриста Лорера", с. 339; Э.А.Шан-Гирей, с. 345; строки из письма А.Я. Булгакова Вяземскому, с. 363).

16 же июля следственная комиссия составила список вопросов, на которые письменно должны были ответить арестованные Мартынов, Глебов и Васильчиков. И хотя они были пустой формальностью и ничего не раскрывали в вопросе о дуэли, для нас это очень важный документ, показывающий поведение Мартынова на дуэли и подчеркивающие некоторые черты его характера.

Вопросы, поставленные следственной комиссией, касались причины дуэли, истории вызова, условий поединка, роли секундантов.

И хотя первое время Мартынов находился в остроге, а секунданты на гауптвахте, они имели возможность переписываться. В 1893 году в восьмом номере "Русского Архива" (с. 595–605) были опубликованы записки секундантов к Мартынову и Мартынова к ним. Эти записки показывают, что участники дуэли, очевидно, ещё до ареста договорились скрыть некоторые обстоятельства дуэли и продолжали скрывать их во время следствия. О том, что Мартынов легко поддавался чужому влиянию, уже писали. И эта черта его очень ярко проявилась во время следствия.

Сохранились две редакции ответов Мартынова, причем вторая была написана после консультации секундантов. В первой редакции Мартынов более или менее правдиво отвечает на поставленные ему вопросы, но это не понравилось секундантом, которые, возможно, сговорились свалить всё на убитого и сделать так, чтобы меньше всего пострадали участники дуэли.

Уже в ответе на второй вопрос начинается ложь в показаниях Мартынова. На вопрос о том, не были ли посторонние на дуэли, Мартынов отвечает отрицательно, хотя сейчас известно, что секундантами было четыре, а не два.

Третий вопрос касался места и условий дуэли, расстояния и порядка выстрелов. Сначала Мартынов обстоятельно отвечает на все пункты, но это не могло понравиться секундантам, и Глебов писал: "Я должен же сказать, что уговаривал тебя на условия более легкие, если будет запрос. Теперь покамест не упоминай об условиях трех выстрелов, если позже о том именно (будет) запрос, тогда делать нечего: надо будет сказать правду".

Мартынов послушно переделывает все соответствующим образом.

Мы привели только два примера ответов Мартынова на вопросы, но также было и с остальными.

Мартынова, как отставного офицера, должны были судить гражданским судом. Гражданский суд нащупал все сомнительные места в показаниях подсудимых, но всю работу он так и не смог довести до конца, так как по приказу из Петербурга дело о дуэли было передано в военный суд, которому было приказано закончить его как можно быстрее. В сущности, военный суд длился всего четыре дня: с 27 по 30 сентября 1841 года.

Какое же наказание понес Мартынов за убийство?

В Своде военных постановлений части 5 книги 1 об участниках дуэлей и их секундантах говорится о том, что как и всякие "умышленные смертоубийцы", они подлежат "лишению всех прав состояния, наказанию шпицрутенами и ссылке в каторжную работу". Военный суд требовал лишения чинов и прав состояния. Генерал П.Х. Граббе смягчает решение суда, ссылаясь на хорошую службу и военные заслуги Мартынова, он предлагает: "Лишить его (Мартынова) чина и ордена и написать в солдаты до выслуги без лишения дворянского достоинства".

Окончательный приговор должен был вынести корпусный командир, генерал от инфантерии Е.А. Головин на основании военно-судного дела и "мнения" Граббе. Но почти одновременно с получением этих документов Головин получает из Петербурга от Чернышева бумагу, в которой говорилось: "Нынче Государь император высочайше повелеть соизволил: Майору Мартынову, если суд уже кончен и представлен на конфирмацию высочайшего начальства, дозволить отправиться... по выбору места жительства, обязав... подпискою не выезжать до окончательной конфирмации военно-судного дела".

23 ноября военно-судное дело было отправлено на конфирмацию царю, а тот "в третий день января высочайше повелеть соизволил: "Майора Мартынова посадить в Киевскую крепость на гауптвахту на три месяца и предать церковному покаянию".⁴⁰

Мартынов к тому времени был уже в Одессе, так что приговор был сообщен лишь для сведения кавказских властей.

24 января 1842 года Мартынов выезжает из Одессы и прибывает в Киев, его сажают в киевскую крепость на гауптвахту, где он пробыл до 11 мая. Назначенное ему покаяние Мартынов отбывает в Прозоровской Владимиро-Александровской церкви в Киево-Печерской Лавре.

Интереснейшие сведения об отбывании Мартыновым церковного покаяния были обнаружены С. Кравченко в государственном историческом архиве Украины. В статье "К биографии М.Ю. Лермонтова" С. Кравченко дает яркую картину киевского периода жизни Н.С. Мартынова.⁴¹

Примерно в то же время, как началось у Мартынова церковное покаяние, 22 апреля 1842 года Киевский, Подольский и Во-

лынский военный генерал-губернатор Д.Г. Бибииков получил из Москвы письмо от кого-то из родственников. Текст письма представляет для нас большой интерес: "Не знаю, любезный Дмитрий, почему здесь пронесся слух, что ты едешь через Москву; и два месяца протекли в беспричинном ожидании провести с тобой несколько дней. Многие желали тебя видеть, в числе этих находится добрая наша старая знакомая Елизавета Михайловна Мартынова. Эта столь несчастная женщина в семейных отношениях вполне чувствует, увы, расположение к заключенному её сыну, и просит меня передать тебе всю пылкость, всю нежность своей благодарности. Но как можно выразить чувства признательной матери? Сердцу доступно понять их, но описать невозможно. Она надеется, или лучше сказать, она уверена, что ты ходатайством своим сократишь время наказания. В горести своей она справедливо говорит, что краткая, но усердная молитва, при искреннем раскаянии, приятнее царю небесному и царю земному, чем пятнадцать лет ропота и отчаяния. Молодость есть весна жизни, а что за жизнь в отшельничестве монастырском? Сойти живым в гроб в самые лета пылких страстей, полных высших радостей, наслаждений поэзии и призраков счастья? Провидение избрало тебя, Дмитрий, чтоб достойно воздать сыну всё то, что блаженной памяти Соломон Михайлович делал для твоей матери и для тебя самого, во время изгнания нашего. Когда ты свершишь начатое дело, то поблагодарю бога и поздравляю тебя, что ты мог и хотел заплатить добро добром. Семейство Мартыновых уже благодарствует тебя и полагает всю надежду на твоё ходатайство".⁴²

Просьба не заставила себя особенно долго ждать, так как 15 июля 1842 года, как раз в день годовщины смерти Лермонтова, Мартынов просит Бибиикова помочь в хлопотах о сокращении срока епитимии: "...С чувством живейшей признательности, воспоминания о милостивом решении Государя Императора, я равномерно сознаюсь в справедливости возложенного на меня наказания приговором Киевской Духовной Консистории, — но мысль, что должен буду провести 15 лет в бездействии, разлучен с родными, не принося пользы ни Отечеству, ни им, — эта мысль заставляет меня прибегнуть к Вам и покорнейше просить Вашего ходатайства об уменьшении срока моего покаяния. Зная готовность вашу на пользу ближних, я в надежде, что вы не откажете мне в моей просьбе, если только возможно её исполнение".⁴³

Когда читаешь эти строки, создается впечатление, что Мартынов писал их под диктовку Бибиикова.

15 января 1843 года Духовная Консистория определила: "По уважению тому, что г. Мартынов за убийство на дуэли Лермонтова наказан трехмесячным содержанием под стражей в Киевской крепости, сократить время назначенной ему епитимии на пять лет. О чём дать знать указом протоиерею Иасонну Мациовичу, предоставив ему объявить о сем и майору Мартынову". (Иасон Мациович — протоиерей, у которого исповедовался Мартынов).

Как видим, Синод побеспокоился о том, чтобы судьба убийцы поэта была облегчена. Ободренный Мартынов идет дальше и 1 марта 1843 года просит Бибиикова дать разрешение на трехмесячный отпуск для поездки в Петербург, а через некоторое время обращается в Синод с просьбой не только разрешить ему отпуск в столицы, но дозволить ему после отпуска навсегда поселиться в Москве и здесь пройти наложенное на него церковное покаяние. В конце октября 1843 года он выезжает из Киева, но, очевидно, поездка не была успешной, в Москве, судя по всему, не об-

радовались его приезду, так как в марте 1844 года он уже в Киеве. Вполне вероятно, именно во время отпуска и был заказан семьей Мартыновых художнику Райту портрет Николая Соломоновича, хранящийся в Государственном Русском музее.

В Киеве Мартынов меняет духовника Мациовича на священника Старо-Киевской Сретенской церкви Василия Панова по причине жительства "весьма отдаленного от крепостной Владимирской церкви".

В июне 1844 года Мартынов вновь обращается к Бибикову с просьбой, чтобы Губернатор постарался получить для него разрешение на двухмесячную поездку в Германию для лечения на водах, на что начальник третьего отделения граф О.Ф. Орлов дает категорический отказ: "Невозможно. Всюду, кроме заграницы, даже на Кавказ. Могу представить государю".

В начале 1845 года Мартынов вновь в Петербурге, затем выезжает в Воронеж, потом в Москву, откуда выезжает в Киев лишь 28 августа.

В Центральном историческом архиве Украины хранится также рапорт священника Панова митрополиту Филорету: "С назначенного времени (то есть с 31 мая 1844 года) майор Мартынов во все посты бывал у меня на исповеди совершенно раскаявшийся и весьма сокрушается о содеянном им поступке, между тем весьма скорбит об удалении его от святого причастия ... и дабы он не впал в отчаяние... впрочем, от дальнейшего прохождения назначенной ему семилетней епитимии совершенно освобождает впредь до дальнейшего усмотрения потому, что время покаяния весьма длительно сокращено", то есть время епитимии было сокращено сначала до 7, затем до 5 лет, фактически же он отбыл четырехлетнюю епитимию. 31 декабря 1846 года он окончательно был освобожден.⁴⁴

Теперь понятно, почему доктор Пирожков из Ярославля писал в журнале "Нива": "Церковное покаяние, к которому он был присужден за свою дуэль, посланный в Киев, к нему не шло, и он отбывал его нестрого. Богатый человек, он занимал отличную квартиру в одном из флигелей Лавры, где была общая гостиница, и окружил себя комфортом".⁴⁵

Почти то же самое пишет Висковатый: "Мартынов отбывал церковное покаяние с полным комфортом. Богатый человек, он занимал отличную квартиру в одном из флигелей Лавры. Киевские дамы были очень им заинтересованы. Он являлся изысканно одетым на публичных гуляньях и подыскивал себе дам замечательной красоты, желая поражать гуляющих и своим появлением и появлением прекрасной спутницы".⁴⁶

В Киеве, примерно в 1844–45 годах Мартынов женился на дочери Киевского губернского предводителя дворянства Софье Иосифовне Проскур-Суцанной. Здесь родились их старшие дети: Мария (1846), Ольга (1847), Сергей (1849), Дмитрий (1850). Всего у них было одиннадцать детей.

Мартынов почти постоянно жил в Москве, в собственном доме в Леонтьевском переулке. В начале пятидесятых годов все известные любительские спектакли давались в домах генерал-губернатора графа Запрудского, Мельгунова, Мартынова.

В литературе мы встречаем воспоминания о жизни Мартынова уже во второй половине XIX века. Он был весьма уважаем и любим в московской дворянской среде и среде буржуазно-либеральной знати, несмотря на такое тяжелое прошлое. Друзья Мартынова всячески старались выгородить его, показать его такой невинной овечкой, "орудием воли Провидения". Одно за другим появляются воспоминания, которые дают весьма положительную оценку убийце.

"Высокий, красивый, седой как лунь, старик Николай Соломонович Мартынов, — пишет И.П. Забелла, — был любезный и благовоспитанный человек, но в чертах его лица и в прекрасных синих глазах видна была какая-то запуганность и глубокая грусть".

"Люди, близко знавшие Мартынова, ... говорили, что он был набожен и не перестает молиться о душе погибшего от руки его поэта, а 15 июля, в роковой день, он обыкновенно ехал в один из окрестных монастырей Москвы, уединялся там и служил панихиду".⁴⁷

"Мартынов был человек добрый, хороший христианин и ежегодно постился в годовщину роковой дуэли, посвящая дни и ночи скорбной сердечной молитве, — умиляется И. Арсеньев. — Добрый сердцем он много помогал нуждающимся и старательно скрывал это".⁴⁸

Н.С. Мартынов тоже не молчал и старался оправдать себя, он рассказывает о дуэли людям, которые не могли в то время знать подробности, и потому, конечно, верили ему.

Вот как он рассказывает о дуэли г. Бетлингу из Ардатова: "Перед дуэлью — она не составляла для Мартынова шутки — он (Мартынов) заранее обдумал план своих действий. Он порешил, не поднимая на прицел пистолета, крупными шагами подойти к указанному секундантами барьеру, и тогда прицелься стрелять. Противник его, как оказалось на самой дуэли, принял метод совершенно противоположный: он, обратясь к Мартынову вполне правым боком, держа пистолет, с места, на полном прицеле, медленно подвигался к барьеру, так что Мартынов мог ожидать выстрела ежеминутно".⁴⁹ После такого рассказа можно сделать только один вывод, что бедному Мартынову пришлось защищать свою жизнь.

В 1869 году редактор "Русской старины" Семевский просил Мартынова высказаться по поводу дуэли. Мартынов, объявляя себя "орудием Провидения", считал себя не вправе вымолвить хотя бы единое слово в свое оправдание, набросить малейшую тень на его память.⁵⁰ Но это было сплошным лицемерием, что будет ясно немного ниже.

Все же Мартынов несколько раз пытался оправдаться письменно. Несколько раз брался за перо, писал (как подчеркивает Нарцов, — "исключительно для своих детей") историю своей дуэли. Но всякие попытки были безрезультатными, ни одного слова в свое оправдание так Мартынов и не смог выговорить. Эти воспоминания были напечатаны в журнале "Русский архив", 1893 г., № 8, 90 1898, кн. 1 и газете "Новое время" 1892, № 5783.

Но очевидно, никакие оправдания Мартынова и его друзей не могли смягчить общественный гнев и ненависть. Она сообщалась от поколения к поколению.

И тогда друзья Мартынова выдвинули в оправдание его новую версию о причинах дуэли. В литературе появились подробности истории о пропавших письмах отца к Н.С. Мартынову, которые ему должен был передать М.Ю. Лермонтов. Эта история должна была унижить Лермонтова в глазах общества, показать его непорядочность. Подробно на ней мы останавливаться не будем, так как история эта хорошо изложена и прекрасно разоблачена в статье Эммы Герштейн "Лермонтов и семейство Мартыновых"⁵¹ (Литературное наследство", т. 45—46).

Как только эта история была опубликована, защитники Мартынова приняли её на вооружение, и кочевала она из одного журнала в другой, обрстая все новыми подробностями, вплоть до 1917 года.

Даже сам Мартынов уверовал в неё и рассказывал о пропаже писем своим знакомым.

"Это был джентльмен в полном смысле этого слова. Я вполне верил и до сих пор верю искренности его слов. Я видел, какую во время рассказа он (Мартынов) испытывал душевную борьбу. Я видел как тяжело ему было вызвать эти воспоминания, но он говорил под влиянием внутреннего движения с чувством глубокой скорби о роковом событии", — так пишет Пирожков спустя сорок лет после встречи с Мартыновым, который рассказывал ему о пропавшем пакете. "Вот, собственно, причина, которая поставила нас на барьер, — заключил свой рассказ Мартынов, — и она дает мне право считать себя не таким виновным, как представляют меня вообще".⁵²

А в доме Ф.Ф. Мауэра, владельца богатого московского особняка, Мартынов говорил так: "Обиднее всего то, что все на свете думают, что дуэль моя с Лермонтовым состоялась из-за какой-то пустячной ссоры на вечере у Верзилиной. Между тем это не так.

Я не сердился на Лермонтова за его шутки... Нет, поводом к раздору послужило то обстоятельство, что Лермонтов распечатал письмо, посланное моей сестрой для передачи мне".⁵³

И, наконец, уже после смерти Мартынова, стремясь оправдать отца, его старший сын Сергей Николаевич Мартынов публикует "Историю дуэли М.Ю. Лермонтова с Н. Мартыновым", где пишет о том, что иные, быть может, скажут, что отец мой, посягнув на священную жизнь поэта, навеки заслужил ненависть потомства., но пускай эти люди сообразят, что в 1841 г. значение Лермонтова в нашей литературе далеко ещё не было установлено, что отцу в то время дуэли было всего лишь 25 лет".⁵⁴

Но как ни старались Мартынов и его друзья обелить убийцу великого русского поэта, ничего не получилось. Имя убийцы Лермонтова так и осталось синонимом подлости.

1970–2004 годы
г. Пятигорск

Примечания

- ¹ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964, с. 363.
- ² Эти сведения взяты П.К. Мартыновым из московского архива главного штаба, копии формулярного списка Н.С. Мартынова (П.К. Мартынов. "Дела и люди века", т. II, с. 144).
- ³ Нарцов А.Н. "Материалы для истории дворянских родов Мартыновых и Слепцовых". Тамбов, 1904, с. 150.
- ⁴ Воспоминания С.Н. Мартынова. Русское обозрение, 1898, кн. 1, с. 313–326.
- ⁵ Нарцов А.Н. Тамбов, 1904, с. 75.
- ⁶ М.Ю. Лермонтов. Собр. соч. в 4-х т. М.-Л.: АН СССР, 1961, т. 1, с. 266.
- ⁷ Русское Обозрение, 1898, кн. 1, с. 313. То же: Нарцов А.Н., с. 154.
- ⁸ Яшин М. "Вокруг Лермонтова". Журнал "Звезда", 1964, № 10.
- ⁹ Нарцов А.Н., с. 154.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Лермонтов М.Ю., Собрание сочинений, т. 4, с. 476.
- ¹² Нарцов А.Н., с. 155.
- ¹³ Висковатый П.А. "М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество", М., 1891, с. 401.
- ¹⁴ Формулярный список о службе майора Мартынова. 5.10.1841 г., фонды музея-заповедника М.Ю. Лермонтова. Пятигорск.
- ¹⁵ Захаров В.А.. Летопись жизни и творчества Лермонтова. М., 2003. С. 476.
- ¹⁶ "Страницы истории русской литературы", М., 1971. С.140–411.
- ¹⁷ "Пятигорье-Лермонтову". Пятигорск, 1923, с. 68.
- ¹⁸ Русская Старина, 1875, № 9, с. 64.
- ¹⁹ Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 353.
- ²⁰ Журнал "Нива", 1885, № 27.
- ²¹ Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 355.
- ²² Там же, с. 230.
- ²³ Там же, с. 343.
- ²⁴ Там же, с. 344.
- ²⁵ Там же, с. 372.

- ²⁶ Там же, с. 170.
- ²⁷ Там же, с. 338.
- ²⁸ Там же, с. 357.
- ²⁹ Там же, с. 300.
- ³⁰ Висковатый П.А., с. 421–422.
- ³¹ Нарцов А.Н., с. 186
- ³² Лермонтов в воспоминании современников, с. 357.
- ³³ Там же, с. 351.
- ³⁴ Там же, с. 373
- ³⁵ Там же, с. 357
- ³⁶ Там же, с. 345.
- ³⁷ Там же, с. 292
- ³⁸ Там же, с. 323
- ³⁹ "Нива", 1885, № 8, с. 186.
- ⁴⁰ Копии материалов "Судного дела" — в фондах музея-заповедника М.Ю. Лермонтова, Пятигорск.
- ⁴¹ "Радянське літературознавство", 1973, № 1, с. 68–77.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ "Нива", 1885, № 20.
- ⁴⁶ Висковатый П.А., с. 421–422
- ⁴⁷ Герштейн Э. "Судьба Лермонтова..."
- ⁴⁸ "Нива", 1885, № 27...
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ Нарцов А.Н., с. 75
- ⁵¹ Литературное наследство, М.: АН СССР, 1948, т. 45–46, с. 696–706.
- ⁵² "Нива", 1885, № 20.
- ⁵³ Петербургская газета, 1916, 5 июля, с. 2.
- ⁵⁴ Русское обозрение, 1898, кн. 1.

Текст рукописи предоставлен автором.



Евгений Николаевич Рябов

1938—2006

Евгений Николаевич Рябов родился в 1938 году в Москве. По окончании школы в 1955 году поступил в Московское высшее техническое училище имени Н.Э. Баумана. С 1961 года работал в училище преподавателем. В 1966 году перешел на ра-

боту в Военно-воздушную инженерную академию им. Н.Е. Жуковского. Увлекался изучением творчества М.Ю. Лермонтова, особенно последних лет его жизни.

Краткая библиография

Дамианиди М., Рябов Е. Пятигорская страница // Литературная Россия. — 1986. — 11 июля. — С. 22.

Щербатова М.А. Письма к А.Д. Блудовой 21, 22, 23 марта 1840 / Публ. Е. Рябова // Литературная Россия. — 1987. — 24 июля. — С. 16.

Дамианиди М., Рябов Е. Пятигорское окружение поэта: Ида Мусина-Пушкина // Ставрополье. — 1989. — № 5. — С. 118—128.

Рябов Е., Алексеев Д. А было ли письмо? // Наш Лермонтов: Спец. вып. "Лит. газеты" и "Лит. России", посвящ. Всесоюзному Лермонтовскому празднику поэзии. — 1989. — 1—2 июля. — С. 6—7.

Коваленко А., Рябов Е. Точное место гибели М.Ю. Лермонтова // Кавказский край. — 1996. — № 41 (277). — С. 1, 4.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

2004

Точное место гибели М.Ю. Лермонтова

Е.Н. Рябов, А.Н. Коваленко

В ясный, теплый день 15 июля 1881 года, в сороковую годовщину гибели М.Ю. Лермонтова, в маленьком провинциальном городке Пятигорске состоялось первое торжественное чествование памяти поэта. Особое оживление отмечалось с утра на соборной площади, где собрались многочисленные депутации — от Московского университета и консерватории, от артистов императорских театров и общества драматических писателей, от гвардейских юнкеров. Всего журналисты насчитали до тридцати депутатий. В городском соборе отслужили панихиду, и процессия направилась к домику Лермонтова для укрепления на нем доски с датами пребывания поэта в Пятигорске. Цветы и венки были возложены в хорошо известном по роману "Герой нашего времени" гроте, получившем к тому времени имя Лермонтова. На площадке Елизаветинской галереи в цветах и зелени утопал белый пьедестал с водруженным на нем бюстом поэта. Здесь произносили речи, были зачитаны телеграммы, поступившие из разных концов России. В завершение местными и приезжими дамами был открыт базар, прибыль от которого предназначалась на сооружение памятника Лермонтову.¹

На месте гибели М.Ю. Лермонтова — месте, в тот день, казалось бы, наиболее подходящем для торжественной церемонии чествования памяти поэта, поклонников его таланта не было, ибо у жителей Пятигорска к тому времени сложились две версии о месте поединка. Изначально точное место дуэли было известно очень немногим лицам, в разной степени причастным к поединку — непосредственным его свидетелям и членам следственной комиссии, составившим протокол осмотра места дуэли на следующий после гибели поэта день. Конечно, некоторые лица из пятигорского окружения, имевшие точные сведения от своих товарищей — непосредственных участников дуэли, побывали после похорон поэта на месте его гибели. Но, согласно многочисленным дошедшим до нас свидетельствам современников, противоречивость слухов, порожденных дуэлью, касалась не только причины, но и места ее проведения.

Так, лечившийся в Пятигорске Полеводин в письме 21 июля 1841 года, то есть через пять дней после потрясшей его гибели поэта, сообщал, что дуэль состоялась в двух верстах от города, и Лермонтов похоронен в нескольких саженях от места поединка.² В этом свидетельстве имеется явное противоречие, обусловленное плохим знанием приезжим окрестностей Пятигорска. В действительности кладбище, где первоначально был погребен Лермонтов, находилось не в двух верстах, а в полуверсте от тогдашней границы города по дороге к месту дуэли. С окончанием курортного сезона, а затем — следствия и суда, из Пятигорска уехали практически все лица, точно знавшие место поединка

и версию, согласно которой дуэль состоялась вблизи кладбища, уже некому было авторитетно опровергнуть. Спустя сорок лет, когда ориентиры на месте дуэли значительно изменились, а частью и исчезли, когда из непосредственных участников дуэли в живых остался только князь А.И. Васильчиков, и из жизни ушли многие старожилы Пятигорска, жители города показывали приезжим два значительно удаленных друг от друга места, признаваемых ими истинным местом дуэли, — у кладбища и более чем в двух верстах за ним.

Поэтому губернатор Терской области, по окончании состоявшихся торжеств одобивший намерение контрагента Кавказских Минеральных Вод А.М. Байкова соорудить памятный крест на месте гибели поэта, признал необходимым прежде создать комиссию по определению точного места дуэли.³ Комиссия, возглавляемая официальным лицом — вице-губернатором Терской области (что подавало надежду на серьезное отношение казенных учреждений к запросам комиссии), обратилась для отыскания дела о дуэли к архиву Пятигорского комендантского управления и в Тенгинский пехотный полк (по последнему месту службы поэта). Но никакой переписки по дуэли не было обнаружено. Столь же безуспешным оказался поиск лиц, бывших в близких отношениях к Лермонтову. Родственник поэта — А.А. Хастатов, проживавший в 1841 году в Пятигорске, во время поединка, как выяснила комиссия, находился в Кисловодске и о месте дуэли точных сведений не имел. Но он указал на бывшего своего дворового человека, жителя Пятигорска — Евграфа Чалова, давшего комиссии очень ценные показания.

По свидетельству Чалова, в день дуэли он сопровождал двух офицеров, нанявших у него верховых лошадей для поездки в колонию Шотландка. Здесь они встретили Лермонтова и еще одного или двух офицеров, и через некоторое время все вместе поехали из колонии по дороге в Пятигорск. У горы Машук свернули с дороги влево к опушке леса, — на расстоянии приблизительно 2,5 верст от города. Ехавшие верхом спешили, отдали держать лошадей Чалову, и он водил их в стороне от места, где остановились офицеры. Через некоторое время раздался выстрел, и Чалову стало понятно, что целью предпринятой офицерами поездки была дуэль. Нанявшие лошадей офицеры поскакали с Чаловым в город и сдали ему лошадей у дома Уманова.

Комиссии удалось выявить еще одного старожила Пятигорска — Ивана Чухнина, старший, покойный брат которого поздним вечером 15 июля 1841 года доставил тело погибшего поэта с места поединка на его квартиру. Два или три дня спустя братья Чухнины сопровождали нескольких офицеров к дуэльной поляне, не сохранившей, по словам свидетелей, никаких следов



недавней трагедии. Место дуэли, указанное комиссии Иваном Чухниным, находилось ниже места, определенного Евграфом Чаловым, но практически (так в протоколе работы комиссии!) на том же расстоянии от города.

Члены комиссии воспользовались приездом в Пятигорск профессора Дерптского университета П.А. Висковатова, располагавшего собранными им для биографии поэта материалами. В том числе, и сообщениями от секунданта А.И. Васильчикова. Место, определенное Висковатовым, оказалось вблизи указанного Чухниным — расхождение составило всего лишь 50 шагов.⁴ Члены комиссии оказались перед необходимостью выбора и отдали предпочтение показаниям Евграфа Чалова, поскольку он был очевидцем дуэли, видел место поединка днем, и впоследствии бывал там неоднократно, сопровождая лиц, интересовавшихся случившейся трагедией, в частности, крепостных людей, прибывших весной 1842 года из России для перевозки в Тарханы тела поэта. Сознавая, что заключение основано на скудных и достаточно противоречивых свидетельствах всего лишь двух лиц, члены комиссии приняли решение опубликовать в газетах и журналах протокол о проделанной работе, а равно — показания и Чалова, и Чухнина. Комиссия пригласила всех лиц, знающих что-либо о месте дуэли, сделать сообщения в ее адрес до 1-го апреля 1882 года. Экземпляры протокола и показаний с той же просьбой были посланы секунданту А.И. Васильчикову. Маловероятно, чтобы последний оказал комиссии какое-либо содействие, так как протокол о проделанной работе составлен 22 сентября 1881 года, а А.И. Васильчиков скончался в своем имении в Тамбовской губернии всего десятью днями позднее — 2-го октября.

Задача, поставленная пред комиссией губернатором Терской области, безусловно, была трудно выполнимой. Проживавший в Пятигорске троюродный брат Лермонтова А.П. Шан-Гирей отказался даже сопровождать профессора Висковатова к месту дуэли, полагая, что найти это место невозможно. П.А. Висковатов убедился, что местность, покрытая кустарником, за сорок лет очень изменилась, и определить место свершившейся трагедии можно только приблизительно. По сути, к такому же выводу пришла и комиссия по определению точного места дуэли, отдавая предпочтение месту, указанному Чаловым, как всего лишь "наиболее вероятному".

Доводы в пользу сделанного комиссией выбора весьма уязвимы, ибо Чалов, сопровождая офицеров к месту дуэли днем, в действительности, не подозревал о цели поездки, казавшейся ему обыденной вплоть до прозвучавшего выстрела. Он не был и очевидцем дуэли, как это следует из его же рассказа. Несомненно, Чалов был предусмотрительно отправлен офицерами для прогуливания лошадей в сторону от места дуэли именно как нежеланный свидетель (причем, вне зависимости от исхода предстоявшего поединка), а после трагической развязки — незамедлительно удален ими. Пока не закончилось следствие, у Чалова были все основания скрывать свою косвенную причастность к дуэльной истории.

Напротив, Кузьма Чухнин был послан поздно вечером 15 июля за телом Лермонтова секундантом Глебовым, покинувшим место дуэли последним. Сопровождали Чухнина крепостные люди Лермонтова и Мартынова, плохо знакомые или даже совсем незнакомые с окрестностями Пятигорска. Это означает, что пятигорскому жителю Кузьме Чухнину были указаны точные и надежные при распознавании ориентиры места, где осталось лежать тело Лермонтова. По воспоминаниям Э.А. Шан-Гирей, после девяти часов вечера, 15 июля, тучи рассеялись, и "луна светила как день".⁵ Следовательно, для Чухни-

на поиск места дуэли был облегчен светом луны, видимой на небосводе в форме полукруга — за сутки перед дуэлью фаза луны миновала первую четверть. Кузьма Чухнин без опасений в первые же дни после дуэли мог предлагать свои услуги проводника к месту поединка — причина его осведомленности была известна следственной комиссии. Примечательно, что П.А. Висковатов, опиравшийся при поисках места дуэли на сведения, полученные от одного из ее участников — А.И. Васильчикова, разошелся, как он отмечает в биографии поэта, всего в 50-ти шагах именно с Чухниным. Но приданный Е. Чалову статус "очевидца дуэли" довлел над членами комиссии, в выводах предпочтение было отдано его показаниям, и памятный знак, а затем и всем ныне известный памятник были установлены на выбранном комиссией месте.

Несомненное доказательство ошибки, допущенной при определении места дуэли, появилось тридцать лет спустя с опубликованием Д.А. Абрамовичем выдержки из протокола осмотра места дуэли, произведенного следственной комиссией на следующий после поединка день, 16 июля 1841 года. Следователи точно описали место поединка, зафиксировав его на местности многими ориентирами.⁶

"Это место отстоит от города Пятигорска верстах в четырех на левой стороне горы Машухи при ее подошве. Здесь пролегает дорога, ведущая в немецкую Николаевскую колонию. По правую сторону дороги образуется впадина, простирающаяся с вершины Машухи до самой ее подошвы, а по левую сторону дороги впереди стоит небольшая гора, отделившаяся от Машухи, между ними проходит в колонию означенная дорога. От этой дороги начинаются первые кустарники, кои, изгибаясь к горе Машухе, округляют небольшую поляну. Тут-то поединщики избрали место для стрельбы. Привязав своих лошадей к кустарникам, где приметна истоптанная трава и следы беговых дрожек, они (секунданты. — Авт.) ...отмерили вдоль по дороге барьер в 15 шагов и поставили по концам оного по шапке. Потом, от этих шапок еще отмерили по дороге ж в обе стороны по 10-ти шагов и на концах оных также поставили по шапке... Поединщики сначала стали на крайних точках, то есть каждый в 10-ти шагах от барьера: Мартынов — от севера к югу, а Лермантов — от юга к северу..."

Следователи последовательно уточняют положение места дуэли в окрестностях города. Первоначально указаны два общих ориентира — расстояние от Пятигорска и направление — дорога в Николаевскую колонию, а именно та, что проходит с левой стороны горы Машухи по ее подошве. Поскольку расстояние указано приблизительно ("верстах в четырех"), даны еще два ориентира: небольшая гора, отделившаяся от горы Машухи впереди по левую сторону дороги, и впадина по правую ее сторону, простирающаяся с вершины Машухи до самой ее подошвы. Так как впадина на склоне горы не единственная, в протоколе отмечен еще один ориентир — первые кустарники, образующие, "изгибаясь к горе Машухе", небольшую поляну округлой формы. И в заключение следователи зафиксировали еще один, шестой по счету, ориентир. При общем направлении дороги с запада на восток участок дороги, выбранный для поединка, имел направление с юга на север, и размеры его должны были составить не менее 25 метров, ибо дистанция, согласно протоколу, отмерена вдоль дороги, и в исходной позиции дуэлянтов разделяло расстояние в 35 шагов.

В протоколе скрупулезно перечислены ориентиры, позволявшие, в совокупности, надежно определить место дуэли. Сохранность ориентиров до окончания суда, что не в последнюю очередь должно было заботить следователей, не вызывала сомне-

ний. Но через сорок лет поиск поляны оказался чрезвычайно затруднен в основном, как выразился П.А. Висковатов, из-за "стереотипного кустарника", покрывшего всю местность. Основываясь на протоколе осмотра места дуэли, составленном следователями в 1841 году, можно предположить, что из двух мест, определенных Е.Чаловым и И.Чухниным, наиболее вероятным было место, указанное последним. Именно Иван Чухнин в показаниях комиссии по определению места дуэли упоминал в 1881 году поляну, ставшую местом поединка.

С опубликованием в 1913 году протокола осмотра места дуэли следственной комиссией стало очевидно, что место гибели поэта, на котором к тому времени уже был установлен памятник, определено ошибочно. Действительно, вблизи памятника отсутствует впадина, простирающаяся с вершины Машука до самой подошвы. В сохранности впадины — достаточно консервативного элемента рельефа, можно не сомневаться, в отличие от другого указанного в протоколе ориентира — поляны, образованной у подошвы и на склоне Машука кустарниковой порослью, динамично изменявшейся во времени. Неоднократно предпринимавшиеся на протяжении многих лет поиски места дуэли уже на основе ориентиров, указанных в протоколе следственной комиссии, были безуспешны и привели к результатам недостаточно обоснованным и противоречивым, не в последнюю очередь из-за недопустимо большого (до полукилометра) разброса в определении этих "истинных" мест дуэли.

К сожалению, в протоколе расстояние от города до дуэльной поляны указано приблизительно — "около 4-х верст". На склоне Машука вдоль дороги от памятника до условного рубежа, за которым скалу Перкальского уже нельзя считать находящейся впереди по отношению к наблюдателю (условие, оговоренное в протоколе следственной комиссии) имеется несколько впадин, достигающих подошвы горы. Поэтому и определить однозначно место дуэли не представляется возможным.

Мы сочли наиболее верным решением возникшей проблемы — обращение к карте местности, по времени создания близкой к гибели поэта. В РГВИА был выявлен "План предполагаемого окружного г. Пятигорска при Кавказских Минеральных Водах смежного с существующим ныне Горячеводском с переменою против Высочайше утвержденного в 1830 г. и с предположением на укрепление оного на случай набега хищников".⁷ План в масштабе 100 сажен в 1 дюйме (84 метра в 1 см) выполнен не позднее первой половины 1843 года. О чем свидетельствует помета карандашом: "К донесению статского советника Устрялова от 6 августа 1843 года №4 — которое в деле строительного отделения 2-го стола №101". На карте, помимо старых городских кварталов, изображены планируемые новые кварталы, от одного из которых — Мещанского форштадта — в Шотландскую колонию и на Железные Воды запроектирована прямая, как стрела, дорога. Особая ценность старинного плана заключена в отображении по

состоянию на 1843 год всей сети имеющихся дорог, включая дорогу в Николаевскую колонию. Начинаясь от дома Уманова на северной окраине города, дорога огибала с запада гору Машук и, поднявшись постепенно на подошву северо-западной оконечности горы, раздваивалась. За этой развилкой левая ветвь огибала скалу Перкальского — невысокую гору, отделившуюся от Машука, с запада. А правая ветвь, круто повернув к востоку, поднималась по северной подошве Машука к седловине, соединявшей Машук со скалой Перкальского. На плане 1843 года зафиксирована растительность, покрывавшая северный склон Машука у его подошвы, и видны несколько полей по правую сторону дороги после развилки. Руководствуясь протоколом следственной комиссии, можно безошибочно выделить небольшую поляну, образованную первыми придорожными кустами.

Изображение рельефа на северной периферии плана осталось незавершенным. В частности, на плане отсутствует скала Перкальского, но топограф схематично отобразил складки местности на склоне Машука, и одно из углублений простирается до подошвы в направлении поляны, образованной первыми кустами. Согласно протоколу следственной комиссии, соперники были поставлены на крайних точках дистанции, отмеренной вдоль дороги: Мартынов — от севера к югу, а Лермонтов — от юга к северу. В пределах поляны имеется единственный участок дороги, отвечающий упомянутому следователями условию расположения дуэлянтов. За первым придорожным кустом, удаленным от дороги на 8-10 метров, дорога поворачивала на небольшом участке к северо-востоку. Лермонтов погиб вблизи этого поворота дороги. Иван Чухнин рассказывал писателю С. Филиппову, что место, на котором застрелили Лермонтова, находилось около придорожных кустов, "шагов 20-25 отступя", и его показание находится в полном согласии с изображением поляны на плане 1843 года.

На плане 1843 года изображены сохранившиеся до нашего времени городские кварталы лермонтовского Пятигорска, и поэтому представляется удобным определить положение места дуэли относительно сохранившегося углового дома Уманова, используя, в качестве опорного, направление старинной улицы, носящей ныне имя Карла Маркса. Результаты расчетов показывают, что место дуэли в действительности находится примерно в двухстах метрах восточнее установленного памятника, если отсчет расстояния вести по дорожке терренкура, проложенной вдоль современного шоссе. Согласно графическим построениям, выполненным с использованием старинной и современных карт, шоссе на северо-западном и северном склонах Машука совпадает или проходит на незначительном (порядка 10 метров) удалении от старой дороги в Николаевскую колонию, начинавшуюся от дома Уманова. Место гибели поэта находится значительно ниже (примерно на 6 метров) установленного памятника, как и настаивал на том Иван Чухнин.

Примечания

¹ Нива, 1881 г., с. 796.

² М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., Художественная литература. 1989 г., с. 449

³ Русская старина, 1882 г., № 5, с. 259.

⁴ П.А. Висковатов. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., Современник. 1987 г., с. 365.

⁵ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., Художественная литература. 1989 г., с. 434.

⁶ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. Пенза, 1960 г., с. 303.

⁷ РГВИА, ф. 349, оп. 34, ед. хр. 12424.

Текст предоставлен Е.Н. Рябовым.



Александр Владимирович Очман

1937

Александр Владимирович Очман — кандидат филологических наук, профессор кафедры отечественной и зарубежной литературы Пятигорского государственного лингвистического университета.

В 1959 году окончил филологический факультет Чечено-Ингушского государственного педагогического института

(Грозный). После пребывания в аспирантуре Московского государственного педагогического института им. В.И. Ленина защитил кандидатскую диссертацию "Драматургия Д.Б. Пристли 1930-х годов" (1970). Автор более семидесяти работ по проблемам отечественной и зарубежной словесности XIX — XX веков.

Краткая библиография

Очман А.В. Американская драматургия 1930-х годов. — Грозный, 1987.

Очман А.В. Роковой поединок. Дуэль и гибель М.Ю. Лермонтова в отечественной словесности XX века. — Пятигорск, 2001.

Очман А.В. Новый Парнас. Русские писатели Золотого и Серебряного века на Кавминводах. — Пятигорск, 2002.

Очман А.В. Возвращение Геракла. Античные мотивы и образы в отечественной драматургии второй половины XX в. — Пятигорск, 2003.

О нем

Левин Г. Последний день Лермонтова. О книге Александра Очмана "Роковой поединок" // "Кавказская здравница". — 2001. — 31 июля.

Кузнецов В., Лидак Л. Приют муз. О книге Александра Очмана "Новый Парнас" // Пятигорская правда. — 2003. — 14 января.

Нурадилов С. К новым Парнасам. О книге Александра Очмана "Новый Парнас" // Вестник ПГЛУ. — 2002. — № 4.

Левин Г. Музы не молчали. О книге Александра Очмана "Новый Парнас" // Вестник ПГЛУ. — 2003. — 1 марта.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

2002

Роковой поединок. Дуэль и гибель М.Ю. Лермонтова в литературе XX века

От автора

Представляемая читателям работа, посвященная 160-летию со дня смерти Михаила Юрьевича Лермонтова, ставит своей целью показать специфику интерпретации такой неоднозначной проблемы, как причины и обстоятельства дуэли и гибели поэта, в лермонтоведении и отечественной художественной словесности 20 века.

Открывающий данную публикацию аналитический очерк "Пятигорская катастрофа" призван познакомить читателей с современным состоянием вопроса в трактовке рокового поединка и вместе с тем по возможности доказательно продемонстрировать авторскую точку зрения, во многом совпадающую с позицией В.А. Захарова, изложенной в документальном исследовании "Загадка последней дуэли" (М., 2000), суть которой — в отрицании "теории заговора", преднамеренной, злодейской ликвидации замечательного творца и в убежденности в трагическом сцеплении разнородных жизненных обстоятельств субъективного и объективного характера, которые в столкновении Лермонтова с Мартыновым привели в конечном счете к неоправимой развязке.

Основная часть книги освещает эволюцию художественного осмысления подоплеку лермонтовской дуэли и ее смертельного исхода в отечественной литературе минувшего века, для чего приводятся заключительные фрагменты из произведений С. Сергеева-Ценского, К. Большакова, Б. Пильняка, Б. Садовского, А. Титова, Г. Гулиа, А. Родина, Э. Шульмана, непосредственно касающиеся этого события, с соответствующими предваряющими суждениями, отражающими мое отношение к концепции конкретного писателя и оценку, естественно, не претендующую быть истиной в последней инстанции, эстетического уровня художественного создания как целостной словесной конструкции.

Моя искренняя благодарность за помощь и поддержку при подготовке книги работникам государственного заповедника "Домик-музей М.Ю. Лермонтова" и сотрудникам Пятигорской центральной городской библиотеки им. М. Горького.

Столь же признателен редакции газеты "Кавказская здравница" и особенно Г.А. Левину, побудившими меня к реализации замысла книги и предоставившими в свое время газетные полосы для публикации отдельных частей моей работы,

Александр Очман
Пятигорск, апрель 2001

Пятигорская катастрофа

1

15 июля 1841 года примерно в четырех верстах от Пятигорска у подножия горы Машук между шестью и семью часами пополудни в присутствии капитана А.А. Столыпина, князя А.И. Васильчикова, корнета М.П. Глебова и князя С.В. Трубецкого произошел дуэльный поединок между отставным майором Николаем Мартыновым и поручиком Тенгинского пехотного полка Михаилом Лермонтовым. Первым выстрелил Мартынов. Лермонтов был сражен наповал. Так трагически оборвалась жизнь великого русского поэта.

2

Около полувека после преждевременной кончины Лермонтова непреднамеренный, частный характер злополучной дуэли, ставшей следствием драматического стечения обстоятельств, не подвергался сомнению. Павел Висковатов в первой по-настоящему полной, обстоятельной, насыщенной обильным,

прежде неизвестным, фактическим материалом лермонтовской биографии, вышедшей в 1891 году, высказал предположение об иных предпосылках и причинах трагического события у подножия горы Машук: "Мы находим много общего между интригами: доведшими до гроба Пушкина и до кровавой кончины Лермонтова. Хотя обе интриги никогда разъяснены не будут, потому что велись потаенными средствами, но их главная причина в условиях жизни и деятельности характера графа Бенкендорфа...". Развивая тезис о возможном подтексте дуэли, П. Висковатов продолжал: "...Винить Мартынова больше других непосредственных (выделено Висковатовым. — А.О.) участников в деле несчастной дуэли — несправедливо. Он виноват не более, как Дантес в смерти Пушкина. Оба были орудиями если не злой, то мелкой интриги дрянных людей. Сами они мало понимали, что творили. И в характере их есть некоторое сходство. Оба нравились женщинам и кичились своими победами, даже и служили они в одном и том же Кавалергардском полку. Оба они не знали, "на кого поднимали руку". Разница только в том, что Дантес был иностранец,

**На ловлю счастья и чинов
Заброшен к нам по воле рока,**

а Мартынов был русский, тоже занимавшийся ловлею счастья и чинов, только не заброшенный к нам, а выросший на нашей почве. Право, не решаемся обвинить его и невольно удивляемся попыткам уличить г. Мартынова в убийстве Лермонтова, как и попыткам защитить его и ответственность взвалить на славного поэта. Стараясь разъяснить причину дуэли, писатели постоянно кружили около фактов, смешивая, как это часто бывает, причину с поводом. Поэтому мы встречаемся с рассказами и догадками разного, чисто личного, свойства, тогда как причина здесь, как и в пушкинской дуэли, лежала в условиях тогдашней социальной жизни нашей, неизбежно долженствовавшей давить такие избранные натуры, какими были Пушкин и Лермонтов. Они задыхались в этой атмосфере и безвыходной борьбе должны были разбиться или заглухнуть (выделено мною. — А.О.). Да, действительно, не Мартынов, так другой явился бы орудием неизбежно долженствовавшего случиться".

Далее Висковатовым отмечается, как не имеющее ни малейших оснований причисление Николая I к стану гонителей лермонтовского гения: "Был пущен слух, как бы в подтверждение того, что в самых высших сферах Лермонтова очень не любили и что по получении известия о смерти Лермонтова государь сказал: "Собаке — собачья смерть!" Это положительно неправда! Известие пришло в присутствии дежурного флигель-адъютанта Ал.Ил. Философова, родственника Михаила Юрьевича, и государь решительно ничего подобного не говорил. (Примечание П. Висковатого: "Заявление А.П. Шан-Гирея. К нему прямо от государя приехал г. Философов с известием о смерти Лермонтова и сообщил подробности". — А.О.). И государь, и великий князь Михаил Павлович <...> являлись защитниками Михаила Юрьевича от слишком ревностных преследователей его личности и таланта. Надо предполагать, что распространение таких вестей было на руку гр. Бенкендорфу".

Итак, все-таки Бенкендорф, его личная неприязнь сыграли роковую роль в лермонтовской судьбе — от этого убеждения Висковатов не в силах отказаться, несмотря на полное отсутствие документальных свидетельств, уличающих главу III Отделения в каких-либо действиях, направленных против Лермонтова.

В появившемся годом позднее книги Висковатова популярном биографическом очерке о жизни Лермонтова А.М. Скабичевского (изданном в биографической серии Ф. Павленкова),

где автор смог воспользоваться многочисленными материалами, обнародованными по случаю 50-летия с момента гибели поэта, не поддерживается версия предшественника. Трагическая дуэль, по Скабичевскому, — событие, каковые в жизни, тем более на Кавказе, увы, случаются.

Зато в советское время, уже в 20-х годах, набирает силу тенденция, деликатно обозначенная Висковатовым, но теперь оформляющаяся в качестве непреложной истины: гибель Лермонтова на дуэли — преднамеренное, спланированное убийство. В начале этого процесса, как ни парадоксально, находятся не литературоведы, но творцы изящной словесности. Если Сергей Есенин в стихотворении "На Кавказе" (1924) еще позволяет себе, впрочем, с известной долей иронии, "антизаговорщицкий" взгляд на происшедшее ("За грусть и желчь в своем лице / Кипенья желтых рек достоин / Он, как поэт и офицер, / Был пулей друга успокоен"), то годом позже в повести "Поэт и чернь" С. Сергеев-Ценский объявляет Лермонтова жертвой низких и подлых людей, с угодливой готовностью исполняющих волю властей.

До сих пор, к сожалению, в лермонтоведении в объяснении обстоятельств и причин трагедии у подножия Машука преобладает обвинительный уклон, условно говоря, теория заговора, в результате которого майор Мартынов хладнокровно расправился с приемником Пушкина, величайшей надеждой русской литературы, явившись непосредственным исполнителем зловещей интриги.

Такой глубокий и серьезный исследователь лермонтовской биографии и творчества, как Эмма Герштейн, уже во втором издании своей книги "Судьба Лермонтова", вышедшей в 1986 году (первое датировано 1964 годом) непоколебимо уверена в неслучайности дуэльного столкновения, -споспешествования властей предрешающих в этом деле, а ненависть Мартынова, тайное недоброжелательство князя Васильчикова, как секунданта, допустившего вопиющие нарушения дуэльного кодекса, довершили задуманное. Ложной концепцией, легендой аттестует исследовательница мнение о свершившемся как о рядовой офицерской дуэли, случайно погубившей Лермонтова.

В третьем издании сборника "М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников" (1989; первое — 1964) автор предисловия М. Гиллельсон в духе приговора, не подлежащего обжалованию, формулирует: "Мартынов понимал, что гибель Лермонтова будет благосклонно принята Николаем I. Уверенный в безнаказанности, он убил поэта, наотрез отказавшегося стрелять в него. Ни один из четырех секундентов не сумел предотвратить кровавой развязки дуэли". Следовательно, вызов на дуэль и ее запрограммированный финал осуществлены были Мартыновым под незримым покровительством монаршей воли, секунденты же просто убоялись или не захотели вмешиваться в не ими затеянную игру.

Подобная точка зрения, поддерживаемая большей частью лермонтоведов, может быть объяснена несколькими причинами. Она порождена, во-первых, обязательным в советское время для всех марксистско-ленинским подходом в трактовке отечественной истории и литературы, когда общественно-культурные процессы рассматривались в качестве производных от классовой борьбы. Подобное "черно-белое" мышление автоматически вело к упрощенному анализу политической, социальной, духовной и культурной жизни, к выявлению двух лагерей: деспотичного, жестокого самодержавия и гордых, непреклонных, бесстрашных борцов за дело народное, в рядах которых разумеется, находился автор антиправительственной инвективы "Смерть поэта". Разве могли власти простить такое?

Во-вторых, питательной почвой "заговорщицкой" концепции стала развернувшаяся в стране борьба с "врагами народа", сталинские процессы против "отщепенцев-заговорщиков".

Наконец, миф о царских сатрапах, душителях свободы, вольных творческих порывов, насаждался официальной пропагандой как истина в последней инстанции, иное суждение попросту не позволялось.

Казалось бы, теперь настало время непредвзятого, объективного, без передержек освещения пятигорской трагедии.

Увы, количество версий, в которых на все лады "обыгрывается" тема злонамеренной ликвидации Лермонтова, продолжает множиться.

Так, О. Картушина в публикации "К следствию по делу о дуэли" ("Аргументы и факты", 1994, № 47), ссылаясь на книгу С. Чекалина "Знакомая с биографией поэта" (1991) приходит к выводу: "Мартынов мог вызвать Лермонтова на дуэль, но хладнокровно довести дело до убийства без подстрекательства со стороны вряд ли. Тут требовался ум расчетливый и мстительный, чтобы незаметно, вопреки желанию друзей поэта, не дать помириться противникам и свести их в поединке". Личность вдохновителя смертоубийственной акции, не конкретизируется. Последуэльные показания Мартынова и секунданта Лермонтова князя Васильчикова называются ложными, ибо оба "были скомпрометированы своим поведением на дуэли. Один стрелял в практически безоружного человека, другой не принял никакой попытки к примирению противников".

Иначе как сенсационной не назовешь статью Алексея Корнеева "Погиб поэт, невольник чести..." ("Российская газета", 1994, 19 октября). Уже в подзаголовке напористо декларируется: "Пистолет убийцы Лермонтова, по-видимому, направлял темный аферист, тайный агент Третьего отделения, между прочим, пописывавший стишки" В качестве такового автор называет лицо, доселе не всплывавшее в связи с делом о дуэли. Это некий Наркиз Иванович Тарасенко-Отрешков, характеризуемый как чиновник и предприниматель, третьестепенный литератор и аферист, делец и светский человек. Именно он, по мнению А. Корнеева, "инспирировал роковую дуэль", поскольку весьма подходит для этой роли. Правда, на сей счет "нет прямых доказательств", замечает автор. Добавим: косвенных тоже, кроме предположения, что такая одиозная личность могла принять участие в этом деле. Главным аргументом нечистоплотности, аморальности Тарасенко-Отрешкова должна служить история взаимоотношений последнего с Пушкиным в то время, когда поэтом затевалось издание газеты и журнала, где проходимец попросту надул поэта. Трудно сказать, каково действительное участие Наркиза Ивановича в пушкинском проекте, чему кстати посвящена большая часть статьи (малодоказательной по части фактов), но ее сверхзадача очевидна: человек, позволивший себе не церемониться "с солнцем русской поэзии", конечно же, без колебаний поднимет руку на его младшего собрата, пользуясь к тому же поддержкой власти.

Камер-юнкер Н.И. Отрешков в дни трагедии на самом деле находился в Пятигорске, более того — присутствовал на похоронах поэта. Он, однако, был настолько далек от лермонтовского круга, что приписывать ему какое-либо участие в дуэльных событиях просто абсурдно. Думать же, что этот человек прибыл со спецзаданием в кавказский курортный городишко, в высшей степени нелепо, потому что в Петербурге даже не подозревали о пребывании Лермонтова в Пятигорске — это стало известным там лишь после его гибели.

В том же духе выдержано "сенсационное исследование" — (определение самого автора) Владимира Блеклова "Самодер-

жец и поэты", вышедшее в издательстве "Терра" в 1996 году. Суть данного сочинения: "Николай I — убийца Пушкина и Лермонтова". Если же добавить, что главы о поединке Лермонтова с Мартыновым с прокурорским пафосом названа "Об убийстве М.Ю. Лермонтова", охота полемизировать с очередным обвинителем злодеяний царизма пропадает сама собой.

Уже почти два десятилетия неустанно разоблачает козни врагов Лермонтова актер и режиссер Николай Бурляев, склоняясь к наличию в России разветвленного жидомасонского заговора, призванного подорвать основы русской культуры. В интервью корреспонденту журнала "Слово" (1996, №2—3) он безапелляционно заявляет: "Для меня совершенно ясно: этому человеку (Лермонтову. — А.О.) не дали жить. Его удалили из жизни. И участвовал в этом, в общем, тот же круг лиц, что и в гибели Пушкина. Николай Соломонович Мартынов — однополчанин и друг Дантеса. Отец его был винным откупщиком, спаивал Россию, только в Москве, в том числе у самых стен Кремля он имел 30 питейных заведений. Дворянство они купили при Екатерине II, тогда оно уже продавалось...". Корреспондент прерывает интервьюируемого, не дав углубиться в историю рода Мартыновых (не вступая в полемику с Н. Бурляевым, интересующимся объективной стороной этой проблемы рекомендуем ценнейший документальный источник: Нарцов А.Н. Материалы для истории дворянских родов Мартыновых и Слепцовых. Тамбов, 1904), поставив, что называется, вопрос ребром: четко ли просматривается линия заговора против Лермонтова? "Для меня это абсолютно очевидно, — отвечает Н. Бурляев. — Я изучил труды всех исследователей жизни Лермонтова, совершенно очевидно видно, как шло вытеснение из жизни гения, пророка, который уже мог влиять на Россию. А тех, кто может положительно влиять на народ, у нас стремятся удалить из жизни... Вспомним Грибоедова. Причем к гибели наших гениев причастен один и тот же человек: Карл-Роберт Нессельроде, масон и австрийский агент, министр иностранных дел в 1816—1856 годах. Увы, подобные министры иностранных дел — беда нашей державы".

Следуя бурляевской логике, только уход в отставку в 1856 году престарелого Карла Васильевича Нессельроде (к тому времени ему минуло 76 лет) спас русскую литературу от поголовного уничтожения.

Еще ранее Н. Бурляев, в пору работы над фильмом "Лермонтов", где он выступил в качестве режиссера и исполнителя главной роли, дает уничтожающую характеристику Мартынову ("Наш современник", 1996, № 6), не обременяя себя опять-таки какой-либо аргументацией: "Шулер и подлец", тайный жандармский осведомитель Мартынов застрелил Лермонтова наповал. Любому грамотному лермонтоведо, читавшему книгу Нарцова (1904 г.) известен красочный герб рода Мартыновых, сотканный из масонской символики".

Попробуем разобраться с нагромождением обвинений в адрес рода Мартыновых и самого несчастного виновника лермонтовской гибели.

Вопреки утверждению Н. Бурляева, дворянство Мартыновых не купленное, ибо Мартыновы — один из известных и древнейших российских родов, ведущих свое происхождение от литовских князей, история которого насчитывает к началу 19 века не менее трех столетий, о чем можно узнать из книги того же Нарцова, на которую ссылается защитник лермонтовской чести. В первом же абзаце нарцовского труда читаем: "Древний благородный род Мартыновых восходит к 15 столетию. Предок их выехал из Польши в Россию к Великому Князю Василию Васильевичу Темному в 1460 году и поверстан поместьями по Ржеву Володимирову".

К последовательным растлителям русского народа причисляется, как уже сказано, Мартынов-старший на том основании, что, будучи винным откупщиком, "спаивал Россию", раскинув свои щупальца в сердце России, "у самых стен Кремля", расположив подле них "30 питейных заведений". Где почерпнул подобные статистические данные обвинитель, указать затрудняемся, а вот относительно винных откупов — распространенного в российской практике вплоть до 1863 года (время отмены откупной системы) вида коммерческой деятельности, отнюдь не считавшейся в общественном мнении чем-то предосудительным, — так как этим занимались на Святой Руси не только Мартыновы. Государственная монополия "на вино" исправно пополняла казну и в то же время объективно являлась сдерживающим фактором против бесконтрольного распространения пьянства на отечественных просторах.

Впрямую не причисляя Мартыновых к еврейству, что было бы явной передержкой по отношению к русскому дворянству рубежа 18—19 веков, в рядах которого иудеи отсутствовали по определению, Н. Бурляев тем не менее педалирует внимание на отчестве лермонтовского антагониста — Соломонович, намекая, что, дескать, здесь есть о чем поразмышлять. Служителю десятой музы, должно быть, невдомек о наличии древнеиудейских имен в русской православной личноименной традиции. Происхождение же редко встречающегося отчества совсем недавно объяснено А. Кторовой (Кто убил поэта? Древнеиудейские имена в русской традиции. — "Независимая газета", 1998, 30 октября), которой удалось обнаружить в американских архивах записки матери российского церковного деятеля П.П. Зубова "Воспоминания о Пугачеве". Зубовы находились в родстве с Мартыновыми. Некоторые члены их многодетных семейств оказались в драматическом положении во время пугачевского восстания. Автор записок рассказывает о запомнившемся ей эпизоде того времени со слов своей бабушки: "Не стану излагать русским известную всем историю Пугачева, но расскажу случай с моей семьей, происшедшей в те смутные времена "Пугачевщины" и переданные устно моей бабушкой Шереметьевой, когда мне было приблизительно двенадцать лет <...> Вот что я помню об ее рассказах о Пугачеве. Ее дед, Мартынов, был помещиком большого имения "Липяги". Он был женат три раза и имел тридцать восемь детей, многие из них умерли младенцами. Его же третья жена была на много лет моложе его старших детей, так что был оригинальный случай: в одной и той же люльке лежали два младенца — дед и внук, правильнее сказать, брат деда и внук. И вот к этой многочисленной патриархальной семье вдруг донеслась ужасающая весть о приближении Пугачева и его необузданных войск. <...> В доме случилась ужасная суеда и невыразимый переполох, тем более, что меньше недели перед этим жена Мартынова родила сына. Напуганные, все кое-как собрались и решили бежать из имения прямо в лес, а оттуда куда глаза глядят.

Взяли с собою молодую мать, но оставили новорожденного сына с мамкой-кормилицей, а также, что было очень необдуманно, двух мальчиков от второй умершей жены. Одного звали Савва, другого не помню, — было им по 4 и 6 лет. И вот неизбежное случилось. К вечеру того же дня усталые, злые всадники разбойников подъехали к имению. <...> Мамка-кормилица задрожала. "А это что? — крикнул Пугачев, дергая ребенка за голову из ее рук, — барчонок, что ли? Давай его!" "Не тронь! — закричала кормилица. — Это мой сопляк!"

Тут бабушка останавливалась, кашляла и прибавляла, улыбаясь: "Этим скверным словом она спасла моего отца... Тот маленький ребенок был моим отцом! <...> "Почему твоему отцу дали такое странное имя?" — спрашиваю я. Бабушка смотрит на

меня: "Странное? Нет, но неожиданное". Напуганная мамка решила окрестить ребенка до возвращения родителей. Пошла в церковь. "А как назвать его?" — спрашивает священник. "А Бог весть! — отвечает мамка, — уж и не знаю". "По Святому назовем, — решил священник. — На сей день святой будет Соломон-царь — так и назовем". Так и назвали".

Убедительно опровергает принадлежность Мартыновых к масонству, отраженному, якобы в их родовом гербе, Владимир Захаров в своей книге "Загадка последней дуэли" (М., 2000). Ссылаясь на авторитетный труд А. Лакиера "Русская геральдика" (Кн. 1—2. СПб, 1855), он разъясняет истинный смысл символики мартиновского герба: "Герб Мартыновых помещен в Общем Гербовнике дворянских родов Российской империи под № 86.

Вот его описание: на щите, разделенном горизонтально пополам, в верхней части, в серебряном поле, изображена выходящая из облаков рука с мечом, облаченная в латы. В нижней части, в голубом поле, между двумя шестиугольными звездами виден серебряный полумесяц рогами вверх, над которым находится такая же звезда. Щит увенчан дворянским шлемом и дворянской короной на нем. Что же здесь масонского?

Начнем с руки, изображенной на черте. Дело в том, что литовским гербом издавна была фигура, называемая в геральдике "Погонь" — всадник на коне с мечом в правой руке и щитом в левой. В геральдике различают пять видов "Погони". На гербе Мартыновых представлен четвертый ее вид — именно это изображение, дававшееся в знак храбрости и отваги, помещалось на гербах, владельцы которых вели свою родословную от литовских князей.

Луна и звезды (как о пяти, так и о шести лучах) имели древнейший смысл в польской, иллирийской и богемской геральдике. Они означали победу христианства над язычеством и мусульманством, одержанную мечом, а отдельно звезды — награду, которая ожидала на небесах всякого, кто исполнил на земле повеление, завет, данный Богом,

Звезды на гербе Мартыновых имеют шесть лучей, но они расположены иначе, чем на масонской шестиконечной звезде, или на "магендовиде", называемой "звезда" или "щит" Давида. И это существенно. Никакого отношения к масонской символике герб Мартыновых не имеет".

Теперь попытаемся оспорить бурляевскую обличительную характеристику личности Николая Мартынова. Русский офицер, не однажды отличавшийся в сражениях с горцами, за что отмечен наградами, дослужившийся в свои 25 лет до звания майора (для такого возраста вполне успешное карьерное продвижение), видится Бурляеву существом низким, порочным.

"Мартынов — шулер", — прокурорски настаивает Бурляев. Что ж, карточная игра была распространена среди кавказских офицеров. "Кавказский наш Монако" — шутиливо называл Лермонтов Пятигорск. Не исключено участие Мартынова в карточных играх, но о болезненном пристрастии к ним говорить не приходится, как и о том, что он позволял себе шулерские приемы. Очень редко, но высказывается мнение, будто на Водах за ним закрепилась кличка "Маркиз де Шулергоф". Кем она дана, на каком основании, соответствует ли действительности — вряд ли кто в состоянии подтвердить такой слух ссылкой на реальный факт. Да и сомнительно, что Глебов, Столыпин, Лермонтов терпели в своем кругу человека с такой сомнительной репутацией, ведь в подобной ситуации неблагоприятная тень ложилась бы и на них самих.

"Подлец" — еще более хлестко припечатывает Бурляев ненавистного ему убийцу Лермонтова. Где доказательство столь тяжкого обвинения — хоть одно слово, поступок, действие? Не

существует их, потому что лермонтовское окружение с его щепетильным соблюдением кодекса дворянской чести исторгло бы из своей среды хотя бы мало-мальски нравственно нечистоплотную личность. Да и Лермонтов, если хоть на мгновение согласиться с Бурляевым, проницательный Лермонтов, улавливавший малейшую фальшь в человеческом поведении, выглядит тогда наивно простодушным младенцем, не разглядевшим, каков Мартынов на самом деле.

Любопытно, что в "Маскараде" устами своего героя Лермонтов объединяет понятия шулер и подлец: "Приличий тут уж нету. Вы шулер и подлец". Мартынов, будь он скомпрометирован в чем-либо как офицер-дворянин, немедленно подвергся бы всеобщему остракизму, и Лермонтов был бы первым, кто не дал бы сотоварищу спуска.

Мартынов в роли тайного жандармистского осведомителя — это у Бурляева уже по линии советского менталитета, исходящего из нашего родного, кагэбэшного опыта: иметь стукачей во всех общественных структурах и социальных слоях. Не занимался Мартынов доноситељством, ни явно, ни тайно не был связан с ведомством Бенкендорфа — в противном случае какой-нибудь след да остался бы. Без сомнения, оскорблением своего дворянского достоинства посчитал бы Мартынов предложение о сотрудничестве с "голубыми мундирами", коль допустить возможность агентурной вербовки. Для этого в жандармском корпусе существовали специальные люди.

Наконец, как эффектно звучит в череде обвинений Бурляева: Мартынов — друг Дантеса. Какая железная логика: убийца Лермонтова на дружеской ноге с убийцей Пушкина. Иначе, по Бурляеву, и быть и не могло. Что ж, после выпуска из школы юнкеров Мартынов действительно служил в одном полку с Дантесом, но подозревали ли они о существовании друг друга, кроме осторожных предположений, вряд ли что-то можно высказать определенно. Вращавшиеся на разных орбитах, Дантес и Мартынов могли соприкоснуться разве что случайно. Пушкинисты, детально отслежившие все связанное с пребыванием Дантеса в России едва ли не по минутам, сближения двух таких одиозных лиц упустить никак не могли. Однако ж чего не было, того не было.

Напрасно тщится Бурляев доказать наличие широко разветвленного заговора против русской культуры со стороны инородцев и масонов, в котором Мартынову была уготовлена роль марионетки, безропотно исполняющей волю могущественных, влиятельных лиц на российской государственной и политической арене. Ложь, неувязки, передержки, встречающиеся в его суждениях на каждом шагу, на корню подрывают доверие к позиции, им занимаемой. Гибельное вторжение инородческих сил в судьбы русской словесности нарочно озвучивает Юрий Кузнецов в восьмистишии с библейским названием "Исполненный завет".

Поэта больше нет. Убийца потрясен.
Мартынов процедил: "Да, потрясен, не скрою,
Преставился отец, мой бедный Соломон". —
И топнул в бешенстве ногою.

Отвесил он отцу последний свой поклон
во тьму, где смрад стоит от мировых помоев:
— Исполнен твой завет, мой мудрый Соломон, —
Убил я лучшего из гоев.

(Наш современник, 1995, № 2, с. 77).

Модернизированные версии обдуманного и спланированного устранения гения его ближайшим окружением, использующим в качестве недалекого и озлобленного Мартынова, —

с беллетристическим живописанием жутких подробностей, — представлены Сергеем Белоконем (Неизбежимый жребий. Версия гибели Тенгинского пехотного полка поручика Михаила Лермонтова. Ставрополь, 1997) и Михаилом Давидовым (Дело номер тридцать семь. Лермонтов и Мартынов. Трагическое противостояние "злого" гения и "доброго" злодея. — Москва, 2003. №№ 7—8).

За гранью здравого смысла — так можно охарактеризовать "изыскания" Анатолия Герасименко (Божественный певец. — М., 2001, Сын страдания. — М., 2002, Невольник чести. — М., 2004). О пафосе и уровне этих сочинений можно судить по стихотворному перлу собственноручного изготовления, включенному автором в одну из книг.

Храня печали будущего дня,
Притихла ночь. Пустыня внемлет богу.
Серебряными шпорами звеня,
Поручик Лермонтов выходит на дорогу:
Я так устал в кругу друзей "заключаясь",
От службы царской, прошлого потерь.
Жалею ли о чем? Чего я жду теперь?

Ответы в тех мгновениях, жизнью взятых...
Но знаю, скоро завершится жизни путь,
Хотел бы я забыться и заснуть".

Он, как звезда, с звездой говорит,
А выше Машука кремнистый путь блестит.
Поэту чудится: поверженный лежит,
Над ним ветвями дуб, склонившийся, шумит,
В просторах космоса душа его витает
И там Создателя печального встречает.

А между тем земного бытия
Осталось несть ему три дня!
Куда Соломоныч, спеша топор острит. Поэт, остерегись!
Убийцы у Верзилиных на тайную вечерю все собрались.

Все же пора прямолинейной социологической догматики, поисков душителей и гонителей лермонтовского гения сменяется наконец-то объективным, непредвзятым выяснением истоков пятигорской трагедии. Книга Владимира Захарова "Загадка последней дуэли", нами уже упомянутая, — убедительный тому пример.

В. Захаровым предпринято на редкость полное, объемное, взвешенное, неспешное, доказательное, максимально документированное аналитическое освещение фактов и обстоятельств, предшествовавших роковому поединку, его непосредственного совершения, погребения поэта, последующего суда над участниками злополучной дуэли, что стало итогом почти 25-летних усилий автора в сфере исследуемой проблемы. В предисловии В. Захаров поясняет: "Свою задачу автор видит в том, чтобы познакомить читателя с имеющимися документами и прокомментировать источники, не оглядываясь на идеологические штампы советской эпохи. Поэтому исследование ведется на основе большого и наиболее полного цитирования источников: необходимо дать читателю возможность познакомиться с тем или иным документом в его полном объеме, а не с его частью, как это часто делалось. Иными словами, автор предлагает документальное повествование".

Не претендуя на окончательность, непререкаемость суждений и выводов, Захаров, опираясь на мощный документально-источниковедческий пласт, пожалуй, впервые в отечественном лермонтоведении XX века открыто, без оговорок сформулиро-

вал свое видение проблемы, идущее вразрез с по существу общепринятым каноном: никакого заговора против Лермонтова в реальности не существовало, сознательно обдуманная антилермонтовская интрига — из области домыслов, бездоказательных предположений; трагическое стечение обстоятельств (отнодь не фатальное), где вина в различной степени ложится на всех, вовлеченных в дуэльную историю, — вот в чем корень гибельного машукского поединка.

В обоснование выдвинутой, последовательно отстаиваемой концепции автор выдвигает ряд, на наш взгляд, убедительных, весомых положений, которые в сжатом виде хотелось бы здесь привести.

В. Захаровым настойчиво подчеркивается всем известный факт: визит в Пятигорск, в нарушение начальственного предписания, был предпринят по инициативе самого Лермонтова. Последуй он по предписанному маршруту вместе со Столыпиным в крепость Шуру, события потекли бы по другому руслу (хотя, понятное дело, история сослагательного наклонения не признает). При этом чрезвычайно важно: о произвольном изменении маршрута, о пребывании поэта в Пятигорске никто в Петербурге не подозревал, известие о его гибели стало там полнейшей неожиданностью.

Вопреки утверждениям о явных и тайных врагах, окружавших будто бы двадцатисемилетнего поручика и литератора в курортном городе весной и летом 1841 года, В. Захаров констатирует: "В Пятигорске перед дуэлью Лермонтов оказался не среди клеветников и завистников, его окружали хорошо знакомые, близкие ему люди, друзья".

Указав, что "ссора Мартынова и Лермонтова носила частный характер, и о ней знали немногие", исследователь правомерно доводит этот тезис до логического конца: "...единственным поводом к дуэли были насмешки Лермонтова над Мартыновым. Лермонтов сам спровоцировал Мартынова на вызов, подсказывая, что тому следовало делать. Всерьез предстоящую дуэль никто не воспринимал. Настоящие попытки примирить соперников не предпринимались, скорее, все готовились к новому развлечению, разнообразившему жизнь на Водах".

Относительно же самого поединка тоже вносятся важные уточняющие детали: "...никакой предварительной договоренности о том, как вести себя на дуэли, между секундантами не существовало. Решение о дуэли, о ее условиях, было принято скоропалительно, причем <...> условия были поставлены жесткие, вероятно, чтобы напугать Мартынова и заставить его отказаться от дуэли".

Нельзя не заметить, однако, очевидного сужения в книге круга предпосылок и причин, обусловивших скоротечное трагическое развитие событий в жизни Лермонтова летом 1841 года. Сосредоточившись на строго фактической подоплеке случившегося, В. Захаров поневоле (или сознательно) вывел за скобки онтологическую составляющую и отчасти личностные параметры лермонтовской судьбы, без чего полномасштабное осмысление смертельного исхода дуэли у горы Машук невозможно.

3

Поистине поразительна та сосредоточенность на предвидении ранней, безвременной смерти, которая пронизывает творчество Лермонтова от первых поэтических опытов до самых последних созданий преддуэльной поры. Чем объяснить печальные прозрения, повторяющиеся раз за разом, сопровождающие земной путь творца, подобно незримому шлейфу предвестий,

знаков, гибельно заволаживающих импульсов, посылаемых Судьбой? Здесь, несомненно, дает знать о себе прежде всего исповедание романтической веры в невозможность воплощения идеала в земном бытии, предопределенности, неизбежности гибели его носителя при столкновении с суровой, косной действительностью. Уже в юношеских лермонтовских созданиях формируется тот особый тип лирического героя, то максимально сближающийся с личностью поэта, его мироощущением, мировидением, то от него отдаляющийся, концентрирующий в себе как самостоятельном субъекте дух и принципы сугубо "литературного поведения": гордый вызов Судьбе, готовность умереть, но не смириться с необходимостью быть как все:

**Но пылкий, но суровый прав
Меня грызет от колыбели...
И, в жизни зло лишь испытав,
Умру я, сердцем не познав,
Печальных дум печальной цели.**
(Н.Ф. И...вой)

Непереносимость тусклой прозы повседневности, бесперспективность рождает безысходность, "мировую скорбь", желание покончить все разом:

**Окончив труд дневных забот,
Я часто о тебе мечтаю,
Бродя вблизи пустынных вод,
Вечерним выстрелам внимаю.
И между тем, как чередой
Глушит волнами их седыми,
Я плачу, я томим тоской,
Я умереть желаю с ними...**
(*"Ты помнишь ли, как мы с тобою..."*)

Параллельно с этим в лермонтовской поэзии возникает сопутствующий мотив — феномен смерти как таковой и взгляд на нее из вне и изнутри, облекаемый в сновидческие фантазии. Поражает признание в болезненном пристрастии к потустороннему миру:

**Не обвиняй меня, Всесильный,
И не карай меня, молю,
За то, что мрак земли могильный
С ее страстями я люблю...**
(Молитва, 1829)

Смерть поначалу осмысливается поэтом как разложение плоти, жуткий, отталкивающий физиологический процесс. Его герой ("*Я зрел во сне, что будто умер я...*") поставлен в положение созерцающего собственные гниющие останки, бесильного что-либо изменить:

**И я сошел в темницу, узкий гроб,
Где гнил мой труп, — и там остался я;
Здесь кость уже была видна — здесь мясо
Кусками синее висело — жили там
Я примечал с засохшею в них кровью...
С отчаянием сидел я и взирал,
Как быстро насекомые роились
И поедали жадно свою пищу;
Червяк то выползал из впадин глаз,
То вновь скрывался в безобразный череп,
И каждое его движение
Меня терзало судорожной болью.**
(Ночь. I)

В русской поэзии, пожалуй, не сыскать подобно развернутой натуралистической фиксации превращения человеческой плоти в земной прах. Далее с шекспировским размахом живописуется решимость пересечь смертную черту даже перед ликом

устрашающего испытания распадом — столь безнадежна, беспросветна данная от рождения человеку участь:

Ах! — и меня возьми, земного червя, —
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!..
Мы без него тебя бы не знали,
Поэтому и тщетной, бедной жизни,
Где нет надежд — и всюду опасенья.
(Ночь. II)

Страдания земные углубляются для лермонтовского героя беспредельным, невыносимым одиночеством — еще один повод и причина для расставания с бранным, бессмысленным существованием.

Один я здесь, как царь воздушный,
Страданья в сердце стеснены,
И вижу, как судьбе послушны,
Года уходят, будто сны;
И вновь приходят, с позлащенной,
Но той же старою мечтой,
И вижу гроб уединенный;
Он ждет; что ж медлить над землей?
Никто о том не сокрушится,
И будут (я уверен в том)
О смерти больше веселиться
Чем о рождении моем...
(Ночь. II)

Очень скоро — не минет и года — в стихотворений "1830. Майя 16 число", уже в самом заглавии, несущем отсвет значимости запечатленных в данный конкретный миг раздумий и размышлений, вселенский пессимизм, всепоглощающая власть смерти, противиться которой не имеет смысла из-за суетности, ничтожности, "обманности" жизни, сменяется выстраданным признанием: "... Люблю мучения земли". Наряду с этим, трезвая констатация: смерть не есть достойный выход из всеохватывающих тенет малопривлекательной, холодно враждебной жизни, она не сулит "вечного покоя": "покоя нет / И там, и там его не будет..." Однако же смертного конца избежать никому не дано. Поэт, следуя античному принципу "Memento mori!", декларирует иное, нежели прежде, отношение к ней:

Боюсь не смерти я. О нет!
Боюсь исчезнуть совершенно.

Не оставить следа на земле, "зацепки" в памяти людской, сгинуть навсегда, будто тебя и не было, — вот что ныне страшит юного пиита, ощутившего в себе присутствие творческого дара. Годом позже Лермонтов развернет, детализирует пророческую картину собственной катастрофы.

Мое свершится разрушенье
В чужой, неведомой стране.

Потеря связи с родной почвой грозит "разрушеньем" в далекой чужеродной стороне — таким ощущается подтекст пророчества. Годом позже Лермонтов развернет, детализирует пророческую картину собственной катастрофы.

Я предугнал мой жребий. Мой конец,
И грусти ранняя на мне печать;
И как я мучусь, знает лишь творец;
Но равнодушный мир не должен знать.
И не забыт умру я. Смерть моя
Ужасна будет: чуждые края
Ей удивятся, а в родной стране

Все проклянут и память обо мне.

.....
Кровавая меня могила ждет,
Могила без молитв и без креста,
На диком берегу ревуших вод
И под туманным небом: пустота
Кругом. Лишь чужестранец молодой
Невольным сожаленьем, и молвой,
И любопытством приведен сюда,
Сидеть на камне станет иногда.
(1831-го июня 11 дня)

Не вдаваясь в очевидную противоречивость соотношения между "памятью" и "забытьем", "удивлением" и "проклятьем", отдадим должное интуитивному предвосхищению ужасного будущего — не в деталях и частностях, но в самом существенном, судьбоносном. В дальнейшем тема безвременного насильственного обрыва жизненной цепи многократно варьируется в переплетении романтически — литературных и личностно-провидческих начал. Приведем ряд характерных предвидений такого рода.

Когда зеленый дерн мой скроет прах,
Когда простясь с недолгим бытием.
Я буду только звук в твоих устах,
Лишь тень в воображении твоём;
Когда друзья молодые на пирах
Меня не станут поминать вином,
Тогда возьми простую арфу ты,
Она была мой друг и друг мечты.
(Арфа)

Ни друг, ни брат прощальными устами
Не поцелуют здесь моих ланит;
И сожаленью чуждыми руками
В сырую землю буду я зарыт.
(Смерть, 1830)

Душа моя должна прожить в земной неволе
Не долго.
("Душа моя...")

За дело общее, быть может, я паду
Иль жизнь в изгнании бесследно проведу;
Быть может, клеветой лукавой пораженный,
Я не спасу стыдом сплетаемый венец
И сам себе сыщу безвременный конец;
Но ты не обвиняй страдальца молодого,
Молю, не говори насмешливого слова.
Ужасный жребий мой твоих достоин слез,
Я много сделал зла, но больше перенес.
(Из Андрея Шенье)

Измученный тоскою и недугом
И угасая в полном цвете лет,
Проститься я желал с тобой как с другом,
Но хладен был прощальный твой привет...
("Измученный тоскою...")

Болезнь в груди моей и нет мне исцеленья,
Я увядаю в полном цвете лет!
Пускай! — я не был раб земного наслажденья,
Не для людей я жил на свете.
Одно лишь существо душой моей владело,

Но в разный путь пошли мы оба,
И мы расстались, и небо захотело,
Чтоб не сошлись опять у гроба.
("Болезнь в груди моей...")

Конец! Как звучно это слово,
Как много-мало мыслей в нем;
Последний стон — и все готово,
Без дальних справок.
("Что толку жить!..")

Не смейся над моей пророческой тоскою;
Я знал: удар судьбы меня не обойдет;
Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет;
Я говорил тебе: ни счастья, ни славы
Мне в мире не найти; — настанет час кровавый,
И я паду, и хитрая вражда
С улыбкой очернит мой недоцветший гений;
И я погибну без следа
Моих надежд, моих мучений...
("Не смейся над моей пророческой тоскою...")

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла;
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла;
Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя;
Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия;
("Гляжу на будущность с боязнью...")

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!
.....
А если спросит кто-нибудь...
Ну, кто бы не спросил,
Скажи им, что навылет в грудь
Я пулей ранен был...
("Завещание")

Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум не много совершит...
("Нет, я не Байрон...")

Смерть и отношение к ней занимают немало места в "Герое нашего времени". Печорин (автор доверяет ему многие свои мысли) размышляет накануне дуэли с Грушницким: "Что ж? Умереть, так умереть! Потеря для мира небольшая, да и мне самому порядочно уж скучно. Я — как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты. Но карета готова... прощайте!"

Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначение высокое, потому что я чувствовал в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их вышел тверд и холоден, как железо,

но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл топора в руках судьбы! Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания — и никогда не мог насытиться. Так томимый голодом в изнеможении засыпает и видит перед собою роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображенья, и ему кажется легче... но только проснулся, мечта исчезает... остается удвоенный голод и отчаяние!

И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни считают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле... Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец. И то и другое будет ложно. После этого стоит ли труда жить? А все живешь — из любопытства; ожидаешь чего-то нового... Смешно и досадно!"

В "Фаталисте" проблема смерти поставлена в "метафизическом" плане: "может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута..."? Как известно, Печорин склонен разделять идею фатальной предопределенности, по крайней мере, своей личной судьбы, чем обосновывает возможный выбор в экстремальных ситуациях, грозящих смертельной опасностью: "...я всегда смелее иду вперед, когда я не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь". Поведение Лермонтова на Кавказе, участие в столкновениях с горцами, рискованность иных действий и поступков, бесшабашная удалость дают основание утверждать о совпадении позиций и взглядов автора романа и его героя.

Пребывание Лермонтова на Кавказе в 1840—1841 годах предельно обостряет чувства поэта, заставляя всерьез задуматься о будущем. С одной стороны, он уже созрел для отставки, чтобы целиком посвятить себя литературному творчеству, издаванию журнала — планы, рассчитанные на перспективу, долгосрочную реализацию, связанные с укрепляющимся днем ото дня осознанием истинного своего предназначения. С другой стороны, "бремя страстей человеческих" упорно влекло Лермонтова к разрешению всегда мучившего его комплекса, обозначенного Белинским "как презрение рока и предчувствие его неизбежности". В таком душевно-психологическом контексте закономерно появление одного из последних поэтических созданий гения — стихотворения "Сон" — воплощения реального, но не единственного варианта исхода судьбы, словно подсказанного предположением Белинского В.П. Боткину от 1 марта 1841 года о гипотетическом движении по творческой и жизненной стезе стремительно набирающего высоту Лермонтова: "Он решительно идет в гору и высоко пойдет, если пуля дикого черкеса не остановит его пути". В форме "тройного сна" (он, который видит себя сраженным на поле боя и которому снится "сияющий огнями / Вечерний пир в родимой стороне", — и она, кому явилась в сновидении "долина Дагестана" и "знакомый труп") запечатлена картина естественной в гибельных схватках мгновенной смерти.

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.

Через столетия в эссе о Лермонтове Владимир Соловьев назовет строки "Сна" вещими: "...Лермонтов не только предчув-

ствовал свою роковую смерть, но и прямо видел ее заранее. А та удивительная фантазмагория, которую увековечено это видение в стихотворении "Сон", не имеет ничего подобного во всемирной поэзии, я думаю, могла быть созданием только потомка вещего чародея и прорицателя, исчезнувшего в царстве фей".

Создается впечатление, что в два последних кавказских месяца в Лермонтове происходит концентрация душевной усталости. Не ею ли вызвана в лермонтовских стихах готовность положить конец земным терзаниям, дать свершиться неизбежному: "Уж не жду от жизни ничего я"...; "Но я без страха жду довременный конец: / Давно пора мне мир увидеть новый". Желание инобытия трансформируется в торжественный реквием — прощание, равноправный диалог поэта с мирозданием, когда, став его неотделимой частью, достигаешь особого состояния — полной слитности, соразмерности вечным природным ритмам, бытийственной полноты и гармонии.

**Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;**

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

Лермонтов использует в ином смысловом наполнении образ английского поэта С. Колриджа "Жизнь-и-в-Смерти" — таков заветный порыв русского барда, его чаемая мечта, духовной альтернатива "холодному сну могилы". Лермонтовым она формулировалась в несколько другом регистре задолго до этого в поэме "Сашка".

**На что мне черный крест, курган, гробница?
Пусть отдадут меня стихиям! Птица
И зверь, огонь и ветер, и земля,
Разделят прах мой, и душа моя
С душой вселенной, как эфир с эфиром,
Сольется и — развеется над миром!..**

Аполлон Майков в сентябре 1841 года в поэтическом отклике на безвременную смерть Лермонтова выразит убеждение в символическом свершении мечты поэта о слиянии с природой в ее размахе и великолепии:

**И нет его!.. Но если умирать
Так рано, на заре, помазаннику Бога, —
Так там, у горнего порога,
В соседстве звезд, где дух, забывши прах,
Свободно реет ввысь, и цепенеют взоры,
На этих девственных снегах,
На этих облаках, обнявши сини горы,
Где волен близ небес над бездною зыбей,
Лишь царственный орел да вихорь беспоконный, —
Для жертвы избранный там жертвенник достойный,
Для гения — достойный мавзолей!**

Подытоживая сказанное, вряд ли ошибемся, указав на доминирование в художественном сознании поэта идеи рокового предела в бытии личности — неотвратимого, жуткого, внезапного, катастрофы, готовой разразиться в любой момент. В личном, бытовом измерении, соприкасающемся с "поэтической" аурой, горными высями духа, для Лермонтова последнего года жизни все более рельефна особая психологическая готовность к приятию трагического жребия, предощущение скорой смертельной развязки.

В. Соллогуб вспоминает эпизод на вечере у Карамзиных, устроенный в честь Лермонтова перед последним отъездом его на

Роковой поединок. Дуэль и гибель М.Ю. Лермонтова в литературе XX

Кавказ. Присутствующие попросили поэта прочитать что-нибудь. Когда прозвучало поразившее всех стихотворение "Тучи" (правда, Соллогуб пишет, что читалось "На воздушном океане..."), рассказчик позволил себе сравнить прочитанное с пушкинскими стихами: "Лермонтов покачал головой. — Нет, брат, далеко мне до Александра Сергеевича, — сказал он, грустно улынувшись; — да и времени работать мало остается; убьют меня, Владимир!"

Еще одно любопытное свидетельство об этом же вечере; записанное со слов А.М. Веневитиновой П.А. Висковатовым: "По свидетельству многих очевидцев, Лермонтов во время прощального ужина был чрезвычайно грустен и говорил о близкой, ожидавшей его смерти. За несколько дней перед этим, Лермонтов с кем-то из товарищей посетил известную тогда ворожею, живущую у Пяти Углов и предсказавшую смерть Пушкина от "белого человека"; звали ее Александра Филипповна, почему она и носила прозвище "Александра Македонского", после чьей-то неудачной остроты, сопоставившей ее с Александром, сыном Филиппа Македонского. Лермонтов, выслушав, что гадальщица сказала его товарищу, с своей стороны спросил: будет ли он выпущен в отставку и останется ли в Петербурге? В ответ он услышал, что в Петербурге ему вообще больше не бывать; не бывать и отставки от службы, а что ожидает его другая отставка, "после коей уж ни о чем просить не станешь". Лермонтов очень этому смеялся, тем более что вечером того же дня получил отсрочку отпуска и опять возмечтал о вероятности отставки. "Уж если дают отсрочку за отсрочкой; то и совсем выпустят", — говорил он. Но когда неожиданно пришел приказ поэту ехать, он был сильно поражен. Припомнилось ему предсказание".

Прорицания, мрачные предчувствия не погасили мятежный лермонтовский дух, не превратили его в покорное существо, уныло влекущееся ко все более приближающемуся раннему уходу, — напротив, они укрепили в нем чувство дерзкого вызова обстоятельствам, пренебрежения любой опасностью — по принципу: будь что будет, двум смертям не бывать, а одной не миновать! Этот поведенческий стиль, обусловленный распространенным в российской житейской практике, по-человечески понятен. Лермонтов в данном случае поступал как частный человек — на уровне повседневности и быта, отрешаясь объективно от себя как носителя гениального дара, вступая в опасную игру с судьбой. Безусловно, в житейский круговорот он вносил не одно только лично лермонтовское, но и пережитое, прочувствованное его литературными героями, его лирическим "я" — не в этом ли причины задиристости, едкости, мрачного иронизма, саркастичности, угрюмости, "дурного характера" в контактах с большинством окружающих при глубоко, тщательно скрытой нежности, отзывчивости, душевной ранимости. Как бы то ни было, человеческое, житейское, сиюминутно-эмоциональное преобладало в Лермонтове на уровне быта, погружая в среду "детей ничтожных мира" почти без остатка. Подобное раздвоение между аполлоническим даром и его телесным носителем объективно приближало возможность смертельного обрыва на любом витке лермонтовской жизни.

Первым — вскоре после гибели Лермонтова — обобщенное истолкование отмеченного "разрыва" предпринимает Гоголь. Признав в Лермонтове достойного преемника Пушкина, он пишет: "... поприще великое могло ожидать его, если бы не какая-то несчастная звезда, которой управленье захотелось ему над собой признать."

<...> Но внезапная смерть вдруг его от нас унесла. Слышно страшное в судьбе наших поэтов. Как только кто-нибудь из них,

упустив из виду свое главное поприще и назначение, бросался на другое или же опускался в тот омут светских отношений, где не следует ему быть и где нет места для поэта, внезапная, насильственная смерть вырывала его вдруг из нашей среды. Три первостепенных поэта: Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, один за другим, в виде всех, были похищены насильственной смертью, в течение одного десятилетия, в пору самого цветущего мужества, в полном развитии сил своих, — и никого это не поразило: даже не содрогнулось ветреное племя".

Владимир Соловьев в публичной лекции "Лермонтов" (1899) трагизм лермонтовской судьбы видит, с одной стороны, в "демонизме" его натуры, намеренном неразличении, смещении добра и зла, даже эстетизации последнего, с другой же стороны, в отсутствии ответственности перед данным ему природою великим талантом: "С ранних лет ощутив в себе силу гения, Лермонтов принял ее как право, а не как обязанность, как привилегию, а не как службу". Дуэль с Мартыновым, по Соловьеву, в ряду тех человеческих поступков Лермонтова, которые обнаруживают его нравственную несостоятельность перед лицом божественного предназначения: "...как высока была степень прирожденной гениальности Лермонтова, так же низка была степень его нравственного совершенствования, Лермонтов ушел с бременем неисполненного долга — развить тот задаток, великолепный и божественный, который он получил даром".

При всей спорности соловьевской концепции в ней по-своему развивается гоголевское суждение о том бремени, которое обязан нести человек, коль суждено ему талантом выделиться среди простых смертных.

В том же ключе выдержаны недавно обнародованные суждения публициста и литературного критика Петра Перцова, относящиеся, видимо, к 20-м годам. Среди прочего он отмечает: "Дуэль Лермонтова — замаскированное самоубийство. Самоубийство Вертера — с той же самой психологией "неприятия мира" и только без Шарлоты. По отношению к себе он был, может быть, и прав: он не боялся "исчезнуть", а хотелось поскорее "мир увидеть новый". Но он, несомненно, был неправ объективно — забыв свой гений. Сила личности (и отсюда самососредоточенности) слишком ослабила в нем чувство обязанности (своей ответственности)".

Обратимся, наконец, еще к одному неординарному умозаключению о том, как в позднем лермонтовском творчестве мотивы судьбы теснейшим образом переплетаются с его личным бытием. Современный литературовед Р. Гальцева, размышляя о последних лирических и прозаических созданиях Лермонтова, приходит к убедительному и закономерному выводу: "В последние годы вместе со спадом мятежных страстей борьба с роком ослабевает (покорность ему с печальной иронией признает поэт в "Валерике": "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 переносу"), а проблема выяснения отношений с судьбой значительно осложняется. Теперь героям Лермонтова, особенно лирическим, руководит не столько противостояние судьбе, сколько ее испытывание, особенно томительное от осаждающих поэта дурных предчувствий; не столько утверждение своеволия, сколько угадывание своего конца, обостряемого скукой жизни ("пустой и глупой шутки"). Но это заглядывание в будущее происходит у "лермонтовского человека" тоже на особый прищипанный героический манер: герой уже не стремится переломить судьбу, но идет навстречу, желая ускорить ход собы-

тий и заодно проверить строгость ее плана. На опыте, наметенном в "Штоссе" и образцово разработанном в "Фаталисте", герой и действие у Лермонтова призваны доказать, что человеку не дано "своевольно располагать своей жизнью" и "каждому из нас назначена роковая минута". Лермонтов объединяет свою точку зрения с "мусульманским поверьем" ("что судьба человека написана на небесах"), и это правомерно — лишь с учетом определенного смыслового различия между исламской покорностью (мусульманин верит, что он в последнем счете находится в ведении справедливого и благого "управителя") и стоическим фатализмом поэта. И так же, как на предыдущем этапе героического противоборства, теперь на пути "фаталистического эксперимента" (В. Соловьев) автор не отстает от своих отчаянно-отважных героев. Однако судьба, не поддававшаяся на опасную игру с ней литературных персонажей, роковым образом откликается на искусительную жизненную стратегию поэта" (Лермонтовская энциклопедия. — М., 1999, с. 312).

4

Обратимся же к тому, чем были наполнены два месяца кавказской жизни Лермонтова, завершившиеся смертельным поединком.

23 апреля 1841 года после почти месячного отпуска поэт выезжает из Москвы, чтобы, следуя высокому предписанию, вернуться на Кавказ. В дороге он нагоняет отправившегося днем раньше по тому же кавказскому маршруту своего друга и родственника Столыпина (это произошло в Туле, между ними была предварительная договоренность о встрече) и в дальнейшем они добираются до Ставрополя, куда прибыли 9 мая вместе. По причине отсутствия в городе генерала П.Х. Граббе, командующего Кавказской линией и Черномории, начальник штаба подполковник А.С. Траскин подписывает распоряжение о прикомандировании прибывших к отряду, "действующему на левом фланге Кавказа для участия в экспедиции" с пунктом назначения — крепость Темирхан-Шура (ныне Буйнакск). Вообще-то Лермонтов по приказу должен был явиться в свой полк, для чего последовать в Анапу, где тогда находилась штаб-квартира Тенгинского пехотного полка, что лишало его возможности участия в военных действиях, представлявших возможность отличиться, быть награжденным, заслужив тем самым прощение или желаемую отставку. Относившийся к Лермонтову с симпатией Траскин прибегнул к часто практикуемой на Кавказе — ввиду отдаленности от Петербурга — уловке: направления офицера туда, куда требовала этого сложившаяся обстановка, *post factum* объясняя высокому начальству мотивы принятого решения. Теперь вместо Черноморского побережья поручику Лермонтову следовало двигаться к берегам Каспия.

За короткое время, проведенное в Ставрополе, поэт отправляет два письма. Сначала он спешит сообщить в Петербург бабушке: "Милая бабушка, я сейчас приехал только в Ставрополь и пишу к вам; ехал с Алексеем Аркадьевичем, и ужасно долго ехал, дорога была прескверная, теперь не знаю сам еще, куда поеду; кажется, прежде в крепость Шуру, где полк, а оттуда постараюсь на Воды. Я, слава Богу, здоров и спокоен, лишь бы вы были спокойны, как я; одно только и желаю, пожалуйста, оставайтесь в Петербурге: и для вас и для меня будет лучше во всех отношениях... Я все надеюсь, милая бабушка, что мне все-таки выйдет прощение, и я могу выйти в отставку".

Обращает на себя внимание просьба к бабушке оставаться в Петербурге, стало быть, поближе к тем влиятельным лицам, в чьей власти содействовать положительному решению вопроса об отставке — мысли о ней всецело владеют Лермонтовым, надежда на благожелательный исход поселяется в нем. Показательно вместе с тем намерение поехать на Воды. Вряд ли речь идет о лечении и простом отдыхе. Прежние посещения Вод, отразившиеся великолепием природных ландшафтов, особостью кавказской атмосферы, драматической напряженностью людских судеб в "Герое нашей времени", побуждали, по всей видимости, попытаться снова прикоснуться к живительному творческому источнику, к той открытости, простоте, естественности человеческих отношений, каких не знали ни светский Петербург, ни шумная, суматошная Москва.

Второе письмо адресовано Софье Карамзиной, дочери знаменитого историка. Оно заслуживает цитирования в большей части в силу его значимости — искренней, откровенной лермонтовской самохарактеристики в переломный момент жизни, в преддверии скорого участия в боевых действиях. "Я только что приехал в Ставрополь, дорогая Софи, — сообщает поэт, — и отправляюсь в тот же день в экспедицию с Столыпиным-Монго. Пожелайте мне счастья и легкого ранения, это самое лучшее, что только можно мне пожелать. Надеюсь, что это письмо застанет вас еще в С.-Петербурге и что в момент, когда вы будете его читать, я буду штурмовать Черкей. Так как вы обладаете глубокими познаниями в географии, то я не предлагаю вам смотреть на карту, чтоб узнать, где это; но, чтобы помочь вашей памяти, скажу вам, что это находится между Каспийским и Черным морем, немного к югу от Москвы и немного к северу от Египта, а главное довольно близко от Астрахани, которую вы так хорошо знаете.

Я не знаю, будет ли это продолжаться, но во время моего путешествия мной овладел демон поэзии, или — стихов. Я заполнил половину книжки, которую мне подарил Одоевский, что вероятно, принесла мне счастье. Я дошел до того, что стал сочинять французские стихи, — о падение! <...>

Вы можете видеть из этого, какое благотворное влияние оказала на меня весна, чарующая пора, когда по уши тонешь в грязи, а цветов меньше всего. Итак, я уезжаю вечером; признаюсь вам, что я порядком устал от всех этих путешествий, которым, кажется, суждено вечно длиться".

Жребий как будто брошен — впереди Темирхан-Шура, опасные столкновения с горцами, понятное желание остаться живым. Особого воодушевления в предвидении очередных изматывающих поездок Лермонтов не испытывает, — и это тоже характерный симптом его душевного состояния. По дороге на Кавказ, следовательно, родилось многое из того, что известно нам в качестве последних — вершинных — созданий лермонтовской поэтической музыки.

О том, как Лермонтов неожиданно решил переиграть заданный порядок следования и вместо Каспия очутился на Водах, сохранился подробный рассказ очевидца — ремонтера Борисоглебского уланского полка П.И. Магденко, в достоверности которого сомневаться не приходится. Он вспоминает: "Солнце уже закатилось, когда я приехал в город, или, вернее, только крепость Георгиевскую. Смотритель сказал мне, что ночью ехать дальше не совсем безопасно. Я решил остаться ночевать и в ожидании самовара пошел прогуляться. Вернувшись, я только что принялся пить чай, как в комнату вошли Лермонтов и Столыпин. Они поздоровались со мною, как со старым знакомым, и приняли приглашение выпить чаю. Вошедший смотритель на приказание Лермонтова запрягать ло-

шадей отвечал предостережением в опасности ночного пути. Лермонтов ответил, что он старый кавказец, бывал в экспедициях и его не запугаешь. Решение продолжать путь не изменилось и от смотрительского рассказа, что позавчера в семи верстах от крепости зарезан был черкесами проезжий унтер-офицер. Я с своей стороны тоже стал уговаривать лучше подождать завтрашнего дня, утверждая что-то вроде того, что лучше же приберечь храбрость на время какой-либо экспедиции, чем riskовать жизнью в борьбе с ночными разбойниками. К тому же разразился страшный дождь, и он-то, кажется, сильнее доводов наших подействовал на Лермонтова, который решил таки заночевать. Принесли что у кого съестного, явилось на стол кахетинское вино, и мы разговорились. Они расспрашивали меня о цели моей поездки, объяснили, что сами едут в отряд за Лабу, чтобы участвовать в "экспедициях против горцев". Я утверждал, что не понимаю их влечения к трудностям боевой жизни, и противопоставлял ей удовольствия, которые ожидаю от кратковременного пребывания в Пятигорске в хорошей квартире с удобствами жизни и разными затеями, которые им в отряде, конечно, доступны не будут.

На другое утро Лермонтов, входя в комнату, в которой я со Столыпиным сидели уже за самоваром, обратился к последнему, сказал: "Послушай, Столыпин, а ведь теперь в Пятигорске хорошо, там Верзилины (он назвал еще несколько имен); поедем в Пятигорск" Столыпин отвечал, что это невозможно. "Почему? — быстро спросил Лермонтов, — там комендант старый Ильяшенков, и являться к нему нечего, ничто нам не мешает. Решайся, Столыпин, едем в Пятигорск". С этими словами Лермонтов вышел из комнаты. На дворе лил проливной дождь. Надо заметить, что Пятигорск стоял от Георгиевского на расстоянии сорока верст, по тогдашнему — один перегон. Из Георгиевска мне приходилось ехать в одну сторону, им — в другую.

Столыпин сидел, задумавшись. "Ну, что, — спросил я его, — решаетесь, капитан?" "Помилуйте, как нам ехать в Пятигорск, ведь мне поручено вести его в отряд. Вон, — говорил он, указывая на стол, — наша подорожная, а там инструкция — посмотрите". Я поглядел на подорожную, которая лежала раскрытой, а развернуть сложенную инструкцию посовестился и, признаваясь, очень о том сожалею.

Дверь отворилась, быстро вошел Лермонтов, сел к столу и, обратясь к Столыпину, произнес повелительным тоном: "Столыпин, едем в Пятигорск! — С этими словами вынул он из кармана кошелек с деньгами, взял из него монету и сказал: — Вот, послушай, бросаю полтинник, если упадет кверху орлом — едем в отряд; если решеткой — едем в Пятигорск. Согласен?"

Столыпин молча кивнул головой. Полтинник был брошен, и к нашим ногам упал решеткою вверх. Лермонтов вскочил и радостно закричал: "В Пятигорск, в Пятигорск! Позвать людей, нам уже запрягли!" Люди, два дюжих татарина, узнав, в чем дело, упали перед господами и благодарили их, выражая непритворную радость. "Верно, — думал я, — нелегка пришлось бы им жизнь в отряде". Лошади были поданы. Я пригласил спутников в свою коляску. Лермонтов и я сидели на задней скамье, Столыпин на передней. Нас обдавало целым потоком дождя. Лермонтову хотелось закурить трубку, — оно оказалось немислимым. Дорогой и Столыпин и я молчали, Лермонтов говорил почти без умолку и все время был в каком-то возбужденном состоянии. Между прочим, он указывал нам на озеро, кругом которого он джигитовал, а трое черкес гонялись за ним, но он ускользнул от них на лихом своем карабахском коне.

5

Говорил Лермонтов и о вопросах, касавшихся общего положения дел в России. Об одном высокопоставленном лице я услышал от него тогда в первый раз в жизни моей такое жесткое мнение, что оно и теперь еще кажется мне преувеличенным.

Промокшие до костей, приехали мы в Пятигорск и вместе остановились на бульваре в гостинице, которую содержал армянин Найтаки. Минут через двадцать в мой номер явились Столыпин и Лермонтов, уже переодетыми в белом как снег белье и халатах. Лермонтов был в шелковом темно-зеленом с узорами халате, опоясанный толстым шнурком с золотыми желудями на концах. Потирая руки от удовольствия, Лермонтов сказал Столыпину: "Ведь и Мартышка, Мартышка здесь. Я сказал Найтаки, чтобы послали за ним".

Именем этим Лермонтов называл старинного своего хорошего знакомого, а потом скоро противника, которому рок судил убить надежу русскую на поединке".

Из рассказа Магденко для нас существенно следующее: мысль пренебречь начальственным приказом, остановиться в Пятигорске, провести там летние месяцы возникла у Лермонтова спонтанно, хотя, как уже отмечалось нами, в любом случае посещение Вод им планировалось после экспедиции обязательно. Наверное, близость места подспудное нежелание подставлять свою голову под горские пули, отсрочить на время неизбежное, но малопривлекательное походно-бивуачное, военное житье сыграли свою роль, — благо, поступок такой не грозил карательными мерами и в офицерской среде являлся чем-то вполне заурядным, широко распространенным. Н.П. Раевский, однопольчанин Лермонтова, находившийся в тот период в Пятигорске, встречавшийся с поэтом, рассказывал: "... В Пятигорске была жизнь веселая, привольная; нравы были просты, как в Аркадии. <...> Всякий туда норовил. Бывало комендант вышлет к месту служения; крутишься, крутишься, дельце сварганишь, — ан и опять в Пятигорск. В таких делах нам много доктор Ребров помогал. Бывало, подластиться к нему, он даст свидетельство о болезни, отправит в госпиталь на два дня, а после и домой, за неимением в госпитале места. К таким уловкам и Михаил Юрьевич не раз прибегал".

Подброшенная вверх монета завершила окончательно задуманное: Лермонтов со Столыпиным обосновываются в Пятигорске, поручик Тенгинского полка временно выпадает из поля зрения верховных властей, они только задним числом узнают о нарушении предписания, так что плести против него какие-то интриги, на чем настаивают многие исследователи, власти оказывались не в состоянии, даже если очень этого хотели.

Знаменателен другой эпизод свидетельства Магденко: неподдельная радость Лермонтова, узнавшего (то ли от самого Найтаки, то ли от кого-то из обитателей гостиницы) о присутствии в городе Мартынова. Закономерен вопрос: каковы побудительные мотивы этого ребяческого восторга, неудержимое стремление тут же его увидеть? Этого мы не знаем.

Тут стоит отметить иное: Лермонтов, редко с кем сближавшийся, очевидно, находил в Мартышке нечто такое, что делало общение с ним вещь для него отрадной, и уж не подлежит сомнению, что Мартынов считался одним из немногочисленных его приятелей, с кем поддерживать отношения — на житейском уровне — оказывалось не капризом, прихотью, случайной вспышкой чувств, но приятной потребностью. Так было, начиная с юнкерской школы, когда происходит сближение с семейством Мартыновых, затем позднее в Петербурге и Москве, в военных походах — вплоть до злополучной ссоры. Что могло быть общего у таких разных людей — загадка их ряда малообъяснимых.

Итак, с 13 мая, времени прибытия в Пятигорск, пошел отсчет последних недель и дней жизни Лермонтова.

Между тем планы поселения в Пятигорске едва не расстроились. Как и полагалось, Лермонтов со Столыпиным обращаются с рапортом к пятигорскому коменданту Ильяшенкову, тот отдает распоряжение о соответствующем их обследовании в военном госпитале, а когда они были признаны больными, доложил об этом в Ставрополь, после чего получил от начальника штаба Траскина отношение, предписывающее удалить Лермонтова и Столыпина из Пятигорска: "Не видя на представленных вами рапортах от 24 марта сего года за №№ 805 и 806 свидетельств №№ 360 и 361, чтобы Нижегородского драгунского полка капитану Столыпину и Тенгинского пехотного полка поручику Лермонтову, прибывшим в Пятигорск, необходимо нужно было пользоваться кавказскими минеральными водами, и напротив, усматривая, что болезнь их может быть излечена и другими средствами, я покорно прошу Ваше Высокоблагородие немедленно, с получением сего, отправить обоих их по назначению, или же в Георгиевский военный госпиталь, по уважению, что Пятигорский госпиталь и без того уже наполнен больными офицерами, которым действительно необходимо употребление минеральных вод и которые пользуются этим правом по разрешению, данному им от высшего начальства".

Лермонтов, однако, сумел настоять на своем, получив благоприятное заключение врача Барклая де Толли: "Тенгинского пехотного полка поручик Михаил Юрьев, сын Лермонтова, одержим золотухой и цинготным худосочием, сопровождаемым припухлостью и болью десен, также изъязвлением языка и ломотою ног, от каких болезней г. Лермонтов, приступив к лечению минеральными водами, принял более двадцати горячих серных ванн, но для облегчения страданий необходимо поручику Лермонтову продолжать пользование минеральными водами в течении целого лета 1841 года; остановленное потребление вод и следование в путь может навлечь самые пагубные следствия для его здоровья".

Следуя служебным требованиям, Лермонтов рапортом извещает командира Тенгинского полка Хлюпина о задержке в Пятигорске: "Отправляясь в отряд командующего войсками на Кавказской линии и в Черномории г. генерал-адъютанта Граббе, заболел я по дороге лихорадкой и, быв освидетельствован в гор. Пятигорске докторами, получил от пятигорского коменданта г. полковника Ильяшенкова, позволение остаться здесь до излечения".

В конечном счете, в результате дальнейшей служебной переписки, с позволения Траскина пребывание Лермонтова в Пятигорске было окончательно легализовано "впредь до получения облегчения".

Пока продолжалось официальное оформление нового статуса Лермонтова и Столыпина, жизнь текла своим чередом. Друзья из гостиницы Найтаки переселяются во флигель, снятый у В.И. Чилаева, в доме которого уже жили князь А.И. Васильчиков и князь С.В. Трубецкой, а несколько ниже по улице, в домике для приезжих, принадлежащего семейству Верзилиных, располагались корнет М.П. Глебов, поручик Н.П. Раевский и отставной майор Н.С. Мартынов.

Не в пример Столыпину, Лермонтов сразу же после первого обследования регулярно принимает ванны, употребляет минеральную воду. Обстановка позволяет обдумывать зреющие

творческие замыслы, мечтать об отставке. Об этом свидетельствует последнее из дошедших лермонтовских писем бабушке, датированное 28 июня:

"Милая бабушка.

Пишу Вам из Пятигорска, куда я опять заехал и где пробуду несколько времени для отдыха. Я получил ваши три письма вдруг и притом бумагу от Степана насчет продажи людей, которую надо засвидетельствовать и подписать здесь; я это все здесь обделаю и пошлю.

Напрасно вы мне не послали книгу графини Ростопчиной; пожалуйста, тотчас по получении моего письма пошлите мне ее сюда, в Пятигорск. Прошу вас также, милая бабушка, купите мне полное собрание сочинений Жуковского последнего издания и пришлите также сюда тотчас. Я бы просил также полного Шекспира, по-англински <...>. Только, пожалуйста, поскорее, если это будет скоро, то здесь еще меня застанет.

То, что вы мне пишете о словах г. Клейнмихеля, я полагаю, еще не значит, что мне откажут отставку, если я подам; он только просто не советует; а чего мне здесь еще ждать?

Вы бы хорошенько спросили только, выпустят ли, если я подам".

Чем же было занято остальное время новоиспеченного обитателя Пятигорска, каковы его будни?

Попробуем с помощью непосредственных очевидцев воссоздать общие контуры обычного, повседневно времяпрепровождения поэта, подчеркнув специально, что оно не осложнялось возмущающими факторами, некими экстремальными событиями, способными нарушить его душевное равновесие. Нам придется обратиться к документам и записям П.К. Мартынова, собравшего большой фактический материал о жизни Лермонтова в Пятигорске в 1841 году.

Вот описание флигеля, последнего пристанища поэта: "Общий вид квартиры Лермонтова был далеко не представительен. Низкие, приземистые комнаты, стены которых оклеены не обоями, а просто бумагой, окрашенной домашними средствами: в приемной — мелом, в спальне — голубоватой, в кабинете — светло-серой и в зале — искрасно-розовой клеевой краской. Потолки положены прямо на балки и выбелены мелом, полы окрашены желтой, а двери и окна синеватой масляной краской. Мебель самой простой, чуть не солдатской работы и почти вся, за исключением ясеневых ломберных столов и зеркала красного дерева, окрашена темной под цвет дерева масляной краской. Стулья с высокими в переплете спинками и мягкими подушками, обитыми дешевым ситцем".

В передаче того же Мартынова интересные подробности лермонтовского быта воскрешает Василий Чилаев: "Квартира у него со Столыпиным была общая, стол держали они дома и жили дружно. Заведовал хозяйством, людьми и лошадьми Столыпин. В домике, который они занимали, комнаты, выходящие окнами во двор, называли Столыпинской половиной, а выходящие в сад — Лермонтовской. Михаил Юрьевич работал большей частью в кабинете, при открытом окне, под которым стояло черешневое дерево, сплошь обсыпанное в тот год черешнями, так что, работая, он машинально протягивал руку, срывал черешни и лакомился ими.

<...> На конюшне он держал двух собственных верховых лошадей. (Красавица-скакуна серого черкеса он купил тотчас по приезде в Пятигорск).

Штат прислуги его состоял из привезенных с собою из Петербурга четырех человек, из коих двое были крепостными: один камердинер, бывший дядька его, старик Иван Соколов, и конюх Иван Вертюков, и двое наемных: помощник камердинера гуриец Христофор Саникидзе и повар, имя которого не

сохранилось.

Дом его был открыт для друзей и знакомых, и если кто к нему обращался с просьбой о помощи или одолжении, никогда и никому не отказывал, стараясь сделать все, что только мог.

Вставал он не одинаково, иногда рано, иногда спал часов до 9-ти и даже более. Но это случалось редко. В первом случае, тотчас, как встанет, уходил пить воды и брать ванны, и после пил чай, во втором же — прямо с постели садился за чай, а потом уходил из дому. Около двух часов возвращался домой обедать и почти всегда в обществе друзей — приятелей. Поестъ любил хорошо, но стол был не роскошный, а русский, простой. На обед готовилось четыре-пять блюд, по заказу Столыпина, мороженое же, до которого Лермонтов был большой охотник, ягоды или фрукты подавались ежедневно. Вин, водок и закусок всегда имелся хороший запас. Обедало постоянно четыре-пять, а иногда и более приглашенных или случайно приходивших знакомых, преимущественно офицеров. После обеда пили кофе, курили и балагурили на балкончике, некоторые спускались в сад полежать на траве, и затем все уходили. Вечер, по обыкновению, посвящался прогулкам, танцам, любезничанью с дамами или игре в карты.

<...> Порой (и даже весьма нередко) ухаживанье за дамами сменялось искательством благосклонности более доступных и ветреных особ. Молодежь перекочевывала к Найтаки, и там, в задних номерах, как будто занятых людьми с громкими именами, а когда зало было свободно, то и в самом зале, на зеленых столах, за горами золота, серебра и ассигнаций, — "резалась", сколько хотела.

<...> Лермонтов тоже играл, но редко, с соблюдением известного расчета и выше определенной для проигрыша нормы не зарывался.

<...> Иногда, по утрам Лермонтов уезжал на своем лихом "Черкесе" за город, уезжал рано и большей частью вдруг, не предупредив заблаговременно никого: встанет, велит оседлать лошадь и умчится один. Он любил бешеную скачку и предавался ей на воле с какой-то необузданностью. Ничто не доставляло ему большего удовольствия, как головоломная джигитовка по необозримой степи, где он, забывая весь мир, носился как ветер, перескакивая с ловкостью горца через встречавшиеся на пути рвы, канавы и плетни. Но при этом им руководила не одна только любительская страсть к езде, он хотел выработать из себя лихого наездника-джигита. Знакомые дамы приходили в восторг от его удалости и неустрашимости, когда он, сопровождая их на прогулках и в кавалькадах, показывал им "высшую школу" наездничества, а Верзилинские "грации" не раз даже рукоплескали, когда он, проезжая мимо, перед их окнами ставил на дыбы своего "Черкеса" и заставлял его чуть не плясать "лезгинку".

Юный слуга Христофор Саникидзе вспоминал (в передаче Мартынова) о "творческой" стороне поведения Лермонтова: "Писал он более по ночам, или рано утром, но писал и урывками днем, присядет к столу, попишет и уйдет. Писал он всегда, в кабинете, но писал, случалось, и за чаем на балконе, где проводил иногда целые часы, слушая пение птичек".

Пятигорская "светская" жизнь сосредоточивалась в нескольких местах. По рассказу Николая Раевского, входившего в лермонтовский круг, "В то время посещались только три дома постоянных обитателей Пятигорска. На первом плане, конечно, стоял дом генерала Верзилина. Там Лермонтов и мы все были дома. Потом, мы также часто бывали у генеральши Катерины Ивановны Мерлини, героини защиты Кисловодска от черкесского набега, случившегося в отсутствие ее мужа, коменданта

кисловодской крепости. Был еще открытый дом Озерских, при- манку в котором составляла миленькая барышня Варенька".

Наиболее приметным событием пятигорской летней жизни стал большой бал на свежем воздухе, описание которого оставил Н.И. Лорер в "Записках декабриста". В его организации деятельное участие принимал Лермонтов, надо полагать, со всем своим ближайшим окружением, включая Мартынова, и это было последнее — за неделю перед дуэлью — появление "в свете", не предвещавшее грянувшей вскоре трагедии. Обращаясь к событиям двадцатилетней давности ("Записки" создавались в 1862—1869 гг.), автор передает яркие памятные впечатления, связанные с личностью Лермонтова; с которым ему приходилось не однажды общаться, спорить, и на похоронах которого он присутствовал, участвовал в скорбном обряде, будучи представителем Тенгинского пехотного полка, наряду с представителями других полков, где покойный "волею и неволею служил в продолжении своей короткой жизни". Общая атмосфера той поры, характерные детали июльского бала запомнились Лореру такими: "Гвардейская молодежь жила разгульно в Пятигорске, а Лермонтов был душою общества и делал сильное впечатление на женский пол. Стали давать танцевальные вечера, устраивать пикники, кавалькады, прогулки в горы, но для меня они были слишком шумны, и я не пользовался ими часто. <...>

В июле месяце молодежь задумала дать бал пятигорской публике, которая более или менее, само собой <разумеется>, была между собой знакома. Составилась подписка, и затея приняла громадные размеры. Вся молодежь дружно помогала в устройстве праздника, который 8 июля и был дан на одной из площадок аллеи у огромного грота, великолепно украшенного природой и искусством. Свод грота убрали разноцветными шальями, соединив их в центре в красивый узел и прикрыв круглым зеркалом, стены обтянули персидскими коврами, повесили искусно импровизированные люстры из простых обручей и веревок, обвитых чрезвычайно красиво живыми цветами и вьющеюся зеленью; снаружи грота, на огромных деревьях аллей, прилегающих к площадке, на которой собирались танцевать, развесили, как говорят, более двух тысяч пятисот разноцветных фонарей... Хор военной музыки поместился на площадке, над гротом, и во время антрактов между танцами звуки музыкальных знаменитостей нежли слух очарованных гостей, бальная музыка стояла в аллее. Красное сукно длинной лентой стлалось до палатки, назначенной служить уборною для дам. Она также убрана шальями и снабжена заботливыми учредителями всем необходимым для самой взыскательной и избалованной красавицы. Там было огромное зеркало в серебряной оправе, щетки, гребни, духи, помада, шпильки, булавки, ленты, тесемки и женщина для прислуги. Уголок этот был так мило отделан, что дамы бегали туда для того только, чтобы налюбоваться им. Роскошный буфет не был также забыт. Природа, как бы согласившись с общим желанием и настроением, выказала себя в самом благоприятном виде. В этот вечер небо было чистого темно-синего цвета и усеяно бесчисленными серебряными звездами. Ни один листок не шевелился на деревьях. К восьми часам приглашенные по билетам собрались, и танцы быстро следовали один за другим. Неприглашенные, не переходя за черту импровизированной танцевальной залы, окружали густыми рядами кружащихся и веселящихся счастливыхцев.

Лермонтов необыкновенно много танцевал, да и все общество было как-то особенно настроено к веселью. <...> Бал продолжался до поздней ночи, или, лучше сказать, до самого утра. Се-

мейство Арнольди удалилось раньше, а скоро и все стали расходиться. Я говорю "расходиться", а не "разъезжаться", потому что экипажей в Пятигорске нет, да и участницы бала жили все недалеко, по бульвару. С вершины грота я видел, как усталые группы спускались на бульвар и белыми пятнами пестрили отблеск едва заметной утренней зари.

Молодежь также разошлась. Фонари стали гаснуть, шум умолк: "И тихо край земли светлеет, и, вестник утра, ветер веет, и всходит постепенно день", а я все еще сидел, погруженный в мои мечты, устремив взоры мои в величественный Машук, у подошвы которого тогда находился. Медленными шагами добрал я до своего жилища, и хотя вся долина спала еще в синем тумане, но Эльбурс горел уже розовым атласом. При полном рассвете я лег спать. Кто думал тогда, кто мог предвидеть, что через неделю после такого веселого вечера настанет для многих, или, лучше сказать, для всех нас, участников, горесть и сожаление?"

На этом балу присутствовали сестры Верзилины, не подлежащие сомнению участие в нем всех приятелей Лермонтова, включая Мартынова. В воспоминаниях о Лермонтове Эмилия Шан-Гирей (в девичестве Клинггенберг) не обходит вниманием отмеченное размахом праздничное событие, не так уж часто нарушавшее монотонное течение городских будней. "В начале июля, — восстанавливая прошлое, пишет она, — Лермонтов и компания устроили пикник для своих знакомых дам в гроте Дианы, против Николаевских ванн. Грот внутри премирно был убран шальями и персидскими шелковыми материями, в виде персидской палатки, пол устлан коврами, а площадку и весь бульвар осветили разноцветными фонарями. Дамскую уборную устроили из зелени и цветов; украшенная дубовыми листьями и цветами люстра освещала грот, придавая окружающему волшебнo-фантастический характер. Танцевали по песку, не боясь испортить ботинки, и разошлись по домам лишь с восходом солнца в сопровождении музыки. И странное дело, никому это не мешало, и больные даже не жаловались на беспокойство".

Пятигорские дни Лермонтова во внешних, видимых, своих проявлениях естественно вписывались в бытовой контекст курортного города, его поведение и поступки отвечали почти во всем стандартам праздного летнего времяпрепровождения. Поэтому вряд ли кто догадывался о духовных терзаниях творческой личности, о тяжком бремени размышлений, о мучительных тайнах бытия, посещавших часто поэта в часы уединения, о всепроникающем чувстве беспредельного одиночества в шумном, суетном, каждодневном вертепе существования, экзистенциальной отрешенности — при кажущейся вовлеченности — от сиюминутного, каждодневного, физически проживаемого. Через несколько десятилетий Александр Блок в блестящем стихотворении, предваряемом эпиграфом из Фета "Там человек сгорел", психологически осязаемо и точно передаст состояние, близкое к переживаемому Лермонтовым накануне фатально надвигающегося бедствия:

**Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще не жившим.**

**И, глядяваясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельный пожар!**

Курортная жизнь между тем шла своим чередом. Настал злополучный вечер 13 июля. На вечере в доме Верзилиных произошла ссора между Лермонтовым и Мартыновым. Следуя избранной нами методе приводить только свидетельства очевидцев, обратимся опять к воспоминаниям Эмили Шан-Гирей. Именно она наиболее полно, в деталях припоминает подробности случившегося. Поставить их под сомнение или опровергнуть, как порой пытаются это сделать исследователи, настаивающие на существовании тонко рассчитанного заговора против Лермонтова, — труд сомнительный, малопривлекательный, связанный с натяжками и передержками, ибо абсолютно все неоспоримо подтверждает, может быть, за исключением отдельных штрихов, фактическую истинность, психологическую достоверность, на первый взгляд, мимолетной словесной стычки между приятелями. Происшедшее выглядело случайным, внешне безобидным, нечто вроде внезапно вспыхнувшей обычной перепалки. Предоставим слово свидетельнице: "По воскресеньям бывали собрания в ресторации, и вот именно 13 июля собралось к нам несколько девиц и мужчин, и порешили не ехать в собрание, а провести вечер дома, находя это и приятнее и веселее. Я не говорила и не танцевала с Лермонтовым, потому что в этот вечер он продолжал свои поддразнивания. Тогда, переменяв тон насмешки, он сказал мне: "Mlle Emilie, je vous en prie, un tour de valse seulement, pour la dernière fois de ma vie".¹ — "Ну уж так и быть, в последний раз, пойдемте". Михаил Юрьевич дал слово не сердить меня больше, и мы, провальсировав, уселись мирно разговаривать. К нам присоединился Л.С. Пушкин, который также отличался злоязычием, и принялись они вдвоем острить свой язык qui mieux.² Несмотря на мои предостережения, удержать их было трудно. Ничего злого особенно не говорили, но смешного много; но вот увидели Мартынова, разговаривающего очень любезно с младшей сестрой моей Надеждой, стоя у рояля, на котором играл князь Трубецкой. Не выдержал Лермонтов и начал острить на его счет, называя его "montagnard au grand poignard"³ (Мартынов носил черкеску и замечательной величины кинжал). Надо же было так случиться, что, когда Трубецкой ударил последний аккорд, слово poignard раздалось по всей зале. Мартынов побледнел, закусил губы, глаза его сверкнули гневом; он подошел к нам и голосом весьма сдержанным сказал Лермонтову: "Сколько раз просил я вас оставить свои шуточки при дамах", — и так быстро отвернулся и отошел прочь, что не дал и опомниться Лермонтову, а на мое замечание: "Язык мой — враг мой", — Михаил Юрьевич отвечал спокойно: "Ce n'est rien; demain nous serons bons amis".⁴ Танцы продолжались, и я думала, что тем кончилась вся ссора".

Сразу после того как гости покинули верзилинский дом, между Мартыновым и Лермонтовым состоялся короткий разговор. Его никто не слышал. О сути диалога, обмена неприязненными репликами поведал в ответах на вопросы Следственной комиссии Мартынов. Процитируем соответствующий фрагмент судебного дела: "На вечере в одном частном доме, за два дня до дуэли, он вывел меня из терпения, привязываясь к каждому моему слову, на каждом шагу показывая явное желание мне досадить. Я решился положить этому конец. При выходе из этого дома, я удержал его за руку, чтобы он шел рядом со мной; остальные все уже были впереди. Тут я сказал ему, что прежде я просил его прекратить эти несносные для

меня шуточки, но что теперь предупреждаю, что если бы он еще вздумал выбрать меня предметом для своей остроты, то я заставлю его перестать. Он не давал мне кончить и повторял несколько раз сряду, что ему тон моей проповеди не нравится, что я не могу запретить ему говорить про меня то, что он хочет, и в довершение прибавил: "Вместо пустых угроз, ты гораздо бы лучше сделал, если бы действовал. Ты знаешь, что я никогда не отказываюсь от дуэлей; следовательно, ты никого этим не испугаешь". В это время мы подошли к его дому. Я сказал ему, что в таком случае пришлю к нему моего секунданта, и возвратился к себе. Раздеваясь, я велел человеку попросить ко мне Глебова, когда он придет домой. Через четверть часа вошел ко мне в комнату Глебов. Я объяснил ему, в чем дело, просил его быть моим секундантом, и, по получении от него согласия, сказал ему, чтобы он на другой же день с рассветом отправился к Лермонтову. Глебов попробовал было меня уговаривать; но я решительно объявил ему, что он из слов самого же Лермонтова увидит, что в сущности, не я его вызываю, но меня вызывают, и что потому мне невозможно сделать первому шаг к примирению".

Вызов был брошен. Дуэльное колесо закрутилось. Пока оставим без комментариев показания Мартынова и сам собою напрашивающийся вопрос, в какой мере они правдивы, не лукавит ли обвиняемый, и того больше — не лжет ли.

Задумаемся об иной стороне вызова на поединок: достаточно ли причина, чтобы, посчитав себя оскорбленным, встать на защиту собственной чести. Лермонтоведы едва ли не в один голос говорят о незначительности, чуть ли не призрачности повода, послужившего искрой для разгоревшегося дуэльного пожара. Авторитетная Лермонтовская энциклопедия констатирует, к примеру, "разительное несоответствие между ничтожным характером ссоры и ее трагическими последствиями".

Российская дуэльная практика между тем полна примеров, когда куда более мелкие обстоятельства приводили к яростным, отчаянным дуэльным схваткам. В книге Якова Гордина "Дуэли и дуэлянты" (СПб., 1996) в качестве типичного отечественного варианта возникающей буквально на ровном месте, из ничего дуэли фигурирует не очень известный широкому читательскому кругу пушкинский поединок кишиневского периода. "В январе двадцать второго года, — рассказывает автор, — он (Пушкин. — А.О.) получил вызов от полковника Старова. Повод был пустячный: на танцах музыканты по требованию Пушкина сыграли мазурку вместо заказанной молодым офицером кадрили. Старов — командир полка, в котором служил офицер, — счел это оскорблением полку. Пушкин повел себя так, что поединок стал неизбежен. Боевой офицер, участник наполеоновских войн, известный храбростью и твердостью характера, Старов был опасным противником. Ход поединка изложил потом Липранди: "Погода была ужасная, метель до того была сильна, что в нескольких шагах нельзя было видеть предмета, и к этому довольно морозно... Первый барьер был на шестнадцать шагов; Пушкин стрелял первый и дал промах, Старов тоже и просил поспешить зарядить и сдвинуть барьер; Пушкин сказал: "И гораздо лучше, а то холодно". Предложение секундантов прекратить было обоими отвергнуто. Мороз с ветром... затруднял движение пальцев при заряджании. Барьер был определен на двенадцать шагов, и опять два промаха. Оба противника хотели продолжать, сблизив барьер; но секунданты решительно воспротивились, и так как нельзя было помирить их, то поединок был отложен до прекращения метели".

Помирить их удалось с трудом. Старов хотел продолжить поединки в зале дворянского клуба, и Липранди не сомневался, что Пушкин "схватится за мысль стреляться в клубном доме". По условиям дуэли, — стреляться до результата — это означало смерть или тяжкое ранение одного из противников. Липранди и секундант Пушкина Алексеев, его близкий, все же уладили дело. Пушкин, однако, был недоволен бескровным исходом поединка".

Многочисленные пушкинские дуэльные схватки как нельзя более красноречиво характеризуют удалой, бесшабашный, импульсивный, зачастую нелепый и абсурдный колорит русской дуэльной истории. О той же кишиневской поре пушкинской жизни Я. Гордин пишет: "... Он не просто использовал мало-мальский повод для создания дуэльной ситуации, но и провоцировал, когда и повода-то не было. В октябре двадцатого года из-за пустячной ссоры за билльярдом он вызвал сразу брата Михаила Орлова, уланского полковника Федора Орлова, потерявшего ногу в одном из сражений 1813 года, и своего приятеля Алексеева, тоже некогда лихого кавалерийского офицера. Ссору погасили благодушные Орлова и Алексеева и старания Липранди.

"Однажды, — вспоминает Липранди, — в разговоре упомянуто было о каком-то сочинении. Пушкин просил достать ему. Тот с удивлением спросил его: "Как! Вы поэт и не знаете об этой книге?!" Пушкину показалось это обидно, и он хотел вызвать возразившего на дуэль". Было это в марте двадцать первого года.

В марте двадцать второго он в разговоре с одной кишиневской дамой предложил себя в качестве дуэльного бойца — мстителя за обиду, которую кто-то ей нанес. После довольно грубого отказа дамы, изумленной этим предложением, он вызвал на поединок ее мужа, а когда тот отказался, дал ему пощечину".

Если вспомнить дуэль Лермонтова с де Барантом, — ничего принципиально серьезного, важного, что могло бы породить глубокую вражду: некие слухи, возможно, соперничество на почве любви. Этого оказалось вполне достаточно, чтобы взять в руки оружие.

Дуэльные тяжбы между товарищами, приятелями, друзьями в России практиковались настолько часто, что перестали вызывать удивление, стали обыденностью.

Возвращаясь к инциденту на вечере у Верзилиных, берем на себя смелость оценить колкие, иронические замечания Лермонтова в адрес Мартынова как сугубо оскорбительные — пусть даже они имели под собою основание. Во-первых, они прозвучали при дамах, вольно или невольно в них содержались интонации, унижительные для достоинства Мартынова. Во-вторых, в выражении "горец с большим кинжалом" заключен был весьма двусмысленный подтекст, не остававшийся для тех же дам тайной. В альбоме, заполненном карикатурами, шаржами в лермонтовском исполнении, Мартынову, по отзывам, доставалось больше всех, и в ряде рисунков не скрывалось, что же подразумевается под "большим кинжалом". Согласимся, — Мартынов мог, будучи не в духе или по другим обстоятельствам, дать волю своему раздражению. Нежелание Лермонтова признать свой промах, успокоить раздраженного, потерявшего терпение приятеля усугубили создавшееся положение, коса, как случается в подобных ситуациях, нашла на камень. Следовательно, по отечественным дуэльным канонам, повод для состоявшегося у подножия Машука поединка только поверхностному взгляду может показаться пустяковым, ничтожным — в действительности ссора

двух офицеров по таким мотивам, без сомнения, в случае нежелания сторон пойти на уступки, подразумевала дуэльное разрешение, что, кстати, никем из вовлеченных в стремительно развивающиеся события не ставилось под сомнение. Остается гадать, почему Лермонтов по-дружески не урезонил обидевшегося Мартышку, не пошел ему навстречу, как это наверняка бывало не однажды. Словом, долгие приятельские отношения обернулись-таки дуэльным противостоянием. При всей некорректности сравнения литературных героев с реальными людьми пушкинские строки как бы предвосхищали пятигорскую трагедию, запечатлев типичную ситуацию российской дуэльной практики:

Враги! Давно ли друг от друга
Их жажда крови отвела?
Давно ль они часы досуга,
Трапезу, мысли и дела
Делили дружно? Ныне злбно,
Врагам наследственным подобно,
Как в страшном, непонятном сне,
Они друг другу в тишине
Готовят гибель хладнокровно...

Дуэли, подобные описываемой, происходили на Кавказе в 30-40-е годы достаточно редко, но имели свою "антидуэльную" специфику. Объяснение данному феномену дает Яков Гордин, выясняя, почему это могло произойти. "Спад дуэльной активности парадоксальным образом проявился среди офицерства, воевавшего на Кавказе, — устанавливает он. — Физическая и моральная энергия, как и во время наполеоновских войн, получили иной выход. Но психологическое, нервное напряжение было таково, что способствовало, так сказать, "антидуэльным" срывам.

Участник Кавказской войны и внимательнейший наблюдатель нравов в сфере кавказского офицерства князь А.М. Дондуков-Корсаков писал в мемуарах: "Дуэли на Кавказе не были очень частым явлением, но зато в запальчивости раны, даже убийства товарища случались часто".

Поединок Мартынова с Лермонтовым носил "антидуэльную" окраску, он мало походил на классическую дуэль, — настолько значительны отступления от общепринятых традиций и правил при его подготовке и проведении, ибо никто в полной мере не осознавал серьезности происходящего, простосердечно оценивая дуэльный вызов банальной приятельской размовкой, требующей, чтобы исчерпать ее, примириться, соблюдения распространного, укоренившегося в дворянской среде дуэльного ритуала, дабы "свет" ни в чем не мог упрекнуть обе стороны. Такая оценка и такой подход к эмоциональному срыву между "Мартышкой" и "Маешкой" после верзилинского вечера имел под собою почву в силу внешней схожести на то, что, видно, повторялось неоднократно и гасло, не успев разгореться. Все понадеялось на мирный исход затеянного поединка: противники остынут, одумаются и дальше все пойдет своим чередом. Приятельским окружением Лермонтов воспринимался равным, таким же, как все, присутствия гениальности в нем его пятигорские друзья абсолютно не ощущали, а потому побережь его, озабочиться судьбой его как-то особенно, специально, никому и в голову по простоте душевной не пришло. Прислушаемся и доверимся князю Васильчикову: "Все мы тогда не сознавали, что такое Лермонтов. Для всех нас он был офицер-товарищ, умный и добрый, писавший прекрасные стихи и рисовавший удачные карикатуры. Иное дело глядеть ретроспективно".

Да что там Васильчиков со товарищи! В российском общественном и культурном сознании только спустя примерно полвека художественный авторитет Лермонтова оценивается наконец в масштабе, соизмеримом пушкинскому. Немногие современники проявили прозорливость в оценке истинного размаха лермонтовского таланта — среди них в первую очередь необходимо назвать Белинского и Гоголя. Большинство пребывало в уверенности незначительности, даже вторичности творческого дара Лермонтова. К примеру, ПА Вяземский в статье 1847 года "Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина" отмечал: "Преждевременная смерть его оставила неразрешенный вопрос: заместил бы он (Лермонтов. — А.О.) Пушкина или нет? Вероятно, нет. В природе Лермонтова не было всеобъемлемости и разнообразия природы Пушкина. В нем была наравне с ним поэтическая восприимчивость и раздражительность, может быть, наравне с ним и высокое художественное чувство, но не было того глубокого сознания, бесстрастия, равновесия, которые выказались так славно в некоторых творениях Пушкина. Это мое мнение. Оно, может быть, и ошибочно. Но как бы то ни было, а в том, что Лермонтов успел сделать, он далеко не поравнялся с Пушкиным. О том, что мог бы сделать, судить определенно нельзя".

Через тридцать лет в переработанном варианте статьи Вяземский не отступает от прежней позиции: "Лермонтов имел великое дарование, но он не успел, а может быть, и не умел вполне обозначить себя. Лермонтов держался до конца поэтических приемов, которыми Пушкин ознаменовал себя при начале своем и которыми увлекал за собой толпу, всегда впечатлительную и всегда легкомысленную. Он не шел вперед. Лирика его не звучала новыми струнами. Поэтический горизонт его не расширялся. Лермонтов остался русским и слабым осколком Байрона".

Мартынов, соответственно, "поднимал руку" на своего давнего приятеля, неугомонного, язвительного, едкого, и менее всего — на гордость русской литературы, как то — по извинительной аберрации сознания, воспринимающего и объясняющего прошлое с высоты нынешнего знания — принято считать, в пору всеобщего признания и распространения лермонтовской славы.

Заводя же разговор о личности Мартынова, в сущности все, кто касается обстоятельств лермонтовской гибели, буквально изничтожают его, обвиняя в сознательном, злоумышленном убийстве противника, представляя на этом основании отставного майора человеческим ничтожеством, скопищем пороков, чуть ли не исчадием ада. Пора спокойно, объективно, без гневного пафоса констатировать: Николай Соломонович Мартынов был человеком — по всем меркам — нормальным, вполне вписывавшимся в круг офицеров-дворян, к коему принадлежал. Среди слабостей характера — одна самая заметная — стремление произвести впечатление на окружающих, тяга к эффектности, броскости, желание выделиться на общем фоне. Со стороны, наверное, это выглядело, если не вызывающе, то уж, должно быть, комично, чем не преминул воспользоваться Лермонтов, каламбуя по поводу "горца с большим кинжалом". А форма на Мартынове была, между прочим, того самого Гребенского казачьего полка (правда, с некоторыми, как бы выразились сейчас, наворотами), откуда он вышел в отставку. Так что костюм свой он отнюдь не приспособлял специально к горскому стилю.

После окончания юнкерского училища, службы в Кавалергардском полку, в 1837 году Мартынов отправляется волонте-

ром на Кавказ, участвует в боевых действиях, награждается орденом. На непродолжительное время возвращается в Петербург, чтобы затем снова продолжить службу на Кавказе. Летом и осенью 1840 года вместе с Лермонтовым принимает участие в экспедиции генерала А.В. Галафеева, в том числе в сражении при реке Валерик. Как и Лермонтов, оказывается в числе представленных к награде, разделив вместе с ним горечь не оправдавшейся надежды на получение ордена после значительной корректировки списка отличившихся в сражениях Николаем I. В феврале 1841 года в звании майора Мартынов выходит в отставку "по домашним обстоятельствам", что в то же время ничуть не препятствовало снова продолжить военную карьеру. Среди предполагаемых причин отставки называют малоуспешное продвижение в чинах мечтавшего о генеральских эпохеях Мартынова. Вряд ли можно с этим согласиться: в 25 лет дослужиться до звания майора не каждому дано; еще десяток лет удачной службы — и цель могла быть достигнута. В той же мере сомнительно, будто его заставили покинуть полк из-за какой-то некрасивой истории или по причине боязни за собственную жизнь. Ближе к истине представляется другое: болезненная реакция на известие о награждении — острый удар по самолюбию. Похоже, он тут же одумался, и было даже заведено дело о возвращении его на службу, ликвидированное после подписи императором ходатайства об отставке.

Будучи высоким, прекрасно сложенным красавцем, Мартынов пользовался большим успехом у женщин. Недурно играл на фортепиано, сочинял песни, приятно пел романсы, писал стихи — в целом заурядные, но не графоманского пошиба (капитан Лебядкин о таких мог только мечтать). Неоконченный рассказ "Гуаша" — добротная, без всяких скидок, проза. Кажется, сочинитель отдавал себе отчет об уровне собственных способностей и поэтому от попыток обнародования написанного благоразумно удерживался.

С Лермонтовым Мартынов достаточно близко сошелся в юнкерской школе. Остается гадательной причина взаимного сближения полярных по своей сути молодых людей и последующих постоянно поддерживаемых обоюдными приятельскими отношениями. Лермонтова благожелательно принимают в семье Мартыновых, где ему, судя по всему, доставляет удовольствие любезничать с сестрами-красавицами своего товарища, которые к нему выказывали благосклонность. Сохранилось любопытное письмо 1840 года матери Мартынова к сыну, из которого следует, что восторг дочерей по отношению к Лермонтову ею не разделяется: "Лермонтов у нас чуть ли не каждый день. По правде сказать, я его не особенно люблю; у него слишком злой язык, и, хотя он выказывает полную дружбу к твоим сестрам, я уверена, что при первом случае он не пощадит и их; эти дамы находят большое удовольствие в его обществе. Слава Богу, он скоро уезжает; для меня его посещения неприятны".

Постоянные контакты с Мартыновым в 1840 году в условиях походно-бивучных будней не заставили Лермонтова разочароваться в нем. Чем иначе объяснить искреннюю радость приехавшего внезапно в Пятигорск Лермонтова при известии о присутствии в городе Мартышки и желание тотчас же увидаться с ним. Испытал ли такие же чувства Мартынов, увидев приятеля, сказать сложно.

Ссора 13 июля положила конец более чем десятилетнему периоду приятельства. Вызов, поданный через Глебова, Лермонтов, разумеется, принимает. К несчастью, события обы-

денные, мало чем примечательные, неумолимо приближали неотвратимую развязку. Друзья посоветовали Лермонтову на несколько дней уехать в Железноводск — тем более что им были заранее куплены билеты для пользования ванной — в надежде, что суматоха уляжется, Мартынов умерит свои амбиции, и как-то можно будет добиться желаемого компромисса. Серьезных же действий по улаживанию конфликта — по легкомыслию — предпринято не было. Пришлось определять условия дуэли. Кто конкретно из причастных к поединку занимался этим, до сих пор загадка. Когда окончательно выяснилось, что противники настаивают на своем, пришлось, скрепя сердце, приступить к малоприятному делу. Не станем вдаваться в детальное восстановление преддуэльных часов и самой дуэли в силу необычайной противоречивости дошедших до нас сведений.

Прискорбно, но организаторы дуэльного акта подошли к его проведению без должной основательности, серьезности, ответственности, не дав себе труда по-настоящему задуматься о возможных драматических его последствиях, полагая предстоящее событие, по всему судя, пустой формальностью, пикантным развлечением на фоне монотонного курортного житейства. Причастные к дуэли мало сомневались в примирительном исходе, надеялись исчерпать инцидент дружеской пирушкой. Вместо тщательной проработки условий дуэли они всего лишь приблизительно договорились о месте, где она состоится, условились, что она будет продолжаться до трех выстрелов с каждой стороны; стрелять следовало по команде, по счету между "два" и "три", если же никто не выстрелит в условленный промежуток, поединок приостанавливается для обсуждения сложившейся ситуации и дальнейших действий. Увы, решили обойтись даже без медика. Похоже, заранее не позаботились, кто из четверых — Васильчиков, Глебов, Столыпин, Трубецкой — возьмет на себя роль секундантов с той и другой стороны. Подразумевалось, что коль скоро вызов Лермонтову был послан через Глебова, то он автоматически представляет Мартынова. Видно, на месте думали определиться с секундантом Лермонтова, обязанности которого выпало исполнять Васильчикову. О том, как происходила дуэль известно из следственных показаний Мартынова, Глебова и Васильчикова, а также из воспоминаний последнего, появившихся через тридцать лет после трагического поединка.

Правомерен вопрос: в какой мере следует верить свидетелям, многое ли искажено в их признаниях? Учитывая необходимость сокрытия присутствия на дуэли Трубецкого, находившегося в Пятигорске без специального разрешения, и Столыпина, уже бывшего секундантом Лермонтова на дуэли с де Барантом, в остальном приходилось настаивать на полнейшей безуспешности предотвратить дуэльное столкновение из-за нежелания противников придти к соглашению, чтобы как-то умерить судебную кару (дуэль считалась уголовным преступлением) за причастность к ней, — мол, все в нее втянутые, люди чести, посчитали невозможным уклониться от исполнения налагаемых ею обязательств. Потому дошедшее до нас от очевидцев в самом существенном вряд ли оспоримо. Когда Мартынов аргументировал на следствии причины своей неуступчивости в конфликте с Лермонтовым, он, думается, меньше всего лукавил. "Отношения наши были довольно короткие, — объяснял дуэлянт. — Поводом же к его остротам на мой счет, вероятно, было не что иное, как желание поострить; по крайней мере, я других причин не знаю. Но как в подобном распо-

ложении духа человек легко увлекается и незаметно переходит от неуместной шутки к язвительной насмешке и так далее, то я был принужден несколько раз останавливать его и напоминать, что всему есть мера. Хотя подобные шутки нельзя назвать дружескими, потому что они всегда обидны для самолюбия, но я еще раз подтверждаю то, что честь моя была затронута не насмешками его, но решительным отказом прекратить их и советом прибегнуть к увещаниям другого рода; что, вступая с ним в объяснения, я виду не имел вызывать его на дуэль, но что после подобной выходки с его стороны, по понятиям, с которыми мы как будто сроднились, мне уже не оставалось другого средства окончить с честью это дело: я почел бы себя обесчещенным, если бы не принял его совета и не истребовал у него удовлетворения".

Дуэль, таким образом, оказалась неизбежной. Предоставим слово Васильчикову:

"<...> 15 июля часов в шесть-семь вечера, мы поехали на роковую встречу, но и тут в последнюю минуту мы и, я думаю, сам Лермонтов, были убеждены, что дуэль кончится пустыми выстрелами и что, обменявшись для соблюдения чести двумя пулями, противники подадут себе руки и поедут... ужинать.

Когда мы выехали на гору Машук и выбрали место на тропинке, ведущей в колонию <...>, темная, громовая туча поднималась из-за соседней горы Бештау.

Мы отмерили с Глебовым тридцать шагов; последний барьер поставили на десяти и, разведя противников на крайние дистанции, положили им сходить к каждому на десять шагов по команде "марш". Зарядили пистолеты. Глебов подал один Мартынову, я другой Лермонтову, и скомандовали: "сходись!" Лермонтов остался неподвижен и, взведя курок, поднял пистолет дулом вверх, заслоняясь рукой и локтем по всем правилам опытного дуэлиста. В эту минуту, и в последний раз, я взглянул на него и никогда не забуду того спокойного, почти веселого выражения, которое играло на лице поэта перед дулом пистолета, уже направленного на него. Мартынов быстрыми шагами подошел к барьеру и выстрелил. Лермонтов упал, как будто его скосило на месте, не сделав движения ни назад, ни вперед, не успев даже захватить больное место, как это обыкновенно делают люди раненные или ушибленные.

Мы подбежали. В правом боку дымилась рана, в левом — сочилась кровь, пуля пробила сердце и легкие".

Уже после публикации в "Русском архиве" в 1872 году этого рассказа автор сделал важные дополнения в беседах с Висковатовым, собиравшим материалы для лермонтовской биографии. Воспроизведем в пересказе Висковатого подробности происшедшего в тот июльский грозовой вечер, сообщенные Васильчиковым: "Мартынов стоял мрачный, со злым выражением лица. Столыпин обратил на это внимание Лермонтова, который только пожал плечами. На губе его показалась презрительная усмешка. Кто-то из секундантов воткнул в землю пашку, сказав: "Вот барьер". Глебов бросил фуражку в десяти шагах от пашки, но длинноногий Столыпин, делая большие шаги, увеличил пространства. "Я помню, — говорил князь Васильчиков, — как он ногою отбросил шапку, и она откатилась еще на некоторое расстояние. От крайних пунктов барьера Столыпин отмерил еще по 10 шагов, и противников развели по краям. Заряженные в это время пистолеты были вручены им (Глебовым? < прим. Висковатова >). Они должны были сходить к барьеру по команде: "сходись!" Особенного права на первый выстрел по условию никому не было дано. Каждый мог

стрелять, стоя на месте, или подойдя к барьеру, или на ходу, но непременно между командой два и три. Противников поставили на скате, около двух кустов; Лермонтова лицом к Бештау, следовательно, выше; Мартынова ниже, лицом к Машуку. Это опять была неправильность. Лермонтову приходилось целить вниз, Мартынову вверх, что давало последнему некоторое преимущество. Командовал Глебов... "Сходишь!" — крикнул он. Мартынов пошел быстрыми шагами к барьеру, тщательно наводя пистолет. Лермонтов остался неподвижен. Взмахнув курок, он поднял пистолет дулом вверх и, помня наставления Столыпина, заслонился рукой и локтем, "по всем правилам опытного дуэлиста". <...> Вероятно, вид торопливо шедшего и целившего в него Мартынова вызвал в поэте новое ощущение. Лицо приняло презрительное выражение, и он, все не трогаясь с места, вытянул руку кверху, по-прежнему кверху же направляя дуло пистолета. "Раз... Два... Три!" командовал между тем Глебов. Мартынов уже стоял у барьера. "Я отлично помню, — рассказывал далее князь Васильчиков, — как Мартынов повернул пистолет, курком в сторону, что он называл "стрелять по-французски"! В это время Столыпин крикнул: "стреляйте! Или я разведу вас!.." Выстрел раздался, и Лермонтов упал как подкоженный, не успев даже схватиться за больное место, как это обыкновенно делают ушибленные или раненые.

Мы подбежали... В правом боку дымилась рана, в левом сочилась кровь..."

В высшей степени любопытную деталь поединка, заимствованную из устных рассказов Васильчикова, обнародовал В.Ю. Стоюнин. Отбросив беспристрастный тон, Васильчиков довольно нелицеприятно отзываясь о поведении Лермонтова по отношению к Мартынову. "Лермонтов всегда устремлял свои насмешки на тех лиц, которые давали ему слабый отпор, — говорил Васильчиков незадолго до своей смерти, — и часто опрометчиво оскорблял их, не думая потом брать назад свои слова. То же случилось и в последнем столкновении его с Мартыновым, которого он постоянно язвил сарказмами; не находя в нем достаточно силы, чтобы отвечать тем же, он позволил себе зайти слишком далеко: стал унижать своего слабого противника в присутствии особы, которою тот очень интересовался. Мартынов был наконец выведен из терпения и обратился к поэту с упреками, в ответ на которые тот новыми шутками почти заставил его вызвать себя на дуэль. Она была, так сказать, навязана Мартынову, хотя вызов и последовал с его стороны. Расстроить ее не было никакой возможности. Когда Лермонтову, хорошему стрелку, был сделан со стороны секунданта намек, что он, конечно, не намерен убивать своего противника, то он и здесь отнесся к нему с высокомерным презрением, со словами: "Стану я стрелять в такого дурака?", не думая, что были сочтены его собственные минуты".

Спустя почти сто лет, этот факт находит отражение в книге английского исследователя Лоренса Келли "Лермонтов. Трагедия на Кавказе" (Лондон, 1977) со ссылкой на эмигрантскую газету "Возрождение" (Париж), где в 1939 году приводятся фрагменты неопубликованных воспоминаний жены сына князя Васильчикова — Б.А. Васильчикова: "На Кавказе отец сблизился и даже подружился с Лермонтовым. Они жили в Пятигорске в одном доме и отцу довелось быть свидетелем ссоры Лермонтова с Мартыновым, а затем с секундантом первого в роковой дуэли. При всей своей естественной сдержанности при суждении о роли Лермонтова в этом трагическом эпизоде, отец в откоро-

венных беседах в интимном кругу не скрывал некоторой доли осуждения Лермонтова во всей этой истории..."

Свои воспоминания об этой трагической дуэли отец поместил в семидесятых годах в "Русском архиве", но в этом изложении он, щадя память поэта, упустил одно обстоятельство, которое я однако же твердо запомнил из одного разговора отца на эту тему в моем присутствии с его большим другом Вас. Денисовичем, сыном знаменитого партизана.

Отец всегда был уверен, что все бы кончилось обменом выстрелов в воздух, если бы не следующее обстоятельство: подойдя к барьеру, Лермонтов поднял дуло пистолета вверх, обращаясь к моему отцу, громко, так что Мартынов не мог не слышать, сказал: "Я в этого дурака стрелять не буду". Это, думал мой отец, переполнило чашу терпения противника, он прицелился и последовал выстрел".

В работах, затрагивающих перипетии пятигорской дуэли, часто приходится читать о ее чрезмерной жестокости. Между тем по всем пунктам она соответствовала общераспространенной отечественной дуэльной практике и даже может быть названа щадящей, правда, по сравнению с европейскими стандартами. Как поясняет уже упомянутый нами Я. Гордин, "В русской дуэли все ставилось так, что бескровный вариант был уделом счастливой случайности". Вот фактические данные: "Европейский кодекс требовал: "Для всех дуэлей на пистолетах одно и то же правило: Дистанция между противниками никогда не должна быть менее 15 шагов.

15 шагов было для Европы минимальным расстоянием между барьерами, а обычным считалось 25—35 шагов.

В русских поединках минимальным расстоянием было 3 шага <...>, дуэли на 6 шагах не были экзотикой, а средним расстоянием считалось 8—10 шагов, 15 шагов как минимальное расстояние, тем паче 25—35 шагов не встречалось никогда. 20 шагов в дуэли Лермонтова с Барантом в 1840 году были явной уступкой французской стороне".

Если исходить из того, что секунданты развели Лермонтова и Мартынова как минимум на 10 шагов, отсчитав к тому же еще по 10 шагов от барьера, то в момент выстрела Мартынова отделяло от Лермонтова, остававшегося неподвижным, к барьеру не подошедшего, по крайней мере, 20 шагов — около 20 метров. Как известно, стреляли из "кухенройторов", а Мартынов — стрелок малоопытный, более чем посредственный, да еще и применивший особый метод стрельбы — "по-французски", с поворотом оружия курком в сторону, значительно ухудшавший прицельность огня, — имел мало шансов попасть в противника с такого расстояния, но, к несчастью, мартиновская пуля нашла цель.

Лермонтов, по всему, в случае промаха выстрелил бы в ответ "на воздух", т.е. мимо противника, — такое по дуэльным правилам допускалось. В дуэли с де Барантом так и произошло. Первым же стрелять он явно отказывался. Фаталист Лермонтов поставил на кон свою судьбу и проиграл. Ужасающим образом оправдались прозрения, предчувствие ранней кровавой кончины.

Дабы отвести подозрения в каких-либо умышленных действиях со стороны Васильчикова и Глебова, направленных во вред Лермонтову, сошлемся на два документа, безусловно, достоверных, появившихся в первые после дуэльные дни, для посторонних глаз не предназначавшихся.

Во время следствия Глебов тайно передает записку Мартынову, согласовывая с ним свои и Васильчикова показания. Наряду

с прочим, он пишет: "Я и Васильчиков не только по обязанности защищаем тебя везде и во всем, но потому, что не видим ничего дурного с твоей стороны в деле Лермонтова и приписываем этот выстрел несчастному случаю (все это знают): судьба так хотела, тем более, что ты в третий раз в жизни своей стрелял из пистолета (два раза, когда у тебя пистолеты рвало в руке, в этот третий), а совсем не потому, что ты хотел пролить кровь, в доказательство чего приводим то, что ты сам не походил на себя, бросился к Лермонтову в ту секунду, как он упал, и простился с ним. Что же касается до правды, то мы отклоняемся только в отношении к Т<рубцекому> и С<толышину>, которых имена не должны быть упомянуты ни в коем случае".

И еще один факт. 30 июля Васильчиков адресует письмо своему приятелю Ю.К. Арсеньеву, делясь впечатлениями минувших дней: "Виноват я пред тобой, любезный Арсеньев, что так замедлил отвечать на твое письмо. Но это последнее время было у нас грустное и хлопотливое. Ты, вероятно, знаешь уже о дуэли Лермонтова с Мартыновым и что я был секундантом у первого. Признаться, смерть его меня сильно поразила, и долго мне как будто не верилось, что он действительно убит и мертв. Не первый раз я участвовал в поединке, но никогда не был так беззаботен о последствиях и твердо убежден, что дело обойдется, по крайней мере, без кровопролития. С первого выстрела Лермонтов упал и тут же скончался.

<...> Мы состоим под арестом, и производится следствие. Меня перевели по моей просьбе в Кисловодск, потому что нарзан мне необходим. Я живу здесь в Слободке скромно вдвоем с Столыпиным. Меня выпускают в ванны и на воды с часowymi. В Кисловодске холодно, как прошлого года. Кроме того, пусто, как в степи. Мы с Столыпиным часто задумываемся, глядя на те прошлого лета... Но что старое вспоминать. Из нас уже двоих нет на белом свете. Жерве умер от раны после двухмесячной мучительной болезни. А Лермонтов, по крайней мере, без страданий. Жаль его! Отчего люди, которые могли жить с пользой, а может быть, и славой, Пушкин, Лермонтов, умирают рано, между тем как на свете столько беспутных и негодных людей доживают до благополучной старости".

Пора, пора признать: безвременье, фатализм, неуравновешенность характера погубили Лермонтова, и если все это воплотилось по воле рока в облике Мартынова, то, право же, отставной майор в этом нисколько не виноват: стечение обстоятельств сделало этого вполне заурядного человека убийцей гения. Вовсе не зазорно возвратиться к точной и объективной характеристике, данной Мартынову на исходе XIX века: "Мартынов — молодой офицер, имевший несчастье убить на дуэли Лермонтова" (Брокгауз и Ефрон. Энциклопедия. Т. 18. СПб, 1896. С. 702).

Дуэль и гибель М.Ю. Лермонтова в отечественной литературе XX века

Повышенный интерес к личности и творческой судьбе М.Ю. Лермонтова в истории отечественной словесности 20 века отличается таинственно волнообразным характером. Можно выделить, пожалуй, три временных периода, когда лермонтовская судьба оказывалась в центре художественно-исследова-

тельских истолкований как некий символический знак эпохи, не всегда поддающийся внятной и объемной расшифровке.

Вхождение Лермонтова — человека и художника — в контекст 20 столетия следует, по-видимому, обозначить 1887 годом в связи с появлением в сентябрьской книжке "Русского архива" статьи князя Павла Петровича Вяземского, сына известного поэта, "Лермонтов и госпожа Омер де Гелль в 1840 году", сопровождаемой четырьмя письмами французской путешественницы, не чуждой поэзии и сердечных увлечений. Из писем следовало, что русский поэт страстно ею увлекался, между ними завязался роман, и они сумели даже обменяться стихотворениями. Уже в 30-е годы после появления в солидном издательстве "Academia" извлеченного из архивов П.П. Вяземского труда "Омер де Гелль. Письма и записки" (1933) лермонтовскими будет доказано, что перед читателем типичная литературная мистификация — плод воображения и достаточно искусной подделки человека, между прочим, знавшего Лермонтова накоротке. И это при всем том, что Адель Омер де Гелль (пользуемся нынешним написанием имени, узаконенным Лермонтовской энциклопедией) — реально существовавшее лицо, естественно, к великому поэту никакого отношения не имевшее.

Мы специально упоминаем об этом любопытном эпизоде, ибо он самым непосредственным образом аукнется в художественных произведениях 20—30 годов.

Серебряный век делает Лермонтова едва ли не ключевой фигурой в интерпретации уникального пути, пройденного русской литературой от Пушкина до Чехова. Своеобразным зачином в осмыслении новым поколением лермонтовского феномена послужила публичная лекция философа Владимира Соловьева, прочитанная 17 февраля 1899 года и изданная в 1901 году, после его кончины, вызвавшая самые разноречивые отклики. Отдавая должное грандиозности поэтического таланта поэта ("Лермонтов несомненно был гений..."), Соловьев представляет его первым в русской литературе, охваченным "демоном гордыни".

Истоки Лермонтовской трагедии Соловьев трактует, исходя из противоречия между божественным даром, которым был наделен поэт, и его низменной нравственной сутью, тяготением к "демоническому сладострастию": "...Мы знаем, как высока была степень прирожденной гениальности Лермонтова, так же низка была его степень нравственного усовершенствования".

С Соловьевым полемизировал Д. Мережковский (М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества, 1909). Для него Лермонтов — гордая, титаническая личность, взыскующая Истины, и в процессе ее поиска дерзнувшая бросить вызов Творцу. Трагическая его участь предопределена сознанием невозможности постичь будущую вечную правду и мучительным ощущением контраста между "звуками небес" и "скучными песнями земли", постоянно гнетущим чувством своей инородности в земных пределах.

Б. Садовской в эссе "Трагедия Лермонтова" (1911), равнодушно проходя мимо религиозно-философских мотивов, характерных для лермонтовских штудий Соловьева и Мережковского, следует, тем не менее, за соловьевской концепцией поразительного несовпадения нравственной и эстетической сути того, что оставил после себя в жизни и литературе мелькнувший, как метеор на небосклоне, Лермонтов. Впрочем, в отличие от своего оппонента, Садовской достаточно скептически оценивает лермонтовское художественное наследие: "У Лермонтова слог зловещий. Стихи его падают на читателя, как желтые осенние листья. Главное значение его поэзии в лирике и "Герое нашего времени"; кавказские декоративные его поэмы, за исключением

"Демона", скучны и ходульны. Полное собрание его сочинений являет собой огромную грудку сменявшихся беспрестанно черновиков; перебить их окончательно не дала смерть".

Куда большей взвешенностью и объективностью отличалась позиция Ю. Айхенвальда, который, в первом выпуске "Силуэтов русских писателей" (1910) назвал Лермонтова закономерным явлением русской поэзии и прозы на стезе утверждения оригинальности и национальной самобытности.

В целом подход представителей Серебряного века к Лермонтову диктовался, можно предположить, сменой точки зрения на роль поэта и сущность поэтического творчества, в противовес веку девятнадцатому, и возобладавшей в нем позитивистской оценки поэта как слуги народного, "колокола на башне вечевой" — в пользу надмирности, божественности, поэтического мессианства.

Лермонтов снова попадает в орбиту писательского притяжения на рубеже 20—30-х годов, в пору окончательного утверждения советской власти, становясь как человек и творец объектом художественного осмысления. Появившиеся одно за другим романы и повести "Бегство пленных, или История страдания поручика Тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова" К. Большакова, трилогия С. Сергеева-Ценского ("Поэт и чернь", "Поэт и поэт", "Поэт и поэтесса"), "Штосс в жизни" Б. Пильняка, "Тринадцатая повесть" П. Павленко, фильм "Кав-

казский пленник" (другое название — "Гибель Лермонтова", 1930) трактуют трагизм судьбы поэта неприкрыто враждебным отношением к нему самодержавной власти, светской черни, в конечном счете его погубившими.

Завершенный в 1941 году, опубликованный через полвека, роман Б. Садовского "Пшеница и плевелы" представляет собою совершенно неординарный подход в объяснении причин лермонтовской гибели: она трактуется как результат саморазрушения личности под напором демонических страстей, овладевших поэтом.

Настоящим "лермонтовским всплеском" ознаменовались 70—80-е годы, когда выходят в свет различные по глубине таланта произведения Ю. Казакова, Г. Гуля, А. Титова, А. Червинского, А. Родина, в которых наблюдается постепенный отход от трафаретной мифологии лермонтовской судьбы, хотя ничего принципиально нового в интерпретации глубинной сути гибельного финала художника заявлено не было.

Лишь последняя по времени публикация — небольшая стилизованная повесть Э. Шульмана "Дело о происшедшем поединке" (1994) решительно порывает со сложившейся традицией в мотивировке лермонтовского смертного конца, выдвигая на первый особенности характера поэта, его поведенческого стиля, взаимоотношений с окружающими, а наряду с этим — торжество его величества Случая, нелепо трагического стечения обстоятельств.

Примечания

¹Мадмуазель Эмилия, прошу Вас на один только тур вальса, последний раз в моей жизни. (фр.).

²наперебой (фр.).

³горец с большим кинжалом (фр.).

⁴Ничего, завтра мы снова будем хорошими друзьями. (фр.).

Текст и примечания печатаются по изданию:

Очман А.В. Роковой поединок.

Дуэль и гибель М.Ю. Лермонтова в литературе XX века. — Пятигорск, 2002.



Борис Матвеевич Розенфельд

1933

Борис Матвеевич Розенфельд — искусствовед, член Союза композиторов России, заслуженный деятель культуры, награжден Лермонтовской медалью.

Тема "Музыкальная лермонтовiana" давно увлекает Б.М. Розенфельда. Свои материалы он условно делит на три части. Первая относится к биографии поэта: его музыкальные интересы, вкусы и место музыки в жизни. Вторая часть — музыкальные

образы и впечатления в поэзии. Третья часть — отражение поэзии в музыке и судьбе композиторов и исполнителей: Балакирева, Рахманинова, Шаляпина и т.д.

Разработка этой темы была во многом инициирована Виктором Андрониковичем Мануйловым. В диалогах с ним, с его помощью были изданы книги, написаны и напечатаны статьи, доклады, рефераты.

"Итожу то, что прожил" — это подборка материалов, итог многолетних поисков и систематизация всего того, что автору удалось разыскать и объединить единой темой.

Б.М. Розенфельд — обладатель огромного архива, связанного с творчеством М.Ю. Лермонтова, деятелей культуры и искусства, имеющих отношение к Кавказским Минеральным Водам. Энциклопедически образованный человек, он автор многих книг об искусстве, талантливый популяризатор культуры.

Краткая библиография

Лермонтов в музыке: Справочник / Составители Л. Морозова, Б. Розенфельд; Вступительная статья В. Жданова. — М.: Советский композитор, 1983.

Розенфельд Б.М. Лермонтовская энциклопедия / Институт русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом); научное редактирование: Совет издательства "Советская энциклопедия"; главный редактор В.А. Мануйлов. — М.: Советская энциклопедия, 1981. Автор десяти словарных статей.

Польская Е.Б., Розенфельд Б.М. И звезда с звездой говорит... (Знаменитые гости Кавказских Минеральных Вод) / Вступительная статья В.А. Мануйлова. — Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1980.

Польская Е.Б., Розенфельд Б.М. Первый в России: Из истории памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске // Пензенская правда. — 1972. — 5 июля.

Польская Е.Б., Розенфельд Б.М. Подарок Родине // Художник, 1973. — № 7. — С. 42—43.

Розенфельд Б.М. Мои друзья — мое богатство. — Кисловодск: "МИЛ", 2003.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

2004 "Музыка моего сердца..."

(Композиторы-современники М.Ю. Лермонтова)

Воплощение поэзии М.Ю. Лермонтова в музыке — далеко не новая тема. Хорошо знакомы труды С. Булича, К. Эйгиса, Б. Асафьева, Б. Главацкого, А. Гозенпуда. Известны ранние разработки темы "Музыка в жизни Лермонтова", "Лермонтов и музыка", "Музыкальность Лермонтова". И вот иной аспект темы: "Композиторы — современники Лермонтова".

Известна музыкальная одаренность поэта, который играл на фортепиано, скрипке, флейте, пытался сочинять музыку. Поэтический и музыкальный талант органически слиты в его творчестве, и поэтому мелодика его строк находила отклик у множества композиторов.

Далеко не всё, созданное на стихи Лермонтова, — оперы, романсы, песни — по глубине и силе настроения соответствует поэтическому содержанию. Среди прижизненных произведений современников не так-то много романсов, по силе дарования достигающих вершин лермонтовской поэзии. Подлинный расцвет пришел позже, с появлением произведений М. Балакирева, А. Рубинштейна, Н. Римского-Корсакова, А. Спендиарова, Э. Направника.

Рассмотрим музыкальное окружение Лермонтова и музыкальное воплощение его стихов в последнее десятилетие жизни поэта.

За эти годы многие творения Лермонтова увидели свет. Были опубликованы две его книги, созданы музыкальные переложения, расширился круг знакомых среди композиторов, музыкантов, исполнителей, но сведений о знакомстве их с поэтом в лермонтовских материалах чрезвычайно мало. Самим Лермонтовым упоминаются Бартенева, Бетховен, Шуман, Одоевский, Виельгорские...

В первой половине XIX века начинается расцвет русского романса. Мы отыскивали немало интересных фактов, связанных с романсами на стихи Лермонтова.

Всех композиторов-современников Лермонтова можно разделить на две группы — известные, профессиональные, популярные и в свое время, и сегодня.

Это — во-первых.

Ко второй можно причислить забытых, и в большинстве случаев, заслуженно забытых, дилетантов, музыкальных графоманов, сведения о которых скудны да и не очень ценны. Такая градация, конечно, условна. К первой группе следует отнести и таких композиторов-современников поэта, которые не воплотили в своем творчестве лермонтовские произведения. Это, прежде всего, знакомый поэта талантливый гитарист-композитор М.Т. Высоцкий (1791—1837), это Верстовский, Одоевский, Кавос.

Итак, к первой группе мы относим: А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева, М. Глинку, Михаила и Матвея Виельгорских, Н. Огарева, Н. Титова, А. Львова, А. Даргомыжского, А. Дер-

фельда, А. Контского, Г. Ломакина, Н. Бахметьева, М. Бернарда, К. Вильбоа, Феофила Толстого, И. Геништу.

Вторая категория значительно больше по количеству, о многих нет никаких биографических подробностей, а их романсы известны только по каталогам, реестрам, рецензиям в "Северной пчеле". Они не исполнялись, обойдены певцами, хотя и изданы, но не просмотрены, назовем их. Это И. Азаревич, И. Билибин, А. Вилламов, М. Воронцова, П. Воротников, К. Гертман, А. Голевский, Л. Голицын, А. Губерт, С. Зыбина, И. Игнатьев, В. Кастриото-Скандербек, К. Кнепфер, Н. Кругликов, Г. Кузьминский, Ф. Лангер, Н. Макаров, Е. Ольгин, Л. Пастухов, К. Пауфлер, О. Пенковский, В. Перфильев, И. Романус, А. Скарятин, Н. Стрекалов, А. Тартуни, В. Филиппов, П. Фосс, В. Фракман, А. Шишкин, С. Штуцман. Эти имена мало известны даже в музыкальном мире.

Особо следует выделить людей, близких к поэту родственными и дружескими связями: Дмитрия Аркадьевича Столыпина (1818—1893), Екатерину Павловну Петрову (1820—?), поэтов Николая Платоновича Огарева (1813—1877), соученика по пансиону Константина Александровича Булгакова (1812—1862). Все они авторы романсов на стихи поэта.

Есть и композиторы-иностранцы: это приглашенные из-за рубежа преподаватели консерваторий Москвы и Петербурга, музыканты придворных оркестров, заезжие гастролеры, писавшие музыку на лермонтовские тексты: Жак Галеви, автор очень популярных опер, Ференц Лист, Иосиф Гунке, Бертольд Дамке, Эдмунд Людвиг, Адольф Рейхель, Сеймур Шиф.

Семьдесят композиторов-современников Лермонтова!

Александр Александрович Алябьев (1787—1851) — один из музыкальных "колумбов" Кавказа. Первым написал оперу "Кавказский пленник" на пушкинский сюжет и задумал "Измаил-Бей" на сюжет поэмы Лермонтова, но написана только "Черкесская песня" ("Много дев у нас в горах"), изданная М. Милляр (1843 г.). Это более зрелое сочинение композитора. Хотя в его черновых тетрадах немало записей черкесских, кабардинских и азиатских напевов.

Особое и по времени первое место занимает известнейший романсist Александр Егорович Варламов (1801—1848). Автор шести произведений, написанных при жизни Лермонтова чуть ли не в год их первых публикаций. В каждом из этих произведений чувствуется соответствие поэтического текста музыке. Варламову были понятны и духовно близки мотивы лермонтовских стихотворений, горечь глубокого разочарования, "досада тайная обманутых надежд".

Начнем с первого романса "Ангел". Музыка написана задолго до появления стихотворения в печати, т.е. в 1832 году, а стихотворение увидело свет в 1840 году в "Одесском альманахе", ноты

были изданы в журнале "Музыкальное эхо" за 1843 год с композиторским посвящением Ноне Ренке. В данном случае посвящение очень важно. Оно помогает установить датировку написания романа. Кратковременное знакомство Ренке и Варламова относится к поздней осени 1831 и началу 1832 года. Таким образом, еще до публикации стихотворения Лермонтова было уже известно. Романс исполнялся на музыкальных вечерах, и музыкальный критик Феофил Матвеевич Толстой отмечал "светлую элегию, проникновенность" романа "Ангел", считая его одним из художественных откровений композитора — "так совершенна и выразительна его свободно льющаяся мелодия-кантилена необычайно широкого диапазона с виртуозной фактурой аккомпанемента". В 1832 году Варламов создает романс "Белеет парус одинокой", самый популярный и самый лермонтовский романс, в котором он сохраняет замечательное воплощение свободолобивого, мятежного порыва, так образно переданного в лермонтовском стихотворении. Динамика, энергия определяется упругой, резко очерченной формой аккомпанемента. Характер мелодии подчеркнут чеканным активным ритмом болеро. Одну из ранних рецензий на это музыкальное произведение мы встречаем в журнале "Галатея" 1839, № 10, ч. 2. Хроника, стр. 147: "...песни Варламова с чисто русскими мотивами сделались народными и поются в залах и на посиделках". Еще одна деталь: сам Варламов был великолепным исполнителем своих романсов, они не лежали в ящике композиторского стола, а сразу выносились на суд слушателей, входили в репертуар знаменитых певцов и цыганских ансамблей...

В дальнейшем многие из этих романсов Варламова служили другим композиторам источником для написания вариаций, фантазий, инструментальных переложений. И так, уже признанный композитор Варламов достигает небывалой популярности. В этот период он занимает место "композитора музыки" (была в то время такая должность) при оркестре московского театра. Дирекция императорских театров выдала Варламову служебное свидетельство: "По знаниям музыкальной части заслуживал всегда от начальства похвалу".

За десятилетие, начиная с 1833 года, Варламовым было написано множество вокальных произведений, среди которых "Горные вершины" и "Благодарность" с пометой "июнь 1840 года", первая нотная публикация: СПб., Гротриан, 1843 г. А романс "Горные вершины" явно издан в год написания — 1840 и отпечатан в московской фирме Грессера в этом же году. Тема природы, всегда занимавшая видное место в музыке у Варламова, шире, чем кажется на первый взгляд. В "Горных вершинах" картины природы даны композитором как фон, на котором оттеняются человеческие переживания.

Есть еще два произведения Варламова "Казачья колыбельная" и "Молитва" ("Я, мать божия..."), которые датируются 1840 г. Годом позже анонимный рецензент в "Московских ведомостях" за 22 мая 1841 года сообщает: ""Колыбельная" песня ("Спи, младенец мой прекрасный"), в которой чудесно (музыкально) соединяются простота русской колыбельной напевности с таинственным обаянием сна, в область которого постепенно вводят звуки". Эта колыбельная издана Грессером в 1842 году, а "Молитва" ("Я мать божия") при жизни Лермонтова в 1840. Как видим, еще не опубликованные стихи Лермонтова уже перекладывались Варламовым на музыку. Это свидетельство того, что либо Варламов и Лермонтов были знакомы, либо стихи Лермонтова были до напечатания столь популярны, что широко расходились в списках. Один из самых любимых и популярных варламовских романсов, безусловно, "Парус" ("Белеет парус одинокий"), по изданию он самый поздний (СПб., изд. Стелловского, 1848 г.).

После Варламова следует рассказать о композиторе Николае Алексеевиче Титове (1800—1875). Он — один из основоположников бытового романа, и не случайно его называли "дедушкой русского романа". Композиторов Титовых шесть, и, главное, все обращались к лермонтовским стихам. Больше того, они почти все ровесники поэта и почти все или Николай, или Николаевичи, или Александры, или Александровичи, но так или иначе "Н.А." или "А.Н.". Музыкальный язык у них тоже очень схожий, но все же особого внимания заслуживают Николай Алексеевич и Николай Сергеевич Титовы. Они пользовались обычным арсеналом композиторов-дилетантов. В гармоническом отношении романсы Титовых уступают Алябьеву и, безусловно, Варламову. Ритмы романсов зачастую носят явно танцевальный характер и порой никак не соответствуют поэтическому содержанию. Таковой, к примеру, романс "Молитва" ("В минуту жизни трудную"), написанный в 1840 году. Это типичный легкий вальс. Такой же, чуть даже примитивнее, вальс "Спи, младенец мой прекрасный". "Молитва" посвящается В.Ф. Одоевскому и впервые звучала в его салоне в исполнении профессиональной и модной певицы Веры Петровны Бибиковой. В первом издании "Колыбельной" Н.А. Титова был напечатан только один куплет Лермонтовского стихотворения, а в перепечатке у Стелловского приведен полный текст. Дата цензурного разрешения в том и другом случае отсутствует, но исследователь творчества Титова профессор Сергей Константинович Булич считает, что романсы написаны в 1840 году; сравните издательский порядковый номер каталога Стелловского: "Колыбельная" — № 14, а "Молитва", как известно, издана в 1840 под № 15.

Датировка нотной литературы того времени особо затруднена отсутствием выходных данных на титульных листах, лишь иногда цензурное разрешение приходит на помощь. Но и это не всегда бывает достоверным, т.е. разрешение к печати получено в одном году, а фактически ноты изданы значительно позже. Примером может служить издание романсов Пауфлера "Русалка" и "Сосна" (первое издание — Бернгард, 1854 год). И вдруг встречается рецензия Булгарина в "Северной пчеле", 1845, № 74, с. 294, т.е. намного раньше: "Уже несколько лет ласкают слух прелестные, полные неги и очарования романсы Кристиана Генриховича Пауфлера "Сосна" и "Русалка" на известные стихи того же названия поэта Лермонтова". Значит, написаны эти романсы значительно раньше. "На севере диком" и "Русалка" — в 1845 с посвящением А. Гензельту.

Следом за Варламовым и Титовым или, точнее, параллельно, рядом с ними создает романсы великолепный лирик, как его называли "Фет в музыке", Александр Львович Гурилев (1803—1858). Автор четырех лермонтовских романсов, в выборе текста он не соперничает с Варламовым. Романс "Молитва" ("В минуту жизни трудную") издан при жизни Лермонтова (Москва, Мюллер, 1840 год). "Оправдание" ("Когда одни воспоминанья...") — в 1846 году и "Нет, не тебя так пылко я люблю", напечатанные в "Альбоме памяти Варламова", — в 1851 году.

"Успех этих романсов необыкновенный и заслуженный, — писал корреспондент "Санкт-Петербургских Ведомостей" за 1875 год, — причина успеха кроется в богатстве вдохновения композитора, в задушевности мелодий и умении постичь дух русской музыки".

Едва ли не самым законченным образцом мелодичности может служить романс Гурилева "И скучно, и грустно" с великолепным обобщающим рефреном, с чутким и ритмичным аккомпанементом. Напечатан в журнале "Нувелист", СПб., 1852 г.

Глинка и Лермонтов! Многих интересовала и волновала связь этих двух великих творцов, встречи их реальны, они могли быть

и в салонах Карамзиной, и у Одоевских, но факт их знакомства устанавливается по встрече молодого Лермонтова с Глинкой в доме сестры композитора Марии Ивановны Стунеевой. При жизни Лермонтова романсов на его стихи Глинка не писал, лишь через семь лет после гибели поэта он создает "Слышу ли голос твой". Идея создания этого романса принадлежит Н.Н. Дубровскому (писателю, филологу, профессору польского Главного педагогического института). Вместе с Глинкой он совершил прогулку в Белены, что расположены неподалеку от Варшавы в живописном месте на крутом берегу Вислы. На обратном пути Глинка напевал романс, а по возвращении сел за фортепиано и романс был готов. Посвятил он его Анне Андреевне Волховской.

Другой романс Глинки "Молитва" ("В минуту жизни трудную") написан в сентябре 1847 года в Смоленске. В своих "Записках" Глинка пишет: "Оставшись один в сумерки, я почувствовал такую глубокую тоску, что, рыдая, молился умственно и выимпровизировал "Молитву" без слов для фортепиано и посвятил ее Дону Педро (пианист, гитарист, композитор), а спустя восемь лет к этой "Молитве" подошли слова Лермонтова, и я сделал переложение для голоса, хора и оркестра, и в том же 1855 году партитура была издана фирмой Стелловского". В связи с Глинкой хочется остановиться на малоизвестном факте. В 1915 году Михаил Фокин поставил балет в одном действии на музыку М.И. Глинки по сюжету лермонтовского стихотворения "Сон". Стихотворение "В полдневный жар в долине Дагестана" к началу нашего века было широко известно как народная песня, хотя музыку к нему написал К. Пауфлер. Но Фокин отказался воспользоваться этой бытующей мелодией и создал хореографический этюд на музыку "Вальса-фантазии" Глинки.

В особый раздел можно выделить музыкальные сочинения родственников и соучеников Лермонтова. Таких немного: Елизавета Павловна Петрова, о которой расскажу позже, и Дмитрий Аркадьевич Столыпин — двоюродный дядя поэта, брат Столыпина-Монго, он был младше Михаила Юрьевича, окончил юнкерскую школу, с 1839 по 1842 гг. служил в лейб-гвардии конном полку.

Т.А. Иванова в книге "Посмертная судьба поэта" дает характеристику Дмитрию Аркадьевичу: "Он был талантливым человеком, занимался скульптурой, литературой, музыкой. Был общим друг Лермонтова и Толстого Л.Н., будучи значительно моложе, он тем не менее был товарищем игр юного Лермонтова" (1829—1832 гг.). Его стремление и привязанность к искусству ценил Лермонтов. Известен эпизод совместного посещения ими цыганского табора. В записи журналиста Мартыанова до нас дошла их беседа о песнях, и одной из любимых песен Лермонтов назвал цыганскую таборную "Ах, ты злодей, злодей", мотив и слова просты, задорны и нравились Лермонтову.

Д.А. Столыпину принадлежат четырнадцать изданных романсов, из них три на стихи Лермонтова. Популярен и известен только один "Два великана" ("В шапке золота литого..."). Дату первой публикации обнаружить не удалось, а "Нищий" ("У врат обители своей") и "Демон" ("Люблю тебя нездешней страстью") были изданы Бернардом в 70-е годы. "Демон" интересен тем, что напоминает цыганскую, таборную песню, но так как нам не известны пока ноты любимой цыганской песни Лермонтова, то сравнить их, к сожалению, невозможно.

Еще один современник, даже ровесник Лермонтова, — поэт-демократ Николай Платонович Огарев (1813—1877). Мы знаем его как поэта, но он был вполне профессиональным пианистом и композитором, причем, композиторские опыты его связаны только с поэзией друзей. Он создает романсы-песни на стихи любимых ему Пушкина, Полежаева и семь романсов на стихи Лер-

монтова. Из них пять изданы после гибели Лермонтова, а два в рукописи, до сего дня не опубликованы, хранятся в Государственном литературном музее. Причем, романс "На светские цепи" — только черновой набросок, незавершенный замысел. Известно, что Лермонтов посвятил эти стихи Марии Шербатовой. Любопытен штрих: музыкальная рукопись черновика написана не сначала, не с первых строк стихотворения, а только на два последние четверостишия:

**Как пламя родное,
У чуждых опоры не просит,
И в гордом покое
Насмешку и зло переносит,
От дерзкого взора
В ней страсти не вспыхнут пожаром,
Полубит не скоро,
Зато не разлюбит уж даром.**

Последние две строчки повторяются дважды, без аккомпанемента, жаль, что романс не завершен.

Огарев считал поэзию Лермонтова очень музыкальной: "Стихи так изящно выражены, что их можно не только читать, их можно петь, да еще на совсем своеобразный лад. Из них каждое, смотря по объему, — или песня, или симфония".

С этим нельзя не согласиться, 168 лермонтовских произведений легли в основу музыкальных сочинений!

30-е годы в Петербурге были далеко не заурядными в художественном смысле. Эпоха Жуковского, Пушкина, Гоголя, Лермонтова. В эти же годы раздалась аккорды Алябьева, Глинки, Даргомыжского. Это время расцвета литературно-музыкальных салонов, домашнего музицирования, Лермонтов и композиторы — его современники — охотно посещают эти салоны, не исключено, что в салоне Карамзиных Лермонтов знакомится с одним из замечательных современников — Александром Сергеевичем Даргомыжским (1813—1869).

Первый по времени романс Даргомыжского — "Тучки небесные, вечные странники" (СПб., издание Ф. Ли, 1844 год). Музыковеды считают романсы Даргомыжского на стихи Лермонтова "золотой страницей" романсовой лирики XIX века. Восемь произведений создано на стихи поэта — шесть романсов и два трио. И какое же это великолепие и откровение — слушать "Мне грустно" или "Слышу ли голос твой" и бесподобный по форме "И скучно и грустно"! Музыковед В.А. Васина-Гроссман отмечает подчеркнутое внимание композитора к музыке слов, к поэтическому размышлению в мелодическом стиле элегии. "Мне грустно" — единственный романс Даргомыжского, соединяющий в себе декламационное начало со свободно льющимся пением. "И скучно и грустно" — наиболее яркий образец новой трактовки элегии у Даргомыжского. И это, бесспорно, один из редких случаев идеально найденного соотношения между музыкой и словом. Вот тут следует еще одно указание, сделанное Васиной-Гроссман, на очень большое внимание композитора к логической, смысловой стороне поэтической основы. Музыкальные цезуры совпадают с цезурами логическими, музыкальное и грамматическое предложения здесь абсолютно равны друг другу.

Еще на одном столичном музыкальном салоне стоит задерживать внимание — это гостеприимный дом Михаила и Матвея Виельгорских.

Братья Виельгорские давно были известны в Петербурге любовью к музыкальному искусству. Оба брата были богатые помещики, аристократы, образованные люди и радушные хозяева. У них был превосходный оркестр под управлением маэстро Островского. Дом этот был обычно заполнен знаменитостями, постоянно устраивались концерты классической музыки, встреча-

лись лучшие художники, писатели, артисты, где Лермонтов принимался самым дружеским образом.

Матвей Юрьевич прилично играл на виолончели, был музыкальным деятелем, но нас интересует Михаил Юрьевич Виельгорский как композитор. Его большая начитанность, художественный вкус, отличное музыкальное образование, тонкое критическое чутье позволили надолго запомнить современникам этого "гениального дилетанта". Преимущественно, подобно Огареву, Виельгорский писал романсы только на стихи друзей — П. Вяземского, Ф. Глинки, И. Мятлева, Е. Растопчиной.

Конечно, как большинство современников, он писал на стихи А. Пушкина. Есть у него три романа на лермонтовские стихотворения: "Отчего?" ("Мне грустно"), "Тучки небесные", написанные в сороковом году ("Тучки" опубликованы в "Альбоме памяти Варламова", издателем Бернардом в 1851 г., а "Отчего" — годом раньше), и романс Нины из драмы "Маскарад" (СПб., 1844 г.).

И ещё один сочинитель музыки — Константин Александрович Булгаков (1812—1862), соученик Лермонтова по московскому благородному пансиону. Тот самый, о котором Лермонтов шутил:

**На вздор и шалости ты хват
И мастер на безделки,
И шутовской надев наряд,
Ты был в своей тарелке.**

О его музыкальной деятельности известно немного: был певцом-любителем, входил в близкое окружение Глинки. Нам удалось разыскать в Центральном музыкальном музее имени Глинки в фонде В.Ф. Одоевского рукописный альбом с вклеенным в него романсом Булгакова "Горные вершины", расписанным на два голоса в сопровождении органа. Других вокальных произведений Булгакова обнаружить не удалось. Известен его "Галоп", написанный еще в пансионе, главное достоинство которого в том, что фортепианное переложение его в 1843 году сделал Ференц Лист. И можно предположить, что Булгаков мог познакомить Листа со стихами Лермонтова, потому что во время гастролей по России Лист написал лермонтовскую "Молитву" ("В минуту жизни трудную") — прелестный мелодический паравраз.

Исследователь, профессор Федор Федорович Майский приводит в своих материалах о годах обучения Лермонтова в Университетском пансионе список преподавателей музыкальных предметов. Класс скрипки вел Карл Геништа, брат знаменитого в те времена композитора, виолончелиста, выпускника того же пансиона — Иосифа Иосифовича Геништа (1795—1853). Иосиф Геништа — автор четырех романсов: "Казачья колыбельная", "В минуту жизни трудную", "Я, мать божия..." и "Тучи". Никакого своеобразия в отборе стихов нет, взяты самые распространенные, которые уже имели даже в то время несколько музыкальных воплощений.

Возьмем "Казачью колыбельную песню" Лермонтова с уточненной датировкой 1838 год. Помимо недошедшего до нас музыкального переложения ее самим Лермонтовым, мы насчитываем еще несколько музыкальных вариантов, написанных при жизни Лермонтова его современниками: И. Азаревичем, Е. Петровой, П. Архангельским, Н. Бехметьевым, А. Варламовым, И. Геништой, композитором В.А.П.

Библиограф К.А. Иванов расшифровал В.А.П. как Василий Александрович Петров, посвятивший свой романс очень молодой в то время певице Вере Ивановне Билибиной (1801—1841). Следовательно, посвященный ей романс написан при жизни Лермонтова, если не допустить, что он был посвящен памяти пе-

вицы после ее смерти. Возможно, Лермонтов слушал в ее исполнении романсы на свои стихи.

Нам интересен и брат певицы композитор Иван Иванович Билибин (1818—1892), профессиональный музыкант. Он долгое время был концертмейстером Петербургской оперы. Первый лермонтовский романс "И скучно и грустно" написан композитором в год издания первой книги стихотворений поэта в 1840 году. Второй романс "Утес" напечатан в журнале "Музыкальное эхо" в 1851 году. В наши дни музыковед И. Маевский, разбирая и анализируя эти романсы, отмечает, что "композитор следит за каждой мыслью поэта, но следит не только за самой мыслью, а за тончайшей игрой ритма, звучания. За всем тем, что в подлинно поэтическом произведении неотделимо от мысли и является выражением ее".

В работе И.Л. Андроникова "Музыкальность Лермонтова" ("Советская музыка", № 10, 1964 год) приведен следующий факт. В феврале 1840 года "Литературная газета" сообщила, что стихи Лермонтова "И скучно, и грустно" положены на музыку "одним известным петербургским артистом" и приняты "с живым участием в лучшем петербургском обществе". Далее Андроников пишет: "К сожалению, имя этого композитора нам пока еще не известно: Даргомыжский написал свой романс на эти стихи спустя пять лет после этой заметки".

Мне хотелось высказать предположение, а не Билибин ли тот "известный петербургский артист". Совпадает и время, и название, и популярность...

В списке композиторов, создателей романсов на стихи Лермонтова, есть имя Хомякова. Иванов предполагает, что это поэта-славянофил Алексей Степанович, но никаких подтверждений нам разыскать не удалось, играл ли он, сочинял ли музыку. Романс "Оправдание" ("Когда одни воспоминания") издан в 1884 году и интонационно близок к романсам Гурилева. Посвящен он Василию Васильевичу Безекирному, который жил значительно позже (1835—1919 гг.).

В свой последний приезд в Петербург, просматривая "Северную пчелу", Лермонтов мог прочесть заметку-извещение: "В музыкальном магазине "Одеон" поступила в продажу только что отпечатанная певческая пьеса "Молитва" на слова Лермонтова: музыка сочинена нашим даровитым композитором Феофилом Матвеевичем Толстым" (1810—1881). В этой же заметке говорилось об успехе этого романа в Петербурге.

Феофил Толстой — писатель, музыкальный критик, выступал в печати под псевдонимом Ростислав. Он автор еще двух произведений, написанных при жизни Лермонтова: "Желание" ("Отворите мне темницу...") и "Русалка плыла по реке", изданных по рукописи уже после смерти композитора в журнале "Нувеллист", № 1, 1845 год. Рецензия на сочинения появилась в газете "Северная пчела" за февраль 1841 года, № 40. Характеризуя эти произведения, критик Ю. Энгель писал: "На диво, как это Ростислав привлек к своему творчеству стихи Лермонтова? Вообще плохие стихи у музыкантов были всегда более в ходу, нежели талантливые".

Регистрация музыкальных произведений в рассматриваемый нами период — 1830—1841 годы — носила случайный характер. Специальные музыкальные журналы лишь сообщали о выходе в свет романа того или иного композитора, но не указывали название и автора текста. Редакции "Северной пчелы", "Молвы" и других газет не имели постоянных музыкальных рецензентов-обозревателей, и потому сведения были нерегулярны и случайны.

Бывают досадные пропуски и в наши дни. Ни в одной библиографической работе, нотографии не учтен романс князя Вла-

димира Оболенского "В минуту жизни трудную" — хотя обложка этого произведения воспроизведена в "Литературном наследстве" за 1941 год, тома 43—44, стр. 363 в статье Г. Виноградова "Произведения Лермонтова в народно-поэтическом обиходе". Досадно, что мы не располагаем никакими сведениями о написании и исполнении романа, но одно из значительных открытий — это дата в нотах — 1838 год. Следовательно, музыка создана до появления стихотворения Лермонтова в печати в журнале "Отечественные записки" за 1839 год, № 11. Это дает повод исследователям для пересмотра датировки написания Лермонтовым данного стихотворения.

Я перечислил наиболее значительные и интересные романсы на стихи Михаила Юрьевича Лермонтова, написанные его современниками, главным образом, при жизни поэта. Но, несомненно, существуют и другие романсы на тексты Лермонтова, которые до нас, по разным причинам, не дошли. Так, к примеру, нам известно, что одна из кузин поэта Екатерина Павловна, рожденная Петрова, в замужестве Жигимонт, писала романсы на его стихи.

О.Э. Богданова в фонде библиотеки Академии наук обнаружила дневник ее брата Аркадия Павловича Петрова (1825—1895). Исследуя его, Богданова замечает, что музыка в семье Павла Ивановича Петрова, родственника Лермонтова, занимала почетное место, но особо выделялась музыкальными способностями дочь хозяина Екатерина Павловна. Наше внимание привлекает тот факт, что ею были написаны несколько сочинений на стихи Лермонтова.

"Музыкальность юной кузины, — продолжает далее Богданова, — не могла не заинтересовать Михаила Юрьевича и можно предположить, что музыкальные произведения, созданные Е.П. Петровой, должны были в какой-то степени носить отпечаток тех разговоров, которые происходили у нее с Михаилом Юрьевичем во время их встреч". В дневнике Аркадия Павловича есть запись: "...14 марта 1844 года, папенька думает велеть напечатать музыку, сочиненную Катей на стихи Лермонтова: "Колыбельную песнь" и "Молитву"".

В июле 1844 года, отправляясь к Кате на Кавказ (Катя была замужем, ожидала ребенка), Аркадий сообщает в дневнике: "Взял ноты Кати и роздал (в Москве) 85 экз. по разным музыкальным магазинам".

К сожалению, местонахождение этих нот нам неизвестно.

Эти размышления лишь только начало большой, но далеко не завершенной работы. Возможно, потребуется еще не одно десятилетие для ее окончания. Необходимо исследовать фонды архивов, а они, как вам известно, рассеяны по разным городам, многие до сего дня не разобраны, поэтому уточнения для исследователей весьма затруднены, а ценно определить год, место издания и хранения автографов.

Не ослабевает надежда, что в восстановленном домике Алябьева в Пятигорске все же появится постоянная экспозиция "Лермонтов в музыке", где по заслугам будут выделены стенды с именами и трудами композиторов, работавших на Кавказе: Глинки, Балакирева, Танеева, Рахманинова и многих, многих других.

Текст предоставлен автором.

2004 "Дышу Лермонтовым..."

(М.А. Балакирев)

Не говорите, что у нас нет памятников..., они рассеяны повсюду, особенно в старинных городах наших, но не всякий хочет заметить их...

В.Г. Белинский

Крикнешь в горах слово "Кавказ", и далекое эхо ответит: "сказ" ... Кавказ и в самом деле сказочный край, воспетый в сотнях легенд. Ему посвящены поэмы, романы, повести. Из всего написанного об этом дивном месте земли можно было бы составить многотомную антологию. Огромная картинная галерея едва ли могла вместить полотна живописцев, воспевавших очарование страны гор.

Рассказывают, как девятилетний С.Т. Конёнков, возвратившись из путешествия по Кавказу, изваял из мрамора Эльбрус. Сегодня видом этого величественного вулкана любуются посетители музея Родена в Париже. Десятки композиторов черпали вдохновение из музыкальных родников Кавказа.

Но истинную подлинность мелоса горцев воплотил в своем творчестве глава "Могучей кучки" Милий Алексеевич Балакирев, и, пожалуй, никто из русских так не прочувствовал всю прелесть, мелодическую гамму суровых кавказских мелодий, как Балакирев.

Уже в 60-е годы прошлого века этот талантливый композитор обратился к неисчерпаемому источнику песенного и танцевального фольклора народов России. Увлечение Кавказом — страшною вольности — как нельзя лучше соответствовало передовым демократическим идеям "шестидесятников", к которым принадлежали композиторы "Могучей кучки".

Созданные до Балакирева музыкальные произведения с кавказской тематикой порою отличались только названиями. Ритм, колорит, мелодические особенности зажигательных горских напевов, их истинно национальную выраженность, эту музыку, образно говоря, "одетую то в праздничную белоснежную, то в обычную повседневную горскую бурку", открыл слушателям он, Милий Балакирев, в период своей творческой зрелости. На основе подлинно народной кабардинской мелодики создан его "Исламей" (Ислъэмей), до сего времени украшающий репертуар многих пианистов мира. Сам композитор 2 марта 1892 года писал немецкому пианисту и писателю Эдуарду Рейсу: "Спешу удовлетворить Ваш интерес касательно "Исламея". Пьеса эта случайно задумана на Кавказе, куда мне пришлось съездить несколько лет подряд в конце 60-х годов. Грандиозная красота тамошней роскошной природы и гармонирующая с ней красота племен, населяющих эту страну, все это вместе произвело на меня впечатление глубокое, и тогда я задумал большое оркестровое сочинение для выражения своих впечатлений".

Здесь Балакирев услышал, понял и прочувствовал первозданную прелесть кавказских мелодий, обычно исполняемых на зурне, дюдюке, а то и просто под мерные удары палочек, и сумел во-

плотить их в великолепное, зрелое произведение большого музыкального искусства, о котором Ф. Лист сказал: "Какая оригинальность, сила и какое знание фортепьянной техники!". Академик Б. Асафьев считал, что в "Исламее" сконцентрировалась вся творческая энергия Балакирева, отразилась с наибольшей силой "героическая орлиная пора" его жизни. Сложнейшая виртуозная ткань этой пьесы является и поныне трудно одолжимым препятствием для многих пианистов. Балакирев не только развил в "Исламе" прогрессивные для его эпохи традиции виртуозного пианизма Листа, но стремился воплотить токатные, "ударные" звучания кавказских народных инструментов.

Не все отнеслись положительно к этой пьесе, негодовали, возмущались: "Надо быть сумасшедшим, чтобы это сочинить", но в большинстве отзывы звучали восторженные. После "Половецких плясок" Бородина, "Шехеразады" Римского-Корсакова, "Плясок персидок" Мусоргского фантазия "Исламей" послужила образцом для многих творений русского музыкального ориентализма.

Позднее это произведение нашло воплощение и в хореографии: в историю театра вошел триумф балета "Исламей". Премьера состоялась в зимний сезон 1912 года (хореограф Михаил Фокин). Наследники покойного Балакирева сначала протестовали против превращения "Исламея" в балет, но потом дали разрешение на его представление.

Балет этот совершил свое победоносное шествие по Европе и всюду возбуждал восторг зрителей.

Музыка звучала без изменения в великолепной оркестровке для симфонического оркестра, сделанной при жизни композитора С.М. Ляпуновым. Либретто было заимствовано из сказок "Тысяча и одна ночь".

...Любимая жена Шаха усыпляет мужа сонным напитком, чтобы иметь возможность принять у себя возлюбленного негра. Но Шах, подозревавший жену в измене, не выпил предложенного напитка, притворился сонным, сделавшись свидетелем измены.

Шаха играл Е. Гердт, жену — В. Красавина, негра — М. Фокин. Вся вещь — сплошной танец восточного колорита, прерываемый краткой, но невероятно выразительной драматургической силой.

Декорация восточного дворца написана Ансфельдом в характерной для этого художника сине-зеленой гамме.

Рецензенты в восторге, захлебываясь, писали в газетах: "Какое буйство красок, ярких пятен, смелых до дерзости сочетаний, сложная и радостная колоритнейшая многоголосая fuga!... Полное соответствие с музыкой".

Спустя много лет, в 1873 году 15 марта, Стасов пишет Балакиреву:

"Мне хочется написать Вам, Милий, несколько слов для того только, чтобы сказать Вам, какое глубокое впечатление про-

извел вчера в концерте Николая Рубинштейна Ваш "Исламей" не только на меня, но и на всю нашу музыкальную компанию, тут присутствовавшую. Давно уже не слышав эту удивительную вещь, мы тем сильнее и глубже были ею поражены и, встретившись один с другим в антракте, в один голос трубили Вам "Слава!" "...".

В библиотеке им. Салтыкова-Щедрина (СПб) хранится партитура "Исламея", инструментованная Казеллой, с многочисленными ремарками и поправками, сделанными карандашом Балакиревым. Три черновых автографа представляют собой тщательно выписанные варианты больших кусков "Исламея!".

Первое издание осуществил Юргенсон в 1870 году по чистовым рукописным автографам. Балакирев сделал много уточнений на русском языке. Жаль, некоторые из них остались незамеченными и, таким образом, в первом издании имеется ряд опечаток. Перепечатка этого издания, сделанная в Германии издателем Шоттом, содержит еще больше неточностей. К тому же в этой перепечатке совсем утерялась оригинальная русская терминология Балакирева. И второе немецкое издание 1902 года издателя Ратера не совсем удовлетворяло автора, он и на этом экземпляре, не уставая, делал корректуры. И только в 1909 году Юргенсон, по настоянию автора, переиздал вторую редакцию "Исламея", которую можно считать завершённой версией Балакирева. В архивах композитора на этом издании собственноручная подпись: "Окончательно исправленный вариант издания".

Впервые вступив на кавказскую землю 9 июня 1862 года, композитор остановился в пятигорской казенной гостинице — известной Ресторации. Свой приезд он так описал критику В.В. Стасову: "Первое впечатление в Пятигорске было неприятное: нас подвезли к гостинице, вошедши туда, я увидел огромный зал, в одном углу стоял стол, карты, шампанское и офицеры, в другом углу то же, и везде то же. Общества решительно нет, везде кавказские офицеры... В Пятигорске только и лечатся от ран, или от Венеры, или от параличного состояния, происшедшего по большей части от пьянства, и потому, кроме офицеров редко встретишь человеческое лицо.

Эссентуки — большая станица в 17 верстах от Пятигорска, там общество очень маленькое, но есть и порядочный народ, так что мне не скучно. Конечно, об музыке и помину нет, да и я уже привык довольно к той мысли, что в моем настоящем деле, я буду всегда один и один, как это ни прискорбно <...>

В особенности сошелся я из товарищей по водопое с Навроцким — мировой посредник Полтавской губернии".

Это неприятное впечатление от пошлости курортно-военного быта вскоре сгладилось общением с природой и историей городка. "Эльбрус, яркие звезды, утесы, скалы, снеговые горы, грандиозные пропасти Кавказа — вот чем я покуда живу". Еще по дороге на Кавказ, следуя через Ставропольскую губернию, Балакирев запомнил мелодию, петую каким-то тенором ночью, при луне, в то время, когда переменяли лошадей. Позже эта мелодия была использована композитором в Первой симфонии.

Прожив в Пятигорске несколько дней, познакомившись поближе с окружающей обстановкой, Балакирев совершает увлекательное путешествие по памятным местам, связанным с Лермонтовым. Любуется живописной окрестностью города, величественной панорамой Кавказского хребта.

"Кавказ прелесть... исходил везде и, несмотря на постоянную нервную раздражительность и недовольство всем, оттого происходящее, я был очень доволен местоположением Пятигорска. Я в этом роде еще ничего прежде не видывал. Дышу Лермонтовым. Я чуял тень Лермонтова, — она там, не шутя, предо мною.

Перечитавши еще раз все его вещи, я должен сказать, что Лермонтов из всего русского сильнее на меня действует... Кроме того, мы совпадаем во многом, я люблю такую же природу, как и Лермонтов... Черкесы точно также мне нравятся, начиная от их костюма (лучше черкесского костюма я не знаю), и много еще есть струн, которые Лермонтов затрагивал, которые отзываются и во мне..."

В другом письме, как бы оправдываясь, добавляет: "Описывать вам здешние места не стану: мои описания будут никуда не годны для такой великолепной местности. Я пробовал до сего времени в разных письмах описывать здешний край — выходила только ерунда. Да и зачем описывать: все описания Кавказа найдете у Лермонтова, и еще какое гениальное описание, я лучше поделюсь с вами различными рассказами, а видеть мне приелось чудесного и курьезного".

Собрату по искусству Цезарю Кюи он повторяет о Лермонтове: "Его дух я чую здесь на всяком месте..."

Пройдя курс лечения в Эссентуках, он переезжает к подножию Железноводск. Железноводск приютился в зеленой горной долине и по праву считается самым живописным и драгоценным уголком Северного Кавказа. Вся жизнь этого города протекает в парке. Напоенный воздухом, настоящим на цветах и зелени, парк в летнюю пору бесподобен.

В письме к Ц. Кюи Балакирев пишет: "Железноводск по природе лучше (имею в виду другие города Кавказских Минеральных Вод). Климат здесь прелестный, вид кавказских гор в меня вливает что-то энергичное, сильное. Отсюда виден двуглавый Эльбрус и по горизонту видны тянущиеся цепи снежных гор. Растительность здесь меня изумила <...> Одно мне здесь неприятно — это похабная музыка, солдафоны с утра до вечера на одних медных инструментах играют в саду разные польки и мелодии".

Одно очень жаль, что Железноводск мало помог в улучшении здоровья, и Балакирев, по совету врачей, переезжает в Кисловодск в надежде на спасение "божественным нарзаном" и благоуханным живительным воздухом ущелья реки Ольховки.

"Кисловодск — рай Кавказа, иначе его не называют... Местоположение не уступает Железноводску и Пятигорску, зато просто восхищение — аромат. Здесь один минеральный источник, зато стоит добрых ста любимых — это нарзан. Я люблю стоять у нарзана, смотреть на его сердитую пену, чувствуется элемент силы, а все сильнее меня притягивает".

Первый приезд на Кавказ не остался бесследным в творчестве. Из письма к Римскому-Корсакову: "Теперь перейду к собственной особе. Здоровье мое почти не поправляется, доктора говорят, что нарзан поправит меня и потому на будущей неделе переезжаю в Кисловодск для лечения нарзаном. Настоящая моя деятельность тоже почти не двигается вследствие непонравления здоровья. Я до сих пор только кончил первую часть концерта и написал четверть второй части. Я даже заметил, что умственная работа очень дурно действует на мое здоровье, отчего я прекратил писать. Авось в Кисловодске буду в состоянии продолжить и, может быть, еще и вторую часть (Largo) окончу".

Летопись жизни Балакирева, так старательно и скрупулезно составленная А.С. Ляпуновой, позволяет точно, по дням, проследить пребывание композитора на Кавказе.

Следующее лето 1863 года Балакирев снова приезжает в Пятигорск, поселяется в доме врача С.А. Смирнова.

Да и сам Смирнов — это достопримечательная гордость Пятигорска. Он — организатор русской курортной науки, ему принадлежат научные изучения источника в Железноводске, впоследствии названного "Смирновским". Смирнов содействовал



изданию первой курортной газеты и журнала "Записки русского бальнеологического общества".

Жаль, что именем этого доктора не отмечена ни одна улица в Пятигорске и нет санатория, носящего его имя (хотя в Железноводске такой существовал).

Деятельность доктора Смирнова на Кавказе — это яркий след, оставленный человеком на земле.

В письме к Стасову от 3 июня 1863: "Смирнов настаивает, чтобы я дал в Пятигорске концерт, но Вы не поверите, сколь мне все противно, и меня тошнит от одной мысли об этом. В Петербурге я был вынужден <...> С людьми я покончил, иногда иду к ним по необходимости есть и пить. Сердиться на них, ненавидеть их тоже не могу, это все равно что ненавидеть корову за то, что она бодается. Мне осталось одно, чем я и пользуюсь, наслаждаться природой".

И все же, воспользовавшись добрым советом Смирнова, Балакирев в этот приезд устраивает концерты в Железноводске, Пятигорске и Кисловодске. В основном, благотворительные — это был его принцип.

Когда стало известно, что в Париже собирались соорудить памятник Фредерику Шопену, то Балакирев на эту акцию пожертвовал гонорар, полученный за издание "Тамары".

Письмо Балакирева к Римскому-Корсакову: "Я приехал на Кавказ 31 мая и до сих пор еще не начал лечиться, а так только приятно провожу время и перечитываю письма моих друзей, т.е. письмо ваше и Стасова...". В ответном письме Римский-Корсаков, завидуя Милию Алексеевичу, сообщает: "А я Вам завидую, и как завидую! Вы штатский, а я военный. У Вас Кавказ, у нас —

Б.М. Розенфельд

Курляндия. У Вас Эльбрус — у нас холодный Бирутта. У Вас тополя и чинары, у нас — сосна и береза. У вас тепло — у нас холодно. У вас черкесы — у нас Финляндский полк. У вас Лермонтов писал, у нас родился прежний мой учитель Улих. Вообще говоря, разница хоть и небольшая, но есть. Я, наконец, даже прихожу к тому убеждению, что все, что сочиняешь на Кавказе, все выйдет хорошо. А здесь так это очень мудрено...".

В Железноводске в те времена местом для концертов был Вокзал. В нем был расположен ресторан, довольно большой зал для танцев, в гостиной стоял рояль, где блистали заезжие знаменитости. Здесь-то и выступал в ту пору М.А. Балакирев. Вокзал находился в начале парка, давно его нет и в помине, даже рисунки и фотографии его обнаружить пока не удалось.

Программы концертов позволяют раскрыть содержание этих выступлений (фотокопии были переданы А.С. Ляпуновой в дар Кисловодскому театральному музею). 29 июля в Железноводске Балакирев играл Бетховена, Шопена, Шумана, Гензельта. Немного видоизмененные программы были исполнены в Пятигорском Николаевском вокзале и в "Цветнике", а также в кисловодской Ресторации у Нарзанной галереи.

Балакирев с большой ответственностью относился к этим выступлениям. В письме к отцу из Железноводска он подробно описывает эти выступления: "Сбор небольшой, всего 150 рублей. Зал, в котором происходил концерт, очень маленький, так что больше бы народу не уместилось. Первый ряд был пуст, так как Смирнов распорядился назначить чересчур дорогую цену — 5 рублей".

Гораздо больше публики привлек концерт, устроенный 11 августа в зале кисловодской Ресторации.

Все в этот приезд идет на пользу, и он радостно сообщает отцу: "Мое здоровье улучшается. Еще здесь попью Железной воды и надеюсь быть совсем молодым".

Часами бродит он по Пятигорску, по тем местам, где обитали лермонтовские персонажи: Печорин, Грушницкий, княжна Мери, Вера, доктор Вернер. В черкесских мастерских задерживается, наблюдает за плясками горцев, слушает их мелодии и рассматривает музыкальные инструменты, "похожие на нашу русскую балалайку".

Для Стасова записывает местные "мотивы", находя в них черты и русского, и испанского мелоса. В Пятигорске 31 мая знакомится с балкарским просветителем князем Исмаилом Мурзакуловичем Урусбиевым.

"Интересуясь тамошней народной музыкой, — писал он, — я познакомился с одним — точнее с балкарским — князем, который часто приходил ко мне и играл на своем народном инструменте, похожем отчасти на скрипку, народные мелодии. Одна из них плясовая — "Исламей", мне очень понравилась, и, ввиду приготовления себя к сочинению "Тамары", я занялся обработкой ее для фортепьяно".

Сам же Урусбиев позднее сообщал С.И. Танееву: "Милий Алексеевич тотчас же все услышанное переложил на фортепиано... Так характерно и удачно, что когда он перед сборищем кабардинцев стал исполнять танцы "Сазандаран" и лезгинку, то 80-летний старик, почетный уздень, не вытерпел и пустился в пляс. "Нашу играют, почему сидите слушаете? Плясать надо!". И это было лучшей похвалой.

Так родилась первая тема стремительного танца кабардинцев в фортепианной восточной фантазии "Исламей". Это произведение, в котором сплетаются мотивы огненной кавказской пляски и лирической татарской песни, созревало в последующие годы и в 1869 году было исполнено Н.Г. Рубинштейном на концерте в бесплатной музыкальной школе, основанной Балакиревым в Петербурге.

Лермонтовский текст

Музыка "Исламея" стала новым источником народной мелодики для композиторов-"кучкистов". Посвящено оно было первому исполнителю.

Исмаил Мурзакулович Урусбиев — образованный горец. Хранитель культуры своего народа и весьма им почитаемый, он оказался первым ценителем кавказских музыкальных созданий М.А. Балакирева: в Пятигорске вместе с гостями-горцами он слушал мелодии в первоначальном переложении их композитором для фортепиано.

Потом, в Баку, Тифлисе Балакирев с такой же страстностью собирает и обрабатывает грузинские, черкесские, армянские песни, хлопочет об организации на Кавказе отделения Русского музыкального общества. В письме к Г. Берлиозу мечтает о том, чтобы ознакомить Восток с европейской музыкой.

Влюбленность и заинтересованность в Кавказе велика. "Здесь все ходят в черкесском платье, я увлекся общим духом и снял свою карточку в черкеске и папахе у вновь прибывшего фотографа Индицкого, чтобы была память о пребывании на Кавказе". Записывает кабардинскую "Туаше махуз" ("Счастливая княгиня") Гошена — "Нарсан".

Кубанский войсковой атаман Н.Н. Кармалин предлагал Балакиреву постоянно работать на Северном Кавказе, в Екатеринодаре открыть отделение Русского музыкального общества и первые концерты составить из собственных "кавказских сочинений". А в письме к Г. Берлиозу Балакирев уточняет: "В этом обществе, где дети гор — армяне, грузины, персы, черкесы, кабардинцы — услышат впервые под моим управлением музыку Бетховена, Шумана, Глинки и Вашу музыку, которую я так уважаю...". Но травля, начавшаяся в Петербурге, вызвала у композитора глубокий душевный кризис, и он временно ушел от музыки.

Очарование Кавказа Балакирев преимущественно воспринял через образы мятежной музы Лермонтова, чья поэзия нашла широкие отзвуки в творчестве композитора, который еще в 1855 году на "Большой сонате" для фортепиано дважды, чернилами и карандашом, написал взятые у Лермонтова строчки:

**...В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.**

На Кавказе он начинает работу над созданием симфонической поэмы "Тамара" на лермонтовский сюжет с посвящением великому Ференцу Листу. В архиве композитора есть письмо Ф. Листа от 9(21) X 1884 года: "Я с благодарностью принимаю честь посвящения мне Вашей симфонической поэмы "Тамара". Признателен и благодарен". Впервые она была исполнена в Москве 22 декабря 1884 года.

Пятнадцать лет работал над этим произведением Балакирев. Сочинение это, замечает Стасов, одно из совершеннейших музыкальных созданий нашего века...

Это жемчужина музыкального творчества Балакирева, в ней он буквально живо рисует природу Кавказа — зловеющий гул бурного Терека в "глубокой теснине Дарьяла" и обольстительный образ Тамары — "прекрасной, как ангел небесный, как Демон коварной и злой".

Все музыкальные темы также воплотили песенный и танцевальный фольклор кавказских народов. Музыковеды считают "Тамару" последней вспышкой творческого гения, вершиной музыкального творчества композитора.

Лермонтовский сюжет, творчески блестяще использованный Балакиревым, внес в нашу русскую музыку еще один шедевр, которым заслуженно гордится наша музыкальная культура.

Из письма Стасова к Балакиреву 12.10.1878: "...Вы большой художник и что за крупная вещь "Тамара", но еще что вы за человек и что за двигатель..."

Никто из русских так не прочувствовал всю прелесть, мелодическую тему суровых кавказских мелодий, как Балакирев. "Тамара" задумана в тот же период, что и "Исламей", но закончена лишь в 1882 году. В отличие от "Исламея" не имеет конкретной литературной программы, целиком основана на известной балладе Лермонтова.

Музыка вступления и заключения поэмы рисует мрачные пейзажи Дарьяльского ущелья:

**В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале...**

В середине раздела рассказ о жестокой царице Грузии Тамаре, которая заманивает путников в свой замок и после неистовых ночных оргий предаст их смерти. Музыка воплощает и образ царицы, и буйство вакхических плясок, одурманивающих ее гостей.

Все музыкальные темы сочинения в той или иной степени связаны с песенно-танцевальным фольклором Кавказа: особенно широко представлены здесь характерные ритмы динамических круговых плясок.

Французский композитор, музыковед Бурго-Дюкюдэ спешил приветствовать автора восторженным посланием: "Русские указали нам совсем новый путь, — писал он по поводу других сочинений Балакирева. — Они окунулись в народ и восприняли от него новое, живительное начало. Изучайте русскую музыку. Ее влияние будет спасительным для нас!..".

В одном из писем к Стасову Балакирев признавал: "Моя поэма "Тамара" — искренняя дань моей любви к Лермонтову и к Кавказу".

И эту симфоническую картину М. Фокин превратил в балетные картины. "Тамара" — одна из удачнейших новинок Русских сезонов 1912 года. Содержание целиком взято у Лермонтова и близко придерживается его поэмы. Тонко продуманное, оно отвечает духу Балакиревской музыки. Прекрасные декорации Л. Бакста производят впечатление грандиозности и, как всегда, чрезвычайно эффектно.

...На сцене замок, до сих пор красующийся на развалинах отвесной скалы над Терек в узком ущелье Дарьяла. В обстановке мрачного, таинственного, легендарного замка дух седой старины захватывает зрителей безотказно. Костюмы колоритны, массовые танцы Фокиным поставлены превосходно — красота рисунка и кавказский колорит. Симфонической поэме передан сдержанный, суровый характер, свойственный горцам Кавказа. Воинственный танец с кинжалом очень красив и производит отличное впечатление. Лезгинка, при некоторой стилизованности, вполне сохраняет характерный, свой народный колорит. То же самое можно сказать о пляске Князя — гостя Тамары. И лучшее, — это, конечно, образ Тамары (исполнительница Т. Красавина). Вы действительно видите перед собой таинственного, неразгаданного сфинкса легенды — обаятельную и мрачную царицу с ее грозно мерцающими огромными загадочными глазами, с мертвенно бледным от сжигающей ее страсти лицом.

Композитор щедро делится записями кавказских мелодий с французским композитором Луи Албером Бурго-Дюкюдэ, который в письме к Филиппову просит передать благодарность Балакиреву: "Присланные им кавказские мелодии пригодились мне для колорита первой картины моей оперы "Тамара" (1891, Париж). "Объясните ему, — пишет Балакирев, — что хотя в этих сочинениях нет подлинно народных мелодий, но они вызваны впечатлениями Кавказа". У Бурго-Дюкюдэ это не лермонтовская Тамара, а грузинская легенда о царице Тамаре и библейское предание о Юдифи и Олоферне.

Спустя пять лет, в 1868 году, Балакирев приехал на Кавказ в третий раз и прожил тут около трех месяцев. "Листок для посетителей Кавказских Минеральных Вод" сообщает его имя в числе приезжих. Теперь он живет в Кисловодске, в самой Нарзанной галерее, где тогда помещались внизу каптаж, ванны кабин, бассейны, зал для прогулок, а наверху — гостиница для приезжающих. Нарзанная галерея, завершенная в 1858 году, и сама по себе представляет большую ценность. Это бессмертный "автограф" замечательного английского зодчего Самуила Уптона. В одном из номеров гостиницы жил композитор М.А. Балакирев.

Балакирев снова давал концерты в городах-курортах и усиленно лечился. Письмо в Ярославль передает его неугасающее восхищение Кавказом и местные события. Так он описывает июльский град в Кисловодске, произведенные им разрушения, разлив Ольховки, затопившей нижние этажи зданий, смятение жителей.

Газета "Кавказ" дала весьма теплый отзыв о концертах, последний из которых состоялся 11 августа в зале знаменитой кисловодской Ресторации, некогда описанной Лермонтовым в "Княжне Мери".

Соглашался на выступления Балакирев неохотно, в то время он больше тяготел к сочинительству. Особенно во время лечения. В одном из писем Милий Алексеевич замечает: "Мне осталось одно, чем я и пользуюсь, наслаждаться природой и рассматривать девственной породы людей, не тронутых цивилизацией. В красивом и честном лице черкеса я нахожу еще кое-какие соки, меня питающие, с другой стороны Эльбрус, яркие звезды, утесы, скалы снеговые, грандиозные пропасти Кавказа — вот то, чем я покаду живу...".

В последний приезд Балакирев обобщает впечатления о Кавказе, о нашем удивительном крае и музыке его народа. Если для Лермонтова Кавказ был колыбелью творчества, то для Балакирева муза поэта стала постоянным живительным источником. Велика музыкальная "лермонтовина" композитора: 14 романсов написано им на стихи поэта. Среди них миниатюры, лирическая "Песня Селима" из поэмы "Измаил-Бей". К нескольким фортепьянным концертам взяты эпиграфом слова лермонтовских стихов. Безмерно жаль, что остался неосуществленным замысел программной симфонии "Мцыри".

Вот план задуманной симфонии. Детские впечатления Мцыри: пасторальная черкесская жизнь Кавказа, "черкесская песня", битва, смятение, "Мцыри похищают русские и увозят далеко"... "Мцыри в монастыре". Вечер. Он ходит по монастырю, присматривается и грустит; издали, из церкви долетает до него хор монахов. "Бегство Мцыри", — его внутренние терзания, ему запал в душу образ виденной им грузинки, — даже эта плановая запись дает возможность предположить, какое произведение осталось лишь в незавершенных замыслах композитора.

В ней он как бы рисует вольнолюбивых сынов Кавказа. Друзья-кунаки поведали Балакиреву трагическую историю самого

Исмаил-Бея, героя лермонтовской поэмы, первооткрывателя Железных Вод, ставшего жертвой своего двоюродного брата Раслаббека Мисостова.

В письме к Балакиреву П.И. Чайковский писал: "Было время, когда я не мог без слез слышать "Песнь Селима" и еще я высоко ставлю "Песнь золотой рыбки"".

Диву даешься, сколько прелестных, впоследствии популярных, романсов написано на лермонтовские стихотворения. Это, прежде всего, восторженный гимн природе, романс "Когда волнуется желтеющая нива" (ор. 4, 18.08.1895), "Черкесская песня" ("Много дев у нас в горах", 1859), "Еврейская мелодия" ("Душа моя мрачна", 1857—1859), "Из-под таинственной, холодной полумаски..." (Лето 1904), "На севере диком..." (17.10.1895), "Мне грустно", (30.03.1860), "Желтый лист о стебель бьется..." (1903—1904), "Слышу ли голос твой..." (1863—1864) — и еще, и еще, и еще...

Любовь к лермонтовской поэзии Балакирев сумел передать и своему любимому ученику, нашему земляку, забытому ныне композитору Владимиру Митрофановичу Иванову-Корсунскому, написавшему на тексты Лермонтова свыше пятидесяти произведений.

На этом можно было бы закончить наш рассказ о пребывании М.А. Балакирева на Кавказе. Внимательный читатель заметил в нем еще три новых мемориальных адреса, занесенных в наш литературно-музыкальный путеводитель. Один из них — дом С.А. Смирнова в Пятигорске — совсем неизвестен широкому кругу лиц. Он, конечно, — ценность не архитектурная, как кисловодская Нарзанная галерея или пятигорская Ресторация, но историческая, точнее мемориальная.

Обязательно нужно сделать все возможное, чтобы как можно больше людей знали о памятных местах наших городов. С годами ветшают, рушатся стены, тускнеют воспоминания. Сейчас уже забыли имена многих архитекторов — создателей этих построек.

Все исторические места принадлежат не нам, а будущему. Никто нам не скажет спасибо и не помянет добром, если мы поспешим снести, уничтожить, перестроить.

Эти дома — памятники культуры. Они принадлежат всему народу, их потерю не возместить никогда и ничем невозможно.

Нам, наследникам культурного прошлого, необходимо позаботиться, чтобы ни один исторический дом не остался без памятной меты.

Пусть слова, высеченные золотом по мрамору, заставят прохожего остановиться и прочесть, что в этом доме на главной улице Пятигорска жил, творил и отдыхал глава "Могучей кучки" М.А. Балакирев.

Это был настоящий глава, предводитель и направитель других. "Не будь его, судьбы русской музыки, — писал Стасов, — были бы совершенно другие".

Текст предоставлен автором

2004

"...И музыка, и тополя, и дивный воздух Кисловодска"

(С.В. Рахманинов)

Да, все это было: и Кавказ, и неодолимое очарование лермонтовскими местами, и взлеты вдохновения...

Восторженная и романтическая чувствительность молодой тогда Мариэтты Шагинян не помешала ей — участнице и свидетельнице тех далеких событий — остаться точным документалистом.

"...28 июля 1917 года в знаменитом кисловодском Курзале состоялось последнее выступление Сергея Рахманинова. Концерт был блистательным.

В первом отделении рахманиновские романсы пела непревзойденная Нина Кошиц, и аккомпанировал ей сам автор. Во втором отделении он дирижировал "Марсельезой". Были приглашены военные музыканты из духового оркестра с малыми барабанами... и "Марсельеза" началась внезапной сильной дробью малых барабанов. Подъем, вызванный этим эффектом, наэлектризовал слушателей, и весь оркестр, и "Марсельеза" прозвучала у Рахманинова блестяще и грандиозно.

...В безупречно белом костюме, элегантно и сосредоточенный, Рахманинов казался как бы отстраненным от того успеха, виновником которого был сам. Устало и хмуро раскланивался с публикой.

А по окончании концерта, — пишет Мариэтта Сергеевна Шагинян, — мы пошли бродить по городу. Кисловодская ночь была полна особых запахов — и роз, и южной земли, и дорогих духов, и сигар, и тополей. Мошки бились в столбах яркого света. Мы сели на скамью в одной из аллей Курзала... Рахманинов был удручен".

Никто тогда не знал причин его угрюмости и печали. Да и сам он тогда предположить не мог, что уже в конце того же 1917 года он покинет Россию. И, как потом окажется, покинет навсегда.

Не мог он знать, что его триумфальный и горький путь на чужбине с непроходящей тоской по родине, закончится в конце марта 1943 года в Калифорнийском Беверли-Хиллс, и на скромной его могиле на кладбище Кенсико (недалеко от Нью-Йорка) однажды заполыхает белым душистым пламенем куст сирени, так любимой им и любовно воспетой...

Этот куст сирени привезёт из России выдающийся американский пианист Ван Клиберн и сам высадит его на могиле гениального музыканта XX века.

Все это будет потом...

А тогда — прозрачной теплой июльской ночью в Кисловодске — может быть, томили Рахманинова необъяснимые предчувствия неизбежного расставания с Россией? Это знает только Бог...

Нам бесконечно дороги даже самые малые крупинки живых свидетельств пребывания Сергея Васильевича Рахманинова на Кавказских Минеральных Водах. Воспоминания о замечательном композиторе — сыне России и сыне века, письма-публикации далеких лет, фотографии — все это бережно хранится в Кисловодском театральном музее.

Год 1893 в творчестве Рахманинова стал "лермонтовским". Он написал два больших произведения, связанных с именем великого Лермонтова.

То лето, первое, самостоятельное, после консерватории он провел вместе со Слоновым в имении его родственников Лысаковых на Украине. Заботливыми хозяевами были созданы все условия для творчества. В гостиной стоял большой концертный рояль. Распахнутое окно в чудесный сад, где по утрам переливались огоньки росы, пели птицы и в этот дивный хор врезались мощные аккорды рахманиновских сочинений. В эти дни была напряженная работа. Сергей обычно никому не говорил, над чем сегодня трудится. Только готовые творения выносил на суд внимательных друзей.

Он возвращался неоднократно к партитуре, выправлял увиденные ошибки, заменял целиком некоторые такты и, лишь завершив всю работу, на рукописи написал: "Посвящается Петру Ильичу Чайковскому".

"Фантазия для двух фортепиано" — сюита из четырех больших пьес, своего рода музыкальных картин с программами, стихотворными эпиграфами, она включала баркаролу и три связанных между собой романса. Баркароле предшествовал эпиграф из юношеского стихотворения Лермонтова "Венеция":

**"...Гондола по воде скользит,
А время по любви летит;
Опять сравняется вода,
Страсть не воскреснет никогда..."**

Средняя часть носит пейзажный характер и служит комментарием к лермонтовской строке:

**"Меж тем вдали, то грустный, то веселый
Раздался звук обычной баркаролы..."**



Вторым произведением "лермонтовского" года была симфоническая фантазия "Утес". Поначалу партитура имела авторский комментарий: "Фантазия эта написана под впечатлением стихотворения Лермонтова "Утес"" и поставлен эпиграф:

**Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана.**

На экземпляре, подаренном А.П. Чехову в 1889 году, "авторское посвящение": "...автору рассказа "На пути", содержание которого с тем же эпиграфом служило программой этому музыкальному сочинению". Ответ мы находим в высказывании самого Сергея Васильевича: "Когда я сочиняю, мне очень помогает, если у меня в мыслях только что прочитанная книга, или прекрасная картина, или стихи. Иногда в голове засядет определенный рассказ, который я стараюсь обратить в звуки...". И вот после прочтения чеховского рассказа "На пути", опубликованного впервые в авторском сборнике "В сумерках" (1887 г.), Рахманинов сочинил эту поэму-фантазию. В ней, безусловно, есть связь между тем и другим произведением. Рахманинова привлекает в чеховском рассказе и мимолетная встреча двух незнакомых людей, мужчины и женщины, и разлука, наступившая раньше, чем они успевают отдать отчет в своих чувствах, и тема человека, бесконечно мечущегося, не находящего покоя, ищущего во всем удовлетворения. "Во всю жизнь мою я не знал, что такое покой, — говорит чеховский герой Лихарев, — душа моя беспрерывно томилась, страдала даже надеждами..." А образы лермон-

Б.М. Розенфельд

товского стихотворения служат ему, как точно определяет Ю. Келдыш, "поэтической метафорой, оттеняющей этот психологический мотив". В фантазии мы слышим угловатую, мрачную тему "Утеса" и нежную, стремительно скользящую тему тучки, притаившейся на груди великана. Возникает еще одна тема фантазии, и она как бы совпадает со второй строфой лермонтовского стихотворения:

**Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.**

Это произведение лишь наваяно литературными текстами, но оно самостоятельно по выразительности и музыкальной композиции. По своей красочной музыкальности, доходчивости музыкального языка оно современно и по праву звучит с эстрады, продолжая и сегодня восхищать своей современностью. Следует заметить, что к сюжету лермонтовского "Утеса" не раз обращались многие композиторы: А.Г. Рубинштейн, Н.А. Римский-Корсаков, А.С. Даргомыжский, В.И. Ребиков, М.А. Балакирев — создано без малого сорок сочинений, но и в русской лермонтовiane "Утес" Рахманинова остается непревзойденным.

Премьера состоялась 20 марта 1894 года под управлением известного тогда дирижера, педагога Василия Ильича Сафонова. Он был "крестным отцом" многих рахманиновских произведений. Пожалуй, это был первый триумф молодого Рахманинова. "Утес" имел шумный успех не только в Петербурге, но и в Москве. Жаль, что Чайковский не дожил до этих счастливых дней.

В конце 1893 года Рахманинов последний раз виделся с Петром Ильичем, он показал ему "Утес" и "Фантазию для двух роялей", написанные на Украине: "Чего только Сережа не написал за это лето! И поэму, и концерт, и сюиту и т.д. Я же написал только одну симфонию". Это была Шестая симфония, "лебединая песня" Чайковского...

При жизни Рахманинова им был написан еще один романс "Не плачь, не плачь, мое дитя" с цензурным разрешением 1896 года.

Еще в юности Рахманинов мечтал о создании оперы на сюжет лермонтовской драмы "Маскарад". Уже тогда он написал единственный монолог для баса и фортепиано. "Ночь, проведенная без сна" — в рукописи, заголовок отсутствует, и только при первом издании в 1947 году он получил название — "Монолог Арбенина".

Рукописи всех лермонтовских романсов хранятся в Московском музыкальном музее имени М.И. Глинки. Уже позже, в 1916 году, посетив Кавказ и воочию увидев лермонтовские места, Рахманинов сообщал своему другу — композитору Н.К. Метнеру: "Здесьние места мне очень близки и дороги. Люблю Кавказ, а Машук наводит страх, ведь он один подлинный свидетель смерти поэта. А скалистый грот, где думал свои думы великий поэт!... Я люблю здесь бывать и слушать печальный плач "Эоловой Арфы" над покинутым приютом вдохновения".

В этот приезд писательница Мариэтта Сергеевна Шагинян привезла композитору тетрадь со стихами современных поэтов, в ней было переписано 15 стихотворений М.Ю. Лермонтова. Здесь, на "лермонтовской земле", он особенно ощущал силу и музыкальность лермонтовских строк. Но ни один из романсов на стихи поэта написать уже не было суждено. В репертуаре Рахманинова-дирижера была опера А.Г. Рубинштейна "Демон".

В фонде Рахманинова есть перевод "Демона" на французский язык с дарственной надписью композитору от переводчицы Елизаветы Орбелиани: "Господин Рахманинов, самая пылкая из Ваших поклонниц осмелилась послать Вам эту книжку. Она не достойна ни Лермонтова, ни Вас, но это первый плод моей работы, и в качестве такового я предлагаю ее Вам".

Лермонтовский текст

Некоторые исследователи творчества Рахманинова считают, что он приезжал на кавказские курорты дважды — в 1916 и в 1917 гг., однако, не следует забывать, что еще пятнадцатилетним мальчиком Сережа Рахманинов в 1888 году приезжал в Кисловодск вместе со своим учителем — известным русским музыкальным педагогом, или, как его называли, "поставщиком золотых медалистов" — Н.С. Зверевым. И здесь, в Кисловодске, в течение всех летних месяцев продолжались занятия по фортепиано и теоретическим предметам.

Эта поездка "со зверятами" — так в шутку называл своих учеников Зверев — отразилась в раннем творчестве композитора. Уже через два года, в 1890 году, он впервые обратился к лермонтовской теме. Любимым поэтом Рахманинова был М.Ю. Лермонтов. "Он был ему ближе, чем А.С. Пушкин", — вспоминает родственник композитора Л.Д. Ростовцева. Особо нравилась ему поэма "Мцыри".

Еще совсем юным, в 1890 году, композитор обратился к лермонтовской теме, сочинив романс "У врат обители святой" и посвятив его товарищу по консерватории Мише Слонову, впоследствии композитору, певцу, педагогу. Слонов разделил первый успех Сергея Васильевича, принимал участие в исполнении его романсов, в переписке, корректуре и сочинении.

И вот характеристика этого романса, данная известным музыковедом Ю.В. Келдышем: "...Драматическая экспрессия приобретает в романсе даже известный оттенок мелодраматизма. Вокальная партия романса обрамлена фортепианным вступлением и заключением, в которых находит сжатое, концентрированное выражение основной круг его интонаций... Музыка романса выдержана в декламационном складе, но вокальная декламация здесь более напевна и выразительна, чем в оперных этюдах молодого Рахманинова".

Еще с самого детства увлекался Сережа Рахманинов историей седого Кавказа, где все дышало Лермонтовым, поэзию которого он боготворил. А разве выбросишь из памяти удивительно красочные рассказы отца, который "16 лет отроду поступил добровольцем на военную службу и сражался на Кавказе, участвуя в покорении Шамиля?..".

Живое воображение Сергея Рахманинова, его первые впечатления от встречи с Кавказом, упоительный восторг от поэзии Лермонтова — все слилось в устойчивый интерес уже зрелого композитора к кавказской тематике.

...Откроем журнал "Детское чтение" за 1885 год: два хороших произведения Рахманинова на стихи Лермонтова — "Ангел" и "На севере диком" украшают его страницы. Год спустя издатель А. Гутхейль напечатал романс С. Рахманинова "Не плачь, дитя".

Нельзя не вспомнить также и "Монолог Арбенина" из музыки к драме Лермонтова "Маскарад". К сожалению, осталась не воплощенной мечта композитора написать оперу на сюжет "Маскарада".

...В 1916 году — после заграничных гастролей — Рахманинов отдыхает на Водах. Весна этого года оказалась для него нелегким испытанием, пошатнувшееся здоровье требовало серьезного лечения. К тому же тяжело заболела жена. Эта новая встреча с Кавказом была для Сергея Васильевича буквально жизненной. Воды исцелили его, он окреп телом и духом. Это было для него очень важно, так как ожидалось новые заграничные концертные турне.

В Ессентуках, куда сначала приехал Рахманинов, его встретила и приютила хозяйка пансионата Елизавета Михайловна Фигурова, чей дом совсем не зря называли "приютом вдохновенных муз": мадам Фигурова сдавала свою дачу только актерам, музыкантам, литераторам.

Комната Сергея Васильевича располагалась рядом с комнатой известного музыканта С.А. Кусевицкого. Сюда же на дачу

Фигуровой, намеревался переселиться живший тогда в Ново-Казенной гостинице Федор Шаляпин. Ах, кто только в этот сезон не был в Ессентуках! Это и друг юности Рахманинова Михаил Акимович Слонов, режиссер Е.П. Карпов, солисты Императорского театра С.Е. Трезвинский, А.В. Секар-Рожанский, В.П. Шкафер, фельетонист Влас Дорошевич, постоянно из Кисловодска приезжала М.С. Шагинян.

Жил в Ессентуках в ту пору тифлисский музыкальный критик В.Д. Корганов. Он оставил замечательно подробные воспоминания о жизни фигуровской обители. Эти записки — бесценное свидетельство очевидца, переносящее нас в ту весну 1916 года.

"Рахманинов строго исполнял прописанный ему режим. После обеда, пробыв с нами около часа на балконе, уходил отдыхать: перед обедом он особенно упражнялся в легкости исполнения октав, для чего часто повторял пассажи из Шестой Рапсодии Листа, он работал также над композициями".

Об этой удивительной работоспособности Сергея Рахманинова вспоминает и Мариэтта Шагинян: непосредственно перед концертами этот величайший из пианистов "играл по восемь часов в сутки обязательно, куда бы ни ехал и где бы ни был".

А как было весело, когда встречались Шаляпин и Рахманинов! Обычная замкнутость композитора улетучивалась в мгновение ока. "Он, видимо, испытывал эстетическое удовольствие, лицезрев и слушая знаменитого актера, его интонации, его мимику, он улыбался, смеялся, хохотал до слез, слушая шаляпинские шутки и анекдоты..." — пишет Корганов.

Эти эпизоды запечатлел в дневниковых записях и писатель Н.Д. Телешов: "Летом на гостеприимный "огонек" дачи Фигуровой собирались жившие на Водах К.С. Станиславский со своей женой М.П. Лилиной, А.А. Яблочкина, Н.П. Кошиц. И нередко эти встречи перерастали в импровизированные концерты: Рахманинов аккомпанировал Шаляпину. Два великана, увлекая друг друга, буквально творили чудеса. Это были уже не пение и не музыка в общепринятом значении — это был какой-то припадок вдохновения двух крупнейших артистов".

А как становится известным из письма Рахманинова к Станиславскому, 29 июля 1916 года композитор переезжает в Кисловодск и поселяется в гостинице "Россия", куда в номер композитора был специально привезен из Владикавказа рояль. Курсовая публика, узнав о приезде в Кисловодск своего кумира, буквально рекой текла мимо здания, откуда неслись волшебные звуки рояля.

К счастью, здание гостиницы "Россия" сохранилось до наших дней. Теперь это корпус Курортной поликлиники. На его стене укреплена "мемориальная мелодия" — работа скульптора Гургена Курегяна.

Профиль композитора с полуприкрытыми глазами... Рука взметнулась над клавишами. Будто остановлено мгновение: порыв, страсть, мука, наслаждение, музыка... Прекрасная работа!

Когда антрепренер кисловодского Курзала М.М. Валентинов просил Рахманинова украсить репертуар летних концертов 1916 года и выступить перед курсовой публикой, тот наотрез отказался. Сергей Васильевич работал над своей Третьей симфонией и не захотел отрываться... Правда, один раз он все-таки дал благотворительный концерт в пользу семьи своего товарища-музыканта. Это происходило в Раковине Верхнего парка. Публика приветствовала Рахманинова горячо и с одобрением не только как композитора и талантливого дирижера, но и как виртуозного исполнителя-пианиста.

Один рецензент заметил: "Когда он играл, не верилось, что тут участвуют клавиши, под его пальцами звуки возникали и таяли. Инструмент подчинялся безраздельно. Он заставлял вас участвовать в своих радостях, тревогах, смехе, ласке. Он вел вас туда, куда он хотел, и вы шли за ним безропотно и радостно. Все в его

игре было правдой, в которую, хотите вы или нет, он заставлял вас верить. Рояль пел под волшебными пальцами великана".

К ногам Сергея Васильевича была поставлена огромная корзина: пятьсот благоухающих роз...

Народный артист Грузии В.Н. Гокиели, побывавший на кисловодских концертах Рахманинова в следующее лето 1917 года, писал: "Трудно ответить на вопрос, что в Рахманинове было самым ценным. Всегда волнующий и всегда убеждающий своей простотой и глубиной: композитор, крупный пианист-концертант или большой дирижер? Совершенно бесспорно, что Рахманинов был выдающимся музыкантом новой эпохи".

В то последнее лето на Водах С.В. Рахманинов много работал над альбомом стихов Лермонтова и современных поэтов, который еще в прошлый свой приезд в Кисловодск привезла ему внимательная к пристрастиям композитора Мариэтта Шагинян. Продолжались встречи Рахманинова с известными знаменитостями, гостящими в Кисловодске. Ездили большой компанией к Клухорскому перевалу и в "Долину Очарования", где "пропутались до поздней ночи...".

И все-таки времени для отдыха уделялось мало, везде, во всем и всюду главенствовала МУЗЫКА.

"Вы спрашиваете, что такое музыка? Это тихая лунная ночь, это шелест живых листьев, отдаленный вечерний звон... Это то, что рождается только от сердца и идет только к сердцу: это любовь. Сестра музыки — это поэзия, а мать ее — грусть... Музыка должна говорить языком сердца..."

Болезненная раздражительность, печаль и злость Рахманинова в то последнее лето в Кисловодске была замечена не только М. Шагинян... думаю, что это, скорее всего, предчувствие всего того, что случилось. Но бесспорно одно — этот человек своим пребыванием украсил эту землю. Ведь это о Рахманинове сказали, что "он могучий дух эпохи".

А потом была чужбина. Долгая и горькая для такого впечатлительного сердца, как сердце русского человека — Сергея Васильевича Рахманинова. Ни на секунду он не забывал о России, ее заботами жил, ее печалью печалился и ее радостями радовался. В войне с фашистами посильно помогал русскому народу. И без конца перечитывал Лермонтова!

"Люблю его несказанной любовью", — говорил он Шаляпину. И Федор Иванович вспоминал: "...забывая обо всем на свете, увлеченно, постепенно усиливая голос, особенно музыкальный, композитор читал... самое загадочное из всей поэзии стихотворение:

**Выхожу один я на дорогу,
Сквозь туман кремнистый путь блестит.
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.**

Да, это нигде не может быть, кроме России. И кремнистый путь, блестящий сквозь туман, и темный дуб, под которым можно забыться и заснуть..."

Библиография

1. Асафьев Б.В. С.В. Рахманинов // Сов. музыка. — 1953. — № 3. — С. 56.
2. Данилов М. Памяти Рахманинова. (Мемориальная доска в Кисловодске) // Кав. здравница. — 1972. — 25 окт.
3. Каменецкая С. Музыка русского характера // Кав. здравница. — 1998. — 3 дек.
4. Колонтаевская Е. Двух гениев последнее святое // Став. правда. — 1998. — 4 апр.
5. Островская Н. Весенний фестиваль Рахманинова // Пятигорская правда. — 1998. — 16 апр.
6. Парфененко В. Рахманинов на Кавказе // Став. Правда. — 1971. — 26 ноября.
7. Петренко А. Посвящается Рахманинову // Став. Правда. — 1971. — 26 ноября.
8. Польская Е., Розенфельд Б. Рахманинов на курортах Кавказа // Музыкальная жизнь. — 1973. — № 24. — С. 17—18.

Не суждено было Рахманинову вернуться на Родину, но Родина помнит, ценит и чтит своего сына.

Как-то в молодости познакомился Рахманинов с поэтом Игорем Северяниным. Написал несколько романсов на его стихи... А на чужбине вдруг прочитал его стихи, напечатанные в одном из журналов:

**От гордого чувства, чуть странного,
Бывает так грустно подчас...
Россия построена заново —
Другими, не нами, без нас.
И вот мы остались без родины.
И вид наш и жалок, и пуст,
Как будто бы белой смородины
Обглодан раскидистый куст...**

Щемящее и пронзительное чувство любви к России не оставило Рахманинова никогда, до самого последнего его вздоха, последнего взгляда...

И Россия помнит о нем, своим талантливым сыне, принесшем славу отечеству и народу.

В нелегкой и истерзанной судьбе Сергея Васильевича Рахманинова были светлые и радостные страницы. И как нам не утешаться, как нам не гордиться тем, что в этих страницах заглавными буквами светятся слова Кавказ, Лермонтов, Кисловодск!..

Звучит Рахманинов в Монтане...

...Если быть точной, то нет ничего нового в том, что музыка русского композитора Сергея Рахманинова давно и навсегда покорила Америку.

Здесь же — случай особый: в северо-западном штате Америки, краю изумительно отснятых стремительных ковбойских вестернов, предпочтительных патриотических танцев и песен "кантри", краю несметного и немеряного оленьего поголовья, гигантских медведей "гризли", краю прирученных страусов и потешных и очаровательных лам, краю быстроногих скакунов разных мастей, без которых ни один уважающий себя ковбой — и шагу не делает, даже если у него в гараже стоят шевроле, форды, понтиаки-кадиллаки или "японочки" в виде тойот, субари и ниссан, в краю, где сохранились в первозданности, не тронутой временем и цивилизацией, индейские племена — истинные и исконные хозяева земли, гордые своей свободой, образом жизни и бытом, — так вот, в этом краю, именуемом Монтаной, не избалованном столичными искусствами культурных "набегов" гастролёров, — во втором по величине в штате городе — Калиспелле — звучал Рахманинов!..

Для многих монтановцев это было первое знакомство с русской культурой, русскими именами, музыкой, лицами. И оказалось, что знакомство это — доброе, чистое и светлое. Знакомство, пробудившее интерес и полагающее продолжение и ожидаемую радость.

9. Польская Е., Розенфельд Б. "Лермонтовiana" Сергея Рахманинова // Кав. здравница. — 1976. — 27 июля.

10. Польская Е., Розенфельд Б. Рахманиновский апрель // Кав. здравница. — 1973. — 24 марта.

11. Розенфельд Б. Почетный гость Кавказа // Кав. здравница. — 1968. — 10 апр.

12. Снежина Г. Рахманинову посвящается // Кав. здравница. — 1993. — 11 июня.

13. Польская Е., Розенфельд Б. Под солнцем Кавказа // Кав. здравница. — 1973. — 1 апреля.

14. Розенфельд Б. Колокола России // Став. правда. — 1998. — 11 марта.

15. Степанов Б. Судьба двух писем Рахманинова // Кав. здравница. — 1977. — 2 марта.

16. Яковкина Е. Рахманинов в Кисловодске // Кав. здравница. — 1960. — 5 февраля.

Текст предоставлен автором

2004

"Выхожу один я на дорогу..."

(Е.С. Шашина)

Лермонтова-музыканта узнали раньше, чем поэта. В 1830 году в "Московских ведомостях" и "Дамском журнале" были сообщения, что "полупансионер пятого класса Михайло Лермонтов с успехом исполнил на скрипке Allegro из Маурерова концерта". Известно, что Лермонтов играл не только на скрипке, но и на флейте, фортепиано, принимал участие в любительских спектаклях. В письме Сашенька Верещагина спрашивала: "По-прежнему ли вы играете увертюру "Немой из Портитч", поете ли дуэт Семирамиды, полагаясь на свою удивительную память, поете ли вы его как раньше, во весь голос и до потери дыхания?..". Увертюра к опере Обера "Немой из Портитч", известная в наши дни, как "Фенелла", была особенно любима Лермонтовым. Известны и другие сведения о его музыкальных увлечениях. Вся его лирическая поэзия — это тоже сплошная музыка.

В.Г. Белинский писал: "Читая всякую строку, вышедшую из-под пера Лермонтова, будто слушаешь музыкальный аккорд, и в то же время следишь взором за потрясенными струнами, с которых сорван он рукою неведомой".

При жизни Лермонтова многие его стихи стали песнями, и не удивительно, что 168 лермонтовских произведений нашли музыкальное воплощение. Они создавались при жизни поэта, и до сегодняшнего дня сотни композиторов черпают вдохновение в этом "удивительном поэтическом роднике". И понятно, что одни песни, не успев родиться, умирают, другим уготована долгая-долгая жизнь.

Мы проследим путь одного из лермонтовских шедевров, ставшего песней или романсом, но достоверно одно — ему еще долго покорять, радовать и волновать сердца. Это лермонтовский романс "Выхожу один я на дорогу". Он знаком всем и дорог, как материнская колыбельная песня. Стихотворение написано в 1841 году, видимо, в Пятигорске или по дороге на Кавказ.

Мелким почерком стихи легли на 22-ю и 23-ю страницы записной книжки, подаренной Лермонтову Владимиром Федоровичем Одоевским 13 апреля 1841 года в Петербурге. Это даже не книжка, а скорее альбом, одетый в коричневый сафьян с дружеской надписью: "Поэту Лермонтову дается сия моя старая и любимая книга с тем, чтобы он возвратил мне ее сам, и всю исписанную".

Сегодня эта реликвия хранится в Петербурге в публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина. Исписана она частично, причем, с одной стороны черновые наброски стихов, с другой — переписанные набело.

Памятный 1841 год — последний в жизни поэта. Суровый Кавказ приютил его в этот роковой год.

Кавказ сроднился, слился воедино с именем Лермонтова, законно стал "лермонтовской землей".

Пятигорск... Он прекрасен летом и особенно — ранней осенью. Аллеи парков устланы золотом листвы, и вечерами весь город закутан в белое покрывало тумана. Две звезды, как два театральных прожектора, прямо в зените сияют над Пятигорском. Когда в такое время подходишь к Машуку, становится жутко при одной только мысли, что, может быть, здесь когда-то, дыша вот этим хрустально-чистым ночным воздухом, проходил Лермонтов и в душе его родились эти гениальные, волшебные строки:

**"Выхожу один я на дорогу,
Сквозь туман кремнистый путь блестит,
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит".**

Внимательно читаю знакомые строки. Представляю старый Пятигорск, маленький домик, ютившийся у подошвы Машука, где хозяином был плац-майор В.И. Чилаев. Здесь жил, творил в последний год жизни Михаил Юрьевич Лермонтов.

Но вернемся к стихотворению. Известность и мировое признание оно получило после гибели поэта, будучи опубликованным в толстом журнале "Отечественные записки", четвертая апрельская книжка за 1843 год.

Русский художник П.И. Федотов, влюбленный в творчество Лермонтова, впервые прочитав это стихотворение еще в рукописи, воскликнул: "Эти стихи мог написать богатырь в минуту скорби неслыханной!", а С.Я. Маршак, как бы развивая эту мысль, писал: "С детства дороги мне эти строки:

**Надо мной, чтоб вечно зеленя,
Темный дуб склонялся и шумел.**

И долго после того, как закроешь книгу, слышишь этот шум ветвей. Последняя строчка "лирических стихов" — на самом деле не последняя: она оставляет за собой, как эхо, долгий гул — след отзвучавшей музыки".

Сюжет стихотворения нашел воплощение в творчестве талантливых художников: А. Васнецова, А. Якимченко, В. Фаворского, П. Бунина, С. Бойма. Стихотворение переведено на многие языки и популярно как романс и в других странах.

Лермонтов никогда не писал стихи специально для музыки, но пелись они с первых дней после своего опубликования.

Многие композиторы писали музыку на этот текст. Мы в своем справочнике "Лермонтов и музыка" (Москва, Советский композитор, 1983 год), изданном в 1983 году, указываем тридцать авторов. Среди них: П. Булахов, К. Вильбоа, Н. Огарев, Н. Дмитриев, К. Давыдов, Ю. Вайсберг, А. Оленин, Н. Полежаев, В. Прокунин, Б. Фитингоф-Шель, Н. Христианович, С. Юферев. Мы разыскали еще ноты Ф. Заикина, Н. Маныкина-Невструева, В. Иванова-Карсунского и других.

Стихотворение продолжало интересовать и советских композиторов. В 1941 году, к 100-летию юбилею со дня гибели по-



эта, были изданы романсы Н. Мясковского, С. Фейнберга, А. Сатунца. Позже появились романсы З. Заграничного, А. Богатырева и Ш. Чалаева.

Ширвани Рамазанович Чалаев написал целый цикл дуэтов на стихи любимого поэта. "Какая щемящая боль, — признавался Чалаев, — все же в этом "Выхожу один я на дорогу!" А.С. Пушкин был любим, обласкан — и друзьями, и царем, и женщинами (при всей трагичности его судьбы), а вот М.Ю. Лермонтов изначально был обречен на одиночество, он и умер в этом одиночестве. Уйти так из жизни в неполные 27 лет очень несправедливо.

И это личное чувство — не оставить его одного, идущего одиноко в лунном свете по кремнистому пути, — заставило меня подписать второй голос к его "Выхожу один я на дорогу!"

Но кто же сочинил прекрасную, будто навечно приросшую к Лермонтовским стихам всем известную мелодию?.. Ту самую, к которой Шервани Чалаев дописал второй голос, но которая и до этого многие годы пленяла всех красотой мелодии, так точно совпавшей с настроением поэта?

Шашина Е.С.

Тогда это было незнакомое имя.

И естественно, нам как можно больше хотелось разузнать об этом композиторе. Однако все попытки что-либо разыскать долго терпели неудачу. Не нашли сведений в Центральном музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки, в нотных хранилищах страны, архивах и библиотеках, отовсюду пришли отказы, а многие утверждали, что это русская народная песня.

Первый утешительный ответ получил из Москвы от музыковеда Григория Борисовича Бернандта. Он указал печатный источник, дал в руки "ниточку", которая помогла распутать клубок, связанный с именем Е. Шашиной.

"В журнале "Театр и искусство" за 1903 год, — сообщил Григорий Борисович, — я встречал некролог — памятное сообщение; разыщите, возможно, это что-то подскажет к дальнейшим поискам". И действительно. В 42-м номере этого журнала за октябрь месяц сообщалось о том, что "Елизавета Сергеевна Шашина умерла на девяносто восьмом году жизни в своей усадьбе "Глубокое" Тверской губернии. Автор многих популярных романсов. Покойная была прекрасной преподавательницей пения и известна по своим романсам. Наиболее популярны: "Выхожу один я на дорогу", "Три слова", "Море синее", "Не улетай" и многие другие".

Рожденная на тверской земле, она неизвестна музыковедам и историкам края. Сотрудник тверского архива Бубарина на наш запрос сообщила: "Областной госархив Тверской области никакими материалами о Е.С. Шашиной не располагает. Просмотр тверских газет за те годы не дал результатов". Нет сведений в крупнейших архивах и музеях Москвы и Петербурга.

Примерно в это же время в адрес лермонтоведа В.А. Мануйлова пришло письмо от дальнего родственника Шашиных — В. Пысина. Со слов учительницы Марии Ивановны Смирновой в 1966 году в Ленинграде В. Пысин записал следующее: "В конце 90-х годов я жила в соседнем селе Дудиха и часто бывала у Елизаветы и Аделаиды Шашиных, простых и скромных, очень милых людей. Они были дочерьми дворцового декоратора-подрядчика Сергея Васильевича Шашина (который работал при трех государях: Павле, Александре I и Николае I) и матери — Дарьи Христофоровны, урожденной Миллер, которая умерла в 106 лет. В многодетной семье было только две дочери Елизавета и младшая — Аделаида. Музыкальное образование получили в Италии, где позже выступали с концертами. Обе сестры были незамужними, постоянно жили в имении "Глубокое" Тверской губернии, Вышневолоцкого уезда. Пением занимались у знаменитой оперной певицы Джудитты Паста (1798—1865), но вскоре, после тяжелой болезни, старшая сестра Елизавета потеряла голос и посвятила себя только композиции и аккомпаниаторской деятельности, выступая в концертах со своей младшей сестрой — певицей Аделаидой".

Музыкальный рецензент газеты "Северная пчела" в заметке за 30.03.1856 № 73 "Девуцы Шашины" дает высокую оценку их концертной деятельности: "Считаем обязанностью сообщить отечественной публике известия об этой превосходной артистке Аделаиде Сергеевне Шашиной и не менее замечательной артистке, старшей сестре ее Елизавете Сергеевне. Они дочери небогатых благородных родителей; братья их с честью служат на поприще военном и гражданском. Сестры Шашины с младенчества страстно любили музыку и прилежно ее изучали. Старшая, Елизавета, утратив прекрасный голос свой от тяжелой болезни, посвятила себя исключительно изучению теории музыки и композиции, преимущественно для образования дивного голоса (контральто) младшей Аделаиды, которая пользовалась сверх того уроками бывшей знаменитой певицы Феста-Маффей. Елизавета Сергеевна сочинила несколько прекрасных романсов. Назовем изданные: "Крест-хранитель" Е. Расопчиной, "Когда бы он знал", "Не плачь, не плачь, мое дитя", "Дитя мое, останься здесь, со мной", "Выхожу один я на дорогу", все — на стихи Лермонтова, "Свиристели" В. Волжлярского, "Не улетай". Последние два романса пела Аделаида Сергеевна в концерте Г. Менцдорфа и привела в восторг всю публику.

В свое время были популярны и другие романсы Е. Шашиной на стихи Лермонтова: "Нищая" ("У врат обители"), 1879 г.; "Нет, не тебя так пылко я люблю", 1871, СПб., Лейброка; "У ног других не забывал", 1874 г., Бернгард; "Молитва" ("Не лик святой небесной девы"), 1863, СПб., Бернгард; "Дитя мое, останься здесь" (из "Мцыри"), 1863. Есть романсы на стихи Кольцова, О. Павловой, П. Петровского, Н. Грекова, Ю. Волкова.

Таким образом, все эти микродетали, собранные в один материал, дают представление, характеристику сестер Шашиных, одной — как исполнительницы, другой — как даровитого композитора.

В юношеские годы Аделаидой Сергеевной был увлечен композитор А.П. Бородин. Ей он посвятил свое первое вокальное сочинение "Красавица-рыбачка". А еще позднее, в 1855 году, он переделал свой вальс и попросил поэта Д. Кропоткина написать стихи. И преподнес его на день рождения певицы.

И еще одно интересное сообщение, разысканное на страницах газеты "Северная пчела" за 7 апреля 1858 года. Оно извещает любителей музыки: "На днях вышли в свет четыре прекрасных русских романса Елизаветы Шашиной: "Первая любовь", "Глаза", "Что болит, ретивое мое" и "Выхожу один я на дорогу". Продаются в магазине Бернгарда на Невском проспекте, насупротив Малой морской, в доме Паскаля. Цена первым трем по 40 копеек, четвертая 50 копеек". Подпись — "Эрмион".

"Елизавета Сергеевна провела два года в Италии для усовершенствования себя в музыке и теперь продолжает заниматься своим искусством в Париже...".

Зная, что впервые романс с указанием имени композитора был издан в 1858 году, можно предположить, что он был написан на Кавказе.

В театральном и музыкальном музее на КМВ (фонд Ф.И. Кремлёвского) есть страницы из дневника Аделаиды Шашиной, где описан факт пребывания "девиц Шашиных" на Кавказских курортах. Привожу наиболее характерные выдержки, относящиеся к интересующей нас теме: "На Кавказ мы выезжали всей семьей, селились у Железной горы, вблизи источника "Грязнушка" (ныне источник доктора Смирнова в центре города Железноводска). Когда ночь теплым покрывалом укутывает курорты, в парке молодежь назначает свидания, чтобы потом рука об руку, незаметно парочками уйти в ночь, пугающую и дразнящую темень, наслаждаться здоровым запахом зелени и лунным светом". Далее страницы дневника стерты временем и прочесть их невозможно, но одна фраза читается разборчиво: "Минуло четверть века после гибели Лермонтова", это дает основание считать 1866 год датой посещения А. Шашиной Железноводска. И еще одна запись Аделаиды: "Сестра моя, Лизочка, бывала здесь раньше, Кавказ нашел отражение в ее чудесных песенках".

Романс, рожденный на Кавказе, побрел по городам и весям России, подхватили его уличные певцы, гитаристы, пели слепцы у памятника в Пятигорске, стал он звучать на девичьих посиделках, пройдя испытание временем, прочно вошел в репертуар крупнейших зарубежных певцов и российских знаменитостей. Уместно привести слова С.Я. Лемешева, великолепного исполнителя этого романса. Его огорчали современные обработки. Вот строчка из его книги "Путь к искусству": "Мне не нравится обработка этого романса, сделанная для Государственного оркестра народных инструментов им. Осипова. Почти вся она построена на синкопах и получается сплошь скачки да ритмины. Как это не подходит к плавной, задушевной мелодии с ее философской глубиной! Кто как не музыканты — композиторы и исполнители — должны сохранять лучшее из песенной сокро-

вищницы и вновь вернуть ее народу!". Романс выдержал несколько изданий, миллионный тираж этого старинного, но не стареющего романса звучит и сегодня, более ста лет лаская слух. Народ незначительно изменил мелодический рисунок (буквально несколько нот), сохранив при этом гармонию, ритм и характер произведения.

В отысканных нами литературных записках М.К. Соколовского, сохраненных в Российском Государственном архиве (РГАЛИ) фонд 442, ед. хр. 15, оп. 1, мы находим любопытные дополнения в творческом и биографическом характере сестер. Елизавета Сергеевна преподавала музыку в доме Соколовских: "Сестры Шашины, тайно бросив родительский дом, перебрались в Италию, где, проявив большие вокальные способности, выступали в миланском театре "La Scala". А потом один или два сезона пели в Петербурге, в итальянской опере. Затем занялись педагогической деятельностью и композиторством... Композиторский дар Елизаветы несомненен, она особенно прославилась романсом "Выхожу один я на дорогу" на слова М.Ю. Лермонтова и рассказывала мне, что издатель очень наживался на ее романсе, переиздавая его несколько раз, а сам заплатил ей за него всего, кажется, пять рублей". Мы подсчитали, что только до революции это сочинение было издано двадцать пять раз. Еще нигде мы не встречали фотографии этой талантливой женщины и довольны, что удалось найти хотя бы словесный портрет девиц Шашиных в воспоминаниях Е.А. Штакеншнейдер.

Семья крупнейшего петербургского архитектора была знаменита своим гостеприимством. В музыкальном салоне Штакеншнейдеров бывали все музыкальные и литературные знаменитости: М. Глинка, Я. Полонский, А. Даргомыжский, Ф. Достоевский, А. Майков.

На одном из вечеров довелось выступать девицам Шашиным. Вот запись из дневника Штакеншнейдер от 1 февраля 1856 года: "Во вторник, седьмого числа, в третий раз зажгутся ослепительные лампы нашего театра и третий раз выступят на его подмостках наши актеры и актрисы. На этот раз это будет в пользу бедных, и оттого хлопоты как-то торжественнее и важнее. Между тем, репетиции еще не было ни единой, а сегодня — среда. Вчера приехал Шелгунов и объявил, что через час будут у нас Шашины, певицы для дивертисмента.

И действительно, ровно через час явились обе сестры Шашины, одна певица, другая аккомпанирует ей. Мы их никогда прежде не видели, и они нас — тоже. Они произвели странное впечатление. Высокие, со строгими чертами лица, немолдые, одетые с ног до головы в черное, они едва поздоровались и, не проронив ни единого слова, тотчас принялись за дело, попили, напились чаю и также, молча, удалились. Говорят, Шашины были очень богаты когда-то, но разорились, не вышли замуж и стали какие-то странные". Одаренные сестры всецело поглощены искусством и светским людям казались "странными".

Из этой заметки вырисовывается словесный портрет композитора и певицы. Кое-что дополняет рецензия на их выступление в петербургской газете "Северная пчела" за тот же год: "Любители музыки неоднократно слышали в течение нынешнего сезона русскую певицу Аделаиду Шашину: она пела в Реквиеме Моцарта, исполненном Филармоническим обществом в Большом театре <...> Дарование ее и высокое музыкальное образование обратили на нее внимание знатоков и вызвали у слушателей громкие рукоплескания".

После публикации в журнале "Музыкальная жизнь" № 19 за 1970 год в адрес музея стали приходить письма от односельчан,

специалистов и просто любителей старины, многие из них нового ничего не добавляли, но вот в письме Е.П. Жукова из Тверской области добавились подробности: "Имя Шашиной в Волошинской школе Вышневолоцкого района многие знали, правда, считали, что популярный романс написан Аделаидой. В старом имении на берегу озера хорошо сохранился парк имени Шашиной (дом снесли в период НЭПа). В местечке Погост рядом с деревней у бывшей церкви хорошо сохранилась могильная плита в южной стороне кладбища, на ней надпись: "Здесь покоится раба божья Аделаида Сергеевна Шашина" и годы жизни, которые я не запомнил..."

Вот и все, что удалось пока обнаружить, совершая путешествие по следам знакомой песни.

Никогда не забудется имя автора, первого русского композитора — женщины, чья жизненная дорога пролегла длиною в 98 лет жизни (1805—12.10.1903).

Библиография

1. Штакеншнейдер Е.А., Дневники и записки. — Л.: Academia, 1934. — С. 115.
2. РГАЛИ. Ф. 442, ед. хр. 15, оп. 1 (М.К. Соколовский)
3. Лермонтов в музыке. Справочник сост. Л. Морозова, Б. Розенфельд. Вступительная статья В. Жданова. — М.: Советская музыка, 1983. — С. 10, 13, 114.
4. Польская Е., Розенфельд Б. "Звезда с звездой говорит". — Ставрополь, 1980. Вступительная статья В. Мануйлова. — С. 142—148.
5. Лермонтовская энциклопедия. Гл. редактор В.А. Мануйлов. — М.: Советская энциклопедия, 1981 (см. статью Розенфельда Б., Шашина Е.С. С. 620)
6. Б/п. Автор известен. Музыкальная жизнь. — 1986. — № 23.

Пройдет время, и Елизавета Сергеевна Шашина по праву займет почетное место на страницах российской музыкальной энциклопедии. Ведь имя её вплетено в венец славы великого поэта. А имя Лермонтова забвению не подвластно. Наверное, об этом же и стихи нашей землячки — Галины Ворониной, присланные из США специально к выходу данного издания.

И откуда только брались силы
У тебя, наш гений и пророк,
Что столетья внемлет вся Россия
Колдовству твоих бессмертных строк?...

Боль твоя рифмуется с любовью -
В ней душа души твоей горит...
И сама ПОЭЗИЯ с тобою -
Как звезда с звездой говорит...
Как звезда с звездой говорит...

7. Розенфельд Б. "Выхожу один я на дорогу" // Кавказская здравница. — 1967. — 8 марта.
8. Розенфельд Б. "Выхожу один я на дорогу" // Музыкальная жизнь, 1970. — № 19. — С. 21.
9. Маршак С.Я. Воспитание словом. Статьи, заметки, воспоминания. — М.: Советский писатель, 1961. — С. 147—149.
10. Лещинский Я.Д. П.А. Федотов. — Л.: Искусство, 1946. — С. 196.
11. Некролог. Ж-л "Театр и искусство" ред. А.Р. Кугель. — 1903. — № 42. — 12 октября. — С. 765.
12. Лемешев С.Я. Путь к искусству. — М., 1968 (послесловие Е. Грошевой).
13. Ярустовский Б.М. Русская народная песня. — М., 1945. — С. 58.

Текст предоставлен автором.

2004 "Скромно говоря — гений..."

...Печальный Демон, дух изгнания,
Летал над грешною землей,
И лучших дней воспоминанья
Пред ним теснились толпой...

(Ф.И. Шаляпин)

Греческие города оспаривали престижное право быть главными в судьбе великого Гомера, английские — в жизни и творчестве Шекспира, российские города и целые районы (Казань и Нижний Новгород, Уфа и Петербург, Кавказ и Москва) — в причастности к развитию блистательного певческого таланта Фёдора Шаляпина.

Долгие годы я собирал по крупицам буквально всё, что было связано с Шаляпинским Кавказом, которым Фёдор Иванович был увлечён еще с детства. А мимо чьих детских лет пролетит, не затронув сердца, по волнам бушующего моря Лермонтовский "Парус" или пройдут "схватки боевые, да говорят — ещё какие!", так живо описанные поэтом в стихотворении "Бородино"?! С каким удовольствием читал в школе Шаляпин своим прекрасным — уже тогда сильным и выразительным — голосом: "Не могут что ли командиры чужие изорвать мундиры о русские штучки"?! Среди самых любимых поэтов он называет Лермонтова.

Неудивительно, что рождённый Лермонтовским гением образ Демона стал этапным в творчестве Шаляпина.

Самое первое прикосновение к "Демону" Рубинштейна состоялось на заре актерской деятельности певца в Тифлисе. Он пел Гудала.

Соратник певца — И.П. Пеняев сообщает, что 6/V—1891 г. Шаляпин исполнял третью картину первого действия "Демона" (Синодал, слуга и хор). Он пел под фамилией Прозоров (девичья фамилия матери) и получил гонорар 10 рублей.

...Бравурные аккорды увертюры Рубинштейна. Медленно пополз занавес. Среди горных теснин — огромная, "нечеловеческих" размеров фигура Демона, сильная, фантастическая. Это — Шаляпин.

Артистка В.П. Веригина рассказывает: "Сквозь тёмно-лиловую прозрачность одежды просвечивало золото лат бывшего небесного воина. И вдруг раздался голос, побеждающий все звуки своей мощью и широтой. В нем чувствовалась титаническая сила, казалось, что скалы дрожат. Нечеловеческая ненависть, презрение к ничтожному миру посылали такую мощную волну, что становилось жутко..."

Партию Демона Фёдор Иванович впервые пел в свой бенефис в Москве в Большом Театре 16 января 1904 года. Бас взялся за баритональную партию. Это была сенсация! Пел в тональности оригинала и только арию "Не плачь, дитя" транспонировал на тон ниже. До него в этой роли были уже известны Иоаким Тартаков, Маттиа Баттистини.

Предыдущие исполнители "лепили" образ по рисункам М.А. Зичи — грозный и прекрасный Ангел. Демон же Шаляпи-

на шел от Врубеля. В столичных газетах писали: "Внешность шаляпинского Демона смела, но необычно красива, обаятельна...", "Многие оценили врубелевского "Демона" после исполнения Шаляпиным этой партии...". Партию эту, трудную для голоса, певец исполнил только четыре раза, но верно заметил журналист В.М. Дорошевич: "Было бы жаль, если бы Шаляпин Демона не пел, не показал, как можно его спеть, как можно вообще его изобразить, какой дать ему образ. Говорю, конечно, не об одной внешности, а обо всем, что сделано им для Демона — и о форме, и о содержании".

Сила стихийная, титаническая, Богоборец "с глазами, полными печали, и чудной нежностью речей" вызывал особое сочувствие, находил особый отзыв среди всех, кто увидел шаляпинского Демона в канун первой русской революции. Музыковед Е. Грошева пишет: "Лишь с Прометеем сравнивала критика этого падшего ангела, бросившего дерзкий вызов небожителям, восставшего против покорности и подчинения". "Призывом гордой борьбы и бури" восприняли т а к о г о Демона Максим Горький, уже написавший своего "Буревестника", И.А. Бунин, Л.Н. Андреев.

В отдельных мизансценах — там, где это возможно, Шаляпин целиком воплощал рисунки Врубеля, с гордостью заявляя: "От Врубеля мой Демон". Шаляпинский Демон поражает сочетанием фантастичности и реальности. "Демон Шаляпина не был поверженным, сломленным. Гениальный певец и артист сумел переинтонировать оперную партию, творчески пересоздать ее... Шаляпин показывал сложный и мучительный путь Демона к добру... Трактовка Шаляпина была дерзостной, смелой, новаторской, но она не во всем находила опору в музыке. Только гений артиста мог вложить в образ рубинштейновского Демона тот протест, мятеж, которым жила новая эпоха. Поэтому Демон Шаляпина и не получил продолжения".

Так, в большой галерее сценических образов Шаляпина появился грозный бунтарь Демон. Исполнитель партии Мефистофеля в опере Ш. Гуно "Фауст" — А. Бойто заметил, что Шаляпин "нашел новое слово", показав силу и величие Богоборца. В этом помогли Шаляпину художники М. Врубель и А. Головин. Для бенефиса он выбрал именно этот спектакль, после которого ему поднесли венок с пророческой надписью: "Всё проходит, а слава твоя останется бессмертной".

Не раз говорил Шаляпин, что Кавказ с его суровой бурной природой помогал ему постигать и лермонтовского "Демона": "Меня выручают воспоминания о горных вершинах и тёмных скалистых громадах — Лермонтов потруднее Мефистофеля..."



Мефистофель — еще человек, а этот — вольный сын эфира... По земле ходить не умеет — летает". И мечтал спеть Демона в Кисловодске, где спектакль начинался бы среди природных скал, а потом Демон "слетал" бы с вершин в зал открытой музыкальной "раковины" при помощи сложной театральной машинерии. Этот замысел остался неосуществлённым.

Всего четыре раза была исполнена Шаляпиным эта партия. О первом исполнении в Москве в 1904 году уже упоминалось.

30 декабря 1905 года он пел Демона в Мариинском театре, 11 марта 1906 года — в Монте-Карло на итальянском языке в антрепризе Гинзбурга. Последний раз Демон звучал 24 апреля 1919 года на сцене Мариинского театра. Об этих спектаклях написано немало рецензий, воспоминаний. Заслуженно. Это было событие даже для Шаляпина. В архивах В. Корганова сохранилось эссе о спектакле в Большом театре. Оно напечатано на грузинском языке в тифлисской газете. Московским же рецензентом этого спектакля был Семен Кругликов, разразившийся большой статьёй в газете "Новости дня". Корганов же пишет свои впечатления, свой восторг — и все это с любопытными бытовыми подробностями.

"Это был не спектакль. Это был сплошной триумф. Восторженный, бурный, бесконечный. И это была только справедливая, заслуженная награда за громадную прекрасную художественную победу.

В богатой галерее шаляпинских образов прибавился еще один. Может быть, наиболее совершенный и прекрасный. Полный новизны, силы, красоты, величия.

...Поднялся занавес.

Новые декорации. Ночной мрак над снежными вершинами Кавказа. Видны ледники неправильной угловатой формы, вы скорее угадываете, чем различаете фигуру на левой скале, пока невидимый хор поет свои гимны. Луч пробил мглу густого тумана, и впервые перед вами предстала фигура Демона — сильная, фантастическая, оригинальная. Так ее еще никто не задумывал и не воплощал. Сила — и в позе, и в жесте — во всем образе. Можно многим восхищаться, славословить, дело не в этом. Важно то, что мрачная, грустная, страшная фигура сразу привлекает ваше внимание, и вы не можете оторваться от нее. Глаза следят за каждым его движением.

И вот он запел.

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

Что-то стихийное было в самом звуке голоса, он разрастался, заполняя зал и силой, и широтой, и глубиной, и одновременно казалось, что Шаляпин не пел, а говорил, причём ухитряясь при этом не приносить в жертву слову красоту и прелесть звука. И вот тут ты забываешь, что поёт не баритон, а бас так нежно, округло и лирично.

В партии Демона надо отмечать два течения: на одной стороне — гордый, властный, непокорный дух, носитель зла и разрушения; на другой — неземная любовь, страсть бессмертного к смертной, лиризм в истинном значении слова. На мой взгляд, пел Шаляпин превосходно — и в вокальном смысле, и в поэтической выразительности.

Вот, прочитав ряд уже опубликованных рецензий, я признаю: да, да, Шаляпинский Демон слишком красив и обаятелен. Помнится, как он, следя за Тамарой, прижимался к утёсу, как располагался у ее ложа...

Или, как он пел: "Не плачь, дитя, не плачь напрасно...". Вы слышите на полтона ниже, лёгкая переделка. Он обходит высокие ноты, но мне нет до этого никакого дела.

Кто-то сказал: "Врубель, пожалуй, есть, а Лермонтова — нет". Не согласен, во-первых, потому, что в самом Врубеле есть Демон Лермонтова, понятый только не по принятому обычаю. Не по шаблону понимает Демона и Шаляпин. Но где же противоречие? Разве не явился нам новый Демон —

**С глазами, полными печали,
и чудной нежностью речей?**

Разве не приемлемы к нему слова поэта?

**Он был могуч, как вихрь шумный,
блистал, как молнии струя,
и гордо, в дерзости безумной
он говорил: она моя!..**

А когда вытянутый, прямой, застывший, роковой встал Демон-Шаляпин над раненым князем — неужто это не Лермонтов?!

**Каким смотрел он злобным взглядом
вражды, не знающей конца,
и веяло могильным холодом
от неподвижного лица...**

Я рад за Шаляпина, во-первых, потому, что не могу судить — победителей не судят, во-вторых, — потому, что своим Демоном он меня успокоил. Он силен был в Большом театре не тем, что создал на его подмостках, а тем, что принёс на них с частной сцены. Казалось, что он успокоился, почил на лаврах, задремал, а нет, своим Демоном доказал обратное.

И вообще, какой спектакль!.. Напомню: пели Е. Збруева, Л. Собинов, Н. Салина, С. Власов, С. Тризвинский, С. Синицына, А. Успенский.

А декорации: Коровин, Головин, барон Клодт. Было бы большой несправедливостью умолчать и об оркестре и хоре под управлением И. Альтани. "Все, очевидно, подтянулись ради того художественного события".

Для московской постановки "Демона" костюмы и декорации исполнил тоже Коровин. Он вместе с Шаляпиным работал над гримом Демона. Зная и любя Кавказ, Федор Иванович великолепно передал лермонтовский дух "вечной красоты" горного края. Работа проходила в Москве в 1904 году.

Для петербургской оперы оформить образ "падшего ангела" А. Головину предложил сам артист. В costume Демона есть портрет Шаляпина работы этого художника (1906). Шаляпин показал не только тоску и разочарование, но и страшную муку отчаяния. Сын артиста Б.Ф. Шаляпин писал эскизы декораций к опере, вспоминая, как Демона пел отец:

"Ах, какой поток рецензий вызвал этот спектакль в прессе!.. Газеты, журналы российские и зарубежные высоко оценили шаляпинского Демона. В газете "Русские ведомости" за 17 января 1904 года сообщали: "Вчерашний бенефис Ф.Шаляпина заслуживает быть особенно отмеченным. Нечего и говорить, что театр был переполнен, что любимого артиста принимали с единодушным восторгом, что ему сделано было множество подношений, кажется, больше десяти, в том числе весьма ценные — как от публики, так и от сотоварищей по искусству. Но важнее всего то, что праздник артиста явился и истинным праздником искусства. Такого Демона (по крайней мере, с внешней стороны), какого создал г. Шаляпин, не было до сих пор, или, если и был, то только в мечтах, в воображении. Это чуть ли не идеальное воплощение чудного лермонтовского образа. Но Шаляпин-Демон мог бы, пожалуй, порадовать и дух Рубинштейна не менее духа Лермонтова, и это несмотря на то, что артист на этот раз показывал и что партия героя рубинштейновской оперы написана не для баса, хотя бы высокого (какой у г. Шаляпина), а для баритона. Только одну арию ("Не плачь, дитя") г. Шаляпину пришлось транспонировать на полтона ниже, все остальное спето было в тональностях оригинала, и как спето! Арии "Не плачь, дитя", "На воздушном океане" и вся сцена у монастыря были повторены; если бы артист стал повторять всё, что требовали, ему пришлось бы спеть чуть ли не всю свою партию <...>"

Та же газета за 22 января в № 22 продолжает восторги: "Во вторник в Большом театре вторично была поставлена опера "Демон" с участием г-на Шаляпина в пользу оркестра".

"Г-ну Шаляпину был оказан такой же восторженный приём, как и в его бенефисном спектакле. Артист, несмотря на то, что пел больной, повторил арию "Не плачь, дитя" и "На воздушном океане". Из остальных солистов г. Собинов бисировал арию Синодала. Г-же Салиной, исполнительнице партии Тамары, были поднесены цветы, г. Шаляпину — ценный подарок. Вчера г. Шаляпин уехал в Петербург, где пробудет до конца зимнего сезона. Говорят, впрочем, что он вернётся на масленицу, чтобы принять участие в бенефисном представлении "Демона" в пользу убежища престарелых артистов".

Рецензия в "Московских новостях": "Такого великолепного, глубоко задуманного Демона у нас не было. Его слушали с застанным дыханием и смотрели, не отрываясь от биноклей. Все свои нумера артисту пришлось повторять. После второго



акта овациям в адрес Шаляпина не было конца. Ему были поданы золотой венок, столовый серебряный сервиз, клавир "Демона" в великолепном сафьяновом переплёте с золотом, портрет Рубинштейна, огромный серебряный десертный сервиз, серебряная ваза для цветов, цветочная лира и от оркестра — лавровый венок с надписью "Тениальному певцу и отзывчивому товарищу".

Запись в дневнике художника М.В. Нестерова после спектакля: "Великолепно звучащий голос, грим и костюм по Врубелю, декорации Кости Коровина, всё это привело Москву (была вся Москва, ложи были по 400 рублей) в восторг. Но я сильно устал и не мог воспринять всего, что дал этот удивительный художник, настолько устал, что не мог воспользоваться приглашением Федора Ивановича поужинать у него после бенефиса в обществе гг. Дорошевича, Леонида Андреева, С. Скитальца и т.д...".

В летописи жизни и творчества Шаляпина обращает внимание сообщение о том, что помимо четырёх спектаклей "Демона" — арии из этой оперы охотно исполнялись артистом в сборных концертах. 18 декабря 1909 года на юбилейных торжествах, посвящённых Русскому императорскому музыкальному обществу, в Мариинском театре он исполнил 1-ю и 2-ю картины из третьего действия "Демона". Тамару пела М. Кузнецова-Бенуа, Ангела — Г. Никитина, Старого слугу — И. Григорьев.



вил главную партию Боярина Орши, но опера была снята в день премьеры автором, признавшим своё несовершенство.

Об этом факте нам рассказал А.А. Гозенпуд, в его личном архиве есть письма, подтверждающие этот редкий факт.

В музыкальном наследии шаяпинского учителя — оперного певца Усатова Д.А. (1847—1913) — есть романс на стихи Лермонтова "Слышу ли голос твой...". Шаяпин был близок мятежной фигуре Лермонтова. Он исполнял его в концертных программах, и критики отмечали: "Только Шаяпин мог так распорядиться голосом... чтобы ярче донести содержание лермонтовских стихов...". В репертуаре певца было несколько романсов на стихи любимого Лермонтова, сыгравшего немалую роль в творческом формировании артиста. Он пел А. Даргомыжского "Мне грустно" и трио ("На севере диком", "Ночевала тучка", "Два великана"), положенные на музыку Д. Столыпина, родственником Лермонтова, исполнял "Горные вершины" А. Рубинштейна и "Душа моя мрачна" из персидского цикла, романс Елизаветы Шапиной "Выхожу один я на дорогу".

22 октября 1901 года на литературно-художественном собрании, посвященном 160-й годовщине гибели поэта, Шаяпин вместе с Н. Фигнером и Г. Дубровским пел трио Даргомыжского "Ночевала тучка золотая". Любил исполнять специально для не-

"<...> г. Направник уступил дирижёрскую палочку своему товарищу г. Крушевскому, с которым, как говорят, г. Шаяпин отказался петь в "Демоне". Последним дирижировал Бернарди <...> г. Шаяпин, хоть и справляется с высокой (для него) тесситурой партии (превосходна его фразировка), однако чувствуется, что вокальная сторона ему нелегко даётся. Успех он имел колоссальный: его вызывали в течение всего антракта, длившегося около полчаса <...>", — писал рецензент В.С. Баскин.

Небольшая предыстория написания самой оперы А.Г. Рубинштейном.

13 января 1900 года исполнилось 25 лет со дня первого представления оперы А.Г. Рубинштейна "Демон". "Демон" в России был поставлен первый раз в Петербурге на сцене Мариинского театра в бенефис И.А. Мельникова, 13 января 1875 года. Главные роли были распределены так: Демон — Мельников, Тамара — Рааб, князь Синодал — Комиссаржевский, князь Гудал — Петров, Старый слуга — Васильев I, Гений добра — Крутикова.

В своих автобиографических воспоминаниях ("Русская старина", 1889, ноябрь) А.Г. Рубинштейн, между прочим, пишет:

"Времена написания тех или других моих опер — вполне и точно я не помню, судить же о времени написания по тем годам, когда они ставились на сцену, нельзя, так как нередко представление шло значительно позже написания их. Тем не менее, я помню, что опера "Фомка-дурачок" была написана мною в 1852 году, "Демон" — в 1871 году; несколько лет тому назад эта последняя опера перешла уже за сотое представление, хотя со своей стороны я к дирекции никогда не обращался да и не обращаюсь с просьбами или хотя бы напоминаниями о постановке того или другого из моих сочинений".

В Москве, как сообщают "Московские ведомости", "Демон" был поставлен в первый раз 22 октября 1878 года, в Лондоне — 9 июля 1882 года, в Лейпциге — в марте 1883 года.

Но где бы ни исполнялся "Демон" Рубинштейна, он был популярен любой публике и, по выражению Я. Полонского, нигде не мог быть чужим.

Но самую удивительную оценку спектаклю, конечно, дает Э. Старк: "Как ангел смерти, стоит Демон в мрачном ущелье Кавказа меж трупов убитых, странно загадочный в своей монументальной неподвижности, — стихийное видение, явившееся в предсмертном бреду несчастному Синодалу. Скульптурность позы Шаяпина в этот момент исполнена поразительной красотой. И вот Тамара уже над трупом жениха и... о! что же это?.. Давно знакомые звуки, слова, множество раз слышанные из уст разнообразнейших исполнителей и на русском и на итальянском языках, — ибо три итальянца: Баттистини, Руффо и Джиральдони, очень любили петь Демона, — эти слова оживают, обретают новый смысл, зажигаются блеском скрытой в них глубиной красоты, которую надо уметь почувствовать и вывить до конца. Гений Лермонтова, создавший слова, чья музыка лучше той, что написал Рубинштейн, соединяется с гением Шаяпина, постигшего в полной мере таящуюся в них божественную красоту и передающего ее околдованной, притихшей толпе... да, так петь мог только Демон, мощный сверхчеловек, в груди которого с неслыханной силой проснулась любовь, яркая, светлая, радостная...".

Еще в одной опере на лермонтовский сюжет должен был принимать участие Шаяпин. Это "Боярин Орша" (композитор Н.С. Кротков). Постановка назначена была на 20 декабря 1898 года в Московском театре Солодовникова. Шаяпин подгото-

го написанный романс В. Корганова "У врат обители святой". В.Д. Корганов вспоминал, как в 1903 году в портфеле принёс рукопись романса "У врат обители святой". Шаляпин сел за рояль, стал подбирать аккомпанемент, напевал мелодию. Прodelав это два-три раза с начала и до конца, воскликнул: "Прелестно! Через два дня пою в симфоническом концерте под управлением Зилоти". Успех был грандиозный, и романс, пусть не надолго, но задержался в репертуаре певца. Были сочинения и других композиторов — с персональным посвящением Фёдору Ивановичу — это, к примеру, "Бородино" Н. Агани, "Из ворот выезжают три витязя" М. Багриновского и "Чаша жизни" Ф. Кёнемана.

...Я понимаю, что всего рассказанного здесь о надвременном, вневременном "содружестве" двух гениев, двух талан-

тов — Шаляпина и Лермонтова — очень мало. Каждый из них — как любой великий человек — явление непостижимое. "Как жаль, что не случилось того, что не случилось", — говорят остряки, имея в виду тот факт, что такой гений, как Шаляпин, прошел, "пробежал" мимо многих бессмертных лермонтовских сочинений. Ведь ни один артист в мире не имел такого абсолютного признания, как Шаляпин. Но невозможно объять необъятное, и то, что сделал Шаляпин, — тоже много. Поэтому мы с благодарностью добавим: "Как прекрасно, что случилось то, что случилось" — там, "на воздушном океане", во Вселенной, в звёздной Галактике — как и в наших сердцах — горят прекрасным и неугасимым пламенем два русских имени — Лермонтов и Шаляпин.

Библиография

- Гозенпул А.А. Оперный словарь. — М.—Л.: "Музыка, 1965. — С. 118—120.
Дорошевич В.М. "Демон" // Ф.И. Шаляпин. Литературное наследство. — М.: "Искусство", 1960. — Т. II. — С. 45—55.
Шаляпина И.Ф. "Воспоминания об отце" в кн. Федор Шаляпин // Литературное наследство. — М.: "Искусство", 1960. — Т. I. — С. 561—562.
Старк Э. Шаляпин. — Петербург: Изд. Голике и Вильбора, 1915. — С. 177—180.
Серебров А. "Демон" в кн.: Ф.И. Шаляпин // Литературное наследство. — М.: "Искусство", 1960. — Т. II. — С. 252—263.

- Энгель Ю.Д. Глазами современника. — М.: Советский композитор, 1971. — С. 125—129, 184—186.
Веригина В. "И этот голос, чудно новый" (о постановке "Демона" Рубинштейна на сцене Большого театра) // Аврора. — 1973. — № 2. — С. 63—64.
Дмитриевский В. Великий артист. — Л.: Музыка, 1973. — С. 33, 89, 95—96.
Салина Н.В. Жизнь и сцена. — М.: ВТО, 1941. — С. 117—118.
Энгель Ю.Д. "Демон" Рубинштейна // Русские ведомости. — 1904. — 20 января. — № 20. — С. 3.
Потихонов Д.И. Из прошлого русской оперы. — Л.: ВТО, 1949. — С. 222.

Текст предоставлен автором.



Татьяна Карповна Черная

1937

сертацию "Н.И. Надеждин — предшественник Белинского". С 1966 года по настоящее время работает в Ставропольском государственном университете на кафедре истории русской и зарубежной литературы. С 1985 по 1999 год была заведующей кафедрой.

Круг научных интересов — история русской литературы XIX века, история русской литературной критики, историческая поэтика, литературное краеведение. Общее количество публикаций — более 50. В качестве ответственного редактора выступила в 4 научных сборниках "М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания" с участием ученых разных вузов и регионов страны и зарубежных ученых. Среди публикаций — сборник статей "Впереди — детство", три выпуска хрестоматии "Частица Родины моей", статьи. Издана монография "Русская литература XIX века. Поэтика художественно-индивидуальных систем в литературном процессе" (2004).

Черная Татьяна Карповна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской и зарубежной литературы Ставропольского государственного университета.

Окончила филологический факультет МГУ. Шесть лет работала учителем в школе, сначала в Калужской области, затем в Ставрополе. В 1972 году защитила кандидатскую дис-

Краткая библиография

Черная Т.К. Соотношение художественной и литературно-критической концепции романа "Герой нашего времени" (Белинский и Лермонтов) // Проблемы изучения и преподавания творчества Лермонтова: Нравственно-философские аспекты. — Ставрополь, 1991. — С. 54–56.

Черная Т.К. Концепция романа М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" в контексте истории русской критики // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. — Ставрополь, 1994. — С. 35–52.

Черная Т.К. "Он двух стихий жилец угрюмый" // Морской вектор в судьбах России: история, философия, культура / IV Крымские пушкинские чтения. — Симферополь, 1994. — С. 60–61.

Черная Т.К. "Он двух стихий жилец угрюмый" (о художественном пространстве лирического героя М.Ю. Лермонтова) // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. — Ставрополь, 1996. — С. 54–73.

Черная Т.К. Философско-эстетическая концепция стихотворения М.Ю. Лермонтова "Дары Терека" // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. — Ставрополь, 1997. — С. 82–92.

Черная Т.К. Русская литература XIX века. Поэтика художественно-индивидуальных систем в литературном процессе. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 2004. — 623 с.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

2004

М.Ю. Лермонтов. Этико-философ- ская концепция творчества

Лирика. Единичное бытие как бесконечное и вечное

Исследование каждого литературного произведения есть прежде всего процесс разъятия "алгеброй гармонии": чтобы выявить взаимодействие смыслов, объединившихся в произведении, надо обнаружить порождающие потенции каждой единицы художественной системы. Система создает пространство автора, которое, в сущности и определяет единство системы, хотя пространство автора и пространство художественной системы не всегда совпадают. Пушкин в "Евгении Онегине" ввел пространство автора в художественную систему, сочетая собственно романное и внероманное пространства, роман героев и поэму о себе. В других своих произведениях он тоже постоянно экспериментировал с этими пространственными сферами, то через систему рассказчиков ("Повести Белкина", "История села Горюхина"), то через систему свидетелей ("Капитанская дочка"), то в конфликтном взаимодействии различных сфер бытия (норма и безумие в "Полтаве", "Медном всаднике", "Пиковой даме", фантастика и реальность в "Гробовщике" и "Медном всаднике") и т.д.

Система дистанцируется от пространства автора, переходя в коммуникативную сферу и превращаясь в явление, самобытно функционирующее. Отсюда допустимое интерпретирующее восприятие, тем более расширяющее смысл, чем более во времени оно удаляется от источника. Наша задача состоит в том, чтобы приблизиться к инвариантному содержанию произведения как системы, а для этого в каждом компоненте необходимо обратиться к его традиционно-архаическому значению, обладающему собственной потенцией смысла-знания, а в наилучшем варианте — к его онтосмыслу, а затем ввести его в целое индивидуального авторского пространства. Такая процедура представляет собой первый этап исследования поэтики, который влечет за собой подключение элементов исторической поэтики и системного анализа, в результате чего должно обнаружиться качественное перерастание эстетической структуры в художественную систему.

Онтосмысл, по своей глубине, обращенный к онтосущности того или иного знания, всегда сохранит свою символическую многозначность рядом с исследовательской интерпретацией,

и потому произведение искусства всегда больше его любой интерпретации. В то же время всякая интерпретация вносит в текст дополнительно обогащающее значение, дающее толчок его движению во времени. В исследовательскую задачу входит и указание на возможную "веерность" смыслов, на потенциальное расширение авторского пространства и образного пространства. Для изучения Лермонтова такая задача особенно актуальна, потому что в этом поэте имеет место действительно уникальное единство неповторимого, развивающегося индивидуально авторского пространства и общего, космического, вечного, мифологического (т.е. традиционного — хотя традиция в его творчестве колоссально трансформирована).

Мы в первую очередь говорим о лирике, так как она совмещает все творческие точки отсчета, как начальные, так и конечные (или векторно-бесконечные у Лермонтова). Жанровое разнообразие лирики фокусирует в себе наибольшее количество авторских позиций и в максимальной степени способно обнаружить идейный синтетизм творческой индивидуальности.

Среди задач изучения лирики М.Ю. Лермонтова главная — определить неповторимость, уникальность художественного мира поэта. Сюда включается необходимость связать историческую конкретность лермонтовской поэзии с ее архетипическими, нравственными, общечеловеческими, религиозными корнями, увидеть синтетичность ее содержания. Важно разобраться в особенностях "лермонтовской личности" (лирического героя, лирического персонажа) и созданного в лирике художественного мира, то есть в философской концепции поэзии Лермонтова. И наконец, следует проанализировать систему поэтики в лирике Лермонтова, чтобы подтвердить неслучайность сделанных выводов и понять специфику его художественного взгляда на мир.

Опыт научного лермонтоведения накопил серьезный багаж. Большой вклад в лермонтоведческие концепции внесли труды литературных деятелей эпохи серебряного века: В. Соловьева, Д. Мережковского, В. Розанова и др. Сохраняют свое значение классические научные работы И. Андроникова, В.А. Мануйлова, Д.Е. Максимова, Б.М. Эйхенбаума. Значительный пласт научных исследований разработан на протяжении всего периода советского лермонтоведения: книги и статьи А.В. Федорова, Э. Герштейн, У.Р. Фохта, Б.Т. Удодова, И.Б. Роднянской, С. Ломинадзе, Ю.М. Лотмана, В.И. Коровина, И.И. Виноградова, Ю.В. Манна

и др. В итоге появилась обобщающая "Лермонтовская энциклопедия" (1981 г.). Из новых работ обращают на себя внимание исследования Л.А. Ходанен, С.Н. Зотова, И. Щерблякина, Л.И. Жаравиной, С.В. Савинкова. Новые работы последних лет свидетельствуют о серьезности понимания научных проблем, связанных с творчеством М.Ю. Лермонтова и о включенности лермонтоведения в общее направление развивающейся науки. Проблемы касаются прежде всего особенностей поэтики (С.Н. Зотов, Л.И. Ходанен) и введения лермонтовского наследия в параметры русско-православной культуры (Л.И. Жаравина). И то и другое дает возможность с каждым новым обращением к Лермонтову видеть в нем все более глубокую степень проникновения в содержание жизни и в возможности искусства слова.

Творчество каждого поэта связано со своим временем. В равной степени творчество всякого талантливого поэта выходит за рамки своего времени, обладая содержанием, важным для всего человечества. Эпоха входит в поэзию историческими приметами, формирующими человеческую личность и создающими определенные условия ее существования. Высокий уровень художественного обобщения возводит характер отношений человека с обществом и миром, свойственный определенной эпохе, в степень закономерности, способной проявиться в другие времена. Архетипические, религиозные, нравственные, психологические корни, сочетаясь с историческими, национальными и социальными особенностями бытия, дают в литературе живой художественный образ. К М.Ю. Лермонтову это относится, может быть, как ни к кому другому. Его творчество характеризуется синтетичностью высшей степени, создавая картину исторической жизни личности и общества и открывая громадные глубины их вечного содержания.

Лермонтов, безусловно, принадлежит эпохе 1830-х годов с ее чертами, воздействующими на человеческую личность: политической реакцией, шпионажем, доносом, давлением на просвещение и культуру, официальным ура-патриотизмом, знаменитой формулой "православия, самодержавия и народности", и с другой стороны — интенсивной работой мысли, поисками смысла человеческого существования, увлечением наукой, философией, искусством, идеологическими спорами, тайными кружками и созданием исключительно талантливых произведений литературы и искусства.

Но Лермонтов принадлежит главным образом высшей сфере творческого человеческого духа, включающей в себя все проблемы бытия. И здесь он совершает открытия, не доступные никому другому.

С этих двух точек зрения и следует смотреть на его поэзию: с исторической и общечеловеческой. Художественная индивидуальность Лермонтова тяготеет больше к всеохватности, к масштабности, к тому смыслу, который имеет человек в мире, а не человек в обществе. Романтическая критика общественного несовершенства, уже давно обозначившаяся и в европейской, и в русской литературе, принята Лермонтовым как уже осмысленный факт, не вызывающий сомнений. Но он идет дальше, подвергая рефлексии и осуждению несовершенство мира в целом и, соответственно, творческую способность высшей (божественной) силы. Он в этом смысле байронист, но — "не Байрон". Он — "неведомый избранник" "с русскою душой" (стихотворение "Нет, я не Байрон", 1832). Он такой скептик, критик и богоборец, в душе которого не иссякает жажда любви, добра, красоты — всех высших духовных ценностей. Он такой мятежник, который сохраняет свой духовный храм, как вечную дорогу к самому себе, постоянно теряя и находя этот храм в мучительных рефлексивных страданиях, но никогда не отказываясь от самой идеи храма:

**Так храм оставленный — все храм,
Кумир поверженный — все бог!**

Синтез тревоги и спокойствия, протеста, мятежа и умиротворения, любви характерен и для личности поэта, и для его творчества. Это заметил при встрече с Лермонтовым В.Г. Белинский: "...Мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему, он улыбнулся и сказал: "Дай бог!" (Белинский В.Г. Письмо В.П. Боткину. — С. 301).

Реакция Лермонтова на свое время очень активна и критична, если не сказать больше — опровержительна. Она касается и "страны рабов, страны господ" — "немытой России", и молодого поколения, потерявшего свои главные способности — к любви, к борьбе, к творчеству. "Дума" 1838 года сконцентрировала в себе весь комплекс разочарований и обессилости, присущий молодым людям, которые могли бы быть лучшими людьми своего времени, но вместо этого приобрели горькую опустошенность и в уме, и в сердце. Они потеряли все:

Наука? —
Мы иссушили ум наукою бесплодной...
Искусство? —
Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят...
Любовь? —
И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви...
Опыт? —
Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом...
Борьба? —
Перед опасностью позорно малодушны,
И перед властью презренные рабы.

Поэтическая градация стихотворения передает эти духовные потери, завершаясь язвительной трагической насмешкой, которая гораздо страшнее любого обвинения:

**И прах наш, с горечью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.**

Эволюция Лермонтова как поэта исторического (то есть рожденного своей эпохой и эту эпоху отразившего) представляет собой поиск реальных исторических и социальных ценностей, создающих чувство истинного патриотизма и уверенность в их непреходящести. Эта эволюция отразилась в создании стихотворений "Смерть поэта" (1837), "Бородино" (1838), "Валерик" (1840), "Завещание" (1840), "Родина" (1841). Следует безусловно согласиться с характеристикой стихотворения "Родина", данной Добролюбовым: "Лермонтов, рано постигнув недостатки современного ему общества, понял, что спасение находится только в народе. Доказательством служит его удивительное стихотворение "Родина", в котором он становится решительно выше всех предубеждений патриотизма и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно" (Добролюбов, Н.А. О степени участия народности в развитии русской литературы // Избранные статьи. — С.179).

Этот Лермонтов — искренне любящий, он прост, грустен, хотя одновременно и ироничен. Ироничен оттого, что вера в русского солдата-богатыря, сражающегося с врагом, обращена скорее в прошлое, чем в будущее ("Бородино"); оттого, что желание мира и покоя в своей стране сталкивается с "беспрестанной и напрасной" враждой; оттого, что "жаль опечалить" отца и мать простого человека, погибшего "честно за царя" ("Валерик"); оттого, что "странная любовь" к Родине никак не согласуется с утверждаемыми властью патриотическими и идеологическими постулатами ("Родина"). Что касается общих споров, то Россию

Лермонтов видел ближе к точке зрения любознательной — ее срединное положение: для Запада Восток, для Востока — Запад ("Спор"), понимал трагическую сложность ее положения и одновременно богатство его. Это нашло отражение и в его творчестве: "Песня про купца Калашникова..." написана на чисто русском материале, "Мцыри", "Демон" — на материале кавказской жизни, "Три пальмы" — восточное сказание.

Об историзме художественного мышления Лермонтова стали писать сразу же после появления его произведений в печати. Белинский четко зафиксировал эту мысль в статье "Стихотворения М.Лермонтова" 1840 года, постулируя одно из основных достижений романтической эстетики: "Чем выше поэт, ... тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества" (Белинский, В.Г. Псс. — Т. IV. — С. 502). С этой точки зрения, "Лермонтов ... — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества" (Там же. — С. 503). Содержание категории историзма определялось мыслью о творческом самосознании эпохи. Современники Белинского тоже видели в поэзии Лермонтова реминисценцию времени. Одни (Шевырев) обращали внимание на влияние Запада и, прежде всего, Байрона, другие (Хомяков) концентрировали внимание на интуитивной сопротивляемости поэта байронизму, третьи (Булгарин, Бурачек) упрекали Лермонтова во вредном влиянии на общественную нравственность. Эти позиции выявляли частные, идеологически ангажированные стороны лермонтовского творчества, на фоне которых слабым и второстепенным звуком раздавалась, например, мысль О. Сенковского о "прозе поэта" или даже неизбежные у эстетически тонкого Белинского рассуждения о "чисто художественных" стихах поэта.

В наше время советское литературоведение провозгласило идею историзма как соответствие эпохе и смене литературных направлений единственно методологически верной, хотя в серьезных трудах ученые постоянно выходили за рамки подобной научной обязательности. Историзм лирики Лермонтова с позиций обусловленности эпохой и эволюцией литературных направлений (романтизм — реализм) подробно проанализированы в книге В.И.Коровина "Творческий путь М.Ю. Лермонтова" (М., 1973). Автор логично приходит к выводу о том, что "незавершенность" Печорина (а логика всей книги помогает понять, что роман является одновременно и развитием художественных идей лирики) объясняется, помимо прочего, и "незавершенностью" самой эпохи (Коровин, В.И. Творческий путь... — С. 286). А в лирическом наследии поэта, идентифицирующемся с последекабристской эпохой, обнаруживается "сближение поэта и толпы" (Там же. — С. 148) как новая идея послепушкинской поры. В.И.Коровин обращает внимание на характер рефлексии в лермонтовской поэзии, видя в ней "одну из форм общественного протеста" (Там же. — С. 105). В то же время внимание автора монографии обращено на непреходящие идеалы лирики Лермонтова — гордое достоинство мятежной личности, идеальный, гармоничный мир природы, чистое детское чувство и, что особенно важно, поэзия гения ("Смерть поэта"), речь как возможность выражения внутреннего мира ("Есть речи..."), слово в его высшем сакральном значении ("Из пламя и света рожденное слово").

Действительно, исторически-конкретная жизнь для Лермонтова чрезвычайно важна. Его художественное мышление структурировано по принципу историзма — это несомненно. Недаром даже самый емкий по художественному обобщению образ, Печорин, определен им как "герой нашего времени". Однако неслучайно получилось так, что всякая другая эпоха может назвать Печорина героем своего времени. Лермонтовское мироощущение включает единичное бытие в бесконечность и вечность. И эта сторона его творчества, философская, неизмерима по масштаб-

ности охваченного им конфликта, по степени художественного обобщения важнейших проблем жизни человечества и мира.

Лермонтовский художественный мир складывается из частных примет своего времени, органично вошедших маленьким звеном, единицей во всеобщее космическое пространство, равнозначное пространству поэта. Лермонтов (и его герой), хочет как бы сразу охватить взглядом, слухом, чувством, мыслью все мироздание, включая и национально-исторический вариант. При этом поэт стремится измерить и оценить его мерами, рожденными самим мирозданием, и тем самым достигнуть истинного познания его сущности. Понятие же сущности охватывает собой все мучительно-глобальные философские категории, и к ним неизменно восходят переживания и размышления поэта: добро и зло, познание и любовь, вера и истина, справедливость и правосудие божие, счастье и покой, человек и личность, личность и мир, природа и дух, вечность и миг и т.д.

Идеалы детской чистоты и природной гармонии на фоне философских поисков 1830-х годов явно реминисцировались с руссоистской традицией. "Лермонтов выступает как прямой наследник руссоистской просветительской традиции", — утверждает В.И. Коровин (Коровин, В.И. Творческий путь... — С. 29). Но, во-первых, слабость этой традиции уже была ясна после Пушкина. А во-вторых, лермонтовский "руссоизм" вовсе лишен чувствительности и утопизма Руссо. Человек, реализующий близость с природой у Лермонтова, неизбежно наносит ей раны или же сам становится жертвой внутренних глубоких таинственных сил. А чаще всего эти два особые мира (человек и природа) живут отдельно и не могут воссоединиться — об этом стихи "Три пальмы", "Русалка", "Морская царевна", "Дары Терека", "Отчего я не родился...", "Выхожу один я на дорогу..." и др. "Лермонтовская энциклопедия" содержит следующее толкование традиции Руссо у поэта: "Стремясь усложнить руссоистскую концепцию культуры, Лермонтов обратился к байроновскому преломлению руссоизма, а в дальнейшем его представления обогатились идеями историзма" (Вольперт, Л.И. Руссо — С. 494).

Однако думается, что отношение Лермонтова к руссоистским исканиям отечественной мысли были гораздо более сложными и конфликтными, тем более, что сам лермонтовский историзм весьма проблематичен. Природа в лирике Лермонтова редко обладает реально-пейзажными признаками, которые должны создавать житейскую ауру для руссоистской личности. Ее гармония обретается где-то в запредельных сферах ("Когда волнуется желтеющая нива — в небесах я вижу бога" или "Звезда с звездой говорит" на явно космическом пути). Природа у Лермонтова во всех вариантах ее бытия, гармоничном или трагично-разрушительном, имеет символический смысл. Ее красота и нравственная чистота идеально возможны, но на самом деле так же, как в мире людей, подвержены сомнению. Отношения тучки с утесом одновременно и прекрасны, как мгновение, и жестоки, оставляя незаживающие следы ("Утес"). "Тучки небесные" лишены родины — "вечные странники", русалка ищет человеческой любви, ей мало "серебристой пены волны" ("Русалка"), бушующий Терек слишком большими жертвами добивается покоя в водах Каспия ("Дары Терека"). Обиталище Демона — тоже природный космос:

Носясь меж дымных облаков,
Он любит бури роковые
И пену рек, и шум дубров.
Меж листьев желтых, облетевших
Стоит его недвижимый трон;
На нем, средь ветров онемевших,
Сидит уныл и мрачен он.

Кажется, здесь не при чем ни руссоизм, ни историзм.

Художественный мир Лермонтова моделируется постоянным внутренним диалогом человека и создателя, микрокосма личности-души и макрокосма вселенной. При этом заметно осуществляется процесс взаимозамены, перетекания одного в другое, так что иногда останавливаешься перед вопросом, что значительнее и больше — микрокосм души или макрокосм создания. Поэт-демиург в своем "вновь созданном" мире занимает срединное положение между глубиной мрачного ущелья, из которого змеєю вырывается на свет Арагва, и высоким небом, прекрасно манящим к своей вечной тайне. Он — центр мироздания. Это положение автора, очевидно, не случайно и определяется его творящей сущностью, собственной онтологией, как в пушкинском "Пророке", где познающий герой внял "неба содроганье" и ход "гад морских". Только для Лермонтова такое мировосприятие естественно, как будто дано ему с самого рождения. Может быть, поэтому дорог Лермонтову мотив детства, которое живет в нем как воспоминание о другой прожитой жизни, прекрасной и бесконечной, означающей связь с внешним миром, и подсознательное понимание одновременного бытия разных пространств (материнская песня, шотландский предок, чуткая душа, прекрасная любовь). Детские воспоминания и детские чувства входят у Лермонтова в число лучших моментов жизни, свидетельствующих о возможном идеальном потенциале мира. Как заметил Мережковский, Лермонтов охватывал разом вселенную прошлого и будущего, в движении от ада к раю, через жалкий и пошлый мир настоящего. "Как другие вспоминают прошлое, так он предчувствует или, вернее, тоже вспоминает будущее — словно снимает с него покровы, один за другим, — и оно просвечивает сквозь них, как пламя сквозь ткань. Кажется, во всемирной поэзии нечто единственное — это воспоминание будущего" (Мережковский, Д.С. М.Ю. Лермонтов. — С. 391).

Вся лирика Лермонтова — бесконечное волнение внутри диалога личности с миром, мирозданием, мироздателем. В.Соловьев говорит об обиде поэта на "Высшую волю": "Он как будто считает ее виноватою против него, глубоко его оскорбившего" (Соловьев, В.С. Философия искусства... — С. 395). Но каждое лермонтовское стихотворение — это всегда принципиально значимый вариант модели мироздания, содержащий в себе в обязательном порядке два начала добра и зла, два вектора вхождения человека в мир — с открытым желанием любви и с готовностью встретить обман. Выход в этой ситуации обнаруживается явно в антропоцентрической идее, обращенной при этом на собственную личность — единственную реальность, с которой возможно согласованное общение. Уже в 1831 году поэт акцентирует трагическую абсолютность такого положения:

Враждебной силою гоним,

Я тем живу, что смерть другим.

.....

Но, потеряв отчизну и свободу,

Я вдруг нашел себя, в себе одном.

("Отрывок", 1831)

Вынужденное пребывание в настоящем вызывает у лермонтовской лирической личности состояние глубокой тоски и ощущение гигантского обмана, который, в свою очередь, формирует позицию скорбной иронии: "За все, за все тебя благодарю" — с известным концом. Состояние "недоволенности" лермонтовского "Я" стало концептуальной основой исследования лермонтовской лирики в работе воронежских ученых С.В. Савинкова и А.А. Фаустова, которые через эту "недоволенность" анализируют все ведущие оппозиции в его поэзии, и в особенности, диалогическую оппозицию "Я" и "Ты", где "Ты" наделяется равенством со "вселенной" и божественными атрибутами (Са-

винков, С.В., Фаустов, А.А. — С. 93). В поэтике лермонтовских стихов лирический хронотоп измерим масштабами, о которых у нас идет речь — бесконечностью и вечностью, поэтому каждая художественная модель является калейдоскопической частицей всеобщности.

Лермонтовский архетип дома спроецирован на всю вселенную. Это не строение, отгораживающее и защищающее от мира, а именно миростроение, от которого исходят все ценности, вошедшие в понятие человеческого дома: кровля, стены, песня и жизненный путь. Уже в стихотворении 1831 года "Мой дом", в одном из ранних, принят этот масштаб измерений. Сама возможность понятия "дома" для лирического героя предполагает вечность во времени и бесконечность в пространстве. Логика поэтической трансформации архетипа объясняется характером авторской демиургической позиции: это не жилище для человека, а дом для чувства, для души. Это не "крепость", защищающая от мира, а мир, отвергающий "крепости": крыша до звезд, а стены — вечный путь души.

Мой дом везде, где есть небесный свод,

Где только слышны звуки песен,

Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,

Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей достигает,

И от одной стены к другой

Далекий путь, который измеряет

Жилец не взором, но душой.

Есть чувство правды в сердце человека,

Святое вечности зерно:

Пространство без границ, течение века

Объемлет в краткий миг оно.

Приходя в мир, лермонтовский человек поражается его красотой, чудом этого мира. Он начинает с восторга перед идеальной гармонией природы. "Синие горы Кавказа, приветствую вас..."; "Отчего я не родился этой синиею волной, / Как бы шумно я катился / Под серебряной луной..."; "Под ним струя светлей лазури, / Над ним луч солнца золотой..."; "Русалка плыла по реке голубой, / Озаряема полной луной, / И хотела она доплеснуть до луны / Серебристую пену волны..."; "Скажи мне, ветка Палестины, / Где ты росла, где ты цвела, / Каких холмов, какой долины / Ты украшением была..."; "...Небо ясно, / Под небом места много всем..."; наконец, "Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка" — уже в романе. Примеры можно продолжать. Этот мир весь светится, искрится, играет, радуется, он полон чудных красок, чистых стремлений. Он создан для счастья и покоя. Эти мерила красоты, чуда, гармонии становятся для поэта критериями отношения к миру, вырабатывают высшие требования к нему. Этот мир "лелеял детство" поэта, навсегда запечатлев в душе трогательный образ неба и звук материнской песни.

Бессспорно, что Лермонтов — космический поэт. Но особенность этого "космизма" не только в масштабности мышления, не только в приверженности к надземным демоническим полетам, начавшимся еще в юношеских "Ночах". Она состоит главным образом в стремлении объять необъятное, в желании существовать без границ, везде сразу, в желании снять границы там, где они могут остановить порыв, и в мятежном страдании, если снять их не представляется возможным. Чувство полета, характерное для лермонтовской поэзии, дано именно в этом контексте, особенно в стихах зрелого периода: букет ассоциаций в движении туч-странников, путь играющей легкой тучки, умчавшейся от утеса; таинственный вселенский полет воздушного корабля; тихий высокий взгляд на остановившуюся дорогу в "Гор-

ных вершинах" — своеобразное глубокое антидвижение; полет вольного коня в "Узнике", полет вечной памяти в "Желании" ("Зачем я не птица..."), и наконец, устремленность к идеальным сферам гармонии мироздания в "Пророке", "Выхожу один я на дорогу" и в "Родине", где мотив этот удивительно трансформирован в конкретное национальное чувство. Особое место в этой системе занимает "Парус", где сконцентрировались основные моменты самочувствия лирического героя, тоскующего по мятежной смятенности времени, пространства и стихий (в бурях — покой).

В полетах демонической лермонтовской личности в основном обнаруживается холодное равнодушие того познания, которое приводит к выводу о несовершенстве мира, в особенности, мира людей. Демонический герой упивается мощью своего полета, равной по своему внутреннему потенциалу только силе самого морального демонического груза — зла, гордости, одиночества. Сидя на своем недвижимом троне, он "уныл и мрачен", в полете же — любит, "любит бури роковые". Пространство демонического полета оказывается лишенным какого-либо вектора (географического, геометрического, нравственного), кроме чисто созерцательного и физического ("носясь меж дымных облаков"), оно всеобщее. Однако это холодное пространство привлекательно для "усталой души", уже отдавшей "дань земную любви, надежд, добра и зла", и готовой для другой, одинокой, жизни: "Я в мире не оставляю брата, и тьмой и холодом объята душа усталая моя" ("Гляжу на будущность с боязнью"). Но в любом случае и демон-дух, и демоническая человеческая личность находятся в собственной сфере, определяемой степенью и сущностью страдания, и следовательно, отторгнутый ими и отторгнувший их мир остается в идеале спасительной ценностью.

В других стихах полет по просторам бескрайней вселенной, напротив, вдыхает в жизнь лирического героя чувство сопричастности с высшей гармонией, недоступной обыкновенному человеку. Он подозревает существование незамутненных нравственных ценностей, подозревает возможность искреннего общения, возможность самопожертвования и бескорыстной любви. Он предполагает даже возможность счастья. Эта вселенная — не холод и тьма. Эта вселенная — где "звезда с звездой говорит", где плачет каменный утес, где летящего, как ветер, по степи коня встречает "сияние дня", где ручей "лепечет таинственную сагу про мирный край". Это идеальное пространство "неизмеримых стран, где стелется эфир, как вечный океан, / И совесть чистая с беспечностью драгою, / Хранители души, останьтесь ввек со мною!.."

Лермонтовское переживание полета во всей его многомерности хранит в себе следы архаичной символики мифов и легенд о полетах, где, по итогам анализа Мирча Элиаде, "все они выражают разрыв со вселенной повседневных переживаний, и в этом разрыве очевидна двойственная направленность — посредством "полета" в одно и то же время достигается как переход предметов, так и свобода". (Элиаде, Мирче. Мифы... — С. 118). Рассуждения Элиаде "подсказывают" и психологически всеобщую значимость особого состояния вечного полета, которым наделены самые разные персонажи поэта, в том числе и лирический герой. Лермонтову присуще особо выделяемое в антропологии "желание освободиться от своих ограничений, воспринимаемых как какой-то тип деградации" (Там же. — С. 119). И прямо как будто имелся в виду русский поэт, оказавшийся способным проникнуть в "тайное тайных" человека, в актуальную значимость архаики, выразившей древнюю интуицию в символике полета, когда Элиаде пишет: "...Отрыв от плоскости, осуществляемый "полетом", означает действие преступления границ. И немаловажно найти уже на наиболее ар-

хаических стадиях развития стремление выйти за пределы и "выше" человеческого состояния, изменить его при помощи избытка "одухотворенности". Все эти мифы, обряды и легенды, на которые мы ссылались, можно объяснить лишь стремлением видеть человеческое тело, ведущее себя как "душа", превратить материальную модальность человека в духовную" (Там же. — С. 119). Древняя символика наполняется у Лермонтова живым, подвижным миром, "мерцанием" множества ассоциаций с современным мировоззрением, с игрой человека и природы, с идеальными нравственными представлениями и гордым пафосом отрицания. Все это насыщено интеллектуально и пережито "умным сердцем" с массой разных психологических и эмоциональных нюансов, и создано то пространство, которое называется художественным миром поэта.

В лирике Лермонтова созданы два полюса вселенной, которые в итоге реализованы в одной из самых выразительных лермонтовских антиномий "бездна — звезда", антиномии опрокинутых значений, имеющих множество параллельных номинаций: тьма, пропасть, ущелье, дно, пучина, могила и т.д. — небо, цепь жемчужная, лучи, храм, дивное царство, свет, надзвездный край и т.д.

Однако мольба лермонтовского лирического героя, обращенная к "хранителям души", остается гласом вопиющего в пустыне. Он не приобретает желанного, и в равной степени испытывает тяготение двух вселенских полюсов — демонического и божественного, ледяного и горячего. Символически это одновременное существование в двух антиномичных состояниях выражается в жгучей слезе Демона, прожегшей камень, и в его поцелуе, убившем Тамару. Лирический же герой характеризуется как "двух стихий жилец угрюмый" ("Я не хочу, чтоб свет узнал..."), потому что ни одно из определившихся антиномичных состояний не может его удовлетворить.

"Мятеж" лермонтовского героя — это желание возратить космической гармонии ее стихийную хаотическую сущность (покой — в бурях), чтобы можно было свободно пересекать черту горизонта. Отдых лирического героя — состояние ни дня, ни ночи, ни жизни, ни смерти; это состояние живого сна ("Выхожу один я на дорогу"), состояние крайней усталости от вечных одиноких скитаний и сохранившейся при этом любви ко всему прекрасному (покой — во сне и любви). Вся система лермонтовского мироздания представляется синтезом хаотических и космических начал. Желание лирического героя состоит в том, чтобы снять границы космической организованности, но оставить космическую красоту, чтобы "свободная стихия" была действительно свободной, т.е. могла бы свободно интегрировать в каждую космическую единицу, и единицы вместе вновь могли бы, соединившись, проявить свою стихийную сущность.

Еще одна особенность лермонтовского художественного мира — признание личностного начала в природе. И это не просто антропоморфические свойства, пришедшие из сферы объективного мифа. Каждое явление природы обладает у Лермонтова неповторимо индивидуальным характером. И тогда мифологическое моделирование жизни человека в жизни природы, безусловно, характерное для поэта, приобретает особое, нравственное, значение. Усталая душа не просто разочарована или умирает, — она явление мировой природы:

Как ранний плод,
Лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

И соответственно в природе фиксируются одушевляющие и одухотворяющие процессы: ландшафт серебристый приветливо кивает головой, звезда с звездой говорит, горы взлелеяли детство, волна ласкает золотой песок и т.д., вплоть до персонифика-

ции и индивидуализации природных сил и единиц (русалка, морская царевна, утес, горные вершины, молодая чинара и т.д.). Эти моменты чрезвычайно важны в поэзии Лермонтова. Его образное мышление мифологически масштабно, но по-своему способно создавать ритуально-жанровые концепции.

Одна из ранних таких ритуальных ситуаций, связанных с мотивами отречения, поклонения и жертвы, создана уже в 1830 году в стихотворении "Посвящение (Прими, прими мой грустный труд...)". Здесь, безусловно, преобладает абстрактно-романтическое клише отчуждения от "надменного, глупого света". Но схема обряда, обозначающего переход к новой инициации, на независимую творческую высоту, вырисовывается достаточно четко: сплетенный веночек в ущелье скал, любимые труды, положенные на алтарь любви в качестве жертвы. То же в "Посвящении (Тебе я некогда вверял...)" того же года. Но теперь веночек и дары творческой музы отдаются человеку за то, что он оказался способным к пониманию и сочувствию. Ритуал поклонения и жертвы высшим силам переадресован в частную судьбу и частную жизнь, и тем самым частная судьба и жизнь приобретают высший смысл. Через содержательную функцию ритуала подаяния (милости, сочувствия, очищения, сожаления, помощи) осмысливается высокомерный, бездушный обман в стихотворении "Нищий". Прямо названо "жертвенником" сердце лирического героя в стихотворении "1830 год. Июля 15-го". Ритуальный вид приобретает у Лермонтова даже сцена последнего суда в стихотворении "30 июля. — (Париж). 1830 года":

Когда последняя труба
Разрежет звуком синий свод;
Когда откроются гроба,
И прах свой прежний вид возьмет;
Когда появятся весы,
И их подымет судия...

Опыт создания таких стихотворений, как "Бородино", "Смерть поэта", "Когда волнуется желтеющая нива", "Спеша на север издалека", дал новое, не мифологическое, конкретно-историческое и социальное (но от этого не менее поэтическое) осмысление повторяющегося действия: барабанный сигнал, вечерняя подготовка к бою, возложение тернового венца, игра ружья по оврагу, молитва и посещение могил. Однако этот опыт не отменил прежнего романтического наполнения ритуала в поэзии Лермонтова, хотя помог глубоко синтезировать разносторонние возможности поэтической ритуальной формы. Тогда появляются шедевры неповторимой лермонтовской художественной индивидуальности — "Три пальмы", "Дары Терека", "Воздушный корабль", "Любовь мертвеца", "Утес", "Сон", "Тамара", "Листок", "Выхожу один я на дорогу", "Морская царевна", "Пророк". Все это стихи, где мифологически-архетипические основания, включив в себя сюжетно-ритуальные элементы, создают в то же время иллюзию абсолютной реальной достоверности особенного условного мира, как это происходит в каноническом мифе в его вневременной сфере, и как это бывает в весьма конкретном, четком, повседневно-бытовом, пейзажном, историческом явлении.

Так, в "Воздушном корабле" образную систему создают два равнозначных хронотопа — балладно-фантастический и локально-исторический, хронотоп вневременного (всегда) и внепространственного (на воздушном океане) бытия, т.е. мифологический, и хронотоп, включающий в себя точные хронологические и географические границы, т.е. реалистический (война в Египте, в России, конец жизни Наполеона на Эльбе; родина милая — Франция, берег, камень на могиле и т.д.). Ритуал здесь существует в двойном варианте. Мистический, повторяющийся постоянно, "лишь только звезды блеснут в небесах", ночной путь воз-

душного корабля призван романтизировать героя Наполеона, придать его образу всемирную, космическую масштабность, приобщенность к могучей безграничной стихии и тем подчеркнуть исключительность его личности. Ритуал же реальный — военное построение по команде императора — остается желаемым, но недостижимым. Он живет вне изложенного сюжета, как мечта колоссальной космической личности о конкретной земной жизни, которая приобретает большую ценность, чем включенность в мировую стихию. Однако именно земная жизнь сделала Наполеона одновременно и жителем мировой стихии (т.е. возвеличила), и отняла у него все дорогое (т.е. унизила). Поэтому раздирающие противоречия характеризуют и внутреннюю, и внешнюю жизнь (и смерть) героя, навсегда лишив его покоя.

В стихотворении "Три пальмы" сюжетное повествование о караванном пути и о вечере, проведенном людьми в оазисе, тут же ими погубленном, о преступной человеческой беспечности и о великой гуманной жертвенности природы охвачено глобальным мифом извечной вражды природы и человека, идеальной любви и пользы, эмоции и рациона. "Объективная картина — только маска, а мысль развивается независимо от нее", — как подметил В.И. Коровин (Коровин, В.И. Творческий путь... — С. 96).

Стихотворение "Дары Терека" в системе Лермонтовского мировосприятия

"Дары Терека" чрезвычайно интересны в системе лермонтовского мировосприятия. Строение поэтического мира стихотворения включает в себя такую же безграничную абсолютность, как и в названных ранее стихах. Терек, как демонический дух (это отмечено в лермонтоведении), не имеет ни начала, ни конца в пространстве: "вскормлен грудью облаков" — начало в подвижных небесах; конец же определяется в волнах моря, т.е. в подвижных глубинах. Терек злобен, лукав, враждебен человеку. Но это истинно лермонтовский демонический дух, потому что он плачет громадными слезами потока, его состояние трагично, и стремится он к отдыху, к приюту, к слиянию с миром, что не свойственно европейским сатанинским типам. Терек в диалоге с Каспием создает бесконечный мировой хронотоп. И в каждой части стихотворения есть аллюзии этого хронотопа. Мертвый кабардинец носит на своих налокотниках "из Корана стих священный", т.е. обращен к высотам религии, а следовательно, к высшим, надчеловеческим категориям жизни. Погибшая, молодая казачка — такой дорогой подарок, что его уравнивать может только "вся вселенная" ("от всей вселенной я хранил до сей поры"). Но на протяжении всего стихотворения крайние хронотопические точки полярны, изолированы друг от друга и являются не знаком единства мира, а знаком его разъятости, противоречивости, которая рождает "буйство", "злобу", слезы". До последних строк, где ситуация меняется.

В то же время совершенно справедливо "Дары Терека" воспринимаются читателем, и в лермонтоведческой науке тоже, как "поэтическая апофеоза Кавказа" (Белинский В.Г. Стихотворения М. Лермонтова. — Т. IV. — С. 535). Стихотворение соткано из фольклорных кавказских легенд, образная система его экзотически колоритна, ее "топос" чрезвычайно локален: Терек, Дарьял, Каспий, гребенское казачество. Конкретное образное поэтическое мышление включает в себя колоссальную необъят-

ность. В художественной структуре произведения содержится как бы удвоенный миф. В "топосе" это кавказская мифология, "эмблематическая основа", "эмблематические образы", которые "одухотворяются и психологизируются сюжетным контекстом баллады, обнаруживая черты, сближающие их с олицетворением" (Пульхритудова, Е.М. — С. 531). Естественно, что балладные черты здесь налицо.

В "хронотопе" это другой миф, более обширный. Это миф об отношениях природы и человека, миф о духовной сущности мира в целом, миф о любви и смерти, миф о новом создании мира. В этом мироздании высшие, т.е. нравственные, ценности могут быть измеримы только космически всеобщими масштабами. Законы природы и человека должны быть совмещены. Идеальная позиция гармонии любви и жизни остается за пределами поэтической ситуации, однако без ее учета невозможно понять сущность, загадку стихотворения Лермонтова, которая заключается не только в его поэтичности. Фольклорное, кавказское начало возводится поэтом в сферы всеобщего мифа. В нартском эпосе герои совершают подвиги, действительно, космического масштаба. Они свободно общаются с солнцем, небом, водой, тучами, обладают сверхъестественной силой, способны рассечь гранитную скалу, воюют со злыми духами гор и сами могут превращаться в горы, потоки и тучи. Но всегда люди-герои остаются победителями, всегда их трагическая гибель не просто не случайна, но целенаправлена на счастье людского племени. Так, слезы погибшей Машуки должны оживить нарттов, превратившихся в горы. Воин Урузбек, победивший злого духа Бзаждея, превращается в облако, растекающееся теплым дождем, и сохраняет для людей кипящий подземный котел, из которого бьют целебные ключи. Горные повелители пытаются держать людей в повиновении, насылают на них громы и молнии, лишают воды и огня. Но герои-нартты их побеждают. Кроме того, для нартских сказаний характерны эпизоды похищения небесной, солнечной красавицы, дочери предводителя туч и т.д. Нарты гонят огромные стада — награды или дары (Мифы народов... — Т. 2. — С. 200. Также Батчаев, М., Стефанеева, Е. Горы и нартты).

Однако сказать, что Лермонтов трансформировал общенартские мотивы, даже с учетом специфических образов, прошедших из гребенских сказаний, которые он подчинил собственному поэтическому видению, все же недостаточно. Важно увидеть поэтическую концепцию стихотворения, включившую и фольклорный пласт, на уровне авторской позиции, в ее соотносительности со всеми остальными произведениями поэта. Ведь лермонтовское творчество (это признано всеми) удивительно цельно и развивается как бы центростремительно из единого зерна, как наша галактика — из одного большого взрыва.

В "Дарах Терека" ценностные ориентиры нартского эпоса смещены и переключены. Победители и герои здесь не люди, и дары приносит одна сверхъестественная сила другой сверхъестественной силе, одна стихия другой. Собственно конфликт лермонтовской оригинальной баллады обходит стороной столкновение потусторонних сил с земными, этот сюжет выполняет функцию вставной новеллы. Аналогично поступает Лермонтов с балладным конфликтом добра и зла, злодейских и благородных сил в человеческом обществе. Seriously трансформируется идея двоения — не она составляет сущность конфликта стихотворения. Организующий лиро-эпическое движение конфликт — отношения гармонии и дисгармонии, единства и противоположности природных стихий. Исход канонического балладного конфликта гибелен для одной из сторон. В "Дарах Терека" — исход примирительный. Гибель остается в сфере "пересказанной" Тереком "иной баллады", разыгравшейся с его участи-

ем до начала нового сюжета Терек — Каспий. Создается совершенно неповторимая, эстетически индивидуальная система, хотя и ориентированная на жанровую память нескольких структур (баллады, легенды, эпоса...), но в сущности новаторская.

Оппозиция "буйного", "злого", "дикого" демонического Терека и спокойно-могучего, глубокого, старого и мудрого Каспия разрешается союзом, означающим объединение выси (облака) и глубины в ту всеобщность, которая знаменуется покоем. Но не простым, а грозным, как будто в нем скопилась мировая энергия, так безрассудно растрачивавшаяся Тереком в его диком озорстве. "Терек воеет, дик и грозен" — в начале стихотворения. "И старик во блеске власти встал, могучий, как гроза" — в конце. В этом кольцевом обозначении гроза не проявление природных сил, а их потенциальное, следовательно, постоянное качество — лермонтовский "грозный суд". "Гроза" Терека — в его "исполнительской" функции: разорил Дарьял (не для себя), принял убитого (не им) кабардинца, хранит погубленную (не им) казачку. "Гроза" Каспия — торжество победы, триумф всемирного начала. Гроза, затаившаяся в покое, тоже одно из проявлений специфического мироощущения лирического героя Лермонтова, жильца "двух стихий". Это позиция нравственного критерия, дающего право на суд. Так у Каспия. Властитель-море в силу своей первозданности имеет на это право. Море в лермонтовской поэзии символизирует самую могучую стихию именно по этой причине (например, в балладе "Над морем красавица-дева сидит", или в "Парусе"). Море — мститель за безнравственность жизни у людей; море — мощная корректирующая сила, способная восстановить гармонию справедливости, хотя это случается порой в трагическом для людей исходном варианте (Черная, Т.К. "Он двух стихий..." — С. 67–69). Море — карающий судья, обладающий даром высшего, грозного, нравственного молчания (глубинным голосом). В "Дарах Терека" автор отдал морю свой хронотоп, недаром Белинский относил это стихотворение к числу "объективных" у Лермонтова (Белинский, В.Г. Стихотворения М.Лермонтова. — Т. IV. — С. 534–535).

Циклический хронотоп созданного Лермонтовым мифа включен поэтом в систему призматического преломления. Ряд: облака — река — море, — означающий постоянное взаимодействие природных сил, олицетворяется и одухотворяется, как положено в мифе. Волевым действием реки введено в ритуальное действие пожертвования, преподнесения даров, что приводит к становлению вечного, вневременного единства. Но внутри этого сюжета содержатся еще три, постепенно усиливающие эмоциональную напряженность и содержательность картины мира. Они могут жить сами по себе. Каждый — история определенного явления с характерной философской концепцией. Каждый представляет собой событие реальной жизни сегодняшнего дня, развитие векторно направленного действия и осуществление конкретно-протяженного времени. И в то же время каждый — это вариант мифа.

Первый сюжет — разорение Дарьяльского ущелья. Однако это разорение было совершено Тереком не самоцельно, не ради посева зла, а "сынам твоим в забаву", как он говорит Каспию. Это сюжет игры, результат вольного гулянья на просторе. Здесь еще нет человеческой гибели, есть только "вечный спор" стихии с человеком, желавшим эту стихию обуздать своей "чуждой властью". Человек хотел покорить воды реки, заставить их служить своей упорядоченной жизни в ущелье, — вот Терек и позабавился. Валун — игровой камень, он — первый ритуальный дар мировому единству. Это дар, который можно определить как этнический, бытовой. И Терек, еще "приветливо ласкаясь", "лукаво", как бы шутил и хитрил, заигрывает с Каспием, Каспий принимает эту игру, притворяясь, "будто спит", и ожидая, очевидно, более значитель-

ного подарка. На уровне этно-социальном это сюжет стихийного бедствия в горном ущелье, столь частого в этих местах. На уровне мифа — спор человека с природой, богатырская забава, миф о камнях. На уровне авторской позиции, философского осмысления мира — еще не нарушение необходимой сопричастности явлений мира, а только угроза им, здесь нет вины. Поэтому ритуальный дар — еще не жертва. Языческий бог его не принимает.

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

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

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

Любовь в поэзии Лермонтова занимает особое место. Это высшая точка всех переживаний, это предел, которым проверяется жизненная правомочность человека и мира в целом. Истинная любовь самоотверженна и беззаветна. Но благодаря этим качествам она и приводит к гибели. Так устроен мир людей, царица которого Тамара реализует сущность человеческих отношений в любви, ритуально завершая любовный акт смертью-казнью. Уже в ранних "Стансах. К Д***" любовь лирического героя измеряется судьбой, небесами, мирами и вечностью.

**Так! все прекрасное, святое,
В тебе — мне больше, чем родное.
Когда б миры у наших ног
Благословляли нашу волю,
Я эту царственную долю
Назвать бы счастьем не мог.**

Любовь — храм, даже если это "храм оставленный", храм любви спасительнее божественного:

**Моя душа твой вечный храм;
Как божество, твой образ там;
Не от небес, лишь от него
Я жду спасенья своего.**

Жизнь, божество и вечность постоянно включаются в поэтическую образность любовных переживаний. Но так же сильно, как проявляется это чувство, осознается его трагичность, неизбежность платы за эту драгоценность:

**За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.**

В итоге любовь и смерть становятся твердыми полюсами лермонтовской романтической антиномии. В особенности это проявляется в стихах мифологического содержания: "Русалка", "Морская царевна", "Сон", "Тамара".

Любовный сюжет в "Дарах Терека" не развернут. В толкованиях говорится о "затемненности", недосказанности стихотворения в этой его части. Как и в предыдущих сюжетах, задействован конкретно-этнический, даже в определенной степени конкретно-исторический хронотоп: гребенской казачина, злой чеченец, станица. Тем не менее смысл события — общечеловеческий. Не имеет существенного значения, как и по какой причине произошло убийство казачки. Главное, что любовь увенчана смертью, и очевидно, не последней. Любовь в этом стихотворении либо причина раздоров, ведущих к смерти, — и за это следует наказание, у людского мира отбирается погибшее тело. Либо любовь здесь возводится в высшую ценность, ради которой не жаль самой жизни. Но не жизнь является мерилем любви, а смерть, — и в этом трагизм мировой ситуации, несправедливость мирового устройства и нарушение мировой гармонии. Природа в "Дарах..." противопоставляет человеческой жизни, как и во всей поэзии Лермонтова. Договор о единении стихийных сил контрастен вечной вражде сил человеческих, вражде, которую не умирят, а наоборот, усиливает даже любовь. Поэтому в жизни людей таится постоянная опасность, и чтобы от нее защититься, надо совершить жертвоприношение, что и делает Терек ради "отдыха", т.е. ради восстановления гармонии. Природа и человек в ритуальном действии здесь поменялись местами. В фольклорной фантастике девушка-утопленница превращается в русалку, вживаясь в природную водяную стихию, породняясь с ней в чувстве общей гармонии. После этого она получает способность выходить в человеческий мир, чтобы в нем действовать таинственными чарами. Но в "Дарах..." утопленница остается мертвой, ей отводится другая миротворческая функция. Этот образ приобретает черты иконной святости — "грустен лик ее" (не "лицо"), что определенным образом связано с мотивом жертвы. Но эта жертва — не способ общения человека с потусторонней силой, а мост, объединяющий природные изначальные силы (реку с морем). Труп казачки стал ритуальным даром высшему природному существу — морю, имеющему право суда и приговора. Происходит торжество природы, стихии над человеческой жизнью, полной вражды. Любовь, погубившая казачку в мире людей (превратила жизнь в смерть), оживляет сонное море, пробуждает его мятежную красоту, т.е. действует жизнетворчески. Две мощные стихии — вода, направленная в сильном волевым действии (Терек), и вода бездонная, символ глубинной

бесконечности, соединяются. Полярные точки мирового хронотопа оказались теперь крайними позициями общего мира, свидетельством возможности его объединения после многих (троекратно воплощенных) потрясений. Ритуальный характер общения Терека с Каспием перевел одноразовое действие в область бесконечного хронотопа, т.е. сблизил объективно изображенный мир с авторской философской позицией.

Произошло восстановление природной гармонии, море приняло воды реки. В пересечении стихий обретается покой (поиски "паруса"). Сюжетное двоемирие ликвидировано, хотя на персонажном уровне оно сохраняется. Стихия — знак одного мира. Человек, его власть, его вражда, его любовь, кабардинец, казачка — знак другого мира. Мифологический сюжет миротворения прошел по кругам своего разрушения: игровое действие, религиозное действие, война, разлагающее, безнравственное действие — гибель любви. Каждый этап дает свой результат, требующий жертвования. Но только последняя жертва, включив, разумеется, в ритуал все предшествующие жертвы, имеет силу возрождающую. Новый миф творения обогащается опытом прежнего. "Мифическое прошлое, — как пишет Е.М. Мелетинский, — не только источник первообразов, но и магических и духовных сил, которые продолжают поддерживать установленный порядок в природе и обществе с помощью ритуалов, инсценирующих события мифической эпохи и включающих рецитацию мифов творения" (Мелетинский Е.М. — С. 173—174).

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

Мотив совершенства как мотивация лирического метасюжета Лермонтова

Цель жизни человека и смысл существования мира концентрируется в творчестве поэта в одном слове — "совершенство". Совершенство — в философском значении как высший покой:

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

("Выхожу один я на дорогу");

совершенство — в нравственном отношении:

**...любви и правды чистые ученья
("Пророк");**

совершенство — в вере:

**Когда волнуется желтеющая нива,
.....
Тогда смирятся души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога...**

("Когда волнуется желтеющая нива");

совершенство — в космосе:

**Ночь тиха, пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.
("Выхожу один я...");**

совершенство — в слове:

**Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.
С души как бремя скатится,
Сомненье далеко -
И верится, и плачется.
И так легко, легко.**

("Молитва" — "В минуту жизни трудную");

Совершенством, и только совершенством мог бы удовлетвориться лермонтовский герой. Этот максимализм влечет за собой и трагическое мироощущение, близкое к отчаянию оттого, что знание о мире опровергает возможность совершенства. Об этом — стихотворение "Когда б в покорности незнания" (1831).

**Когда б в покорности незнания
Нас жить создатель осудил,
Неисполнимые желанья
Он в нашу душу б не вложил,
Он не позволил бы стремиться
К тому, что не должно свершиться,
Он не позволил бы искать
В себе и в мире совершенства,
Когда б нам полного блаженства
Не должно вечно было знать.**

Эта страшная истина отчаяния еще пугает юного Лермонтова, и он спешит обратиться к надежде, "богу грядущих дней", как бы убеждая самого себя, что жить с подобной тяжелой ношей в душе нельзя и надо свято беречь нетронутый идеал не мятежной любви.

Однако спектр скорбного лермонтовского отрицания, начиная с юношеской лирики, практически всеохватен. Он протестует против отсутствия свободы, подавления личности ("Жалобы турка" 1829), против душевной черствости и общественного аморализма ("Нищий" 1832, "Умирающий гладиатор" 1836), против общей атмосферы отечественной жизни ("Монолог" 1829), особенно против безобразия смерти ("Ночь I", "Ночь II", "Ночь III"). Он не может вынести неблагодарности, измены, непонимания ("Я не унижусь пред тобою"). Мир реальной жизни максималистски представляется ему как история "злодейств, кипевших под луной" ("Отрывок" 1830).

Противоречивое сочетание счастливого ощущения праздника жизни и глубинной тоски, разочарования порождает состояние рефлексии, душевного напряжения, в котором присутствует ожидание наказания — казни за свою причастность к темной стороне бытия ("Отрывок" 1830), ироническую насмешку в собственный адрес и в адрес вершителя судеб, устроителя мироздания —

**Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.** ("Благодарность" 1840)

Или:

**И часто звуком грешных песен
Я, боже, не тебе молюсь** ("Молитва" 1829),

— признается поэт. И тут же чувствует, как внутренне пресекается этот бунтарский порыв в бессильном ожидании прощения ("Ночь I"):

**Что если время совершит свой круг,
.....
И не придут сюда простить меня?..
И я хотел изречь хулы на небо —
Хотел сказать: ...
Но голос замер мой — и я проснулся.**

Однако трагизм мироощущения лермонтовского героя не становится для него формой самоутверждения. Это форма безна-

дежности настоящего момента, не прикоснувшегося к желанному идеалу. За этим моментом ожидается его преодоление и — как поэтически символический знак будущей гармонии ("воспоминание о будущем") — песня любви ("Выхожу один я на дорогу"). Лермонтовский человек хочет избавиться от своего демонизма, от его страданий. В новом исследовании о Лермонтове (Зотов, С.Н.) эта особенность проанализирована достаточно подробно. Утверждая позицию Лермонтова как постромантическую, с чем мы, безусловно, соглашаемся, автор монографии обращает внимание именно на охарактеризованную выше особенность: "Для постромантического героя Лермонтова характерно желание жить в мире, а не гордо отвергать его, констатируя невозможность бытия. "Абсолютное отрицание" (Камю) снимается экзистенциальным утверждением. При этом сохраняется вся полнота романтического неприятия мира. Позиция героя Лермонтова определяется стремлением обрести мир преображенный, где романтический герой окажется возможным. Трагизм заключается в том, что мира как такой сферы нет, но герой как бы стремится "вочеловечить" сверхреальность" (Зотов, С.Н. — С. 299).

Добавим, что "сверхреальность", запредельность, экзистенциальность поэтической истины Лермонтова осознается им самим именно в этом качестве, и потому еще более усиливает трагичность реального бытия. Но, как бы это ни было парадоксально для современной науки, мысль эта уже знакомая, и восходит она к глубокой древности. "Царство истины есть обетованная земля, и путь к ней — аравийская пустыня", — говорит Белинский, вспоминая слова Печорина: "Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие" (Белинский, В.Г. "Герой..." — Т. IV. — С. 236). А что такое "земля обетованная", как не "сверхреальность"? И что такое "аравийская пустыня", как не путь поисков и страдания? А желание обрести "мир преображенный" явно идентифицируется с гегелевской идеей "разумной действительности". Важно то, что художественный мир Лермонтова в качестве художественного явления организуется этим тяготением к высшим сферам бытия, к духовному "покою".

В последние годы жизни Лермонтова тот же мотив горьких истин неверия и разочарования выражается уже не трагически отчаянно, а трагически спокойно и иронично. Это уже не рефлексия самоутверждения, ощущаемая в стихотворении 1831 года, а действительная, хоть и безрадостная, выстраданная в муках рефлексивных колебаний жизненная позиция. "И скучно и грустно, и некому руку подать", а жизнь просто "пустая и глупая шутка" (1840). Здесь уже происходит процесс, знаменующий новую структуру мышления по сравнению с предшествующими этапами романтизма: нет полюсов, нет вообще идеального начала — предположение о его существовании заранее отмечается, в отчуждении лирического героя нет гордости, и даже напротив — "В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа: и радость, и муки, и все там ничтожно...". Масштаб настоящей обусловленности подобного мироощущения не может быть объяснен только конкретно-исторически, — это масштаб неудовлетворенности духовным миропорядком, когда он воспринимается соизмеримым с духовной организацией личности. И если в контексте вечности судьба одной человеческой жизни трагична и пуста, то и вечность бессмысленна.

Но, как всякая завершенная мысль, воплощенная в таком же завершеном переживании, — поэтическая, эстетическая концепция лермонтовского стихотворения тоже принимает форму художественной завершенности.

В стихотворении 1831 года ("Когда б в покорности незнания...") эстетический строй подчиняется несколько наивной ораторской интонации с несложными глагольными рифмами, с сослагательным наклонением, призванным аргументировать

хоть и верно уловленное, но все же достаточно декларативно провозглашаемое противоречие бытия. Убедительность здесь создается больше общим рассуждением, логической схемой (достаточно, правда, сильной), чем самим лирическим переживанием. В сущности, в тексте стихотворения сверкают две блестящие, талантливые фразы: "Когда б в покорности незнания нас жить создатель осудил" — емкая философско-нравственная концепция, и — "искать в себе и в мире совершенства" — метко, точно сформулированный идеал, связанный со смыслом человеческого бытия. Все остальное — промежуточный материал, в образном отношении никак не проявившийся.

"И скучно и грустно" — совсем другое дело. Общая мысль, казалось бы, та же — совершенства нет. Но в этом стихотворении звучит живой человеческий голос, обращенный не к абстрактной идее вообще, а к определенным явлениям человеческой жизни: желания, любовь, страсти, радость, муки — жизнь. "Минута душевной невзгоды" соотносится с годами жизни и жизнью в целом. Образ переживания, созданный здесь, прямо передается композиционной формой строки: двухчастное строение, как тяжкий трагический вздох, напряженность вопроса и разрешение в горестную иронию, как трудное дыхание страдающего человека. Повторяемость такого построения композиционного строения на протяжении всего стихотворения настолько усиливает общее впечатление страдания, что о нем не надо говорить словами — говорит сама музыка стиха. А цельность и замкнутость минорной лексической системы подчеркивает и удваивает созданное ритмом композиции чувство. Это, безусловно, один из эстетических шедевров Лермонтова. И секрет его заключается в том, что как таковой "прием" создания на первый взгляд не виден, по-пушкински прост и на самом деле абсолютно адекватен характеру переживания.

Лирический герой Лермонтова характеризуется насыщенностью духовного содержания: чрезвычайно высокие требования к себе и к миру, глубина разочарований, рефлексия. Все это ведет к состоянию тоски и одиночества, к обострению пророческих способностей. В то же время лермонтовский герой — не созерцатель, не "кумир", он не может определиться и зафиксироваться в своей тоске. Это герой постоянно ищущий, мечущийся, активный. Он не находит себе места ни в одном определенном виде бытия, он мучается потребностью одновременного вечного и бесконечного существования, хочет сломать все границы, за которыми ему мерещится желанный душевный покой..

Онтология стихотворения "Парус" — символическое выражение хронотопа лирического героя

Стихотворение "Парус", конечно, занимает особое место в творчестве Лермонтова, став его своеобразным знаком, символом. Здесь выражена вечная неудовлетворенность, стремление соединить крайности бытия, разъятые времена и пространства, преодолеть черту горизонта. Уже сама форма лирического высказывания говорит о том, что в стихотворении создана глубокая философская картина мира, данная в многосторонней системе конфликтов. Это повествование с элементами описания (эпическое начало) плюс медитация, размышление (лирика) по поводу трагических противоречий (драматический импульс). Парус,

центральный образ, существует в системе повествования. Другой персонаж — тот, кто задает вопросы, хочет понять — существует в системе рефлексии. Конфликт обнаруживается в сферах образов паруса и мира. Мир — море, туман, ветер, волны, золотой луч, лазурная струя, солнце — объективно прекрасен. Парус — субъективно эмоционален, неуспокоен, мятежен.

"Парус" — безусловно, концептуально онтологичен. В слово "мятежный" вложен не политический смысл, а — "смятение", "беспокойство", "смятая черта горизонта". Здесь видна индивидуальная характерность лермонтовского поэтического мышления — стремление к охвату мира не только сознанием, ощущением, чувством, но и полностью всем своим бытием. Ему нужно разрушение границ, мешающих этому бесконечному движению личности, разрыв оболочки человеческой жизни, та самая "непокорность знания", о которой шла речь выше. Это, конечно, свойство демонической личности — альтернатива божественному смирению. Трагедия заключается в невозможности такого охвата при жизни человека и, следовательно, в необходимости смерти.

Авторская позиция этого стихотворения, перемещенная в символический образ, почти персонаж — парус, вникает в его мучения и поиски. Парус не может стать частью природы ни в хаос стихий, ни в организованном пространстве. Показателен лирический хронотоп стихотворения. Место паруса в мире — в тумане моря, в пространстве без границ. Но это первое, и ошибочное, впечатление. На самом деле он — между, т.е. его место — нигде. Между краем родным и страной далекой — географически, психологически, душевно. Эти категории становятся все более наполненными философски и масштабно. Находясь между полюсами счастья, он выявляет возможные варианты этого понятия и не приемлет ни одно: счастье как приют ("не от счастья бежит", т.е. не бежит от счастья), счастье как полное удовлетворение (такого "счастья не ищет"), счастье как покой (его найти невозможно). Природные явления подчеркивают эту обреченность поисков персонажа, они живут сами по себе, в своей недоступной и прекрасной гармонии ("струя светлей лазури", "луч солнца золотой"). Парус находится между солнцем и морем — это его место в мироздании. Наконец, все крайние точки не существования, не нахождения паруса сливаются в двух важнейших концептуальных философских категориях — покоя и бури. "Буря" в контексте лермонтовской лирики — всегда роковая, знак сильной и не принятой людьми души ("он любит бури роковые" — "Мой демон" 1829). "Покой" же многозначен, как "счастье". Это отдых ("Горные вершины" — "отдохнешь и ты"), это смирение и вера ("Когда волнуется желтеющая нива" — "смирится души моей тревога... и в небесах я вижу бога"), это забытие в мягких волнах любви и музыки ("Выхожу один я на дорогу" — "я б хотел забыться и заснуть..."), это в конце концов космическая гармония, где "звезда с звездой говорит", где усмиряется Терек в волнах Каспия, где символом становится древо вечности — темно-зеленый дуб (замечим, древо — не земное, а библейское). Но чтобы получить покой, надо соединить несоединимое: страну далекую и край родной, поиск и бегство, стихии света, воздуха и воды, бурю и покой. Мировой топоним, мировое пространство не принимает эту личность, оставаясь "под ним" ("струя" — водная стихия) и "над ним" ("луч солнца" — стихия огня и света). Стихии несовместимы. Парус "кинул", "просит", "ищет", "бежит", — все действия сильной энергетики, но все — в несовершенном времени ("кинул" по семантике близко остальным глаголам, потому что за смыслом завершенности тотчас следует смысл поисков). Парус обречен на одиночество. Человек, интересующий Лермонтова, находясь на грани стихий (черта горизонта), хотел бы слиться с ними, но для этого надо, чтобы космически организованный, холодно прекрасный мир

объединился в буре, чтобы черта горизонта исчезла в ней. Тогда обнаружится бесконечность мира, и в недоступном, то есть бесконечном, пространстве можно будет найти покой, эквивалент счастья для духа, которому "все мало".

В статье О.В. Зырянова "Концепт "покой" в лирике М.Ю. Лермонтова: (фрагмент индивидуальной поэтической мифологии)" поэтические мотивы покоя и бури, доходящие "до их почти неразличимого тождества", толкуются "как крайние полюсы единого гармонического целого, вступающие между собой в подвижное равновесие" (Зырянов, О.В. — С. 124). Дело только в том, что это "подвижное равновесие" лишь желанное, оно не наступает, и поэтому мир для лермонтовского героя не может быть "гармоническим целым".

Образ моря и морские мотивы вообще занимают значительное место в лермонтовском художественном мире. Равно как и небо. Дефиниции морских мотивов чрезвычайно разнообразны. Это и "роковой простор" (но, в отличие от Языкова, Лермонтов в нем "великих дум не почерпнул" — 1932 г.), "бунтующие" или "бушующие" волны, тайна, туман, Наполеон — "сын моря", буря, "воздушный океан", корабль, парус, челнок, русалка, остров, бездна морская, пена кипучая, пловец, ураган, волна ночная, синяя волна, тревожная стихия. В диахронии мотива — берег, золотой песок, скала, горизонт и т.д. Ранняя лирика содержит в целом стереотипную образную систему — параллелизм сильной байронической личности и могучего океана. "Наполеоновские" элегии, особенно "Воздушный корабль", создают уже характерную "лермонтовскую" ситуацию, разрушающую романтический параллелизм: герой разрывает грань земного существования, преодолевает смерть, что оказывается очень не просто, потому что в могиле он лежит под темным камнем, "чтоб встать он из гроба не смог". Происходит разрушение границ времени и пространства, могучий дух обретает бытие в двух стихиях сразу — земной и небесной, морской и воздушной (на "воздушном океане"). Потеряв все, чем герой жил в ограниченном земном существовании (замечим, — вечно тоскуя об этих потерях), он находит вечное величие, бессмертие и — одиночество. Наполеон-призрак становится равным Демону и лирическому герою стихотворений "Я не хочу, чтоб свет узнал..." ("Он двух стихий жилец угрюмый" 1837 г.), "Выхожу один я на дорогу" и др. Герой выявляет не свое конкретно-человеческое содержание, а субстанциально-духовное, преодолевающее свою автономность и ощущающее неизбежность своего пребывания "везде", среди вселенной. Морская глубина не принимает гордого духа, так же, как земное лоно. Если обратиться к архетипическим значениям этих образов (а в лермонтовском творчестве символика архетипа чрезвычайно сильна), то обнаруживается вселенская трагичность, несвязанность могучей духовной личности с мирозданием. Море, по Юнгу, — "излюбленный символ для бессознательного, мать всего живого" (Юнг, К.Г. Душа и миф... — С. 116). "Материнство и защита" — символический смысл земли, отделенный, в представлениях древних, от символизма загробного мира (Тресиддер, Д. — С. 109–110). Лермонтовская личность не находит покоя ни в море, ни в земле. Небо же как носитель космической властной силы дает ей лишь возможность пути. Нет пристанища духовному лермонтовскому герою и на берегу. Наполеон ходит по береговой полосе, как по грани миров, не в силах ни пробудить прежний (земной) мир, ни окончательно смириться с иным миром (небесным, космическим или подземным, могильным). "Важным является... образ берега как границы между не-о-сво(й)-енным и о-сво(й)-енным миром", — замечает Р.Л. Красильников по поводу другого лермонтовского стихотворения (Красильников, Р.Л. — С. 94).

Гармония мира остается незыблемой. И море, и остров в нем, и место смерти — теперь центр вселенной, и воздушный океан с блеском звезд, и береговой песок, и ночной мрак, и утренняя заря, — все сосуществует в системе единой взаимосвязи и необходимости. Но гордый человеческий дух, всю свою конечную жизнь посвятивший собственному возвышению, чтобы достичь равновеликости этой самой вечности, вселенной, и после смерти приговорен к вечному поиску, хотя теперь уже, кажется, в иерархии ценностей не отдает предпочтения никакой, одинаково ценя все.

Находясь теперь везде, он не обретает своего места. Теперь его трагедия не в ограниченности возможностей, которую он хотел и не мог преодолеть при жизни, а именно в том, к чему он стремился, — в присущности всей вселенной, увы, не его отчизне. (См. подробнее об этом стихотворении: Черная, Т.К. "Он двух стихий..." — С. 59–62).

Так создается достаточно жесткая схема хронотопа для лермонтовского героя, приобретающая функцию сюжетостроения как в лирике, так и в произведениях других жанров. Здесь мы обратим внимание на понятие "архесюжета", введенное в работе С.В. Савинкова и А.А. Фаустова, где сущность такого "архесюжета" определяется "событием разрыва — с небесами" и "событием обмана — на земле" (Савинков, С.В., Фаустов, А.А. — С. 94). По-видимому, общность структуры лирических сюжетов Лермонтова вызывает необходимость введения такого понятия, хотя, может быть, лучше пользоваться термином "метасюжет", поскольку он больше характеризует индивидуальность художественной системы Лермонтова, чем восхождение к мифологическим прасюжетам. Мифологический аспект вносит составляющие элементы в сюжетную динамику лермонтовской структуры. Демон, русалка, Наполеон, море, берег и т.д., безусловно, архетипичны, но сюжет отчуждения духовного героя, обреченного на одиночество за свое познание, за волю и разум вопреки вере, освобожден от демонического торжества.

Восстановление первоначальной идиллии — острое желание героя, причем, речь, разумеется, идет о высокой философской идиллии: "Хочу я с небом примириться, / Хочу любить, хочу молиться, / Хочу я веровать добру" ("Демон") (А.И. Песков, А.И., Турбин, В.Н. Демонизм. — С. 138).

В лирике этот вектор идет к "Родине".

Функциональность архетипа, а с ней и логика эстетической системы изменяется, и высшее обобщение, включив в себя через использование архетипа пространственную и временную безграничность, происходит на уровне лермонтовского авторского сознания. Метасюжет рождается там, где поэтическое мышление приобретает свойство системы, близкой к схематической, где художественный образ становится самодостаточным — по Лосеву — "художественный образ... есть сфера мифа, мифологии" (Лосев, А.Ф. Философия... — С. 165).

Как замечает Ю. Айхенвальд, "Наполеон, который "погиб как жил, без предков и потомства", который был сам по себе и перешел из ничего в ничто, с острова на остров, без окружений, — вот излюбленный прообраз той натуры, которая часто носилась перед умственным взором Лермонтова. Нет ни прошлого, ни будущего, ни родины, ни изгнания, — ни от чего не остается следов. Каждый момент представляет собою нечто первое и последнее: он не продолжение, а сразу начало и конец, одно сплошное настоящее..." (Айхенвальд, Ю. Лермонтов. — С. 90). В замечании Айхенвальда следует обратить внимание не только на понимание типологического родства Наполеона с другими лермонтовскими личностями, но и на мысль о сущности лермонтовского хроноса — вечное настоящее. А вечное настоящее — это бессмертие момента, или бессмертие духовной идеи,

воплотившейся в определенной композиции сюжетной схемы, ставшей для Лермонтова основой его поэтического мироздания. В этой схеме отчуждение по идейным мотивам, в результате безуспешных поисков смысла существования, любви и сострадания, справедливости и свободы, затем суд над миром, не соответствующим высшим требованиям совершенства, не способным вместить в себя "гордого духа", затем жестокое страдание от невозвратности внутреннего приговора и от невозможности обретения в таком состоянии высших ценностей блага и счастья, — попытки и призывы найти "душу живую", найти прошлое и будущее, — и трагический результат.

Метатипичная сущность такого сюжета подтверждается другими лермонтовскими стихами, где вовсе нет речи о его идейной (разумной, волевой) аргументации. Например, в стихотворении "Русалка". Художественная модель мира в "Русалке" — сама природная гармония, усиленная музыкальной, звуковой оркестровкой. И "полная луна", и "пена волны", и "рыбок златые... стада", и река, и облака, и речное дно, и небо живут единым общим движением, все обнимает друг друга, все нуждается друг в друге, все — взаимное зеркало. Облака отражаются в реке, русалка плещет пену на луну, на дне — день (звонкая переключка пространства и времени, радостный перезвон), и ночная песня русалки — тоже песня о дне и ярких красках песков, и река как будто сливается с облаками, качая и колебля их в своем лоне. Это чудо гармонии стихий, идеальная лермонтовская мечта, имеющая место во многих лучших его стихах периода зрелого становления. Дана единая сфера пространства, сродни пушкинскому "магическому кристаллу", где каждая грань играет отражением другой, повторяет ее в себе, будучи одновременно и физической, и духовной, приобретая себе свойства другой грани — день мерцает (как свет ночной звезды или лунный блеск), а луна озаряет русалку (как утренний и дневной солнечный свет).

Специально занимаясь "русалочьими" мотивами в творчестве М.Ю. Лермонтова, его мифологическим аспектом, Л.А. Ходанен замечает вертикальную организацию художественного пространства этой модели и параллельную соотнесенность подводного и реального миров. "Организует образный строй "Русалки" соотношение "земного" и "подводного" миров, но оно не носит характера столкновения" (Ходанен, Л.А. Фольклорные и мифологические образы... — С. 94). Действительно, вертикаль и горизонталь художественного пространства являются проекцией взаиможизненных организующих мир начал. Они гармонично взаимодействуют, однако это гармония сосуществующих, но не проникающих друг в друга стихий — здесь содержится потенциал "взрыва", пока идентифицирующийся только с "непонятной тоской". На "чужое" пространство элементы этого художественного мироздания не претендуют, создавая единство разных сущностей. Луна сверху льет свой свет, русалка "стареется" доплеснуть до нее пену, но этого и достаточно. Облака в реке — отражение, а не сами облака, день на дне всего лишь "мерцание", а не сам день. Есть диалог стихий, но не их проникновение (есть только отражение), тем более, действительно, не "столкновение". Однако мифопоэтическое содержание, раздвигая границы изображенного до бесконечности и вечности, порождает конфликтный дискурс с лермонтовским метасюжетом (или "архесюжетом"). Мифологическое пространство всегда предполагает процесс космического разделения хаотических начал и их реализацию в организованном по законам оптимального смысла мире конкретных сюжетов и образов. Когда А.Ф. Лосев говорит, что "миф есть в словах данная чудесная личностная история" и "миф есть развернутое магическое имя" (Лосев, А.Ф. — С. 169, 170), то этими формулами обозначено наименование явления в архаическом сознании, выделение вещи "из потока

смутных явлений" и способность этого созидательного процесса "преодолеть хаотическую текучесть жизни" (Тахо-Годи, А.А. — С. 9). Лермонтов же, по всем признакам, погружаясь в сферу мифологического сознания, так же стремится вырваться из него, как желает отвергнуть и современный социум. В "Русалке" смерть в реке — переход из одной стихии в другую — мифологическая закономерность, оправданная самим строением мира, его иерархией (подземные титаны не имеют права жить в верхнем мире, местопребывание гномов — под землей, а ангелы — небесные существа и т.д.). Но именно этот факт, смерть в реке — для лермонтовского сознания и есть нарушение мировой справедливости, вызывающее "непонятную тоску": "Но к страстным лобзаниям, не знаю зачем, / Остается он хладен и нем". Мир трансформирован, порядка и закона в этом мироздании нет. Попадая из стихии земной в стихию речную, витязь как будто и желанен там, среди рыб и хрустальных городов — мистического прекрасного мира, как будто и имеет возможность быть ни днем, ни ночью, обладая самым драгоценным даром — любовью. Но покушение человека на водяные дары, на нечеловеческую любовь сопровождается невозвратимой жертвой — жизнью. Река не может принять живого, она принимает труп, как и Каспий в "Дарах Терека". С другой стороны, желанная для природного существа — русалки человеческая любовь неосуществима. Над миром чудной гармонии воцаряется трагедия. Вся блестящая, мерцающая, переливающаяся и, казалось бы, живая красота покрывается холодным равнодушным дыханием смерти: витязь "хладен и нем", а река как самодостаточная стихия, продолжает свою обманчивую прекрасную игру: "И, шумно катясь, колебала река / Отраженные в ней облака".

Такое изменение мифологической структуры отмечает и Л. Ходанен, указывая, что Лермонтов сохраняет ритуально-мифологические атрибуты, в то же время их символика "более сложна и соотносима с индивидуально-авторским контекстом". Поцелуй русалки — "смертный поцелуй", известный по многим фольклорным источникам. "Лермонтовская русалка естественно пребывает в этом *toros* е смерти, в ином мире. Но, как и ее могучего сородича, Демона, Лермонтов наделил русалку печалью, своего рода предощущением других форм бытия ("полна непонятной тоской")" (Ходанен, Л.А. Фольклорные и мифологические образы... — С. 97). Маленькая поправка сюда все же должна быть внесена. Поцелуй русалки не может быть смертным, потому что витязь уже мертв, и причина его смерти — не русалочки завлечения, как это обычно происходит в мифологических сюжетах, где русалки являются орудием кары за какой-либо земной грех, причем, орудием веселым, русалки смеются, завлекая. Витязь — "добыча ревнивой волны", т.е. стихии. Поцелуями русалка хочет воскресить витязя, желая еще только получить его в возлюбленные, — т.е. все наоборот. И это тоже момент трансформации мифологического поэтического мира в индивидуально-авторский.

Схема лермонтовского метасюжета сохраняется: отчуждение (и русалки — потому что ее логика поведения вовсе не русалочья, и витязя — потому что он находится не в своей стихии); осуждение, внутренний суд, — здесь упрек, вызванный обманом любви: он "хладен и нем"; стремление к иному бытию, чем то, что есть, к такому, где можно было бы любить; наконец, трагедия и безнадежность, смягченная только внесюжетным, внеэстетическим фактором, а именно, наличием сотворенного автором нового художественного мира, который драгоценен для человеческой культуры ("образ мира, в слове явленный").

Лермонтовский лирический герой включается в метасюжетную структуру: "Он двух стихий жилец угрюмый" ("Я не хочу, чтоб свет узнал..."), он в "бурях" ищет "покой" и наоборот ("Па-

рус" 1832), он "здесь был рожден, но не здешний душой" ("Желание" 1831), обращаясь к звездам, он "их место занять бы хотел" ("Небо и звезды"), он — "как неба властелин — в прекрасном мире, но один" ("Пусть я кого-нибудь люблю"); люди, подобные ему, "не созданы для мира, и мир был создан не для них" (поэма "Демон").

Рефлексивный характер функциональности лирического метасюжета (антиномичность, мир как единство стихий, демонизм как позиция отрицания и утверждения, индивидуальная личность как центр мироздания)

Характер лермонтовской эволюции в творчестве отличается от пушкинского. Может быть, потому, что уж очень рано погиб этот поэт. В самом деле, двадцать шесть лет — это и для Пушкина было временем творческой зрелости (и "Зимний вечер", и "Борис Годунов", и "Евгений Онегин" создавались в 25–26 лет). Лермонтов к этому времени создал не менее глубокие произведения, хотя их проблематика как будто все время возвращается к тому, о чем Лермонтов думал еще мальчиком. Собственно, поэзия Лермонтова — образец саморазвивающейся, растущей интертекстуальности. Инвариантные образцы обнаруживаются еще в очень ранних стихах, постепенно обретая множество контекстов и таких дополнительных смыслов, которые создают философскую глубину.

Инвариантными в творчестве Лермонтова стали мотивы храма ("Храм оставленный — все храм"), русалки, о которой шла уже речь, звезды, росы, пламени и др. Все они варьированы чрезвычайно многообразно, создавая при этом единый образ лермонтовского художественного мира.

Так, например, хронотоп море-берег в ряде ранних стихов (элегия "Наполеон", баллада "Над морем красавица-дева сидит", медитация "Челнок", "Элегия (Дробись, дробись, волна ночная)" — все не позднее 1830 года) поначалу охватывает гамму переживаний, в сущности, стереотипных и наивных. Это холодное, гордое одиночество, презрение к толпе, буря чувств в груди могучей духом личности, — все в системе романтических образных стандартов (остров среди бушующих волн, бездна морская, пена кипучая, скала, где находится герой). Постепенно этот хронотоп организуется в типичную лермонтовскую антиномичную связку "бездна-звезда", расширяясь до понятия мироздания, с системой ценностей, равнозначных самой жизни, но не той, которая ограничивается рамками рождения и смерти, а той жизни, которая наполнена идеалами любви и красоты, идеалами недостижимыми, но не теряющими своего значения для человека. В "Парусе" парадоксальная несовместимость стихий приобретает символический смысл, обрекая человека на вечные поиски гармонии бури и покоя. Затем инвариант "стихия — берег" трансформируется сквозь кавказскую тему "Даров Терека", "Тамары", "Памяти А.И.Одоевского", а также в "Морской царевне". Он же находит

себе место в "Герое нашего времени", так же как инвариант "бездна-звезда". Инварианты стихий являются у поэта знаком, изменяющим масштаб поэтического мышления. Человек у Лермонтова существует в совершенно уникальном статусе — не только *faber* (работающий), *sapiens* (мыслящий), нечто определенное и определяемое, но прежде всего дух ищущий, *studens cogniturus*, путешествующий в мире изначальных стихий. Он пытается гармонизировать свои отношения с ними и тем самым создать свой, как бы параллельный и видоизмененный мир, источником которого является не внешняя сила создателя, а внутренний потенциал человеческого духа. Подобные стремления остаются фатально неосуществленными. Отсюда и возникает характерный лермонтовский комплекс демонических переживаний, комплекс глобальных, универсальных чувств как с положительным, так и с отрицательным знаком.

Демонический мотив занимает особое место среди лермонтовских инвариантов, сочетаясь со слово-образами полета, знания, одиночества-страдания и т.д. Движение лермонтовского лирического героя, его духовное пространство — путь везде. Не по земле, воде, горам и пустыням. Это путь по воздуху ("помчался", "полетел бы"), в космосе ("Выхожу один я на дорогу"), в воспоминаниях (о том, чего в жизни не было), в чистом духе ("Молитва" — "В минуту жизни трудную"), хотя в то же время и по земле, и по горам, и по воде.

Демону, который живет "на воздушном океане", не проникает в сферу земного бытия ("Меж листьев желтых, облетевших / Стоит его недвижный трон"), нет возможности закрепиться ни в одной из созданных высшей силой, богом, стихий, поэтому у него своя стихия — "собрание зол". Лирический герой демонического типа "меж людей" "странник", "для мира и небес чужой".

Представления лермонтовского человека о мире и бытии предельно и принципиально, философски антиномичны. При этом, конечно, земля и небо в философском и религиозном смысле составляют сущность художественной антиномичности всей концепции. Но происходит в равной степени умножение многократности этих полюсов и их дробление, обогащение и украшение вторжением элементов первозданных стихий — звезд, искр, капель, звуков и т.д. Эта специфически-образная философская конкретность не на себе сосредоточена, а намекает на всеобщность, и этот диалог конкретного со всеобщим, если иметь в виду лермонтовский метатекст, всегда глубоко и трагично противоречив. Зеленая капля росы (гармонизированная частица водной первозданной стихии) с радужным переливом света умиротворяет. Глубинная бездна моря или речное дно тревожит и убивает ("Русалка", "Баллада (Над морем красавица дева сидит)", "Тамара" и др.). Лермонтовская онтология связана с трагичным включением единичного бытия человека во всеобщее. Происходит постоянное тяготение к гармонии и постоянная реализация трагедии. Всякое переживание, равно как и всякий знак внешнего мира, перерастает у поэта в общезначимую философскую категорию. Отношения человека с миром очень сложны. Некое исконное, древнее прасодержание жизни воспринимается и как начало человеческого духа, — он тянется к хаотическим стихиям. Но и не мистический, здешний, уже сложившийся мир притягателен, хотя ему вовсе нет дела до мятущейся, рефлектирующей безграничной души.

Как метеор в вечерней мгле,
Она очам моим блеснула
И бывши все мне на земле,
Как все земное, обманула.
("Стансы", 1831)

Лермонтовский мир складывается не из деталей и предметов, не из атрибутов жизни человека или природы. Его мир — это

мир взаимодействующих стихий, слагаемых земного и космического существования: небо, пустыня, бездна, земля, вода, ветер, свет, пламя, звезды — все, что генетически восходит к четырем символам мироздания: земля, воздух, вода и огонь. Поэтическая конкретика (ландыш серебристый, три пальмы, чета белеющих берез), во-первых, приобретает важный конструирующий статус в стихах более поздних, в основном, после 1837 года, во-вторых, создает не пейзаж как таковой (хотя лермонтовская точность поэтического слова сразу схватывает пейзажную зарисовку — недаром он был исключительно талантливым живописцем), а знаковое, символическое обозначение природы или состояния человека, в-третьих, своей тонкой, изящной, многоцветной и музыкальной гармонией намекают на мечту о счастье, о любви, о покое, — обо всем, что у каждого великого поэта соединяет в духовных представлениях земное существование с идеальной утопией, формирует его стремления и воздействует на нравственные понятия человечества. Концентрическое, круговое воплощение темы, обогащенное в каждом новом стихотворении целым веером значений, приобретает, в конечном итоге, вектор бесконечности, определяющий художественную индивидуальность поэта.

Лермонтовский лирический герой внутренне тяготеет к отторжению от своего физического бытия и погружению в физическую вечность. Собственно, проблема вхождения личности в вечность решается всей мировой поэзией, начиная с мифов, лишенных понятия конкретного времени. Но у каждого поэта эта проблема обретает свое философское звучание. У Пушкина это понятие связано с движением времени, с поступательным ходом жизни:

Ребенка ль милого ласкаю,
Я говорю ему: "Прости!
Тебе я место уступаю.
Мне время тлеть, тебе — цвести.

Пушкинский лирический герой, адекватный автору — "покорный общему закону", и его путь в вечности — через смерть к новой жизни:

Здравствуй, племя младое, знакомое...

У Лермонтова вечность — единовременное существование всего в мире. Еще Жуковский писал: "И неестественным стремленьем / весь мир в мою теснил грудь...". Но Жуковский остановился перед "невыразимостью", загадкой бесконечного и вечного мира, замирая в чувстве пиетизма, склоняясь перед божественным мирозданием. Лермонтов же открыл себя навстречу этой загадочной и страшной вечности, желая все охватить, почувствовать и понять сразу. В его стихах, антиномичных всегда по своей структуре, одна из организующих антиномий "звезда — бездна", а небо и море (река, поток) едва ли не постоянно присутствуют в их хронотопе, охватывая крайние точки бытия. Лермонтовский демон — мучитель, вечно живущий рядом, наконец, становится частью самого автора, частью его лирического героя. Это дух, порождающий постоянное разделение человеческой личности, вселяющий в душу сомнение в совершенстве божественного создания и оттого вторгающий человека в состояние мучительной рефлексии.

Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствие блаженства,
Не даст мне счастья никогда.
("Мой демон", 1830)

Эта рефлексия становится способом познания мира в тех лермонтовских стихах, центром которых является личность человека, а не другой персонаж (листок, русалка, Терек, пальмы и т.д.). Она же (рефлексия) влечет к трагическому исходу — ра-

зочарованию и отказу от жизни. Если пушкинский человек идет через смерть к жизни ("...пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть"), то в лермонтовском мире вектор человеческого существования противоположен — смерть для него или закономерная, хотя и в высшей степени несправедливая неизбежность, или желанный исход того кипения чувств, страстей и мыслей, которое мучительно сопровождало жизнь человека. Герой Лермонтова ждет смерти, постоянно думает о ней: "Я раньше начал, кончу ране" ("Нет, я не Байрон", 1832), "Скорее жизнь свою в заботах истою, / Разлей отравленный напиток" ("Не верь себе", 1839); "...своей метелью, / Казбек, засыпь меня скорей / И прах бездомный по ущелью / Без сожаления развей", 1838) и т.д. Смерть настигает все лучшее в мире ("Листок", "Тамара", "Морская царевна" и т.д. Она снится герою как точное пророчество ("Сон"). У Пушкина уходящее время — накапливающаяся ценность: "Укоризна или ропот мной утраченного дня" — ("Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы"). У Лермонтова — трагическая потеря этих ценностей: "Ласкаю я в душе старинную мечту, / Погибших лет святые звуки" — ("Как часто, пестрою толпою окружен"). Та же логика в крупных произведениях — неизбежна смерть Мцыри, принимает смерть, как судьбу, купец Калашников; в молодости, уже пережив состояние старости, умирает Печорин. Только Демон в одноименной поэме обладает бессмертием духа, но он сам сеет смерть. В то же время тоскующий и ищущий герой бережет убеждение (и боится его потерять) в существовании незамутненных нравственных ценностей, они есть в его душе, он видит их вокруг. Он предполагает возможность искреннего общения, возможность самопожертвования и бескорыстной любви, даже возможность счастья ("Когда волнуется желтеющая нива"). Однако все это остается в сфере сложнейшей авторской эволюции и осуществляется лишь в отдельные моменты духовного созерцания:

Когда волнуется желтеющая нива,
Когда...
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой,
.....
Когда студень ключ...
Лепечет мне таинственную сагу,
.....
Тогда смирятся души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, -
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога.

Л. Гинзбург определила внутреннюю логику лермонтовской лирики (которая может быть отнесена ко всему творчеству поэта), заключающуюся в необычной сосредоточенности на личности, ее рефлексии в философском смысле, порождающей новаторское своеобразие самой эстетической системы: "Лирический герой Лермонтова — предпосылка всей его поэтической системы, определяющая ее основные черты; прежде всего индивидуализацию лирики, которая потребовала окончательного отказа от жанровых принципов, даже в самой смягченной их форме" (Гинзбург, Л.Я. О лирике. — С. 171).

Это оказалось возможным потому, что лермонтовская личность сама по себе — целый мир, человек, которому "все мало", поскольку за любым видимым явлением он подозревает символику бесконечного бытия. Страдающий *homo studens cognitur* содержит в себе мировую память о добре, о мифологическом чуде, — и это оправдывает его страдания. В. Розанов в свой "Легенде о великом инквизиторе" сравнил "Братьев Карамазовых" со стихотворением Лермонтова "По небу полноточа ангел летел...": "Это уже второй раз наша художественная литература, так неизмеримо опередив-

шая вялое движение наших наук, поднимается на высоту созерцаний, на которой удерживался только Платон и немногие другие" (Розанов, В.В. Легенда о великом инквизиторе. — С. 88).

Проще, но, в сущности, об этой же способности лермонтовского мировосприятия одновременно страдать от несогласованности с бытием и любоваться этим бытием, обращая внимание на простые и мирные явления жизни, сказал Ю. Айхенвальд, — подтвердив высказанное в свое время мнение Ап. Григорьева, убежденного в том, что Лермонтов преодолел бы демонизм, если бы остался жив: "... Особенно высока молитва духа бунтующего, который много бродил в краях чужого склада, искал бури, "судился с творцом", вел пламенную тяжбу с миром, с женщиной, но потом нашел свою родину, и родину вообще, и родину русскую, т.е. понял и принял жизнь в ее земной сущности. Лермонтов вернулся в страну белеющих берез и желтой нивы...

Конечно, это совсем не значит, чтобы он понизил и удешевил свои идеальные требования к людям и к жизни, — он только освободил себя от презрения к ним и увидел то, что есть в них прекрасного" (Айхенвальд, Ю. Лермонтов. — С. 97).

Все сказанное выше дает возможность понять философскую концепцию лермонтовской лирики. Художественный мир Лермонтова напряженно поляризован, мучительно стремится соединить все точки бытия, страдая от разъятости, антиномичности мироздания. Признавая объективное существование высокого, идеального, гармоничного содержания мира, измеряя его красотой, его чудом все (и природное, и человеческое), лермонтовский человек пропускает через себя, через свою сущность и все мировое зло, во всех его вариантах, как глобально великих, так и малых, частных. Начиная от гибели, которая постоянно угрожает и красоте, и любви, и природе, и самой жизни, от предательства высших общественных и духовных ценностей — до женских измен и обидных шуток. Лермонтовская тоска, глубокое страдание, рефлексия порождены чрезвычайно высокими требованиями, предъявляемыми к человеку и жизни. Такой вариант художественной философии означает не только степень постижения, понимания объективного бытия, но и степень воздействия этого бытия на личность, в результате чего происходит формирование и героя (лирического, драматического, эпического), и создающего его автора. Поэт Лермонтов в равной степени со своим героем испытывает эту диалектику взаимного сотворения — миром человека и человеком мира. Отсюда возникает и масштаб лермонтовской личности, определенный еще в одном из лучших ранних стихотворений "Нет, я не Байрон":

Я — или бог — или никто!

С этой взаимопроникновенностью личности и мира связано ощущение пророчества как одна из функций всеобъемлюще космического взгляда, а также вся демоническая тема в его творчестве.

Как и всякий поэт, обладающий даром слова, Лермонтов чувствует себя пророком (таков и Печорин, пишущий дневник, где все оценивает). Он предрекает собственную судьбу (смерть) и судьбу пророка (извечное гонение Кассандры):

**Смотрите ж, дети, на него
Как он угрюм, и худ, и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!
(«Пророк»)**

В этих стихах не концепция мира желанного, а концепция реального существования высшего, пророческого существа. Лермонтовский пророк начинает свой путь там, где остался пушкинский. Он уже получил слово. Результат — "В меня все ближние мои / Бросали бешено камни". Получив высший дар, он отчуждается от людей, это его истина. С природой он един, с люд-

ми — нет. Причем, отчуждение его качественно иное, чем оно складывается у мощной пророческой личности декабристского склада. Гордость и униженность — полюса, разведшие пророков-предшественников и лермонтовского пророка. У Лермонтова пророк не просто не может, но уже и не хочет выполнять свою мессианскую роль, натолкнувшись на полную безнадежность обратить жестокие, порочные сердца к "чистым учениям" любви и правды. Вектор его вселенского хронотопа противоположен пушкинскому: у Пушкина из пустыни к морям и землям, к местонаселению людей — у Лермонтова из городов, из местонаселения людей в пустыню. При этом пустынный топос приобретает тоже совершенно иное значение. Если у Пушкина это "пустыня мрачная", безответная для духовно голодающего человека, начальный этап пути, то у Лермонтова это единственно возможное обиталище для духовного человека, наполненное прекрасной жизнью. Там поют птицы и звезды весело играют лучами, что прямо ведет к стихотворению "Выхожу один я на дорогу", к его идеальной желанной мировой гармонии. Недаром оба стихотворения находятся в знаменитой "Тетради В.Одоевского", где оказались записанными непревзойденные шедевры, явившиеся, в сущности, результатом сформировавшейся зрелости поэта и в философском, и в художественном смысле.

Известно, что В. Одоевский сделал в подаренной им Лермонтову записной книжке ряд выписок из Евангелия, явно ориентируя своего непокорного друга на религиозный дидактизм. Приведем для примера лишь три записи, способные прояснить некоторые, но важнейшие стороны религиозных споров, "которые часто поднимались", по свидетельству В. Одоевского, между ним и Лермонтовым (о текстах выписок из Евангелия см.: Сакулин, П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель и писатель. — Т. 1, ч. 2. — М., 1913; Заборова, Р.Б. Одоевский, В.Ф. // ЛЭ. — С. 352): "Ибо если сердце наше осуждает нас, то кольми паче Бог, потому что Бог больше сердца нашего и знает все"; "Держитесь любви, ревнуйте же к дарам духовным, да пророчествуете"; "Разве не знаете, что вы храм Божий и Дух Божий живет в вас?"

Биографический факт свидетельствует о напряженности творческих усилий Лермонтова, развивавшихся в системе духовных поисков истины, где в конфликтной ситуации сосуществуют философские и религиозные потенции. Это и романтическая шеллингианская диалектика противоречий, о которой писал Б.М. Эйхенбаум в статьях о Лермонтове, указывая, что поэту близко было понимание добра и зла как однозначных категорий, "лишь рассматриваемых с разных сторон" (Эйхенбаум, Б.М. О прозе. О поэзии. — С. 116). Но здесь же и глубокий интерес и явная душевная тяга к недиалектическим постулатам, желанным и утешительным, заключенным в мудрости апостолов. Лирика Лермонтова, как и другие его произведения, вобрала в себя это борющееся единство, ставшее вечным живым переживанием, обозначившим художественную индивидуальность Лермонтова как явление. В этом состояла поэтическая свобода Лермонтова, не желавшего нигде останавливаться, понимавшего, что за любой понятой истиной всегда стоит еще одна непонятая, что и отмечено было почти через двести лет таким же "свободным" восприятием другого поэта. Для Пастернака Лермонтов стал "олицетворением творческой смелости и открытий, началом свободного поэтического утверждения современности" (Пастернак, Б.Л. — С.356.)

В "Тетради В.Одоевского" не случайно находится и исключительное по своему метатекстовому, а также мистическому содержанию стихотворение "Сон", которое мы попробуем проанализировать подробнее, чем другие, чтобы показать возможный образец понимания как в системе оправданного горизонта ожидания, так и в системе интерпретации широкого плана.

Стихотворение "Сон": Аспекты онтопоэтики (философия трагедии)

Проанализируем его в системе, образованной максимальным числом содержательных параметров, объективно воплотившихся в созданном автором художественном мире. Эта система реализована в поэтической структуре, имитирующей внутренний закон жизни, открываемый поэтом и наиболее важный для него в понимании той или иной стороны жизни. Форма познания глубинного закона бытия и форма убедительности — эстетически гармонизированная, способная обнаружить существование закона как идеи жизни во всех общих и частных проявлениях бытия. Элементы поэтики произведения выступают в таком случае именно в качестве эстетического обобщения самого бытия.

Следовательно, чтобы понять максимально объективное, наиболее адекватное замыслу и наиболее поддающееся адекватной интерпретации содержание стихотворения, необходимо проанализировать его поэтику по всем (по возможности) ее компонентам.

В стихотворении "Сон" во многом определяющей его неповторимость является форма лирического высказывания. Это повествование, что вообще характерно для Лермонтова. Поэт вводит лирику (переживание) в эпос, или наоборот, эпос (повествование) в лирику, что неизбежно приводит к эффекту полноты в изображении образа мироздания, где объединяются объективное и субъективное начала, движение сюжета как эпического события и движение сюжета как развития переживания, внешние и внутренние формы бытия. Эпическая четкость в изложении событий во "Сне" сочетается с элементами описаний, такими же четкими и точными, как и сами элементы описательной структуры ("полдневный жар", "глубокая рана", "желтые вершины", "родимая сторона" и т.д.). Такая четкая и простая (на первый взгляд) форма создает эмоциональную готовность к любому проявлению чувства, возможной его глубине и неординарности.

Сюжет с элементами загадочности, тайны, намека, сюжет в эмоциональном контексте, сюжет с трагическим исходом — балладный, новеллистический. Это рассказ о взаимопроникновении судеб, о мистическом единстве двух людей, находящихся далеко друг от друга. Внутри рассказа идет развитие лирического переживания, которое обозначить очень трудно. Оно порождается повествовательно-описательной структурой и несет на себе отпечаток вселенского масштаба. Полдневный жар, палящее солнце, уступы скал, желтые вершины, рана, мертвый сон — тяжелое, неподвижное чувство. А где-то на другом краю земли — веселый разговор и задумчивость, грусть, теплое индивидуальное человеческое переживание. И снова — чистая повествовательность как знак совершившейся трагедии, предотвратить которую невозможно:

**И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди дымясь чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.**

На пересечении двух снов в повествовании рождено главное чувство стихотворения — сверхчувство, метачувство, объединяющий всю эстетическую структуру центр.

Лирический герой стихотворения — одновременно повествователь, персонаж, субъект переживания (направленного от себя и на себя, а также от женского персонажа на него), он — умирающий человек и пророк, видящий во сне свою смерть.

Ведя речь о форме лирического высказывания, мы неизбежно касаемся других эстетических компонентов, потому что в органическом единстве художественного мира стихотворения все сплетено и взаимообусловлено. Лирический герой — элемент персонажной образной системы. Другой персонаж в этой системе — женский тип, она. Наличие таких двух персонажей говорит о том, что стихи написаны о любви, а не о смерти. Любовь была до смерти, она остается в момент смерти, ее дух подразумевается навечно. Герои отчуждены от окружающего мира: "Лежал один я" — "Сидела там задумчиво одна". Но, отчужденные от мира, они незримыми духовными нитями связаны друг с другом. Работают векторы памяти, ему снится она, он — ей. Движение навстречу, такое желанное для Лермонтова на протяжении всей жизни, как всегда, остается лишь отдельно в каждом герое, не встречаясь в точке пересечения. Но оно все же и есть главная ценность. Мир памяти, мир желанного, мир духовного прозрения — то самое "метачувство", которое содержит в себе понятие вечности, преодоление смерти. Под этим знаком приобретает особую смысловую окрашенность все то бытие, которое составляет жизнь и смерть человека. Оно явно контрастно духовной тяге к объединению в любви. Образная система создает мир героя, который сближает контрастные полюса, то есть живет одновременно и своей жизнью (смертью) и в памяти лирической героини. Точно так же героиня живет своей жизнью и в памяти умирающего. Но их существование — это две разные точки мира, "здесь" и "там". Их совпадение происходит по системе "зеркало" — "зазеркалье". Здесь он — "труп", там она — "юная жена". Здесь смерть: свинец, кровь, жар, смертельно жгучее солнце. Там жизнь: пир, веселье, цветы, сияющие огни (радость). Это полюса мира и знак разорванности мира.

Пространство этого мира тоже подчеркивает контрастность. Песок пустыни, уступы скал, желтые вершины — антураж космической пустоты. А "там" — "родимая сторона", мечта о "крае родном" из "Паруса". Что же "кинул он в край родном"? Теперь, на пороге смерти осознается ценность этого покинутого мира, родины, духовной отчизны. Это навсегда зафиксированный в душе лирического героя смысл, пороком к обретению которого становится смерть. Однако этот рубеж не означает перехода в счастливый мир обретения, как было, скажем, в поэзии Жуковского. У Лермонтова это возвращение к самому себе после всех пережитых трагедий. В памяти героини остановлено навсегда то, чем тайно и свято богат был герой.

Время в образной системе — "полдневный жар" (полдень) "здесь" и "вечерний пир" (вечер) "там". В момент солнечной кульминации наступает смерть. Вечером, в мягкое время "ни дня, ни ночи" течет жизнь, дающая возможность проникновения в тайну, в духовный путь. Утро и вечер вообще любимое время суток у Лермонтова (например, "Румяным вечером иль утра в час златой" — "смирятся души тревога" в стихотворении "Когда волнуется желтеющая нива"). Все это контрастные вещи, но объединенные по закону тяготения плюса и минуса.

В эстетической системе это противоречивое единство создается хронотопом сна. Сон — состояние вне времени. Следовательно, событие и переживание запечатлеваются как момент вечности. Разорванное единство — знаковое выражение содержания стихотворения, формула его символики.

Категория сна необычайно многозначна в стихотворении. Она, безусловно, входит в образную систему, являясь выражением эмоционального состояния личности. Это, конечно, и элемент лирического хронотопа — переживание вглубь и по времени и по пространству. Это и категория идеальности, мечты, покоя, создающая основной принцип композиции стихотворения.

Это и категория пророчества, свойственная всей поэзии Лермонтова, мучительная и трагическая для него. Сон — состояние ни жизни, ни смерти, совершенно особое, в котором мобилизованные внутренние силы действуют независимо от воли человека в одновременном бытии прошлого, настоящего и будущего.

Уже в ранних юношеских "Ночах" ("Ночь I", "Ночь II"), достаточно наивных, но уже осмысливающих масштабы глобальной трагичности человеческой жизни и смерти, описаны сны о мироздании, о его подавляющей, страшной и даже безобразной мощи. Использование приема сна обладает там познающей функцией, содержащей бессознательное проникновение в главное, в тайну несовершенства мира. В стихотворении "Зову надежду — сновиденьем" (1831) сон приобретает значение прошлых и возможных будущих потерь. Сон — прошлое: "Я не люблю тебя" (1831), но уже ассоциированное с вечным — "Так храм оставленный — все храм, / Кумир поверженный — все бог!". Часто сон сложно коррелирован с идеей смерти, иногда реализуясь в смерти, иногда ей противопоставляясь. В "Русалке" (1832) — "Спит витязь чужой стороны". В стихотворении "Они любили друг друга..." (1841) лирические персонажи духовно соединяются во сне, не признаваясь друг другу в любви наяву; смерть привела их на новый уровень бытия — "Но в мире новом друг друга они не узнали". Здесь ситуация трагической безнадежности приближается к ситуации "Сна", недаром оба стихотворения создаются в один год. Сон дает возможность духовного соединения, смерть — нет. Поэтому так трагично (несмотря на внешнее спокойствие) завершается стихотворение фразой "Кровь лилась хладеющей струей" — приближение окончательного вечного холода. Удивительная теплота сна, овеванного музыкой колыбельной песни и тишины передана в "Горных вершинах": сон — отдых мира, вечности ("Горные вершины спят...") вызывает мечту об отдыхе одного человека, гораздо более, как оказывается по контексту всей лермонтовской поэзии, неосуществимой, чем отдых всего мира. В шедеврах "Когда волнуется желтеющая нива" и "Выхожу один я на дорогу" сон — мечта и откровение, избавление от мук и покой, приобщение к искомой идеальной гармонии, которая прочна только на трех главных основаниях: природа, любовь и музыка (песня, мелодия). Наконец, нельзя не упомянуть "На севере диком..." — маленькую "репетицию" "Сна" с тем же хронотопом севера и пустыни и с аналогичным проникновением двух снов друг в друга.

В анализируемом стихотворении сон — не только особое временное и пространственное состояние, в котором преломилось мироздание во всех его параметрах: индивидуально-личностном, духовно-всеобщем, природном. Это своеобразный лермонтовский "магический кристалл". Поэтому не случайно, что, становясь мотивом, охватывая собой все эстетические компоненты произведения, сон удваивается, утраивается ("сон в кубе" — Вл. Соловьев), умножается калейдоскопически и становится композиционно организующим началом. На фоне развития этого мотива во всей лирике Лермонтова "Сон" с его центральным объединяющим мотивом сна не как сновидения, а как провидения говорит о громадной силе личности, которая в жизни была лишена самой большой ценности, определяющей счастье человека, — любви — много раз была разочарована в любви (см., например, стихи о любви "К*... — Я не унижусь пред тобою" или "Она была прекрасна, как цветок", "К* — Оставь напрасные заботы", "И скучно, и грустно...", "Отчего...", "Нет, не тебя так пылко я люблю..." и т.д.), но тем не менее знает "духовными очами" (А.С.Пушкин), что любовь — главное.

Лермонтовский сон — пророческий. Но он как состояние между жизнью и смертью накладывается на действительное состоя-

ние умирающего (еще не умершего, но смерть уже рядом). Переход сна в смерть означает совмещенность пророчества с его исполнением, с реальностью, особую неизбежность осуществления пророчества. Причем, повествование о факте философском, о факте интеллектуально-психологическом сделано совершенно четко и просто, без мистики и экзотики, без туманных намеков, без условностей сна (теней, двойничества, потусторонних явлений). Стилистика поэтической мысли номинально конкретна, формируется по принципу пушкинской прозы — "краткость и точность", при этом не уступая в содержательной многозначности любому метафорическому смыслу. Определенный нюанс есть в повествовательной системе, содержащей несколько "слоев". Смерть описана как осуществившаяся реальность, однако с оттенком незавершенности действия. А ее истинный приход происходит в другом сне (еще один повествовательный слой). Но этот сон, в свою очередь, включается в сон умирающего человека (тоже повествовательный слой). Что значит такая система отражений? Предметом изображения и переживания, очевидно, является не сама по себе смерть, а тот ассоциативный ряд, который порождается фактом наступающей смерти. Главное здесь — восприятие судьбы героя женским персонажем: понимание, любовь, утешение. Стихи эти написаны не о смерти, а именно о любви, о способности любящего человека проникать в судьбу любимого, но на самом трудном рубеже человеческого существования. С философской точки зрения это стихи о единой сущности бытия, о возможности человеческого духа присутствовать сразу везде, особенно если это пророческий дух. Может быть, сон героини тоже предупреждает ее смерть, по логике перехода сна в смерть. Поэтому — "сидела там задумчиво одна", душа ее погружена в сон "бог знает чем", то есть некоей высшей силой, соединяющей двух людей, значит, возможно это соединение и в смерти.

"Сон" — стихотворение-трагедия в форме балладно-новеллистического сюжета. Композиционно текст стихотворения организуется по принципу контраста и умножения эстетических центров: мотивов сна, духовного прозрения и смерти.

Но не менее важна и словесно-текстовая структура, которая представляет собой калейдоскоп звукописи, варьирующей эмоционально-звуковой состав знаковых слов — "жар", "сон", "рана", "труп", "кровь", "грудь", "грусть". Сквозные звуковые мотивы идут от начала стихотворения до конца.

Один ряд: жар — лежал — жгло — желтые — меж юных жен — погружена — лежал. Ключевые слова "лежал" и "жена".

Другой ряд: с свинцом — на песке — уступы — скал — теснился — спал — сном — снился — стороне — веселый — вступая — сон — снилась. Ключевые слова "сон" и "спал".

Еще один ряд: в груди — рана — кровь — мертвым — родимой — разговор — грустный — погружена — труп — рана — кровь — струей. Ключевые слова "рана" и "кровь".

Далее: Дагестана — песке — спал — не вступая — Дагестана — дымясь — рана. Ключевое слово "Дагестан".

Еще ряд: полдневный — в долине — глубокая — по капле — юных — младая — долина — в долине — лилась. Ключевое — "долина".

Можно также выделить: в груди — один — родимой — грустный — труп — струей, с ключевым "грудь" или "труп".

Те мелодии, которые мы видим на фонетическом уровне, гармонируют с лексическим рядом: жар — рана — жена — кровь — мертвый — труп — кровь, составляющим основу смыслового сюжета стихотворения.

Они гармонируют также с семантическими парами: с свинцом в груди — спал мертвым сном; в полдневный жар — солнце жгло; спал я — и снился мне; шел разговор веселый — но в разговор веселый не вступая и т.д.;

с внутренними рифмами: жар — лежал; в груди — один; скал — спал; дымилась — точилась; дымясь — лилась.

Это все элементы гармонизации поэтического текста. Ту же функцию выполняет и ритмика стихотворения, в особенности повторы строк с аналогичными пиррихиями. В первой строфе это 1 и 4 строки, во второй строфе 2 и 3 строки; в третьей строфе все последние три строки, в четвертой — опять последние три строки, а в пятой происходит возврат к первой строфе.

1,4 — 2,3 — 2,4 — 2,4 — 1,4

Если принять, что вторая строфа развивает содержательно картину, нарисованную в первой, то получается композиционная замкнутость не только по содержанию строф, но и по их ритмике.

Итак, все эстетические компоненты стихотворения органично объединены философской концепцией трагичности, основанной на контрасте бытия вечных ценностей и земной смертности, препятствующей воплощению этих ценностей. Единство эстетической системы "Сна" держится также на пророческой сущности человеческого духа, способного чувствовать "душу родную" даже в разлуке и в разных земных мирах. Особое же значение этого стихотворения подчеркнуто было В. Соловьевым, увидевшим в нем предсказание Лермонтовым собственной гибели. (Соловьев, В.С. Лермонтов. — С. 388—389).

Важность для лермонтовского творчества стихотворения "Сон" определяется еще и тем, что все его контрасты уже находятся в поэзии этого художника — контрасты любви, природы, времени, пространства, пророчества, удивительная метатекстовая совмещенность антиномий, которая может существовать только в единственной вневременной и внепространственной форме — во сне. Сюда, в сон, перемещает поэт свою невоплощенную мечту, такую необходимую для истинно прекрасной жизни, но такую безнадежную в реальности.

* * *

Итак, обратившись к лирике Лермонтова в целом, можно сделать следующие выводы.

1. Лермонтов — русский поэт по пониманию трагического положения России, по духу постоянных поисков и, наконец, по тому гуманному чувству, которое всегда кроется в глубине его произведений.

2. Внеэстетическая действительность для Лермонтова — бесконечность и вечность мира, приобретающая смысл только в согласии с глубиной и бесконечностью человеческой личности. Эта внеэстетическая действительность объективно прекрасна, однако жизнь внеэстетического человека духовно противоречива и трагична. Поэтому конфликт личности с миром разрушает либо мир, либо личность. Философское содержание конфликта личности с миром уходит у Лермонтова в самые глобальные проблемы религиозного бытия, в борьбу божественного и демонического начал, откуда проистекают почти все вопросы, возникающие у лермонтовской личности. В целом лирику Лермонтова характеризует космическая тема с фаустовской рефлексией лирического героя.

3. Эстетическое содержание лирики Лермонтова представляет собой образно-композиционную модель философско-религиозного смысла внеэстетической действительности, как она открывалась индивидуальному взгляду Лермонтова. Эстетическая модель мира в поэзии Лермонтова развивается в концептуальной системе архетипов, весьма разнообразно функционирующих и приобретающих в этой модели индивидуально-поэтический характер. Таков архетип дома-вселенной, архетип ребенка — знака чистоты и гармонии души, архетип дерева — вечного покоя и свободы, архетипы стихий — символов мироздания (огня, во-

ды, воздуха, земли). Перечисленные архетипы — знаки тех нравственных вершин, к которым стремится лермонтовский "человек ищущий" и которыми он измеряет свою требовательность к мирозданию. Эти архетипы реализованы в эстетической системе с помощью дифференцированной конкретики образной системы, в том числе и устойчивых антиномий (небо — земля, звезда — бездна, свет — тьма, покой — буря и т.д.), а также с помощью композиционных конструкций, организующих художественную форму поэтического произведения так, как это необходимо для создания адекватного авторскому представлению о мире.

4. В творчестве Лермонтова создается особый "метасюжет", обусловленный идеальным стремлением к совершенству и формирующийся внутренней борьбой и синтезом эстетических начал — мифологического, реального колоритно-чувственного, игрового, романтического. Схема этого "метасюжета" такова: наличие двух миров (или более); — отчуждение героя, его нахождение "нигде", но стремление к нахождению "везде"; — стремление к иному миру — носителю идеальной жизнестворческой функции, т.е. возможности любви и покоя; — суд личности, призванной жить в этом мире, но сознающей его несовершенство; — трагедия и безнадежность как итог самодвижения внутриэстетической системы; — смягчение трагедии и безнадежности внесюжетным фактором красоты и уникальности самой художественно-индивидуальной системы, "образа мира".

5. Поиски лермонтовского лирического героя ("В себе и в мире совершенства") имеют своим результатом трагическое сознание и рефлектирующее психологическое состояние. Самосознание личности открывается как способность к сотворчеству с богом, как пророческая сущность. Однако в мире людей (а не в отдельной осознавшей себя личности) и в мире бога такое самосознание наказуемо. Лермонтовскому герою суждена смерть.

6. Масштабность художественного мира Лермонтова не противоречит историзму его произведений, где его лирический герой-современник приобретает статус "судьи и гражданина".

7. Трагичность мироощущения, бунтарство, рефлексия, бесконечное страдание, готовность к гибели, — все эти дисгармонические состояния личности тем не менее воплощаются в абсолютной, универсальной гармоничности эстетических систем лермонтовских стихов. И это тот самый процесс трансформации действительности внеэстетической в эстетическую, который является сущностью творчества. Именно он преобразует трагичность и ожидание смерти в утверждение жизни, безнадежность и пессимизм в уверенность и оптимизм. Факт превращается в артефакт, позволяющий утверждать старую истину (Платон, Кант, Шеллинг, в России Жуковский, Белинский) — искусство всегда нравственно, эстетическое и нравственное тождественны.

"Герой нашего времени" — роман о философской личности

Особенности жанра

Привычная формулировка жанровой сущности "Героя нашего времени" — это социально-психологический и нравственно-философский роман. По этому поводу в научной литературе существует достаточно много работ.

Наша задача — остановиться на тех аспектах темы, которые способствуют пониманию неповторимости, уникальности про-

изведения, особенно с точки зрения его художественной философии и ее отражения в образе личности героя, так как мы считаем, что роман написан прежде всего и именно о личности, принятой как равнозначная всему миру единица. Здесь находит продолжение и своеобразное жанровое воплощение общей концепции миромоделирования, свойственной Лермонтову как художнику и нашедшей воплощение в его лирике.

Русским теоретиком, активно воспринимавшим с начала 1830-х годов шеллингианские, а затем гегельянские концепции, стало ясно, что в романе, где преобладают, по словам одного из серьезных критиков и деятелей эстетической мысли того периода В. Титова, "любовь" и "описание семейственной жизни" "в связи с жизнью государственной", как это было осуществлено в романах Вальтера Скотта, главное — интерес к личности (Манн, Ю.В. Русская философская эстетика. — С. 251). Об этом, помимо Титова, говорили и С.Шевырев, развивавший мысли Вальтера Скотта о "книге природы" и "жизни действительной", т.е. о художественном историзме (Там же. — С. 253), и Н.Надеждин, сетовавший на то, что на базе русской истории нельзя создать роман, потому что невозможно найти яркие характеры там, где "русский человек тянет лямку жизни ровным, степенным, одномерным шагом", где национальные качества задавлены "неподвижностью" жизни, "многолетним повторением одного дня" (Надеждин, Н.И. Рославлев... — С. 218). Это было время, когда русская философская критика положила в основу теории романа две главные идеи — "обособление личного, индивидуального начала и историзм" (Манн, Ю.В. Русская философская эстетика. — С. 254). Н.И. Надеждин в 1831 году в большой статье о романе утверждает, что роман "есть та же история — но отраженная не в прямом, а искусственно устроенном зеркале, где явления сохраняют свою физиономию и цвет, но перемещают относительное положение свое друг к другу, для образования цельной картины" (Надеждин, Н.И. Рославлев... — С. 92—93). Пушкин определяет роман как "историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании" (Пушкин — критик. — С. 210). Рецензия Пушкина на роман М.Н. Загоскина "Юрий Милославский", где содержатся характеристики современных романов, была опубликована в "Литературной газете" в 1830 году. Лермонтов мог быть с нею знаком. Свой первый прозаический опыт, роман "Вадим" Лермонтов создает именно как историческое, но вымышленное повествование, как предполагает Б. Эйхенбаум, в юношеском соревновании с Пушкиным, который предпринял в августе 1833 года путешествие в Оренбургскую губернию за документальными и достоверными материалами для романа о пугачевщине (Эйхенбаум, Б.М. Примечания... — С. 653). Находясь в стороне от современных литературных и философских группировок, Лермонтов не оставил прямого выражения своего понимания жанра. Но "Герой нашего времени" как художественная система демонстрирует свою включенность в эстетическую ситуацию эпохи.

Надо вспомнить также, что середина 1830-х годов в России отмечена активным процессом создания жанра прозаической повести. Обращение Лермонтова к этому жанру совершенно естественно. Циклические композиции, объединяющие несколько повестей в единство, были представлены великолепными образцами "Повестей Белкина" Пушкина, "Вечерами на хуторе близ Диканьки" Гоголя, собраниями повестей А. Бестужева, М. Жуковой, А. Погорельского и др. "Лермонтов обновил этот жанр, перейдя от внешней мотивировки к внутренней и объединив все повести личностью героя. Цикл повестей превратился в психологический роман" (Мануйлов, В.А. — С. 38—39). Но дело даже не только в этом. Важнее то, как образуется вся художественная система в целом, как она зависит от образа главного

героя и как внутренней тяжестью центрального персонажа развивается и формируется целый художественный мир, подчиняясь логике избранного и исследуемого Лермонтовым характера, как возникают сюжетные и конфликтные ситуации, как порождается психологизм и театрализация, оказывающиеся необходимыми именно для данной системы. Обратившись к жанру романа, Лермонтов преобразовал и само понятие историзма, бытовавшее в теоретических положениях его современников. "История души человеческой, хотя бы и самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа", — парадоксально заявил писатель в "Предисловии" к "Журналу Печорина" (Лермонтов, М.Ю. Герой нашего времени... — Т. IV. — С. 339). На фоне общего звучания слова "история" в период обостренного внимания именно к проблемам жизни нации, народа, государства, после создания "Истории государства Российского" Карамзина и "Истории русского народа" Н.Полевого, после "Капитанской дочки" Пушкина и целой серии исторических романов Загоскина, Лажечникова, Свиньина и т.д. — такая авторская заявка означала совершенно иное понимание художественного историзма, отчетливое осознание жизни человечества через жизнь человека, жизни народа через частную судьбу, течения времени через короткие минуты человеческих поступков и действий. Это даже не пушкинское "человек и народ, судьба человеческая — судьба народная". Лермонтов не соединяет человека и историю, а создает самостоятельно значимую историю человека. Это было реальное воплощение эстетических положений, осмысленных тогда вслед за европейскими эстетическими теориями в статье Белинского "О русской повести и повестях г. Гоголя": "Отличительная черта, то, что делает истинного поэта, состоит в его страдательной и живой способности, всегда и без всяких отношений к своему образу мыслей, понимать всякое человеческое положение"; необходимы — "верность целого, столь заметная, столь поразительная в подробностях", "характеры индивидуальные и типические, которые бы доказывали не одно знание общества, но и сердца человеческого" (Белинский, В.Г. О русской повести... — Т. I. — С. 278, 281).

В современной науке специфика жанра связывается с процессами взаимоотношения личности и окружающего мира, моделирующими целостность и смысл произведения (Поляков, М.Я. — С. 240). В лермонтовском жанре акцент в этом жанрообразующем конфликте ставится на личность. Проблематика темы дифференцируется следующим образом: способы создания типического характера, способы художественного обобщения; приемы психологического анализа и их функция в системе лермонтовской характеристики; философское содержание образа Печорина и романа в целом, художественная онтология романа и ее соотносительность с этико-нравственными проблемами; особенности конфликта и его развития в романе; композиция образа и композиция романа; специфика прозы Лермонтова в романе как прозы поэта и соответственно контексты лирических реминисценций; художественная индивидуальность Лермонтова, ее корни, источники.

Еще Белинский отмечал, что сущность художественного характера в романе Лермонтова отвечает решению основной задачи художника — "показать, как данный природою характер должен образоваться в обстоятельствах, в которые поставит его судьба" (Белинский, В.Г. "Герой..." — Т. IV. — С. 205). Иначе говоря, речь идет о принципе детерминированности человеческого характера, об объективной логике его внутреннего развития, связанной с обстоятельствами жизни, при самостоятельной значимости и среды, и личности. Отсюда такие характеристики, как, например, Максим Максимыч — тип старого кавказского служаки, чей кругозор ограничен условиями его развития,

или Грушницкий — тип "идеального молодого человека" с психологией провинциального помещика.

Важной заслугой Лермонтова в этом произведении становится достижение высокой степени художественной индивидуализации типов, которые не только возведены до общего, родового значения, но и представляют собой совершенно живые личности, конкретизированные до степени неповторимости. Очевидно, что такое умение пришло к Лермонтову через те основы его мировосприятия, которые ориентированы на познание смысла существования каждой, отдельной личности в системе жизни общества и человечества. Стремление к такому познанию было характерно для лермонтовского времени, живо воспринимавшего философию Шеллинга, развивавшего актуальнейшую проблему свободы для каждого человека. Сам Лермонтов близко общался и с русскими любомудрами (В. Одоевский), и со славянофилами (Хомяков), где по-разному обсуждалась и решалась эта проблема. В системе лиц, составляющих характерологию романа "Герой нашего времени", создается внутренняя "шкала ценностей", основой которой и является возможная для того или иного героя степень индивидуальной значимости. Тот же самый Грушницкий — это человек "как все", он сам все время подводит себя под существующий в сознании общества модный стереотип: серая солдатская шинель, под которой бьется благородное сердце, разжалованный офицер (действие на Кавказе), возвышенные страсти и необыкновенные страдания. Не отвечая по своему существу ни одному из этих стереотипов, будучи пустым в душе, он делается смешным и пошлым. А это естественно влечет за собой потерю нравственных критериев — и тогда становится возможным эпизод дуэли с незаряженным пистолетом. Другое дело такие герои, как Бэла, контрабандисты, Максим Максимыч, княжна Мери. Это все личности, сосредоточившие в себе внутреннее достоинство, отличительную "непохожесть", определенную степень соотносительности с общей жизнью, имеющие свое место в ней. И все-таки все они больше или меньше ассимилированы со своей средой, что накладывает на них свой отпечаток. И для них распадение со своей средой означает либо гибель (Бэла), либо жесткую узость судьбы (Мери, контрабандисты), либо ограниченность кругозора (Максим Максимыч).

Только один Печорин — человек, достигнувший полной степени освобождения от рамок среды. Это произошло у него в силу того разочарования в жизни, которое появилось как результат глубокого анализа не только окружающей действительности, но и своего места в ней, следовательно, как результат высокой степени и нравственного, и интеллектуального развития. Всякие попытки вновь включить себя в систему действительности, которая объективно не может удовлетворить духовно свободную личность, приводят Печорина к неудаче, а затем и к гибели. Это философская подоплека лермонтовской художественной типизации, которая принципиально включает в себя индивидуализацию изображения характера, создание типа индивидуальности. В этих особенностях художественного обобщения развивается тот аспект становления жанровой структуры произведения, который познавательльно раскрывает социальную сторону русской жизни.

Здесь содержится и значительная доля новаторства Лермонтова-прозаика, непосредственно связанная с переходом к жанру психологического романа. Набор способов, которыми достигается такой уровень художественного изображения, у Лермонтова очень большой. Во-первых, сама композиция романа, определяемая системой рассказчиков, среди которых последний — сам герой. Лермонтов переходит от узнавания Печорина другими людьми, которое, естественно, не может быть полным, к само-

раскрытию его, а значит, сосредоточивается все больше на его индивидуальных особенностях. Использование приема исповеди, пришедшего из романтического повествования, служит подчеркиванию неоднозначности печоринских переживаний. Самая первая исповедь обращена к Максиму Максимычу, человеку, который неспособен ее понять, но зато способен почувствовать, — и потому она наиболее искренна. Из нее мы узнаем, по существу, историю отпадения Печорина от среды и даже от человечества. Бэла, этот "подарок, посланный сострадательной судьбою", тоже оборачивается обманом судьбы. Все другие исповеди (Мери, Вернеру) представляют собой самоанализ поведения и внутреннего состояния героя, для которого характерна мучительная рефлексия, который беспощаден к другим, но не менее беспощаден к себе, иронизирует над собой, очевидно, понимая, что свое "назначение высокое" он не в силах разгадать, растрчивает на пустяки. Поэтому в исповеди княжне Мери, например, явно присутствует элемент театрализации (но не лицемерия), в котором нужно уметь видеть сложнейшее состояние человека, уже осознавшего свою трагедию ненужности здешнему миру, людям сегодняшнего дня, при глубоком прозрении личностной значимости в большом, может быть, космическом масштабе, ощущении родства с огромным и прекрасным миром, где "звезда с звездой говорит", где от человека требуется отдача всех сил, чтобы можно было по-настоящему любить жизнь.

**Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел.
Надо мной чтоб вечно зелenea,
Темный дуб склонялся и шумел.**
("Выхожу один я на дорогу")

Однако —

**Я думал: бедный человек!
Чего он хочет? Небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он. Зачем?**
("Валерик")

Для Печорина, как и для Лермонтова, подобное противоречие наполнено глубокой иронией, насмешкой или бога, или демона над жалким человеческим родом. Отсюда развитие специфической жизненной позиции, выдвинувшей на первый план эксперимент, игру с жизнью, чтобы проверить "на прочность", на истину все добро и все зло земли, предназначенной для человеческого бытия. Отсюда и довольно беспомощное в философском смысле (то есть для ответа на вопрос о своей необходимости) желание высказаться, добиться расположения, пользуясь пониманием того факта, что трагическое мироощущение всегда склоняет живую душу к сочувствию. Но одновременно здесь обнаруживается и ощущение горького стыда за несоответствие своей трагедии со своим образом жизни, боязнь рисовки, похожей на поведение Грушницкого, — и как следствие, выбор откровенной театрализации. Лермонтов чрезвычайно тонко улавливает психологическую противоречивость героя и мастерски дает ее художественный срез через прием самоанализа персонажа. Весь дневник Печорина — прием индивидуализации, необходимый для создания образа, характеризующего высоко развитую личность, для которой, как говорил Белинский, "отсутствие внутренней жизни есть в тысячу раз ужаснее физической смерти" (Белинский, В.Г. Стихотворения... — Т. IV. — С. 522).

Художественная природа лермонтовского психологизма может быть охарактеризована как драматическая, с постепенным видоизменением конфликта. В первых двух главах это внутрисюжетно диалогический конфликт: Печорин — Казбич, Печорин — Бэла, Печорин — Максим Максимыч. Романная повесть-

повательная структура органично включает в себя этот конфликт. Затем в последующих главах конфликт, сохраняя формально внешний диалогический характер (Печорин — контрабандисты, Печорин — Мери, Печорин — Грушницкий и т. д.), перемещен и сосредоточен в наибольшей степени внутри самого Печорина, ибо осмысливается не с точки зрения смысла самого противоборства сторон, а с позиции воздействия этого противоборства на душу Печорина, оценки им того влияния, которое оказывает на него происходящее действие, и анализ собственной противоречивости поведения во всех разворачивающихся ситуациях (сказывается опыт пушкинского романа). Это уже внутренний конфликт в двойственном человеке, когда в нем самом один человек живет, а другой — его судит. Получается, что герой вбирает в себя все диалогические, объективно происходящие конфликты, не лишая их при этом объективности, но в то же время проводя все через себя. Это уже, очевидно, начало той полифоничности художественной структуры (следовательно, и полифонического конфликта) психологического романа, которая проанализирована в работах М.М. Бахтина. Портретная характеристика в романе тоже подчиняется задаче индивидуализации и психологизации характера. Портрет насыщен художественными деталями, подчеркивающими внутреннее содержание личности (глаза не смеялись, когда он смеялся; белая аристократическая рука; светлые волосы и темные брови; поза; походка), — портрет четко живописен, пластичен, портрет именно одного человека, индивидуальности. Психологичен и пейзаж, призванный или гармонизировать с состоянием души, или углублять ее конфликт с людьми и миром.

Лермонтовский психологизм включает в себя и эпическое начало (описание действий, поступков героев, их внешности, их объективной логики, детерминированности — социальной и нравственной), и лирическое начало (исповеди, лирические реминисценции), и драматическое начало (диалогическая, полифоничная сущность, "борьба страстей"). Тем самым жанровая природа произведения, обогащаясь всеми этими структурами, слившимися в художественное единство, представляет собой новый тип романа. Анализ психологизма в лермонтовском произведении приводит к мысли о том, что высокая степень индивидуализации личности одновременно и степень приобщенности ее к наиболее общечеловеческим сферам бытия, с высоты которых оцениваются сиюминутные поступки и сегодняшняя жизнь всех людей. Эти общечеловеческие сферы, безусловно, идеальны, но мыслятся как осуществимые, соответственно возможному потенциалу человеческой высокоразвитой личности. По этим идеалам измеряется жизнь всех, не исключая и самого Печорина, и степень счастья или несчастья каждого бывает определена их собственной приобщенностью к идеальным нравственным категориям.

Нравственное содержание романа соотносится с философскими проблемами личности (частного) и мира (общего). Мерой нравственной высоты идеала, мерой страдания от неосуществленности этого идеала определяется гуманное содержание лермонтовского романа. О нем нельзя судить по "обиходной", бытовой философии, по моральным критериям общественного, социального устройства. Именно эти нормы испытаны и отвергнуты и героем романа, и автором. И это не только бессодержательная пошлость светского общества, но и, увы, природная первобытная искренность, непосредственность и кажущаяся целостность нецивилизованной среды горцев, и простая человечность, ограниченная, к сожалению, невозможностью интеллектуального развития демократической среды, к которой принадлежит Максим Максимыч, и стихия романтической на первый взгляд жизни "честных" контрабандистов.

Потому и выводит Лермонтов своего мечущегося героя на борьбу с судьбой, на бесконечный путь поисков, сохраняющий свою ценность даже в том случае, если на этом пути надо погибнуть, и погибнуть не в героической ситуации, не тогда, когда совершается подвиг, а просто так, потому что случайно застигла в дороге смерть. Но все равно этот "кремнистый путь" — дорога, а значит, по ней надо идти.

Проблемы личности и мира, частного и общего, психологического и философского порядка, социального и нравственного содержания, объединенные в замкнутую, цельную систему посредством рефлексии одного героя, — замечательно трансформировали цикл повестей. Эта сторона жанра "Героя нашего времени" давно осмыслена в литературоведении. Впервые мысль об оригинальном скрещивании жанров в "Бэле" высказал В.В. Виноградов, отметивший "гибридность путевого очерка и вставной драматической новеллы" (Виноградов, В.В. Стиль прозы Лермонтова — Т. 43-44, с. 573). Б.М. Эйхенбаум указывал, что роман должен был объединить повести, разнообразные по жанру и по составу действующих лиц (Эйхенбаум, Б.М. О прозе. О поэзии. — С. 37). Для изображения "души человеческой" необходимо было показать героя в разных ситуациях — не только положительных, но и отрицательных, не только интимных, но и публичных. Ученый размышлял о том, что для осуществления поставленной Лермонтовым художественной задачи надо было решить важнейший для всей структуры романа вопрос: как будет показана душевная жизнь героя — путем самораскрытия ("исповедально") или при помощи чужого повествования. Первая форма открывала перед героем широкий простор для самоанализа, для иронии и критики или осуждения других, но замыкала окружающий мир пределами субъективного восприятия. Вторая форма вмещала, по замечанию Эйхенбаума, любой внешний материал, любую "действительность", кроме "истории души". И родился необходимый синтез. То же самое отмечает и В.А. Мануйлов в своем комментарии: "Образ Печорина раскрывается двояко: с точки зрения постороннего наблюдателя и в плане внутреннего самораскрытия" (Мануйлов, В.А. — С. 42) — на фоне развития в европейской литературе "объективного" романа Г. Филдинга и Т. Смолетта (затем Бальзака и Дикенса) и "субъективного" романа (Стерн, Руссо) (Удодов, Б.Т., 1981. — С. 101). Удодов обращает внимание на жанровое своеобразие и несхожесть каждой из "глав" романа, упоминая тот факт, что все части романа так или иначе связаны с жанром путевых заметок и записок (Удодов, Б.Т. "Герой нашего времени"..., 1964. — С. 91). По мнению Удодова, "Максим Максимыч" представляет собой сочетание путевых заметок с рассказом; "Тамань" — синтез "разбойничьей" новеллы с путевыми заметками; "Княжна Мери" объединяет дневниковые записи и светскую повесть; "Фаталист" — сплав записок с философско-приключенческой новеллой. Этот же исследователь указывает и на очерковый характер романного повествования, придающий ему достоверность и особую ритмику.

В работе Н.М. Владимирской, посвященной изучению специфики пространственно-временных построений в произведении Лермонтова, указывается, что роман, родившийся из сцепления отдельно и "замкнуто" созданных повестей, не только избежал опасности стать циклом повестей, но сразу заявил о себе, как о явлении цельном, органичном. Повести-главы расположились в романе, разрушив все традиционные представления о пространственной и хронологической логике сюжета, но эти "пространственные рывки и изломы времени" воспринимаются как выражение глубоко скрытого смысла романа (Владимирская, Н.М. — С. 48-60).

Очевидно, что для характеристики жанра "Героя нашего времени" необходимо учесть то множество источников и ориенти-

ров в современной европейской и русской литературе, с которыми так или иначе соотносится роман Лермонтова. Это "Исповедь" Руссо, "Страдания молодого Вертера" Гете, "Рене, или следствие страстей" Шатобриана, "Оберманн" Сенанкура, "Адольф" Б. Констана, "Паломничество Чайльд-Гарольда" Байрона, "Исповедь сына века" Мюссе, "Красное и черное" Стендаля, новеллы Гофмана, рассказ Жорж Санд "Г'Огсо". Все это подробно описано в комментарии В.А. Мануйлова. С опорой на работы Б. Эйхенбаума, Н. Соколова, Л.Ф. Зурова, Д. Максимова и с учетом разработок русской классической критики, Мануйлов перечисляет и произведения русской литературы, создавшие жанровую атмосферу литературной эпохи — "Евгений Онегин", "Выстрел", "Путешествие в Арзрум", "Пиковая дама" А.С. Пушкина, "Рыцарь нашего времени" Карамзина, множество повестей Н. Павлова, В. Одоевского, О. Сомова, В. Соллогуба, М. Погодина, А. Теплякова, А. Андросова. Выделяются повести А. Бестужева-Марлинского с его светскими психологическими и кавказскими повестями и Н.В. Гоголя, своеобразно включившегося в проблему судьбы духовного человека (помимо "Вечеров...", "Невский проспект", "Портрет") (см.: Мануйлов, В.А. — С. 11 — 16, 50, 55). Этот круг можно и еще расширять. Так, в исследованиях ученых Ставропольского государственного университета имеют место указания на дополнительные материалы в этом плане: в статье В.М. Головки указывается на "Опыты" Монтеня в качестве одного из источников романа (Головки, В.М. "Опыты" Монтеня... — С. 28—35); в статье А.А. Серебрякова рассматриваются типологические параллели романа Лермонтова и "Мюнхгаузена" К.Л. Иммермана (Серебряков, А.А. — С. 174—190).

В последнее время достаточно часто можно найти отсылки к религиозным источникам, что немаловажно для уточнения многослойной жанровой структуры романа Лермонтова в онтологическом, философском плане. Особенно важным представляется введение в научный оборот "Исповеди" Августина Аврелия (см., например, докторскую диссертацию Л.В. Жаравиной "Философско-религиозная проблематика в русской литературе 1830—40-х гг.: А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь." — Волгоград, 1996). М.М. Дунаев, четко ориентируя свое исследование в богословскую сферу, соотносит слова и действия Печорина с изречениями и деяниями Апостолов, цитирует "Преподобного отца нашего аввы Дорофея душеполезные поучения" (Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1990); "Цветник духовный" (М., 1909); святителя Тихона Задонского и т.д. Как бы ни были прямолинейны такие сопоставления, все же они полезны и в любом случае говорят о приобщенности лермонтовского романа к коренным вопросам бытия (Дунаев, М.М. — С. 361—386).

Взаимодействие со множеством типологически неоднозначных явлений мировой литературы, с разнообразными философскими и эстетическими традициями создает почву для глубокого художественного синтеза произведения, когда либо polemично, либо в русле традиции развивается органично новое художественное целое.

* * *

Обратим внимание еще на одно свойство, индивидуально присущее именно Лермонтову-прозаику, создающее богатейшие ресурсы самого текста и важное для определения его жанра как художественной системы.

Современный Лермонтову критик О.Сенковский назвал прозу Лермонтова "прозой поэта". Действительно, лирические реминисценции в "Герое нашего времени" создают не только особый ритм его художественной прозы, но и конструктивно влияют на формирование жанра произведения. Имеются в виду

прежде всего самореминисценции, внутренние интертекстовые единицы, заставляющие поневоле обращаться к лирическим стихотворениям поэта и вводить их в систему эстетического функционирования всей структуры произведения. И повествование, и герои, и сама авторская позиция поэтизируются таким приемом (хотя у Лермонтова это, очевидно, не "прием", а скорее, качество творческого мышления), создавая контексты лирического переживания, глубоко способствующие созданию психологизма. Лирику Лермонтова можно тоже считать одним из источников его прозы, о чем говорит и упомянутая в разделе данной работы о лирике Лермонтова инвариантность многих ее мотивов. В текст романа вторгаются не только характерные для лермонтовского поэтического мышления идеи, характеристики, конфликты. Лирические реминисценции тем и своеобразны, что представляют собой новое функционирование в романной (т.е. иной, чем лирика) жанровой системе эстетического смысла образов. Дореволюционная методика знала и применяла этот способ проникновения в текст лермонтовского романа. Важно, что в романе это не случайно возникающие образцы, а последовательно выстраивающийся композиционный ряд, соотносённый с развитием художественной системы романа в целом.

Рассмотрим с этой точки зрения главу "Бэла". Уже начальные строки кавказских описаний обращают нас к поэме "Мцыри", к пейзажу, "где, сливаясь шумят, обнявшись, будто две сестры, струи Арагвы и Куры" — а в романе "внизу Арагва, обнявшись с другой безымянной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглого ущелья, тянется серебряной нитью и сверкает, как змея своею чешуею". Брошен тот же взгляд, что и в поэме, обращенной к изображению судьбы кавказского юноши (здесь — кавказской девушки). Пейзаж кавказских гор — стереоскопичный, красочный, одухотворенный, обещающий яркость повествования и сильные чувства.

После первой части рассказа об истории Бэлы появляются в описании характерные для Лермонтова "хороводы звезд", которые "чудными узорами сплетались на далеком небосклоне" (в лирике см. стихотворение "Звезда", позднее "Выхожу один я на дорогу" — "звезда с звездой говорит" — то же в поэме "Демон"). Тот же поэтический образ — "две звездочки, как два маяка" — мелькает в "Тамани", а затем разворачивается в философские размышления в монологе Печорина в главе "Фаталист".

Автор как бы занял срединное положение между глубиной мрачного ущелья, из которого змеей вырывается на свет Арагва, и высоким небом, прекрасно манящим к своей вечной тайне. Ему видно все. И все доступно пониманию. И потому пейзаж очеловечивается, становясь одним из приемов психологической характеристики. Недаром в него введен любимый поэтом мотив молитвы:

Но сердца тихого моленье
Да отнесут твои скалы
В надзвездный край, в твоё владенье,
К престолу вечному аллы.

В "Бэле" — "тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы". Минуты молитвенного настроения родственны моментам приобщения человека к чистой и прекрасной природе, которые возвращают его в детство, т.е. в ту жизнь, когда душа чиста и смысл жизни открывается в ее красоте: "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". Так и в поэзии Лермонтова. Там горы Кавказа "взледевали детство мое". Там становится возможным "счастье на земле" и бог в не-

бесах при взгляде на желтеющую ниву, на сладостную тень зеленого листка, на приветливое киванье утреннего ландыша. В его стихах становится одним из организующих художественных начал всегда эмоционально напряженный конфликт общество — детство (например, "Как часто, пестрою толпою окружен..."). В главе "Бэла" обращение к этому контрасту служит фоном, на котором проверяется возможность возрождения демонической печоринской души. Ведь Бэла, девушка с "глазами горной серны", тоже явилась из этого мира природы-детства. И "бешено гоняющийся за жизнью" (по характеристике Белинского) Печорин решил, что она "ангел, посланный ему сострадательной судьбою". Однако возрождения не происходит. Напротив, Печорин опускается еще на один круг ада ниже. И тогда совершенно естественно появляется уже ожидаемая, по ассоциациям с лирикой, соответствующая поэтическая окрашенность исповеди его героя мотивами и образами "Думы", "И скучно, и грустно", — тех стихов, где создан лирическими средствами трагический образ поколения, образ глубоко страдающего рефлектирующего современника. Печорин говорит Максиму Максимычу о себе с беспощадностью Лермонтова, говорящего о своем поколении в "Думе": "Глупец я или злодей, не знаю, но то верно, что я также очень достоин сожаления... во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало: к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день ото дня...". И немного выше: удовольствия, любовь, чтение, науки, — тот же набор разочарований, что и в "Думе". И наконец: "Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой". — "Любить... но кого же?... на время — не стоит труда, / А вечно любить невозможно".

Так создается лирический фон повествования в "Бэле". В последующие главы тоже органично вплетены мотивы лирики Лермонтова: сиянье дня, кремнистая дорога ("Максим Максимыч", "Княжна Мери", "Фаталист"), море и русалка, человек и стихия, буря ("Тамань"), богатая гармония природы и поцелуй ребенка, блеск росы на виноградном листе, пустынный ветер, синяя даль кавказского ландшафта и т.д. ("Княжна Мери"), звездное небо, человек в пустыне ("Фаталист"). Такой лиризм придает повестям новеллистические черты, раздвигая эпическую "очерковость" в область эмоционального, безгранично общечеловеческого художественного обобщения. Это один из моментов, детерминирующих идею бессмертия печоринского типа, а значит, придающих ему философское значение.

Таким образом, "Герой нашего времени" — гениальное воплощение "веления времени", новый этап в развитии романного жанра" (ЛЭ. — С. 101). Главное, на что здесь надо обратить внимание, — это не просто органичный синтетизм жанра, не только объединяющий художественный психологизм, связанный с разносторонним художественным исследованием личности, не само разнообразие воплощенных типологических примет. Главное — та философская и жанровая центрированность, которая переплавляет типологические каноны, создавая "живую жизнь" художественного мира. "Герой нашего времени" — роман, моделирующий не мир в представлениях автора, не художественное развитие проблемы или философской идеи, даже не конфликт личности с обществом или с миром, — хотя все эти парадигмы обладают в произведении глубоко содержательными жанроформирующими (терминология В.М. Головки — см.: Головки, В.М. Повесть как жанр эпической прозы. — М.; Ставрополь. 1997) функциями. "Герой нашего времени" — это модель человеческой индивидуальности, обладающей самодостаточностью для бытия и настолько адекватной внешнему миру, что во-

прос существует о процессах вхождения мира в эту личность и о вхождении личности в мир для достижения полной гармонии. Эта модель в итоге воплощается как философская идея, и философская личность становится центром лермонтовской художественной системы. Но реализуется эта личность в образе обыкновенного социального человека.

Философские параметры личности Печорина в исторической диахронии

Личность как единица мира (не семья, не род, не среда, не общество, не государство) — непосредственно предмет романтического отношения к жизни в литературе. Для романтиков человек и мир равновелики, и между ними идет борьба не на жизнь, а на смерть. Непримируемый конфликт приводит человека, вышедшего на эту борьбу, к гибели. Казалось бы, сюжет лермонтовского романа воспроизводит эту привычную романтическую схему. Но на самом деле конфликт личности с миром у Лермонтова приобретает совершенно новое качественное содержание. Герой-романтик, разочарованный жизнью, бежит от нее, "отчуждается". Жизнь Печорина развивается по другому вектору. Этот персонаж в любом сюжетном варианте романа активно вмешивается в жизнь, причем его первоначальное побуждение — соединиться с нею, войти в систему мира, обнаружить родственные души, примириться. "Весело жить в такой земле!.. зачем тут страсти, желания, сожаления?" Ср. в "Демоне" — "Хочу я с миром примириться, хочу любить, хочу молиться, хочу я веровать добру". Герой-романтик обычно типологически очень определен: сильная личность, вольнолюбивый идеалист, разочарованный мечтатель, разбойник-мечтатель, монах-отшельник, одаренный непонятый художник и т.д. Он остается на протяжении всего развития конфликта в рамках своего амплуа, он неизменен. Печорин в каждой новой ситуации неожиданно иной. То он, действительно, разочарованный скептик, когда дает едкие характеристики "водяному" обществу, то демонический злодей, напоминающий Вампира, то чистый "естественный" человек, способный так понять красоту природы и слиться с нею, как никто другой. Можно найти еще ряд типологических проявлений романтической личности в Печорине.

Однако главное не то, что в нем имеют место многие разработанные в прежней литературе типологические признаки. Главное — их синтетичность, одновременность, совмещенность в одном лице. Это даже и не противоречивость свойств одного человека, а норма для человека, обладающего даром восприятия, реакции на жизнь и желанием постигнуть ее тайны. Противоречивость Печорина не столько в том, что он конфликтует сам с собой, сколько в том, что он действует согласно всей полноте своей натуры, а затем судит о себе и судит себя согласно своим же идеальным максималистским требованиям к жизни и людям. А это значит, что образ, созданный Лермонтовым, обусловлен не литературным каноном и даже не литературным законом. Он философски концептуален, и вся эстетическая система романа подчиняется внутренней логике авторского философского взгляда на проблему личности в мире. Это тип познания, живая идея, восходящая к архетипу Дельфийского храма: "Познай самого себя — и ты познаешь богов и вселенную". Недаром же сам Печорин записывает в своем журнале: "Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие". В эстетические формы романа воплощается развитие

ценностных ориентиров личности и ее же ценностной сущности, проявляющихся в сюжетных и конфликтных ситуациях, где видны возможности и значимость этой личности. Здесь содержится обуславливающий фактор саморазвивающейся эстетической системы романа.

Такой аксиологический ракурс произведения — не случайность, не просто склонность автора. Проблема личности в ее философском романтическом понимании, чрезвычайно актуальная для 30-х годов XIX века в России, уже активно осмысливалась с точки зрения ее национально-исторического статуса, ее социальных качеств, ее духовной и душевной сущности, в ее религиозной сфере бытия. Однако Лермонтов — не просто участник этого процесса. Он создатель личности со всей сложностью ее внутреннего содержания и ее отношений с внешним миром. Печорин включает в себя загадки и проблемы, над которыми билась мировая мысль. Уникальность созданной Лермонтовым личности состоит прежде всего в ее многоаспектности. Трудно найти такое философское учение, коррелятом которому нельзя было бы назвать Печорина. При этом главный герой лермонтовского романа — не конструкция по заранее имевшемуся плану, не компиляция ходячих идей, а пластичный, конкретный, живой образ, — архетип, тип и индивидуальность, аналогично пушкинским персонажам, только с гораздо более подчеркнутой индивидуальной значимостью (что проявляется во всех элементах структуры образа). Архетипы Печорина в целостной организации романа настолько разнообразны, что он, действительно, может "символизировать Абсолютное". В нем есть и демон, и ангел, и хозяин, и странник, и муж, и ребенок, и охотник, и жертва, и жрец, и пророк, и вампир, и тигр, и конь и т.д. — архетипы мифологические (христианские и языческие), архетипы психологические, архетипы анималистические. Он охватывает своей личностью почти полный (во всяком случае достаточный) набор возможностей человека для получения знаний о природе, обществе и человеке. Печорин убежден в объективности бытия потому, что он своими чувствами и разумом владеет этим бытием (См. об архетипах Печорина: Погребная Я.В. (Хихловская). Черты архетипа в образе Печорина // Нравственно-эстетическая позиция писателя: Межвуз. сборник науч. трудов. — Ставрополь, 1991).

Архетипические начала печоринского образа во многих своих вариантах восходят к языческой мифологии. В "странных" сюжетах и поступках Печорина обнаруживается реминисцирующее воздействие античной философской культуры, естественно и глубоко проникшей в русское интеллектуальное сознание. И хотя у Лермонтова нет такого обилия античных образов, как у Пушкина, античная гуманистическая традиция в его произведениях бесспорна. Таков, например, сократовский парадокс "Я знаю, что я ничего не знаю" (Беккер, К.Ф. — С. 343), который явно сопровождает поступки героя в романе. "Я люблю сомневаться во всем"; "Мы равнодушно переходим от сомнения к сомнению", — записывает Печорин в своем журнале; а на протяжении только одной главы "Фаталист" он несколько раз переходит от убеждения к сомнению и наоборот. И даже Максим Максимыч, живущий в иной культурной сфере, в коротком заключительном диалоге с Печориным высказывает два противоположных мнения. Субъективизация античной философской мысли, обращенная в смысл афоризма "познай самого себя" — "проблема самопознания вне чувственно-вещественного мира... посредством разумного общения с другими людьми" (Античная культура. — С. 280) — вполне современно осуществляется в поведенческих моделях лермонтовского героя.

Среди античных императивов, вошедших в фонд знаковых общечеловеческих истин, — протагоровский афоризм: "Человек

есть мера всех вещей". Он, как и всякий афоризм, имеет свойство восприниматься иронично, потому что всякий думающий человек опасается истины в последней инстанции, и в то же время способен сохранить притягательную силу действительно заложенной в них мудрости. Печорин "мерой всех вещей" чувствует себя. И надо понимать, что это происходит не потому, что он сосредоточен на своем "эго", а потому, что он в своей личности обнаруживает эту самую "меру". Прислушаемся к некоторым (важнейшим) самооценкам героя для того, чтобы понять, сквозь слой самоиронии, его глубокую искренность, высвечивающую эту "меру", с которой Печорин неразделим, которая составляет его натуру и которая обладает непреходящей ценностью, — надо только уметь отличить в высказываниях Печорина то, что идет от его родового начала, от его натуры, и то, что стало итогом развивающегося конфликта его с жизнью. "Солнце ярко, небо сине — чего бы, кажется, больше?" — внутренняя гармония. "Я привык себе во всем признаваться" — искренность. "Я глупо создан: ничего не забываю — ничего!" — память. "Одной постоянной привязанности мне было бы довольно..." — душа. "Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути" — реакция на жизнь, впечатлительность. "Если б меня все любили, я в себе нашел бы бесконечные источники любви" — потенциал. "Верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные" — личность. "Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие" — духовность. Параметры печоринских высказываний восходят к категориям, определяющим критерии духовно-творческой личности, а не просто человеческого существа.

Опорные императивы отыскиваются в античной культуре, но они воспринимаются уже в процессе отчуждения от архаичных источников. Во внутренних позициях, определяющих личность Печорина, отчетливо прорисовывается уже не античный человек с идеалом гармонии здорового тела и здорового духа. И если мы вспомним в тексте романа, как описан физический человек Печорин, то увидим девальвацию "тела" в портрете, в позах, в динамике движений, потому что оно нужно герою или для того, чтобы покрасоваться на людях (к примеру, на охоте или в виде церкеса), или для физического поддержания поисков-экспериментов, любопытства или приключений (забраться в окно второго этажа, обуздать пьяного казака), или просто для поддержания жизненного процесса. Но как только Печорин остается один, он отрешается от "тела" — сидит в позе балзаковской тридцатилетней кокетки, одолеваемый усталостью. Печоринский антропос наполнен содержанием и стремлениями духовного плана, равным понятиям *sophia* (мудрость), *logos* (духовное первоначало), *emotion* (психическое, душевное переживание).

Явно христианский сюжет проецируется в действия "человека ищущего", обретающего опасные знания. Христианский бог вдохнул "в лицо его дыхание жизни, и стал человек душою живою" (Библия. — М., 1994. — С. 12). Человек создан был изначально как владыка над всем живым, наделен разумом, но ему не дано было знать, что такое добро и зло. Человек познал это сам, в греховном любопытстве. Печорин на протяжении всего романа только и делает, что решает вопросы о том, что есть добро, и что есть зло. Добро ассоциируется у него то с природой (размышления о пейзаже у подножья Машука, взгляд на радужную каплю росы перед дуэлью), то с руссоистским человеческим природным существом (Бэла "с глазами горной серны", "ундина"), то с романтическим духом загадочности ("ундина" и море), то с миражным счастьем в любви (история с Верой). Но каждый раз близкое соприкосновение с желаемым добром

оборачивается противоположностью — трагедией, обманом, скукой, потерями, злом. Добро все больше уходит из жизни героя. Он ли виноват в этом? Печорин пытается ответить на этот вопрос: "Глупец я или злодей, не знаю; но то верно, что я так же очень достоин сожаления"; "Я был скромн — меня обвиняли в лукавстве... Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли... Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть... Я говорил правду — мне не верили...". Наконец, пройдя все эти этапы отторжения, Печорин "познает самого себя" и выходит на поединок с судьбой, на опыт экспериментальной проверки мировой сущности, насколько в ней возможно добро, счастье, реализация потенциала незаурядной личности. Библейский сюжет о познании добра и зла получает авторскую интерпретацию. В романе совершается каноническое наказание за познание, наказание одиночеством и страданием. Однако создается в то же время контекст высшей несправедливости такого наказания, хотя Печорин его явно принимает, потому что всегда готов отдать себя в руки приближающейся вероятной гибели (в эпизоде дуэли с Грушницким, в "Фаталисте"). Библейская человеческая личность, начинающая свой жизненный путь, получает у Лермонтова самостоятельное бытие.

Но лермонтовский герой выходит за пределы одного библейского сюжета. Он как бы развивается вместе с историей философской и религиозной антропологии. Заметим, Печорин не умеет плавать, что символизирует уход от античного представления о норме человеческого развития. Но он и не истощает свою плоть, балует себя удобной и красивой одеждой, даже костюмированностью, он физически силен и готов к любой битве, к любой схватке. Это человек христианской эпохи, оставивший в прошлом стадию средневекового отрицания плоти, как отражение "уродства немощи и страха угнетения" (Гуревич, П.С. — С. 8). Печоринский антропологический тип — это "очеловеченный" человек Возрождения, хотя и перешагнувший в новое время и трансформированный новым знанием и новыми условиями. В Печорине наблюдается внутреннее согласие с функциональным статусом личности Возрождения, о котором писал, например, Пика делла Мирандола в "Речи о достоинстве человека": "Тогда согласился Бог с тем, что человек — творение неопределенного образа, и, поставив его в центр мира, сказал: Не дам мы тебе, о Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой привязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно воле и своему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я поставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда было удобнее обозревать все, что есть в мире" (Цит. по: Гуревич П.С. — С. 45). Печорин существует в той стадии формирования личности, когда "свое решение" никак не приходит, не отыскивается, а сознание необходимости этого решения остро диктуется потребностями духовного созревания. Следует признать, что эта стадия, как и другие, не принадлежит только одной исторической эпохе, к ней периодически возвращается мятущийся человеческий дух в разное время. "Мера вещей", вроде бы, прояснена, а "решения" еще нет. И здесь можно увидеть коренящийся источник психической и философской печоринской рефлексии. Лермонтов, в сущности, заключил в своем герое не только максимально возможный синтез архетипов, введенных в концепцию органического целого романного персонажа, но и все исторически, на протяжении веков осмысленные свойства личности, как бы реализовал практически все теории и концепции, показав своего человека с разных сторон.

Печорина, безусловно, можно рассмотреть и в системе просветительского мышления, подчеркивающего формирующее значение разума и практической деятельности. "Любовь к себе", — утверждает Вольтер, — "извечное связующее звено между людьми" (Кузнецов, В.Н. — С. 189). Разум, согласно Мелье, адекватно выражает "естественные права, свобододлюбивые стремления и ценности" (Там же. — С. 155). Однако и эта явная принадлежность печоринского образа не остается без современной лермонтовской поправки к просветительскому знанию о человеке. Помимо явной полемической направленности в адрес Руссо ("Бэла"), роман содержит и "критику разума", явную идею невозможности разумного познания мира и самого себя. Б.Т.Удодов, сравнивая позиции Белинского и Лермонтова по поводу философии просветительства, пишет: "Не менее критически относился в это время к просветительской идее естественного человека и Лермонтов, и это следует подчеркнуть со всей определенностью" (Удодов, Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова "Герой...", 1989. — С. 72). Однако, ориентируясь не на естественно-природного человека, а на родовое начало в нем, писатель наделяет своего героя могучей силой разума и рефлексии, жесткой логикой и аналитичностью восприятия окружающего мира, заставляя его все оценивать именно с этих позиций.

Романный конфликт, по глубокому мнению И.Виноградова, заключен в сложнейших вопросах "суверенного и свободного существа": "...в чем эта мера полноты человеческой жизни? В каких свободных проявлениях своей человеческой природы обретает ее человек? И как, в частности, может убедиться человеческий разум, что служение общему благу есть наиприветнейшее ее условие?" (Виноградов, И.И. — С. 29). Опустошив себя в этих поисках, разочаровавшись и в итогах действий разума, и в результатах порывов чувства, Печорин не становится обладателем какого-либо позитивного решения и превращается в индивидуалиста или, по Белинскому, "страдающего эгоиста", "эгоиста поневоле" (как и Онегин). Но глубинная семантика "поискового" сюжета Печорина сохраняет свою духовную ценность, составляя неперемное условие становления и самосознания личности, являясь, по справедливому замечанию И.Виноградова, противостоянием "законам рабской логики "тактического" ренегатства. ... Тут счет идет не на рабские копейки, не по рыночному курсу сделок с собственной совестью. Тут дело жестокое и серьезное, тут платят жизнью, а не существованием, душа проходит безднами действительного ада, и перед нами истинная и высокая трагедия, а не балаганный фарс" (Там же. — С. 31–32).

В комплексе художественно осмысливаемых параметров личности, поставленной Лермонтовым в центр своего художественного мира, может быть, ведущее место занимают признаки, коррелирующие с немецкой классической философией. Философия прежних столетий основывалась, указывает А.Ф. Лосев, "на движении отдельных способностей человеческого духа или на различных формах их синтеза". Однако, в конце концов встал такой вопрос: а где сам человеческий дух, сам субъект, само "Я". И рассудок, и чувственность, и разум, и чувство, и все эстетические идеи и образы были только принадлежностью духа, но еще пока не самим духом, они принадлежали человеческому "Я", но еще не были самим "Я" (Лосев, А.Ф. Конспект... — С. 139). В немецкой классической философии актуализированы в проблеме личности прежде всего вопросы свободы и воли, свободы и необходимости, смысла человеческой личности в качестве субъекта и объекта. Осмысливались и противоречивость существования этих категорий, и их неразделимость, равно как их возможность и до конца не познаваемость. Практическая (художественная) личность оказывалась богаче любого теоретического учения, ибо воплощала в себе противоречивое и развивающе-

еся множество сторон. Кантовская конструкция антиномий, контрасты практического опыта и непознаваемости "вещей в себе" образуют постоянное психологически выраженное мироощущение лермонтовского героя. Кроме того, вспомним, что Печорин с юных лет полагает для себя две цели — слава (т.е. самореализация) и счастье (т.е. достигнутая внутренняя гармония). Но поиски того и другого не дают результата, потому что за каждым достижением, манящим его как счастье, наступает для Печорина новая потребность поиска. Кант утверждал, что целями природы в отношении к человеку являются счастье и культура. Однако "его природа не такова, чтобы остановиться и удовлетвориться достигнутым в обладании и в наслаждении" (Кант, Иммануил. — Т. 5. — С. 463). Превращение же природных человеческих задатков в культуру, как считал Кант, "возможно только в "гражданском обществе" (Афасижев, М.Н. Эстетика Канта. — С. 15). В романе Лермонтова имеется прямая трансляция кантовского философского понимания человеческой ситуации в тот мир, где по объективно развивающимся общественным причинам гражданская жизнь не была организована для свободного проявления личности (об этом много писали современники Лермонтова — А. Бестужев, Надеждин, К. Аксаков и др.). В художественном мире Лермонтова эта ситуация приобретает черты общего конфликта между родовыми свойствами личности Печорина и видовыми формами ее существования, между общечеловеческими потенциями героя и его неизбежным погружением в социум. Понятно, что писатель не оглядывался на философские концепции при создании своего произведения. Однако внутреннее "знание" явно накладывало отпечаток на сложное эстетическое конструирование персонажа. "Лермонтов руководствовался, конечно, не столько философскими концепциями (об интересе к ним говорят, в частности, споры поэта о Канте и Гегеле с декабристом В.Н. Лихаревым — см.: Лермонтов в воспоминаниях современников. — С. 395), — сколько интуицией гениального художника, сквозь "холодную кору" сословно-видовой характеристики своих героев прозревавшего их "настоящую природу человека". Общечеловеческие, социально-родовые потенции Печорина приходят в столкновение с их конкретным социально-видовым воплощением. Происходит распад личности на "внутреннего" и "внешнего" человека" (Удодов, Б.Т. "Герой...", 1981. — С. 103). Подробнее о проблеме родо-видовой сущности человеческой личности, о развитии человека в среде и его превращении в "лишнего" см. монографию Б.Т.Удодова "Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени". — М., 1989. Там же разносторонне рассматривается характер индивидуализма Печорина.

В шеллингианской концепции человека, связанной с возможностью свободного постижения духовной истины в материальном мире, решаются вопросы самой возможности свободного мышления и свободного действия человека: "Человеку же свойственна вечная разорванность, ибо его действие либо необходимо и тогда не свободно, либо свободно и тогда не необходимо"; "Именно то, что свободные действия уже изначально становятся невозможны в силу неведомой нам необходимости, заставляет людей то сетовать на природу и судьбу за посланные им испытания, то тревожить их благосклонность" (Шеллинг, Ф.В.И. — Т. I. — С. 496, 417). "Бесцельность с целью" остается в идеале и переходит в область искусства. Такова реализовавшаяся трагедия Печорина, влекущая за собой не только разочарование в жизни, но и отвержение общепринятой морали. Может быть, тяга к "бесцельности с целью" побуждает героя к ведению журнала, т.е. к писательскому труду.

Шеллингианство проникало во все области русской культуры. В университетах читались лекции "по Шеллингу", исторические концепции выстраивались "по Шеллингу", споры о смысле жизни

ни и роли нации, о роли личности развивались "по Шеллингу". Русская романтическая литература тяготела к философичности (В. Одоевский, С. Шевырев, Е. Баратынский, Ф. Тютчев и т.д.), а философская мысль стремилась к поэтичности — Н.Станкевич сравнивал шеллингианство с поэзией. Сам Шеллинг говорил, что его "философия становится непосредственно объективной через искусство" (Гилберт, Катарин; Кун, Гельмут. — С. 454). Ориентация художественного мышления Лермонтова на философские постулаты Шеллинга не была случайной.

Что говорил Лермонтов в разговоре с погибшим Лихаревым, неизвестно. Но нужно учитывать, что это происходило в 1840 году, т.е. в разгар споров о "разумной действительности" в общественных кругах России, в частности, после опубликования известных "примиренческих" статей Белинского и после встречи с Белинским в Ордонансгаузе в апреле 1840 года, перед написанием Белинским статьи о "Герое...", в которой (может, соединив роман с его автором) критик выразил мысль о необходимости движения человеческого духа к действительности. Дух Печорина, утверждал Белинский, "созрел для новых чувств и новых дум, сердце требует новой привязанности: действительность — вот сущность и характер всего этого нового. Он готов для него: но судьба не дает ему новых опытов, и, презирая старые, он все-таки по ним же судит о жизни" (Белинский, В.Г. "Герой...". — Т. IV. — С. 253). Лермонтова могли волновать разговоры о "разумности" действительности, о необходимости и свободе, о возможностях человеческого приближения к абсолютной идее как примирении с действительностью. Принимал ли Лермонтов идеи Гегеля в форме, воспринятой, а затем отвергнутой Белинским, можно судить только по его произведениям и, разумеется, прежде всего по роману "Герой нашего времени". Ясно, что попытка увидеть в личности человека некую всеобщую субстанцию, проникнутую сознанием собственного бытия, его значительности, но не реализовавшуюся в конкретике повседневности, — это и есть образ по-гегелевски философский и образ художественный у Лермонтова, это и есть попытка осмыслить ту самую "разумную" действительность, с которой надо бы примириться как с данной сущностью, но с которой лермонтовский герой примириться не может, требуя от нее совершенства (как это высказано и в лирике) и видя ее несовершенство. Здесь можно развернуть разнообразный и глубокий, несколько асинхронный, хотя и близкий по времени, диалог критика, философа и поэта. Но это увело бы нас слишком далеко.

С учетом всех параметров, образующих человеческую личность и осмысленных в исторической философской диахронии, Печорин предстает как образ метатипический, результат гениально разностороннего художественного обобщения. "Печорин задуман природой как высший образец гармонической человеческой породы", — пишет Э. Герштейн (Герштейн, Э.Г. — С. 119). Почему же "задуман природой", а не порожден творческой силой великого писателя? В том и состоит собственно авторская концепция, чтобы ввести в эстетическую систему мира "высший образец человеческой породы".

Конфликт личности с миром у Лермонтова — не просто столкновение идеала с реальностью, духовности с бездуховностью (как это происходит в романтизме). Все сущности мира есть в мире, так же, как все сущности мира воплощаются в человеке. Человек — лишь проявление общего в индивидуальном, абстрактного в конкретном. И собственно, лермонтовский художественный мир в романе закручен вокруг проблемы возможностей и функций частного, отдельного явления, личности, в бесконечной и вечной жизни. "Мне все мало", "чувствовал в душе моей силы необъятные", "было мне назначение высокое", — вот вектор основного конфликта романа. И среди всех суждений

о противоречивости Печорина самое верное высказано еще Белинским, считавшим, что это есть "противоречие между глубокостью натуры и жалкостью действий одного и того же человека" (Белинский, В.Г. — Т. IV. — С. 243).

Печорин, как и лирический герой Лермонтова, хотел бы перешагнуть, сломать рамки индивидуального человеческого существования так, чтобы выйти в сферу беспредельности. Его внутренняя убежденность состоит в том, что он как личность, единица мира и сам мир равны, одинаково самодостаточны (ср. "Он двух стихий жилец угрюмый" — о лирическом герое Лермонтова).

Но не менее значительно в этом замысле и решение проблемы отношений этой личности с миром, — она является не только важнейшей в системе конфликтов романа, но и сюжетобразующей, и определяющей художественную онтологию произведения. Печорину необходимо обнаружить сущностные свойства, онто-свойства в разнообразных проявлениях мира — Лермонтов постоянно на протяжении романа переносит героя из одной среды в другую, проверяя на эти онто-свойства (самодостаточность) каждый раз новую среду общества, новый вариант проявления жизни. В целом мир не выдерживает такого испытания: или происходит гибель главного объекта, предполагаемого носителя онто-свойств, или его суть разрушается довольно быстро.

Так, Бэла, сохраняя свою сущность, погибает. В "Тамани" герои вообще оказываются без корней, т.е. их сущность — только видимость. У княжны Мери глубинно-женское поведение, не обусловленное влиянием ее среды, общества, принадлежит ей как онто-свойство и сохраняется, по крайней мере, в пределах романного пространства; но именно оно влечет за собой драму ее личности: или как путь дальнейшего одиночества, или как путь в светское общество, — аналогично судьбе пушкинской Татьяны.

Грушницкий, характернейшая фигура света, не имеет собственной сущности, ему нечего сохранять, но он хочет не по праву присвоить себе подобные свойства, что вызывает неприятие Печорина и затем гибель Грушницкого. Получается, что онто-суть человека ("микротеос" — по Б.В. Вышеславцеву — Русские философы. — Вып.1. — С. 168) — либо мираж, либо причина несчастий. Как форма духовной организации материального мира, "храм духа божия", человек в лермонтовском романе довольно беспомощен.

Внутренняя динамика лермонтовского персонажа, его метатипизм тяготеет к ответу на вопрос об онтологическом содержании человека и его сочетаемости с онтологически совершенным миром природы ("солнце ясно, небо сине — чего бы, кажется, больше"). Это и есть главный конфликт романа. Из имеющихся исследований, акцентирующих эту проблему, следует выделить работы И.И. Виноградова. "Философский роман Лермонтова"; В.Н. Турбина. "Пушкин, Гоголь, Лермонтов"; Л.В. Жаравиной. "А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь: философско-религиозные аспекты литературного развития 1830–1840-х годов".

Печорин представляет собой личность, может быть, наиболее адекватную идее духовной сублимации, если взглянуть на него глазами более позднего философа, идее "Трансцензуса", проецирования на высшее, архетипическое начало, на сверхличность (Русские философы. — Вып. 1. — С. 161–162).

Он в романе превосходит по своим разным качествам всех персонажей, в том числе и повествователя, которому отдана роль объективирующего субъекта, спокойно отстраненного и уступающего Печорину уже потому, что так же объективно спокоен по отношению к жизни, как и по отношению к Печорину. Он не участвует в событиях внутрироманной структуры, а объединяет ее. Герой же, в своей сущности оптимально абсолютный как в силе, так и в слабости, "бешено гоняется за жизнью", и тем обеспечивает себе право включаться во все жизнен-

ные ситуации, во все конфликты, быть приобщенным ко всем сферам бытия.

В его сферу включены все персонажные миры, он их понимает и принимает. Он не только находится в центре романа, выполняя идейно и структурно объединяющую роль, но и образует всю романную сферу.

Всеобщность печоринского образа, трансцендентно проецирующегося в разные временные сферы, подтверждается философской параллелью начала XIX и начала XX веков. По Шеллингу (XIX век) бытие и сознание тождественны. В начале XX столетия русский философ Е.Н.Трубецкой утверждает тождественность бытия и истины: "Истина есть сущее: иначе она не могла бы быть истиною бытия" (Русские философы. — Вып. 2. — С. 253). Печорин ищет в бытии истину (естественно, не как факт, а как справедливость), явно включая эту истину в свое сознание, возводя его в ранг бытия. Поэтому неудовлетворенность истинной, которая открывается его сознанию, равна отсутствию совершенства в мире и ведет к трагическому разочарованию. Печорин ищет именно сущее как истину, атрибутируя истину и совершенством красоты, и совершенством нравственности, и совершенством свободы. Старая философская мысль о том, что красота и нравственность тождественны, подтверждается в экспериментах Печорина лишь частично — применительно к природе ("...приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми"), когда, как в лермонтовских стихах, "смирятся души моей тревога". В мире людей этот тезис обнаруживает непрочность своего содержания, когда прекрасная девушка, возникнув в антураже солнца, пения и моря, обманывает героя не только тем, что готова его убить, но и тем, что не соответствует своей прекрасной внешности по сути. Совершенство свободы ведет к одиночеству, страданию и несчастью, отторгая человека от людей. А совершенство любви оказывается настолько чужеродным этому миру, что ведет только к гибели (Бэла). "Вечно любить невозможно", а потеря любви, может быть, самая страшная из всех потерь. Во всяком случае, лишь она вызывает отчаянные слезы у Печорина. Вспомним, что он хотел, чтобы его любили все, и тогда он мог бы полюбить весь мир. Так рушатся все критерии истины как совершенства, а следовательно, и как справедливости.

Но все же глубоко в душе Печорина, как и у самого Лермонтова, ценности любви, нравственности, свободы и красоты остаются абсолютными, хотя и не найденными.

Иронию — трагедийный смысл ролевой (игровой) имитации жизни в романном сюжете "Героя нашего времени"

Другой аспект философской личности Печорина определяется стремлением к познанию добра и зла как моральных категорий. Мы уже говорили о библейской ориентированности такого сюжета. Но для Печорина, в его попытках разделить добро и зло, Библия не является прямым руководством. Он измеряет все "в отношении к себе", хотя с помощью этого критерия проверяет на истинность всю действительность, весь мир. Важно здесь, что этот человек себя подвергает такому же строгому анализу и суду, как и окружающий мир. Для него существует внутренняя твердая опора — собственная ответственность и собственная совесть. И.Виноградов подчеркивает значительность

этого "свободно избранного и бескомпромиссно ответственного перед совестью принципа" (Виноградов, И.И. — С. 43). В совести — источник не только конфликтности с легковесным и низменным обществом, но и источник внутренней драмы самой этой личности, источник его трагического мироощущения. Не будучи прямо религиозно ориентированным человеком, Печорин не уступит никому в этом глубоко обусловленном всей христианской культурой качестве. "В этом гордом веянии суверенного человеческого духа, в этой безраздельной полноте ответственности за свои поступки, которую Печорин берет на себя перед всем миром, он человек, действительно достойный называться человеком" (Там же. — С. 43). Дело только в том, что этой полнотой ответственности и совестью определяется и безысходность судьбы этого человека. Беспощадный, по принципу совести, к окружающему миру, он и себя осуждает этим же судом. Он совершает эксперимент над собой и над другими людьми, пытаясь осуществить миростроительную функцию, функцию режиссера человеческой (и своей, и чужой) судьбы, тем самым смоделировав действия высшей силы создателя, — и не находит смысла в той повседневной форме бытия, на которую обречен любой человек. Гете говорил, что "человек всеми своими чувствами и стремлениями привязан к внешнему миру" (Эккерман, И.-П. — С. 551). Герой Гете Фауст так же стремится вырваться из повседневности и придать ей больший, чем это объективно возможно, смысл. Вопросы Фауста о том, где счастье, где мудрость, где место науки и бога, возможно ли счастье, и действительно ли прекрасно остановившееся мгновение, не только не чужды Печорину, но решаются им даже тогда, когда он совершает "мелочные", по определению Белинского, поступки. "Мне все мало" — это "по Фаусту". И по пушкинской "Сцене из Фауста": "Что думал ты в такое время, когда не думает никто?". Поэтому мерцающий, кажущийся свет добра каждый раз приводит к увеличению доли "зла". Желание любви — гибелью ("Бэла"), желание справедливости — убийством (Грушницкий). Печорин идет на битву с судьбой — судьба делает его своим "орудием", "топором в руках".

Уже в первой своей исповеди Максиму Максимычу категорическим императивом всего понимания человеческой судьбы Печорин называет счастье, которое, вопреки и логике ума, и логике сердца, определяется в мире людей не достоинством личности, а "ловкостью", "удачей" или "деньгами". Насколько для самого Лермонтова было органичным подобное максималистское суждение, свидетельствует его "Дума", прямо ретранслированная в "Герое нашего времени":

**И ненави́дим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви...**

В этой первой исповеди постоянно звучат такие слова, как "надежда", "сострадание", "печаль", "наслаждение", "утешение" — адресный ряд морального действия. Именно он составляет внутреннее основание натуры героя, и только с этих позиций он готов принять жизнь и определить ее смысл.

В мире природной гармонии ("солнце ясно, небо сине") моральный принцип выявляет свое главное свойство — бескорыстность морального мотива, соответствующего основным древним общечеловеческим заповедям. С этим критерием лермонтовский герой подходит и к действиям судьбы, т.е. высшей силы. В сущности, на высшей ступени развития романного диалогизма, определяющего содержание романного конфликта (игра, эксперимент, спор, отношения), находится именно диалог Печорина с судьбой, фиксирующий основной философский смысл произведения.

Если верны требования морали по отношению к человеку, они должны быть верны и по отношению к судьбе. Но здесь от-

крываются мотивы иного порядка. Судьбе, оказывается, нужен инструмент для совершения своих действий, корректирующих и направляющих человеческую жизнь. Таким "инструментом" становится для нее человек, готовый на поступок, на действие, человек, вырвавшийся из детерминирующих обстоятельств — из рода, среды, общества, обретший внутреннюю свободу для того, чтобы действовать не в рамках среды, а в рамках судьбы. И Печорин становится, по его собственному осознанию, "топором в руках судьбы". Именно "топором", то есть орудием кары, казни. "Дары" же судьбы оказываются приманкой, чтобы сделать то, что ей нужно. "Зачем судьбе было нужно...?" — вопрос, звучащий в душе Печорина. "Нужно" — значит, уже не бескорыстно. А вот "зачем"? Ответа человек не находит. Весь роман — попытка ответа. "Судьба" выступает в романе в качестве мировой сущности. Она образует один из ведущих мотивов эстетической системы произведения. Глубинный конфликт романа — не просто конфликт личности и общества или внутренний конфликт противоречивой личности, а именно конфликт абсолютной, трансцендентной личности (Печорина) с судьбой как сущностью мира.

Масштабность личности Печорина — свидетельство его права на исследование судьбы. В современных Лермонтову эстетических трудах проблема отношений человека с судьбой однозначно считалась принадлежностью драмы, трагедии. В то же время активно ставился вопрос о жанре романа в русле разрабатывавшейся теории, причем, приоритет в этом деле принадлежал журналу "Московский вестник", где были сосредоточены силы русских любомудров (В. Одоевский, С. Шевырев, В. Титов, И. Киреевский и др.). Этот журнал входил в круг чтения начинающего поэта, о чем свидетельствует ряд реминисценций из опубликованных там в 1828 году произведений Пушкина, Шевырева, Хомякова в стихах юного Лермонтова (См.: ЛЭ. — С. 289). Очевидно, что Лермонтов не мог пройти мимо статьи В. Титова, помещенной в этом же году в "Московском вестнике", "О романе, как представителе образа жизни новейших европейцев", если и не сразу после ее публикации, то при создании романа. Ориентация "Героя..." на современный европейский роман — общее место в литературоведении. Значит, обдумывание и создание собственного романа прямо связывалось у писателя с проблематикой статьи Титова. Объективно Лермонтов в чем-то объединяется с критиком, создавая свое произведение, а в чем-то полемизирует. Что касается категории судьбы и отношений человека с ней, то мысль Титова прямо реализуется в романной форме "Героя...": "В романе судьба не вступает в явную борьбу с героем, как, например, в трагедии, но как бы невидимо запутывает его в сеть неприятных случаев" (Титов, В. — С. 183). В романном бытии лермонтовского героя не сразу и обнаруживается, что, в сущности, сложный и событийно разделенный на отдельные составляющие, замкнутые сферы сюжета романа ведет одну главную линию конфликта Печорина с судьбой. Но именно она завершается в последней повести "Фаталист", превращающей самостоятельные "повести" в романное единство. Лермонтов сближает в ходе развития конфликта романную повествовательную систему с трагедийной, становясь на путь принципиального жанрового синтетизма. Каждый раз, когда заканчивается этап столкновения Печорина с судьбой, возникает трагическая ситуация: смерть Бэлы, гибель Грушницкого, смерть Вулича и торжество фатума в "Фаталисте". Однако в стереотипы этой ситуации всегда оказывается внесенная поправка, имеющая смысл амбивалентности, способный развить какой-либо новый сюжетный ход или исход при возможном сглаживании трагедии, причем, этот "возможный" ход снова развивал бы роман-

ное действие. Так, если бы Бэлу не настигла смерть, восторжествовало бы повествовательное начало, затянувшее спор героя с судьбой уже на уровне иных личных отношений. Избежание дуэли с Грушницким и его смерти перевело бы повествование, скорее всего, в иронико-сатирический аспект и т.д. Понимая, что строить подобные догадки кощунственно по отношению к лермонтовскому шедевру, мы хотим просто обратить внимание на характер романной трагедийности в нем, подчеркивая, что художественная практика здесь уже опережала теорию.

Контексты мотива (и конфликта) судьбы в романе развернуты всесторонне, объемно. Печорин охотно, вначале доверчиво (в главе "Бэла"), затем с радостью риска и опасности, идет на прямые отношения с судьбой. Испытание мира, предлагаемое Печориным, адресовано в равной степени людям, обществу, себе и судьбе. Заметим, что разговоры о судьбе, поступки, включенные в сюжетные ходы, связанные с судьбой, возникают в романе именно в сфере жизни Печорина. Ни в сфере повествователя, ни в сфере других героев это понятие не фигурирует. Очевидно, это не случайно и вытекает из равновеликости сторон: Печорин равен судьбе ($P=C$), по крайней мере, по устремленности к абсолютным вершинам, по способности к соревновательности — кто кого; сталкиваются воля личности и "рука судьбы", и несовпадение их векторов развивается как трагическое столкновение высокого с высоким.

Согласно любому философскому учению, познание человека представляет собой процесс понимания всех высших категорий в отношениях между миром и человеком. "Николай Гартман, — пишет, например, Б.П. Вышеславцев, — совершенно справедливо указывает, что человек, как духовная личность, приписывает себе все атрибуты Божества: ум, свободу, сознание ценностей, предвидение и провидение. С этим одинаково согласится как теолог, так и атеистический философ: Фейербах или Маркс. Вопрос только в том: Бог ли создал человека по своему образу и подобию, или человек создал Бога по своему образу и подобию" (Русские философы. — Вып. 1. — С. 162). Именно подобное сознание характеризует Печорина. Его эксперименты имеют целью определить не только смысл действий судьбы, но и смысл своего собственного "подобия". Начинается с того, что Печорин принадлежит к такому рода людям, "у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи". Стереотип фатальности, связанный с родовой принадлежностью героя, настраивает либо на мысль о неизбежности подчинения героя судьбе, либо на ожидание борьбы с нею, где должна раскрыться самобытность личности как знак возможной ее самодостаточности.

Печорин сделал для себя выбор. Он принимает действия судьбы, пока видит в них возможность обретения счастья и добра. Бэла для него подарок, дар (т.е. действие свыше). Как он говорит, она — "ангел, посланный мне сострадательной судьбою". Поддавшись на экзотичность и красоту "подарка", Печорин готов на все, уже не считаясь с законами и нормами социального человеческого поведения. Однако со стороны Печорина его действия оказались ошибкой, "подарок" оказался не для него, и от этой прекрасной встречи ему, как и Бэле, стало только хуже. Это был вызов судьбы, принятый героем и положивший начало целому ряду новых экспериментов. "Явно судьба заботится о том, чтобы мне не было скучно", — иронизирует он. Поведение Печорина, проверяющего судьбу и людей, в психологическом плане представляет собой игровой эксперимент.

Игровое поведение и вообще игровой функционал в искусстве издавна приобрел значение метафоры человеческого существования, стал существенным приемом художественного исследования личности и ее взаимоотношений с миром. Теория игры

разрабатывалась многими учеными социологами, психологами, искусствоведами. Из множества таких трудов наиболее разносторонне проникают в суть проблемы работы Й. Хейзинги и Э. Берна. Й. Хейзинга в работе "Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры" (1938) видит в игровом начале неизменную первооснову эволюции человечества. "Роль игрового фактора — чрезвычайно действенная и чрезвычайно плодотворная в возникновении всех крупных форм общественной коллективной жизни. Игра — состояние как импульс более старый, чем сама культура, заполняла жизнь и побуждала расти формы архаической культуры". Культ разворачивался в священной игре. Поэзия родилась в игре и стала жить благодаря игровым формам. Музыка и танец определились как игровые элементы. Мудрость и знания находили свое выражение в освященных состязаниях. На игровых формах базировались улаживание споров с помощью оружия и условности аристократической жизни. Культура, по мнению Хейзинги, "играется". "Она не происходит из игры, как живой плод, который отделяется от материнского тела; она развивается в игре и как игра" (Хейзинга, Й. — С. 202).

В работе Э. Берна "Игры, в которые играют люди: психология человеческих взаимоотношений; люди, которые играют в игры: психология человеческой судьбы" игра рассматривается через понятие "общение", как один из способов взаимодействия людей между собой. Одной из функций игры, по Берну, является "удовлетворенное структурирование времени", создание иногда осознанного, иногда нет плана-сценария, результат которого ожидается, хотя и неизвестен до конца. "Интенсивнее всего, — считает психолог, — играют люди, утратившие душевное равновесие". Реализуя сценарий, "постепенно развертывающийся жизненный план", игры дают удовлетворение в дискретном времени и прерываются периодами замыкания в себе или эпизодами "близости". Но все игры оказывают на судьбу участников важное, а иногда решающее влияние (Берн, Э. — С. 235).

В романе Лермонтова своеобразием эстетического воплощения философских и психологических проблем при создании образа личности — индивидуальности является открытие игрового аспекта в разносторонних человеческих отношениях. Игра в произведении — это особое моделирование жизни, имеющее целью выявить и проверить какие-либо знания о жизни, неясные или подвергаемые сомнению. При этом инициатором игровых ситуаций является главный персонаж, который тем самым приобретает функции, заменяющие авторскую демиургическую роль. Автор, в свою очередь, "позволяет" герою это делать, проверяя уже своего героя в этих ситуациях. Формы и виды игры определены автором своему герою. Герой же выступает в этих формах и видах игровой деятельности как самостоятельное лицо. Так получается "игра в игре", или "роман в романе", что, с определенной точки зрения, оправдывает специфическую структуру — "повести в романе".

Игра осуществляется в разных формах: создаваемой человеком игровой ситуации с заранее определенными правилами ("Бэла"); эксперимента, выявляющего сущность происходящего ("Тамань", "Фаталист"); спектакля, театрализации с постановщиком-режиссером ("Княжна Мери"). Все эти виды игры обладают свойствами сюжетного образа и способствуют глубокому проникновению автора в сущность изображаемой им человеческой личности. Значение игрового начала в "Герое нашего времени" усугубляется общим интересом автора к развитию философских проблем, в особенности проблем свободы и воли. Игра — проявление воли, но не свободы, тем не менее создает иллюзию свободного действия. Поэтому Печорин, лишенный недетерминированной свободы (хотя ему и кажется, что он независим в своем поведении, когда с глубоким внутренним чув-

ством говорит: "Свободы своей не отдам", — так жадно и энергично бросается в сценическое действие создаваемого им самим спектакля.

Игра как "структурирование времени" характерна для жизненного сюжета Печорина. Он планирует и рассчитывает по своим правилам отношения с людьми, избранными им, — и четко осуществляет свои планы.

В романе постоянно встречается терминология драмы, которая используется Печориным: завязка, развязка, роль, действующие лица, сцена, комедия, фарс, мелодрама, шутка. Они внутритекстово структурируют повествовательную систему. Метатекстом, в котором участвует лермонтовский роман, становится глубокое шекспировское обобщение: "Весь мир — театр, а люди в нем актеры"; шиллеровское убеждение в том, что жизнь есть искусство. "Шиллеровская теория игры воплощается Печориным в непосредственную жизнь: герой отказывается жить реально, он максимально эстетизирует и драматизирует окружающую действительность, выстраивая ее по законам мелодраматическим или комедийным", — пишет А. Галкин (Галкин, А. — С. 115).

В.Н. Турбин отмечает некоторые черты "кукольности", искусственности в Печорине, особенно ярко проявляющиеся в его повседневном, неигровом состоянии. "Он идет, а руки его неподвижны. Он смеется, а глаза не лучатся жизнью: будто вставные. Собраны вместе разрозненные части. Свинчены. Сшиты. Нет позвоночника, хребта. Печорин будто собран из чего-то. Из кусков. Лоскутов: на тело без хребта натянута нежная кожа. На лицо его приклеена улыбка. В рот вставлены "зубы ослепительной белизны"; и все это наряжено в "ослепительное белье" (Турбин, В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. — С. 152). Зато как преобразуется он в своей актерской игре — становится живым, обаятельным, энергичным, веселым или задумчивым, страдающим и разочарованным, наполняется "эликсиром жизни". Самое интересное, что и в своей искусственности, и в проявлениях живой энергии Печорин настоящий. И то и другое составляет его суть. Герой постоянно носит маску и снимает ее лишь тогда, когда остается один на один со своим дневником. Только там он живет без притворства, полной жизнью, способен признаться себе во всем. Например, он пишет: "Я лгал; но мне хотелось его побесить...". Или: "Признаюсь еще, чувство неприязни, но знакомое пробежало слегка в это мгновение по моему сердцу; это чувство — было зависть; я говорю смело "зависть", потому что привык себе во всем признаваться". Маска, по М.М. Бахтину, "связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относителностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ..." (Бахтин, М.М. Творчество Ф. Рабле... — С. 48). Надевая ту или иную маску, Печорин полностью перевоплощается. В конфликте с Бэлой он выглядит горцем: одежда, манеры, традиции, — все полностью совпадает с поведением Казбича. В "Максими Максимыче" он играет роль черствого, скучающего человека, "принужденно" зевает, чтобы скрыть свои истинные чувства. Та же ситуация повторяется и с Вернером. Игра Печорина ставит его друзей в тупик, тем самым он проверяет истинность их чувств по отношению к нему: "...ему хотелось пожать мне руку... и если б я показал ему малейшее на это желание, то он бросился бы мне на шею; но я остался холоден, как камень, — и он вышел". Таких примеров множество. Однако признать возможность вовлечения его в игру другими людьми он не желает. Узнав о заговоре против себя, он восклицает: "Со мной так не шутят. Вы дорого можете заплатить за одобрение ваших глупых товарищей. Я вам не игрушка!.." Все пропуская через себя, он чувствует себя создателем своего мира, хотя и осознает

с горечью, что лишь имитирует создание. Однако его игра идет не по шуточным правилам, которые можно было бы отменить в любой момент. В спектакле он проигрывает саму жизнь, и здесь присутствует вся сфера переживаний, на которые способен он сам и все остальные "играющие", здесь разыгрываются подлинные комедии и трагедии, здесь ставками становятся любовь, человеческие привязанности, жизнь и смерть. Одна из форм такой неигрушечной игры — дуэль, которая, будучи сама по себе способом ритуального решения человеческих проблем, осложняется в повествовании удвоением игрового сюжета — знанием тайных пружин происходящего и оперированием этими тайными пружинами. Это игра со смертью, с судьбой, развивающаяся как проявление человеческой воли, но одновременно и как принятие воли судьбы. Показательна с этой же точки зрения повесть "Фаталист", где разворачивается зеркальное сюжетное отражение первоначальной сцены спора-игры, создавая именно ту шекспировскую метафору-параллелизм, которая присутствует во всем романе: театр — жизнь.

Игровое поведение Печорина соответствует его архетипам ребенка, животного, беса, тем самым выявляя свою органичность и общечеловеческую сущность. Герой четко разрабатывает ряд операций, стимулирующих его общение с людьми и выводящих на общение с миром. В ходе этих операций кто-то должен выиграть. Обычно, успешно добившись первенства в высшей точке развития игрового сюжета, в конечном итоге Печорин проигрывает. Но проигрывают и другие. Печорин действует по сценарию, особенно если иметь в виду "Фаталиста". Но так же по сценарию действует и судьба — она одаривает, определяет роли, кидает в ситуации, заботится и т.д. Печоринская игра — не самоцель. Психологический эксперимент для него, скорее всего, одно из орудий познания себя и мира (а вместе и "правосудия Божия").

Игра-эксперимент Печорина на уровне персонажей — в одних случаях попытка найти если не единомышленников, если не помощников, то людей, способных наравне с ним выйти на поединок с судьбой. Этим объясняется авантюризм экзотического поступка с Бэлой (вариант помощника); этим объясняется рискованное вмешательство в жизнь контрабандистов (вариант единомышленников-союзников); собственно, даже история с Грушницким — проверка внутренних возможностей человека, пусть даже такого мелкого, как Грушницкий, ведь экстремальная ситуация может пробудить неразгаданные высокие стороны души (вариант трансформации конфликта в нравственную сферу). Ни в одном из подобных вариантов не получается желанного для Печорина результата. Его реакция на это — не обида, а горькое разочарование, каждый раз ведущее его на новую ступеньку духовных мучений, ступеньку ада на земле. Игра на уровне персонажей имеет, следовательно, двойной смысл. Первый — непосредственно сюжетного действия, изображающего социальную, культурную, психологическую, нравственную, бытовую, национальную, материальную и т.д., очень конкретную жизнь людей. Второй — смысл духовной работы, поиска, страданий и радостей, т.е. смысл истинной жизни, однако тоже выясняющийся как несовершенный и отнюдь не самодостаточный.

Поэтому особое значение для Печорина и для романа в целом (т.е. для авторской позиции) имеет игра в соавторстве с судьбой. Глава "Фаталист" последняя в романе, потому что именно здесь Печорин вышел на эту игру напрямую, практически без людей-посредников. Пьяный казак — не диалогическая фигура, это рука судьбы, знак ее действий. Пьяный казак гонится за свиньей — за бесом. Но в погоне за бесом он уже не различает беса и человека. Судьба становится слепой, но не потому, что она неподкупна. А потому, что слишком увлеклась своей силой, тем более, что управлять людьми, оказывается, очень легко. В кон-

тексте главы казак приобретает именно это значение. Поэтому Печорин, решившись одолеть казака, недаром говорит: "Я вздумал испытать судьбу". Победа над судьбой в этом эпизоде налично. Но как-то странно после этого герой начинает рассуждения о том, что надо бы сделаться фаталистом, но он не может; что он любит сомневаться во всем (и следовательно, в своей победе над судьбой тоже, но и в победе судьбы он сомневается). И общий вывод звучит почти как афоризм: "Кто знает наперед, убежден ли он в чем или нет?... и как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!.." И дальше: "Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!" (Лермонтов, М.Ю. Герой... — Т. 4. — С. 474). Победа над судьбой не помогает миновать смерти, а за смертью — ничего.

В решении всех философских вопросов бытия для Лермонтова важнейшим остается вопрос о загадке смерти. Смерть — высшая несправедливость, нарушающая систему мировой гармонии, которую создал именно тот, кто дает и смерть (еще юношеские стихи "Ночь I", "Ночь II"...). Смерть — орудие суда, чаще всего несправедливого ("Погиб поэт, невольник чести..."; гибель Нины в "Маскараде", "Умирающий гладиатор"). Смерть — гибель красоты, разрушение эстетического начала в жизни ("Морская царевна" и др.). Смерть — знак крушения иллюзий, любви и надежд ("Русалка", "Три пальмы", "Дары Терека"). Смерть — страшный, трагический эквивалент любви, добра, веры и чести ("Тамара", "Песня про купца Калашникова...", "Мцыри", "Демон"). Смерть — мировая трагедия ("Валерик" и, в сущности, все произведения). Наконец, поиски смысла жизни ведут лишь к разочарованию, потому что неизбежна смерть ("Герой нашего времени").

Действия судьбы, которые как бы заранее предreshают разбитые жизни, сюжетные перевертыши, обманутые желания, — вызывают у Печорина глубокую грусть, горькую иронию, и как следствие, нравственные страдания и разочарование ("Тамань"): "И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну!" (Там же. — С. 355).

Столкновение Печорина с судьбой снабжено в романе Лермонтова снижающей бытовой параллелью, как бы предназначенной еще раз оттенить философское, а не какое-либо другое содержание образа главного героя. Максим Максимыч в произведении призван либо оттенить глобальную значительность поисков Печорина, либо своей детской наивностью обозначить путь к обыкновенной человеческой норме жизни. У Максима Максимыча — сниженный вариант понимания конфликта Печорина с судьбой: "Ну, какой бес несет его теперь в Персию?" Это близко к иронико-комическому восприятию, явно не соответствующему масштабам личности и мышления Печорина, и еще раз подтверждает, что в отношении этих людей изначально невозможно взаимопонимание. Печорин понимает Максима Максимыча, ибо Максим Максимыч — лишь часть целой истины; по этой же причине Максим Максимыч не может понять Печорина. Приведенное высказывание Максима Максимыча параллельно известному диалогу штабс-капитана с рассказчиком о пьяницах-англичанах. Однако и глубоко философское понимание судьбы Печориным, и сниженно комическое — Максим Максимычем одинаково драматичны и тревожны.

Очень важен в романе пророческий контекст мотива судьбы. Это прозрение героя, проникновение в логику "руки судьбы". "Я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать" (о Грушницком). Таков же диалог-дуэт с Вернером, построенный на излюбленном в романе приеме зеркального отражения (тоже одна из форм

фиксирования игровой ситуации): "Что до меня касается, то я убежден только в одном... — сказал доктор. — В чем это? — спросил я, желая узнать мнение человека, который до сих пор молчал. — В том, — отвечал он, — что рано или поздно, в одно прекрасное утро я умру. — Я богаче вас, — сказал я, — у меня, кроме этого, есть еще убеждение — именно то, что я в один преградный вечер имел несчастье родиться" (Там же. — С. 368). В целом это опять ироническое снижение в понимании конфликта с судьбой. Но, в отличие от варианта максима Максима, здесь кроется глубокое внутреннее трагическое содержание — действия судьбы бессмысленны. Это главный пророческий вывод Печорина. Мир потерял свое аксиологическое содержание, превратившись в бессмыслицу, заключенную в прекрасную форму. Все ценности, известные человечеству и человеку, приведены к одному знаменателю. И если признать, что знаменатель этот — само существование мира, просто его наличие, то знаменатель оказывается бесконечным, и следовательно, ценностное его начало превращается в бесконечную малость. Каждый конкретный факт — мельчайшая частица бытия, бесконечно малая дробь. Сюда включается и жизнь человеческой личности, и духовное наполнение: любовь, ненависть, прощение, добродетель, желание порядка — и порядочность, достоинство, душевная возвышенность, родственные связи, право человека на свободу и т.д. В экспериментах Печорина все эти ценностные разновидности жизни людей обнаруживают свою повседневную банальность, обыкновенность, т.е. предельную малость и незначительность. В то время как они должны были бы обрести, как раз наоборот, преимущественно глобальное значение, вообще не поддающееся дроблению. Каждая из них должна была бы равняться миру и судьбе.

Самоценность мира — не аксиома в концепции романа.

Мера абсолютного добра — субъективное сознание героя — и объективно-философская позиция автора

В ходе сюжетного, событийного развития действия Печорин предстает как личность на уровне бытового восприятия — безнравственная, на уровне мифологического восприятия — демоническая, на уровне социальной значимости — потерянная, "лишняя", на уровне религиозного восприятия — на первый взгляд, выпавшая из этой системы понятий, а на самом деле тяготеющая к высшим ценностям христианского содержания, хотя на этом пути он постоянно сталкивается с разрушением этих ценностей и приходит к разочарованию.

Но загадка этого образа состоит в том, что к концу произведения итоговое его восприятие с точностью до наоборот закрепляется по всем уровням. Печорину отданы симпатии героев, симпатии повествователей, автора, читателей. "Мне все мало", — говорит Печорин. Очевидно, мало потому, что ко всему он подходит с мерой чистого, абсолютного добра. У него возникает "отрадное чувство" покоя и веселья (а значит, и приятия), когда "ветки цветущих черемух и черешен смотрят... в окна", когда виден колоритный дуэт Бештау и Машука, когда "воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо сине".

Печорин, кажется, хотел бы оставить для себя это "мудрое невежество" (Николай Кузанский), чтобы убедиться, вопреки своему индивидуальному знанию, что мироздание прекрасно и мир

совершенен (самодостаточен). Но живя в обществе людей, он легко их разгадывает так же, как разгадывает законы их коллективного бытия. Вступая в конфликт с судьбой, он тоже в состоянии предугадывать ее действия и приобретает пророческие качества. И единственное, что остается "непостижимым" для него, — вопрос о том, зачем же все устроено так "скучно", если даже тогда, когда почувствовался мистический ужас фатализма, его можно легко объяснить осечкой плохого ружья. Печорин выходит на позиции, близкие автору, обнаруживающиеся во всем творчестве Лермонтова. Это сближение чувствовали многие критики, прикасавшиеся к проблеме "автор — герой" в романе: Белинский, Аполлон Григорьев, Набоков. Белинский даже считал такую близость недостатком художественности. Стремления и поиски Печорина — это, в сущности, стремления и поиски автора, хотя структурно поля автора и героя существуют самостоятельно. Но Лермонтова интересует личность, подобная себе. Это было в определенной степени "избавление" от собственных пороков и мучений, — они получали "другую" жизнь в персонаже романа.

Лермонтову нужна неделимая истина, которая могла бы стать сущностью эмпирического мира. Страдания его и страдания его героя — это отказ принять логику "мудрого невежества", при этом, что другой логики не нашел, по крайней мере, Печорин. Лермонтов, очевидно, в своей эволюции приближался к позиции принятия мистического смысла, непостижимости неделимой истины, хотя процесс этот у него вызывал не столько смирение, сколько усталость ("Я б хотел забыться и заснуть"). Может быть, в натуре Печорина заложен большой потенциал веры и любви, но, как герой времени, он фиксирует момент трагических сомнений.

Советское литературоведение сосредоточивало свое внимание в основном на историческом содержании "потерянной" личности последекабрьского периода. Иная крайность последнего времени — рассматривать Печорина, и Лермонтова тоже, в системе христианского и богословского мышления.

В традиции русской критической мысли существует более мягкая позиция, в которой социальный и исторический подход имеет место не сам по себе, а под углом зрения христианских идеалов, сохраняя при этом самостоятельную значимость. Подобная тенденция возникла еще в работе лермонтовского современника Шевырева, назвавшего Печорина "Пигмеем зла" (Шевырев, С.П. "Герой...". — С. 159). Затем — в обширном труде Ап. Григорьева, считавшего, что Лермонтов постепенно преодолевал Печорина. Аполлон Григорьев представил концепцию жизни Печорина как казнь одинокого существа в "муравейнике", где "муравейник" — мелко и бездуховно суестьющийся мир социальности, мир русского общества, в котором живет Печорин. Печорин занимает демоническую позицию, как полагает критик, от страдания из-за самоистязания, — и нужно совершиться этой "казни", чтобы произошло возрождение. Но пока для Печорина эта стадия невозможна, но останавливается на моменте "казни". Развитие этой тенденции идет вплоть до известных статей В. Соловьева, связавшего "демонизм" Лермонтова (и Печорина) с ницшеанством. Но на протяжении более, чем ста лет, заметим, таких лет, когда христианское учение не подвергалось ни сомнениям, ни гонениям, когда оно было общепринятой мировоззренческой основой, — на протяжении века в Печорине видели прежде всего демоническую личность, страдающую от своего демонизма, но не обращенную к святости.

Инвариант печоринской личности, заложенный, естественно, в художественном мире произведения Лермонтова, включается в ту философскую парадигму поисков идеального начала бытия, которая обозначена еще мыслью Платона о том, что под-

линность мира должна согласоваться с идеальным совершенством. Если в реальном мире существует несправедливость и порок, беззаконие и несчастье, то это уже не подлинный мир. Поэтому самодостаточен лишь мир вечных сущностей. Но этот мир достижим только через смерть. Печорин хочет умереть, хотя вряд ли в его философствованиях мы найдем стремление к платоновским идеальным надмировым сущностям. Поэтому его стремление к смерти лишено отрадного чувства и, напротив, полно трагизма.

Но судьба постоянно ставит героя перед ситуацией выбора ("заботится", чтобы ему "не было скучно"): действовать или не действовать; оставить все идти своим чередом или вмешаться, чтобы понять, испытать или проверить; жить спокойно или жить в состоянии постоянного поединка с обстоятельствами и судьбой. Выбор Печорина — это не просто решение удовлетворить свои прихоти и желания, не заботясь об участи других людей. Выбор Печорина — это всегда испытание судьбы. Будь то история с Бэлой, воспринятой сначала героем как награда за многие разочарования и страдания, а затем ставшая еще одним разочарованием. Судьба обманула. Будь то приключение в Тамани, сначала притягательное видимой романтичностью, загадочностью, свободой, а затем обернувшееся банальной социальной ностальгие. Опять обман судьбы. Сюда же относится и вся ситуация с Мери и Грушницким, превратившаяся из забавы в трагедию. Будь то прямой вызов судьбе в "Фаталисте", когда оказались мобилизованы все лучшие возможности Печорина, как провидческие, так и физические. Конец везде противоположен первоначальному замыслу.

Все эти случаи явно ассоциированы с народным восприятием судьбы, выраженным в этико-эстетических формулах "злая судьба", "судьба-злодейка", "коварная судьба" и т.д. Как будто она проверяет человека на предмет соответствия тем самым критериям, которые он определил по отношению к жизни и к людям. И Печорин, явно поддаваясь на эту уловку судьбы, бросается в предложенную ему ситуацию, отдавая на решение ее загадки все свои силы, растрачивая их безрассудно и порой даже опрометчиво. Рационалистичность Печорина лишь внешняя. Он, безусловно, умен и способен просчитать действия людей на много ходов вперед. Но это касается всех тех людей, жизнь которых определена очень четкими обстоятельствами среды, очерчивается фатальной сферой быта, службы, общественной морали. С Бэлой ему стало скучно именно потому, что все получилось в итоге так, как он предвидел. В других случаях, как только на его пути появляется глубокая или необычная индивидуальность, его рационалистические построения опрокидываются или рушатся, и он оказывается перед совершенно неожиданным итогом. Он заставил, согласно выработанному им плану, княжну Мери полюбить себя, но незаурядность ее натуры потрясла его и повернула все события из области фарса в область драмы. Когда не просчитывались поступки "ундины" и слепого мальчика, Печорин готов на все, лишь бы узнать, понять их. Когда понял — дальше все просчитывалось, и тогда он четко все раскладывает по полочкам — "честные контрабандисты", и не надо было вмешиваться. В "Фаталисте" и вовсе нельзя говорить о расчетливости, там безумная храбрость, хотя и наложенная на точный расчет (но не расчетливость).

Но богатая натура Печорина не хочет мириться с бессмысленностью действий судьбы, и доказывает, что воля человека может быть более эффективна, чем мистически фатальная всеобщая необходимость — логика судьбы ("Фаталист").

Как утверждается в работе Б.Т. Удодова, в своих поисках Печорин использует свою волю "не только для подчинения людей своей власти, но и для проникновения в тайные пружины их по-

ведения. За ролью, за привычной маской он хочет рассмотреть лицо человека, его суть. Как бы беря на себя провиденциальные функции, проницательно предвидя и создавая нужные ему ситуации и обстоятельства, Печорин испытывает, насколько человек свободен или несвободен в своих поступках" (ЛЭ. — С. 105).

Это поведение Печорина, пророчески проецирующееся на жизнь самого Лермонтова последних лет (Набоков, В.В. Лекции... — С. 435), можно расценивать как бунт, демонический мятеж личности, взявшей на себя функцию самобытного существования. Это максималистское осмысление сюжета сотворения человека и его грехопадения. Первое свободное действие человека — вкушение плодов от древа познания добра и зла. Религиозная догматика утверждает в этом действии безусловную вину человека, за которой истинно по заслугам следует божественное наказание. Тем не менее в этом наказании нет попытки лишить человека его мыслительной способности, а существует открывшийся для умножения зла путь, который совершается под угрозой будущего страшного суда, — но все же совершается, хотя в Библии сказано, что ни один волос не упадет без воли господа. Следовательно, главное "предопределение", всегда преследующее человека — это мучительное духовное противоречие выбора между возможностью свободного действия и покорным существованием в любых обстоятельствах. Книга Закона Божьего для семьи и школы (ортодоксальное издание) учит, что дух человеческий проявляется в трех видах: страх Божий, совесть и жажда Бога. Страх Божий — "это благоговейный трепет перед величием Божиим, непрерывно связанный с неизменной верою в истину бытия Божия, в действительность существования Бога, как нашего творца, Промыслителя, Спасителя и Мироздателя" (Закон Божий... — С. 127). Совесть указывает человеку, что право и что не право, что угодно Богу и что не угодно, что должно и что не должно делать, вызывает утешение или угрызение. Жажда Бога — "это вечная человеческая неудовлетворенность, это всегдашнее недовольство, это поистине ничем ненасытимая жажда, — все показывает, что у нашего духа есть стремление к чему-то высшему, чем все то, что его в земной жизни окружает" (Там же. — С. 127).

Кто может сказать о Печорине, что, по этим меркам, в нем нет жажды Бога? "Силы необъятные", "назначение высокое", страдание от их неугаданности — суть всех действий героя. Но вот чтобы угадать, угодны ли действия человека Богу, надо, наверное, быть к нему слишком близко. Однако в душе Печорина чрезвычайно остры "утешение" и "угрызение", особенно второе, а значит, руководство совести ему не чуждо. Что же касается "благоговейного трепета" и "неизменной веры в истину бытия Божия", то они измеряются героем сначала возможностью "высшего состояния самопознания", в котором "человек может оценить правосудие Божие". Именно это желание — познать сначала себя, а потом убедиться в истине бытия Бога — служит главным аргументом для обвинений Лермонтова и Печорина в бесперспективности и кощунственной безнравственности их позиции (естественно, что при этом совершается допуск идентичности автора и героя). Началось это еще с современников Лермонтова, вложивших в характеристику Печорина мысль о его нерусском, подражательном характере (Шевырев, Булгарин, Бурчак). Позже чрезвычайно авторитетным обвинением прозвучала статья В. Соловьева, где он придал Лермонтову статус предшественника Ницше в создании "сверхчеловека". "Лермонтов ушел с бременем неисполненного долга — развить тот задаток великолепный и божественный, который он получил даром. Он был призван сообщить нам, своим потомкам, могучее движение вперед и вверх к истинному сверхчеловечеству, — но этого мы от него не получили" (Соловьев, В. Литературная крити-

ка. — С. 290—291). А в богословском исследовании М.М. Дунаева прямо декларируется вывод: "Печорин завершил свой путь духовной гибелью" (Дунаев, М.М. — С. 385).

Действительно, решить "вопрос о существовании бога" не удастся ни Печорину, ни Лермонтову. Как пишет Л.В. Жаравина, "если бы Печорин находился в противоречии с обществом (и только!), то в своих действиях и размышлениях он руководствовался бы элементарным "двуленным делением" на отрицательное и положительное. Лермонтовскому же герою ближе качественная "трехчленность", уводящая из сферы личного жизненного опыта в область сверхобобщенности, т.е. опять-таки в сферу метафизических переживаний (Васильев, Н.А. — С. 58). Формула раннего Лермонтова "Я — или Бог — или никто" по сути стоит и за признаниями Печорина" (Жаравина, Л.В. — С. 115). Лермонтову из этой "трехчленной" формулы интересно первое обозначение "Я" именно потому, что в системе "Я" все и происходит, в этой системе жизни человека и определяется весь "интерес" мирового бытия. Можно, очевидно, признать и следующую интерпретацию, опирающуюся на аналогичное мнение С.Л. Франка, с точки зрения которого "мое я" — вся сфера бытия, "поскольку она не предстоит мне в качестве постороннего мне объекта, ... а непосредственно сознается мною, как чистая раскрытая себе жизнь, как само себя переживающее бытие" (Франк, С.Л. Предмет знания... — С. 426—427). Гипертрофия своего "Я", духовная самость, являясь признаком душевной сосредоточенности, — непременное условие религиозной восприимчивости, что на многочисленных примерах также подтверждает И.А. Ильин: "Мое верование" есть тем самым только "мое" и ничье больше... Моя молитва — есть моя и больше ничья... Моя вера, моя религиозная очевидность, мой экстаз, моя хвала, мое благодарение — все это совершается в ограде моей личной души, в ее ткани, в ее судьбе" (Ильин, И.А. Аксиомы... — С. 46) — (Жаравина, Л.В. — С. 115). Жаравина обнаруживает и тот факт, что мышление Печорина "начинает постепенно выходить на уровень теологем: судьба, счастье, любовь, жертва" (Там же. — С. 126). Конечно, в таком суждении можно увидеть некоторую тенденциозную односторонность — кто же из людей, более или менее думающих, не размышляет над этими категориями — теологемами! Да и у Печорина есть другие "...темы": вапиризм, гордость (гордыня), "нравственный садизм" и "любоначалие", по выражению Дунаева. Однако речь идет все же о художественном произведении. И в нем содержится не просто решение метафизических или чисто религиозных проблем, или спор на эту тему. Это все существует в живом образе, в эстетической системе, в художественном мире. Поэтому и в Печорине надо видеть не сосредоточенность на проблемах, а образ живой человеческой личности. Художественный талант Лермонтова отличается умением обобщать и синтезировать опыт жизни и опыт своих предшественников. В.Набоков бросил мимоходное суждение о том, что "этот скачущий чужак — продукт нескольких поколений, в том числе нерусских, очередное порождение вымысла, восходящего к целой галерее вымышленных героев, склонных к рефлексии, начиная от Сен-Пре, любовника Юлии д'Этанж в романе Руссо "Юлия, или Новая Элоиза", — и дальше идет длинный перечень произведений — источников "Героя..." (Набоков В.В. Лекции... — С. 433). Но ни об одном из них не ведется таких споров, как о лермонтовском романе и о лермонтовском герое.

Лермонтов создает тип "потерянной" личности, необычайно богатой по своему потенциалу, но не определившей для себя ни места, ни дела, ни убежденности, ни веры, ни идеала, ни отрицания — а ведь "было назначение высокое". Писателя волнует трагедия этой личности, волнует его предназначение, а в сю-

жете, выстраивающем поиски героя и его борьбу с судьбой, волнует переживания, страдания, деяния, — все, что составляет духовную сущность личности. Но эта трагедия, в отличие от древней трагедии рока, в новое время выстраивается под знаком беспомощности и жалкости человеческих усилий. Если "страсти" этой трагедии обнажить, вывести на первый план, то получается "маскарад" (соответственно это было жанрово осмыслено Лермонтовым в одноименной драме), а вмешательство высоких страстей в "маскарад" приобретает черты фарса и оборачивается не просто виной для носителя трагического конфликта, а виной постыдной, вызывающей насмешку у маскарадного мира. Трагедия в обыденном, повседневном существовании глубоко прячется в душе человека и тоже скрывается за маской иронии. Вот эту трагедию и описал Лермонтов.

Поэтому в структуре его персонажа необходимо рассматривать все суждения с поправкой на иронию не только в названии (о чем сказал сам автор). В нем одинаково смягчены как духовные поиски бытия Божия, так и "духовный садизм". Отсюда и выбор для самого героя не обычного повседневного, социального и психологически обусловленного поведения, а игрового варианта жизни, проявляющего себя в самых разных семантических аспектах.

Печорин — человек активного действия. Можно даже сказать, что состояние внутренней активности определяется тем самым мятежным духом, который характерен для лермонтовского героя вообще, как в лирике, в драматургии, в жанре поэмы, так и в прозе. О целостности, единстве лермонтовского творчества много написано в литературоведческих работах, и мы присоединяемся к этому мнению. По выражению С.И. Кормилова, в герое Лермонтова "есть продолжающийся мятеж даже и после победы судьбы" (Кормилов, С.И. — С. 129).

Игровые эксперименты Печорина являются одним из оснований сюжетосложения в "Герое нашего времени". Эстетически всякий новый опыт героя составляет новый сюжет и композиционно представляет собой повесть в романе. Каждое начало эксперимента задает не столько цель проверки какой-либо аксиомы, постулата, выдвинутого автором эксперимента (Печорин вообще ничего заранее не постулирует), сколько толчок движения к неизвестному, риск познания. В любом сюжете Печорин готов ко всему. Начало — воля человека. Конечный же итог измеряется вселенскими категориями, обращенными в том числе и на самого себя, и на свои действия. На частном опыте решаются вопросы бытия в целом — вопросы счастья, справедливости, достоинства, воли, духовности. Во всех без исключения случаях создаются "ножницы" между высшими требованиями и реальностью, между "правосудием", как оно мыслится человеком, и "правосудием", как оно вершится на самом деле (очевидно, Божиим). Совпадения нет. И это тоже заставляет Печорина стремиться к смерти как единственной возможности избавления от сомнений и мук. Но и за смертью он ничего не ожидает. "Благодатный дождь" не проливается на эту "засохшую от знойной жизни землю", она остается пустыней.

И хотя "слово" Печорина (его журнал-исповедь) можно воспринимать как близкое к покаянию, но это его содержание осмысливается, наверное, только читателем, и не всяким, а глубоко верующим и готовым прощать. Сам же Печорин никому ничего не прощает, в том числе (и в особенности) себе. Покаяние предполагает последующее прощение, по крайней мере со стороны высшего Судии. У Печорина на это нет надежды. Познавая в своем слове себя (это его осознанная цель), он приходит к горькому выводу либо о бессмысленности бытия — это для него трагедия, либо о невозможности до конца познания себя, а значит, и мира, и бога (было "предназначение", которого "не

угадал", а значит, не познал, потому что оно непознаваемо) — и это тоже трагично, потому что безнадежно в самом главном, в возможности творения и себя, и мира. Напомним, что все поступки Печорина в наибольшей степени устремлены к пониманию того, что происходит вокруг, а не к любви.

Это тоже одна из проблем изображенного Лермонтовым конфликта — глубокая и разнообразная по содержанию. Любовь, конечно, могла бы спасти такую личность. Любовь выходит за пределы познания и дает иной смысл существованию. У Печорина она составляет одну из самых важных сторон его духовности. Он начинает с того, что "готов был любить весь мир". Это, кстати, характерная черта и лермонтовского лирического героя, воспринимающего жизнь первоначально с распахнутой, полной любви душой. То же у Печорина. Помимо уже процитированного высказывания, здесь и слова о "поцелуе ребенка", и взгляд на росинку с радугой солнечного луча, и любовь к Вере, и надежда на спасительную силу любви к Бэле. Да, дар любви, данный Печорину, очень велик. Недаром, угадывая в нем этот дар, в него влюбляются женщины. Однако другой дар в Печорине еще сильнее. Это дар анализа, дар понимания, дар мысли. Естественно, что вторая способность поглощает первую, потому что подвергает и ее аналитическому исследованию.

Из всего этого возникает тот комплекс поведения, который порождает не сам жизненный процесс, а его ролевую имитацию, розыгрыш жизни, ее сценический вариант. Предметом лермонтовского романа является этот самый факт возможности жизни-игры, жизни-эксперимента, жизни-не жизни, которая однако переживается не менее глубоко, чем сама жизнь.

Современное стремление доказать обращенность лермонтовского героя к религии не подтверждается художественной системой романа. Хотя высокие духовные критерии, сложившиеся в христианстве, явно существуют для героя в качестве оценочных категорий, проверяющих одновременно и земной, и небесный мир. "Герой нашего времени" — момент истины, имевший место в истории русской жизни, русской судьбы во второй четверти XIX века, но одновременно возможный в жизни любого человека любого времени. Черты поиска и сомнения, сквозь которые только и могут произрасти "плоды небесной любви" — признак крупной натуры, признак ума и сердца, больного общечеловеческой "болезнью" рефлексии, если только эта болезнь не подавляется другой, более безнадежной, — болезнью меркантильного благополучия.

Такая масштабная личность, как Печорин, только и может войти в тот самый "момент истины", который обозначает объективное существование самой истины. Дорога к этой истине сложна, и не всегда виден конечный итог, не всегда бывает ясно, куда ведет дорога, но совершенно очевидно, что без вхождения в "момент", пусть и не очень благополучный или не очень понятный для определения итога, невозможно пройти весь путь. "Истина всегда выражает собою вечно активное сознание, хотя бы она была даже истинно какого-либо преходящего фактора" (Русские философы. — Вып. 2. — С. 253). Это сказано как будто прямо о Печорине. Истина, обозначенная существованием Печорина, поисками его сознания, — не есть полная действительность, но та ее часть, которая, как говорит тот же Е.Н. Трубецкой, "не зависит от существования психологических субъектов сознания" (Там же. — С. 253).

Но во всей системе романа, выводя Печорина на проблемы, не доступные другим героям, автор дает понять, что истинная жизнь движется духовным содержанием подобных людей. Поэтому смерть Печорина, несмотря на ее незаметность, неэкзотичность, воспринимается более ужасно, чем даже смерть Бэлы, — так много в ней безнадежности.

Субъективное сознание Печорина не совпадает с объективной истиной, живущей вне "психологических субъектов сознания" (т.е. вне сознания самого Печорина). Герою Лермонтова не дано постигнуть абсолютность объективной истины, но его стремление к этому несомненно. Он выбирает путь проб и ошибок, путь эксперимента. И автор, создающий роман о философском содержании жизни человека, роман о дороге (в самом широком и разнообразном значении этого слова), подчиняется логике отношений героя с жизнью, героя с истиной. Это роман — не "модель жизни" (как "Евгений Онегин" Пушкина), это спектакль "по модели", разыгранное сценическое действие, подчиненное замыслу "субъекта" (героя-режиссера), угадывающего и проверяющего "на истинность" закон объективного бытия как бытия духа.

То, как происходит романное выстраивание "спектакля" жизни, — предмет особого исследования, связанного со структурой произведения. Пока же мы рассмотрели концепцию конфликта, а не его строение — т.е. философские (в большей степени именно аксиологические) представления об отношении человека с жизнью. Мы обратили внимание на возникновение диалога или диалогического состояния между человеком и судьбой, человеком и высшей творящей силой: испытание мира на "прочность", "самодостаточность", "истинность", проверка всех возможностей человека, осознавшего свою самоценность. Мир — "муравейник", с одной стороны, кажущийся прекрасным, а с другой стороны, обязанный быть прекрасным (для Лермонтова это очень важно), но по сути, в деле, не реализующий ни свою миражную красоту (она всякий раз стремится в бездну, это показывает хронотоп романа), ни свою "обязанность" быть прекрасным (т.е. по замыслу "создателя"). Все лучшее в нем или погибает, или несчастно. Мир — "сцена", разыгранная пробудившимся сознанием, обретшим в этой игре одну лишь истину — катастрофическую тоску, влекущую к гибели. А за "сценой" — пустота, смерть, а "хуже смерти ничего не бывает".

Итак, судьба подбрасывает Печорину либо загадки, либо задачи. И он тотчас готов принять этот вызов. В ответ он предлагает свою волю и свою ситуацию в определенном действии, поступке, как бы соревнуясь с судьбой в жизнестворческой способности. На этом диалоге построен весь роман.

Согласимся, что необходимость такого взаимного испытания возникает при таком понимании жизни (мы имеем в виду литературный вариант), которое предполагает не моделирование объективного самодостаточного мирового бытия (вариант пушкинского романа), а соревновательное отношение организованной личности к организующей духовной силе (в лермонтовском романе она определяется как судьба, но в явном значении бога и мироздания). В таком случае предполагается не только незавершенность процесса познания мира, но и незавершенность самого мироустройства. В нем обнаруживается несовершенство, и прежде всего в духовной сфере, при совершенстве природной жизни. Это духовное несовершенство одинаково присуще и человеку, и высшей силе. И если с несовершенством человека еще можно мириться, то с несовершенством высшего плана нельзя. Однако нам всегда хочется, чтобы болезнь не только была указана, но и вылечена, причем тем же самым "врачом", который эту болезнь фиксирует. Поэтому чаще всего мы пытаемся найти в произведении авторский "рецепт", который именно нам кажется приемлемым. Так, в новейшем исследовании многозначные и очень любопытные размышления о "Герое нашего времени" завершаются следующим выводом, напоминающим борьбу против философии просвещения двухвековой давности (впрочем, очень естественным для нашего времени): "Оставляет ли нас Лермонтов без всяких перспектив, как считал Белинский, отказавший произведению в идейной целостно-

сти и увидевший в нем только единство ощущений? (Суждение, мягко говоря, неточное; но нынче ущипнуть Белинского считается хорошим тоном. — Т.Ч.). Показав страдания героев и обнаружив с помощью художественных обобщений их подлинные причины, художник выразил сомнение в силе и значимости абсолютизируемого разума" (Балашова, И.А. Лекции... — С. 44).

Но самое интересное заключается в том, что в понимании Печорина (и Лермонтова) человек-то и есть мир (ср. у Тютчева — "есть целый мир в душе твоей..."), как капля росы (один из любимых лермонтовских образов) есть стихия воды, а светящаяся в ней точка есть стихия света в целом. Поэтому с несовершенством человека тоже нельзя мириться. И Печорин сдается, он умирает. Лермонтовский роман — трагедия незавершившегося познания, споткнувшегося о непреодолимое идейное препятствие. Это, разумеется, препятствие мысли, а не веры. Но, видимо, без подобного этапа осмысливания человеком себя в мире, своего места в нем и взаимных отношений тоже невозможно обойтись. В литературе "Герой нашего времени" тоже стал знаменем этого этапа. В таком случае заглавие романа приобретает дополнительный смысл: "наше время" решает вопрос о сомнении, о трагедии поисков.

Итак, сделаем выводы.

1. "Герой нашего времени" — роман о философской личности.

Печорин, будучи конкретно-социальной и психологически мотивированной личностью, тем не менее поставлен автором в особое художественное пространство, определяемое решением онтологических и аксиологических задач, среди которых вопрос о силе и роли судьбы и развитие конфликта личности с судьбой является основополагающим. Человеческая индивидуальность осмысливается в качестве носителя всех возможных жизненных потенциалов, обогащенных еще и свойством аналитического, ценностного восприятия и суждения о жизни.

2. Глубинный конфликт романа — не просто конфликт личности ("лишнего" человека) и общества или внутренний конфликт противоречивой личности (это все имеет место, но еще не составляет сути; к тому же, это уже сложившийся опыт пушкинского "Евгения Онегина"), а именно, конфликт абсолютной, трансцендентной личности (Печорина) с судьбой как сущностью мира.

При этом в конфликте испытующей личности с миром и судьбой, предоставляющей свои "подарки" Печорину, возникают явления мира, по всей видимости, лучшие в своей среде, а на самом деле оборачивающиеся обыкновенностью социальной ограниченности. Роль судьбы в этом процессе — "обманщицы" и "злодейки", избирающей человека своим орудием — "топором", а роль человека — страдательная. И чем сильнее его воля, чем активнее он ищет свое "предназначение высокое", тем более горько его разочарование и тем быстрее он приближается к тому рубежу, за которым уже не только возникает убеждение в несовершенстве мира, но и вообще ничего нет. Ранняя смерть Печорина (в 26 лет не от болезни, не в катастрофе, а просто потому, что он уже "пережил всю жизнь мысленно") — подтверждение этой концепции.

3. Социальность Печорина не вызывает сомнений, его конкретно-физиологическая обусловленность проявляют себя во всем, его речевая индивидуальность чрезвычайно характерна. И этот конкретный человек живет. Другой же — сформированный автором по законам философского мышления, вобравший в себя исторически развившиеся параметры разных философских учений — судит его. Но одновременно судит и окружающую жизнь, и весь мир. В художественной ткани романа эти две функции изображения личности реализуются без всякой схематической назидательности. Лермонтов создает такую самодви-

жущуюся художественную систему, в которой все взаимообусловлено и необходимо, подчинено импульсам личностного действия героя. Признание реальности мира и реальности духа вызывает идею необходимости познания и мира и духа, преломленную не через идею первичности мира или духа, а через идею совершенства их воплощенности. Бесконечное совершенство духа требует бесконечного совершенства воплощенного мира. Конкретному человеку не дано абсолютное знание о мире. Но под давлением духовной потребности (он не может жить "в покорности незнания") человек совершает одну за другой попытки узнавания, — и все сюжеты в главах романа представляют собой развитие этих попыток определить сущность (прежде всего аксиологическую, т.е. с точки зрения возможного совершенства) того или иного проявления жизни мира.

4. Путь познания мира лермонтовским героем избирается им самим. И в этом, может быть, кроется некая его ограниченность или ошибочность. Но иного не дано. Печорин ловит моменты напряженности, когда можно выявить потенциал явления, и со всей силой своей души бросается в самое опасное или в самое интересное, или в самое сложное (прежде всего в нравственном отношении) событие. Для того, чтобы выявить сущность такого явления, он стремится его ускорить, довести до кульминации. Он пользуется приемами театральной режиссуры, строит свой сюжет-эксперимент, распределяет роли и заставляет всех действовать по своему сценарию.

5. Исходя из эстетического центра романа, образа Печорина, Лермонтов осуществляет в ролевой имитации жизни одновременно и функцию эксперимента — проверки жизни на возможность счастья, и функцию целеустремленного познания сущности явлений, и функцию создания иронического контекста (ср. у Пушкина — "замена счастию"). А по итогам разыгрываемых игровых, драматических сюжетов роман приобретает смысл шекспировской трагедии рока, с гибелью виновных, и невиновных тоже (по ходу развития трагедийного сюжета столкновения с судьбой). Прием театрализации, использования игрового начала превращает роман "Герой нашего времени" в усложненную жанровую структуру, где основным элементом становится постоянно умножающийся диалог: 1) диалог героя с другими героями; 2) диалог героя с обществом, со средой; 3) диалог героя с природой; 4) диалог героя с судьбой, с миром, с богом; 5) диалог героя с самим собой; 6) диалог героя с различными философскими концепциями (в исторической ретроспекции); 7) диалог рассказчика с персонажем, излагающим историю Печорина (Максимом Максимычем); 8) диалогическая ситуация "рассказчик — герой"; 9) диалог автора с читателем по поводу героя (в "Предисловиях") — этот диалог, в отличие от пушкинского, не включен во внутрироманное повествование. При этом во всех разновидностях диалогов, кроме тех, где задействованы рассказчик и автор, герой является не только активным, но и стимулирующим началом, что еще раз подтверждает его центральное хронологическое месторасположение в романе. Такое диалогическое переплетение характеризует нарративную систему произведения, способствуя движению конфликта, сюжета и постепенно образуя основной композиционный принцип.

6. В сознании и переживаниях Печорина воспринимаются и живут миры других персонажей, когда он, как бы переселяясь в другого человека, угадывает и понимает и реакцию, и действия этого другого и осуществляет режиссуру своего спектакля. С этой точки зрения роман "Герой нашего времени" можно оценить как зародившуюся художественную модель полифонического романа Достоевского, в равной степени как в нем уже Чернышевский увидел рождение приема "диалектики души" Л.Толстого.

7. Печорин почти пророчески предвидит будущее, сохраняя при этом детскую надежду на возможность покоя и счастья

("Зачем тут страсти, страдания, сожаления?"). Однако его надежда обусловлена не наивным общечеловеческим стремлением, а философски обоснованной, высокой мерой требовательности к миру, поисками истины, атрибутируемой и совершенством красоты, и совершенством нравственности, и совершенством свободы.

8. Известно, что в истории философии постоянно, от античности и до разнообразных учений XX века, с разной силой интенсивности и в системе существования альтернативных идей, выявлялась мысль о первенствующем значении личности не как единицы государства, общества, нации, среды, коллектива, а как самоценной единицы, тяготеющей к абсолюту. Лермонтов своим уникальным героем, в сущности, примыкает к философским поискам многих веков, вникая в проблемы человеческой зависимости и человеческой свободы, сущности человека и его самосознания, пределов человеческого знания, творческой или со-творческой способности, выводящей человека на соревнование с высшими силами. Лермонтовская мысль соотносит все эти онтологические проблемы с вопросами этики и высшей нравственности, и будучи не чисто философской, а художественной, в конечном итоге, определяет значительность всех вопросов и проблем одним важнейшим критерием — конкретностью человеческого счастья.

9. Способ художественной типизации в романе Лермонтова — синтез глубоких архетипических обобщений с приемом социальной, исторической, национальной детерминированности. Но если все персонажи, кроме Пушкина, характеризуются приверженностью и обусловленностью нормами социально-исторической и национальной среды, то Печорин, при внешней форме детерминированности, в сущности, освобождается от внут-

ренней зависимости от каких-либо обстоятельств социально-исторического бытия, чтобы сосредоточиться на бытии психологическом, нравственном и философском.

10. В творчестве Лермонтова создается особый "метасюжет", обусловленный идеальным стремлением к совершенству и формирующийся внутренней борьбой и синтезом эстетических начал — мифологического, реального колоритно-чувственного, игрового, романтического. Схема этого метасюжета такова: наличие двух миров (или более); отчуждение героя, его нахождение "нигде", наряду со стремлением к нахождению "везде"; стремление к иному миру — носителю идеальной жизнетворческой функции, т.е. возможности любви и покоя; суд личности, призванной жить в этом мире, но сознающей его несовершенство; трагедия и безнадежность как итог самодвижения внутриэстетической системы; смягчение трагедии и безнадежности внесюжетным фактором красоты и уникальности самой художественной индивидуальной системы, "образа мира".

11. Специфика лермонтовского произведения заключается не только в том, что это роман — цикл, трансформирующий жанр повести, роман авантюрный, бытовой, социальный, философский, роман — путешествие, роман — кавказская новелла, роман психологический, роман — театрализация, роман с усложненной повествовательной системой, — но еще и в том, что это "проза поэта", насыщенная лирическими реминисценциями из стихотворений и поэм Лермонтова. Этот факт — свидетельство общего процесса жанрового синтетизма, осуществляющегося в первой трети XIX века, а также свидетельство того, что роман "Герой нашего времени" — итоговая система сложившегося творчества поэта.

Библиографический список

- Айхенвальд, Ю.И. Лермонтов // Ю.Айхенвальд. Силуэты русских писателей. — М.: Республка, 1994.
- Античная культура. Литературный театр, искусство, философия, наука. Словарь-справочник. — М.: Высшая школа, 1995.
- Афасижев, М.Н. Эстетика Канта. — М.: Наука, 1975.
- Балашова, И.А. Лекции по истории русской литературы XIX века. — Ростов-на-Дону: Рост. гос. ун-т, 1999.
- Баранов, С.Ю. Специфика искусства и анализ литературного произведения. Уч. пособие к спецкурсу. — Вологда: Вологодский гос. пед. ин-т, 1988.
- Барт, Р. Мифологии / Пер. с фр. С.Зенкина. — М.: Изд. им. Сабашниковых, 1996.
- Батчаев, М., Стефанеева, Е. Горы и нарты. Кавказские легенды. — Ставрополь: Краевое кн. изд., 1976.
- Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худ. лит., 1978.
- Бахтин, М.М. Рабле и Гоголь // М.М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Худ. лит., 1990.
- Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Эпос и роман. — СПб.: Азбука, 2000.
- Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979.
- Беккер, К.Ф. Мифы древнего мира. Всемирная история. — Саратов: Надежда, 1995.
- Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений в XIII т. — М.: АН СССР, 1953—1956.
- Белинский, В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М.Лермонтова. // Т. IV. — Указ. изд., 1954.
- Белинский В.Г. Письмо В.П.Боткину. 16-21 апреля 1840 г. // М.Ю.Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: Худ. лит., 1989.
- Белинский, В.Г. Стихотворения М. Лермонтова // Т. IV. — Указ. изд., 1954.
- Берн, Э. Игры, в которые играют люди: Психология человеческих отношений; Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы. — СПб.: Университетская книга: АСТ, М., 1996.
- Библия. — М., 1994.
- Бройтман, С.Н. Историческая поэтика. — М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2001.

- Бумшин, А.С. Об аналитическом рассмотрении художественного произведения. — Л.: Наука, 1976.
- Вайнштейн, О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. — М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 1994.
- Валгина, Н.С. Теория текста. — М.: Логос, 2003.
- Ванслов, В.В. Эстетика романтизма. — М.: Искусство, 1966.
- Васильев, Н.А. Логика и металогика // Логос. Кн. 1—2. — М.: Русское издательство "Musaeger", 1912—1913.
- Виноградов, В.В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. — Т. 43—44. — М.: Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, 1941.
- Виноградов, И.И. Философский роман Лермонтова // И.Виноградов. По живо-му следу. Духовные искания русской классики. — М.: Сов. писатель, 1978.
- Владимирская, Н.М. Пространственно-временные связи в сюжете романа М.Ю.Лермонтова "Герой нашего времени" // М.Ю.Лермонтов. Проблемы типологии и историзма / Под ред. И.П.Щеблыкина. — Рязань: Гос. пед. ин-т, 1980.
- Вольперт, Л.И. Руссо // ЛЭ — М.: Советская энциклопедия, 1981.
- Вопросы онтологической поэтики. Потенциальная литература. Исследования и материалы. — Иваново: ИГУ, 1998.
- Галкин, А. Об одном символе в романе М.Ю.Лермонтова // Вопросы литературы. — 1991. — № 7.
- Гальцева, Р.А. Западноевропейская культурология между мифом и игрой // Самосознание европейской культуры XX века. — М.: Политиздат, 1991.
- Гаспаров, Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Гаспаров, М.Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. — СПб.: Азбука, 2001.
- Гаспаров, М.Л. Избранные труды. — Т. II: О стихах. — М.: Языки русской культуры, 1997.
- Гачев, Г.Д. Образ в русской художественной литературе. — М.: Искусство, 1981.
- Геллер, Леонид. Печоринское либертинство // Логос. — 1999. — № 2.
- Герцен, А.И. О развитии революционных идей в России // Русские писатели XIX века о Пушкине. — Л., 1938.
- Герштейн, Э.Г. "Герой нашего времени" М.Ю.Лермонтова. — М.: Худ. лит., 1976.
- Гете, Иоганн Вольфганг. Поэзия и правда. — М.: Худ. лит., 1969.
- Гилберт, К., Кун, Г. История эстетики. Кн. 1—2. — М.: Прогресс, 2000.

- Гинзбург, Л.Я. О лирике. — М.; Л.: Сов. писатель, 1964.
- Гинзбург, Л.Я. О литературном герое. — Л.: Сов. писатель, 1979.
- Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе. — Л.: Худ. лит., 1977.
- Гиршман, М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. — М.: Высшая школа, 1991.
- Голованова, Т.П. М.Ю.Лермонтов // История русской литературы. — В 4 т. — Т. 2 / Ред. тома Е.Н.Купреянова. — Л.: Наука, 1981.
- Головкин, В.М. "Опыты" Монтеня как один из источников романа М.Ю.Лермонтова "Герой нашего времени" // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания / Межвуз. сб. науч. работ под ред. Т.К. Черной. — Ставрополь: СГУ, 1994.
- Головкин, В.М. Повесть как жанр эпической прозы. — М.; Ставрополь: МГОПУ, СГУ, 1997.
- Григорьев, А.П. Литературная критика. — М.: Худ. лит., 1967.
- Гуковский, Г.А. Пушкин и русские романтики. — М.: Худ. лит., 1965.
- Гуревич, П.С. Куда идешь, человек? — М.: Знание, 1991.
- Гуссерль, Эдмунд. Кризис европейского человечества и философия // Культурология. XX век. Антология. — М.: Юрист, 1995.
- Добролюбов, Н.А. Избранные статьи. — М.: Современник, 1980.
- Дунаев, М.М. Православие и русская литература. Части I—II. — М.: Христианская литература, 2000.
- Евангельский текст в русской литературе XIX—XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр / Сб. науч. трудов под ред. В.Н.Захарова. — Петрозаводск: Изд. Петрозаводского ун-та, 1994.
- Есаулов, И.А. Литературоведческая аксиология: опыт обоснования понятия // Евангельский текст в русской литературе XIX—XX вв. — Указ. изд.
- Жаравина, Л.В. А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов, Н.В.Гоголь: философско-религиозные аспекты литературного развития 1830—1840-х годов. — Волгоград: Перемена, 1996.
- Жирмунский, В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. — СПб.: АХИОМА, 1996.
- Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.
- Жолковский, А.К. Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. — М.: Прогресс, Универс, 1996.
- Журавлева, А.Л. Лермонтов и философская лирика 30-х гг. // Научные доклады высшей школы // Филологические науки. — 1964. — № 3.
- Заборова, Р.Б. Одоевский В.Ф. // ЛЭ — М.: Сов. энциклопедия, 1981.
- Закон Божий для семьи и школы / Сост. протоиер. Серафим Слободский. — 1987.
- Замотин, И.И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. — В II томах. — М.: Изд. т-ва М.О.Вольф, 1911—1913.
- Зарев, П. Современность и наследство. — София, 1977.
- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. Тракаты, статьи, эссе. — М.: МГУ, 1987.
- Зотов, С.Н. Художественный мир Лермонтова. — Таганрог: ТГПИ, 2001.
- Зырянов, О.В. Концепт "покой" в лирике М.Ю. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания / Межвуз. сб. науч. работ под ред. Т.К.Черной. — Ставрополь: СГУ, 1997.
- Ильин, И.А. Аксиомы религиозного опыта: исследование. В 2 томах. — М.: ТОО "Рарог", 1993.
- Каменский, З.А. Русская эстетика первой трети XIX века. Романтизм. Эстетические идеи декабризма // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. — Т. II — М.: Искусство, 1974.
- Канке, В.А. Основные философские направления и концепции науки. Итоги XX столетия. — М.: Логос, 2000.
- Кант, Иммануил. Сочинения в шести томах. — М.: Мысль, 1966.
- Карасев, Л.В. Онтологический взгляд на русскую литературу. — М., 1995.
- Карташов, И.В., Семенов, Л.Е. Романтизм и христианство // Русская литература XIX века и христианство. — Указ. изд.
- Киреевский, И.В. Деятельный век // И.В.Киреевский. Критика и эстетика. — М.: Искусство, 1979.
- Корнилов, С.И. Поэзия М.Ю.Лермонтова. — М.: МГУ, 1997.
- Коровин, В.И. Герой и миф (по драме М.Ю.Лермонтова "Маскарад") // Анализ драматического произведения / Межвуз. сб. — Л.: ЛГУ, 1988.
- Коровин, В.И. Лирика Лермонтова // ЛЭ — М.: Сов. энциклопедия, 1981.
- Коровин, В.И. Творческий путь М.Ю.Лермонтова. — М.: Просвещение, 1973.
- Котляревский, Н.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта в его произведениях. — СПб.: Тип. М.М.Стасюлевича, 1912.
- Красильников, Р.Л. "Морская царевна" М.Ю.Лермонтова (специфика образности) // Текст, культура, социум / Сб. статей, посвященных 70-летию проф. М.А.Вавиловой. — Вологда: Русь, 2000.
- Кублановский, Ю. — Кушнер А. // Новый мир, 1995, № 4.
- Кузнецов, В.Н. Западноевропейская философия XVIII века. — М.: Высшая школа, 1986.
- Кулешов, В.И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). — М.: МГУ, 1977.
- Лермонтов, М.Ю. Собрание сочинений: В 4 томах / Под ред. Б.В. Томашевского, Б.П.Городецкого, Б.М. Эйхенбаума. — М.; Л.: АН СССР, 1958—1959.
- М.Ю.Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: Худ. лит., 1989.
- Лермонтов. Литературное наследство. Т. 43 — 44. — М.: АН СССР, 1941.
- Лермонтов. Проблемы типологии и истории / Сб. науч. трудов под ред. И.Б. Щерблякина. — Рязань: РязГПИ, 1980.
- Логиновская, Е. Поэма М.Ю. Лермонтова "Демон". — М.: Худ. лит., 1977.
- Ломинадзе, С. Поэтический мир Лермонтова. — М.: Современник, 1985.
- Ломунов, К. Михаил Юрьевич Лермонтов. Очерк жизни и творчества. — М.: Дет. лит., 1983.
- Лосев, А.Ф. Диалектика мифа // А.Ф.Лосев. Философия. Мифология. Культура. — М.: Изд. полит. литературы, 1991.
- Лосев, А.Ф. Конспект лекций по эстетике нового времени. Классицизм // Литературная учеба. — 1990. — №4.
- Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура. — М.: Изд. полит. литературы, 1991.
- Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста // Ю.М.Лотман. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста / Статьи. Исследования. Заметки. — СПб.: Искусство, 1996.
- Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988.
- Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи. Исследования. Заметки. — СПб.: Искусство, 1996.
- Лотман, Ю.М. Задачи и методы структурного анализа поэтического текста // Ю.М.Лотман. О поэтах и поэзии... — Указ. изд.
- Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970.
- Маймин, Е.А. Русская философская поэзия. — М.: Наука, 1976.
- Максимов, Д.Е. Поэзия Лермонтова. — М.; Л.: Наука, 1964.
- Манн, Ю.В. Динамика русского романтизма. — М.: Аспект Пресс, 1995.
- Манн, Ю.В. Поэтика русского романтизма. — М.: Наука, 1976.
- Манн, Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. — М.: Аспект Пресс, 2001.
- Манн, Ю.В. Русская философская эстетика. — М.: Искусство, 1969.
- Мануйлов, В.А. Роман М.Ю.Лермонтова "Герой нашего времени". Комментарий. — Л.: Просвещение, 1975.
- Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976.
- Мережковский, Д.С. М.Ю.Лермонтов — поэт сверхчеловечества // Д.С.Мережковский. В тихом омуте...
- Мифологический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1991.
- Мифы народов мира. — В 2-х томах. — М.: Сов. энциклопедия, 1988.
- Набоков, В.В. Предисловие к "Герою нашего времени" // В.Набоков. Лекции по русской литературе. — Указ. изд.
- Набоков, В. Романы. Рассказы. Эссе. — СПб.: Энтар, 1993.
- Надеждин, Н.И. Рославлев, или Русские в 1812 году. Ст. I—II // Телескоп, 1831, № 13—14.
- Николина, Н.А. Филологический анализ текста. Уч. пособие. — М.: АКАДЕМИА, 2003.
- Одинокое, В.Г. Художественная системность русского классического романа. — Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1976.
- Пастернак, Б. Стихотворения и поэмы. в двух томах. — Т. 1. — Л.: Сов. писатель, 1990.
- Песков, А.М., Иванов, Н.И. Лирика // ЛЭС — М.: Сов. энциклопедия, 1987.
- Песков, А.М., Турбин, В.Н. Демонизм // ЛЭ — М.: Сов. энциклопедия, 1981.
- Погребная (Хихловская), Я.В. Черты архетипа в образе Печорина // Нравственно-эстетическая позиция писателя / Межвузовский сборник науч. работ под ред. В.М.Головкин. — Ставрополь: СГУ, 1991.
- Поляков, М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М.: Сов. писатель, 1978.
- Пятигорский, А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. — М.: Языки русской культуры, 1996.
- Роднянская, И.Б. Герой лирики Лермонтова и литературная позиция поэта // Изв. ОЛЯ. — Т. 39, № 2. — М., 1980.
- Роднянская, И.Б. Демон ускользающий // И.Роднянская. Художник в поисках истины. — М.: Современник, 1989.
- Розанов, В.В. Легенда о великом инквизиторе // В.В.Розанов. Несовместимые контрасты жизни. — М.: Искусство, 1990.
- Русские философы. Антология. Вып. 1—2. — М.: Книжная палата, 1993—1994.
- Савинков, С.В., Фаустов, А.А. О лермонтовском "архесюжете" // М.Ю.Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания / Сб. науч. работ под ред. Т.К.Черной. — Ставрополь: СГУ, 1997.
- Сакулин, П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель и писатель. — Т. I, ч. 2. — М.: М. и С. Сабашниковы, 1913.
- Серебряков, А.А. М.Ю.Лермонтов и К.Л.Иммерман: к проблеме типологии романа 30-х годов XIX века // М.Ю.Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания / Сб. науч. работ под ред. Т.К.Черной. — Ставрополь: СГУ, 1996.

- Соловьев, В.С. Лермонтов // В.С.Соловьев. Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991.
- Соловьев, В.С. Литературная критика. — М.: Современник, 1990.
- Соловьев, В.С. Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991.
- Тахо-Годи, А.А. А.Ф.Лосев. Философия. Мифология. Культура. — М.: Изд. пол. лит. литературы, 1991.
- Титов, В. О романе, как представителе образа жизни новейших европейцев // Московский вестник, 1828, № III.
- Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / Исследования в области мифопоэтического. — М.: Прогресс, Культура, 1995.
- Тураев, С., Усок, И. Роль романтизма в становлении критического реализма // Развитие реализма в русской литературе. В трех томах, четырех книгах. — Т. 1. — М.: Наука, 1972.
- Турбин, В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. — М. — Просвещение, 1978.
- Турбин, В.Н. Русские ночи. Три новеллы. — М., 1994.
- Удодов, Б.Т. "Герой нашего времени" // ЛЭ..., 1981.
- Удодов, Б.Т. "Герой нашего времени" как явление историко-литературного процесса // М.Ю.Лермонтов. Исследования и материалы. — Воронеж: ВГУ, 1964.
- Удодов, Б.Т. М.Ю.Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. — Воронеж: ВГУ, 1973.
- Удодов, Б.Т. Роман М.Ю.Лермонтова "Герой нашего времени". — М.: Просвещение, 1989.
- Усок, И.Е. Новое прочтение Лермонтова в критике "серебряного века" // Тарханский вестник, 1995, № 4.
- Федоров, А.В. Лермонтов и литература его времени. — Л.: Худ. лит., 1967.
- Флоренский, П.А. Сочинения в 2 томах. — М.: Мысль, 1990.
- Фохт, У.Р. Становление критического реализма (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) // Развитие реализма в русской литературе. — Т. 1. — М.: Наука, 1972.
- Фохт, У.Р. Лермонтов. Логика творчества. — М.: Наука, 1975.
- Франк, С.Л. Предмет знания: Об основах и пределах отвлеченного знания. — Птр., 1915.
- Хейзинга, Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. — М.: Прогресс: Прогресс-акад., 1992.
- Ходанен, Л.А. Поэмы М.Ю.Лермонтова. Поэтика и фольклорно-мифологические традиции. — Кемерово: Изд. Кемеровского ун-та, 1990.
- Ходанен, Л.А. Поэтика Лермонтова. Аспекты мифопоэтики. — Кемерово: Изд. Кемеровского ун-та, 1995.

- Ходанен, Л.А. Фольклорные и мифологические образы в поэзии Лермонтова / Уч. пособие. — Кемерово: Изд. Кемеровского ун-та, 1993.
- Черная, Т.К. "Он двух стихий жилец угрюмый" (о духовном пространстве лермонтовского лирического героя) // М.Ю.Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания..., 1996.
- Шевырев, С.П. "Герой нашего времени". Соч. М.Лермонтова. Две части. СПб., 1840 // Русская критика XVIII-XIX веков / Хрестоматия. Сост. В.И.Кулешов. — М.: Просвещение, 1978.
- Шпенглер, О. Закат Европы. — Новосибирск: Наука, 1993.
- Штайн, К.Э. Поэтический текст в научном контексте / Уч. пособие. — СПб., 1996.
- Шуклин, В. Мифы русского народа. — Екатеринбург, 1995.
- Щеблыкин, И. Этюды о Лермонтове. — Пенза: Пенз. гос. пед. инст., 1993.
- Эйдельман, Н.Я. "Быть может за хребтом Кавказа..." (Русская литература и общественная мысль первой половины XIX века. Кавказский контекст). — М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990.
- Эйхенбаум, Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Б. Эйхенбаум. О литературе. — М.: Сов. писатель, 1987.
- Эйхенбаум, Б.М. О прозе. О поэзии. — М.: Наука, 1962.
- Эйхенбаум, Б.М. Статьи о Лермонтове. — М.; Л.: АН СССР, 1961.
- Эйхенбаум, Б.М. Примечания к прозе // М.Ю.Лермонтов. Собрание сочинений в 4 томах. — Т. 4. — М.; Л.: АН СССР, 1959.
- Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. — М.; Л.: ACADEMIA, 1934.
- Элиаде, Мирче. Мифы, сновидения, мистерии. — М.; Киев, Рефл-бук, Ваклер, 1996.
- Эпштейн, М.Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX — XX веков. — М.: Сов. писатель, 1988.
- Эпштейн, М.Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. — М.: Высшая школа, 1990.
- Эткинд, Е. Симметрические композиции у Пушкина. — Париж, 1988.
- Юнг, К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. — М.; Киев: Совершенство, Порт-Рояль, 1997.
- Юнг, К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // К.Г.Юнг. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991.
- Юнг, К.Г. Психологические типы. — Цюрих: Мусажет, 1929.

Текст предоставлен автором.



Яна Всеволодовна Погребная — доктор филологических наук, доцент кафедры истории русской и зарубежной литературы Ставропольского государственного университета.

Краткая библиография

Хихловская Я.В. Трагический канон экзистенциализма и роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" // Проблемы изучения и преподавания творчества М.Ю. Лермонтова (нравственно-философские аспекты). Тезисы докладов межвузовской научной конференции. — Ставрополь: СГПИ, 1991. — С. 62–65.

Хихловская Я.В. Черты архетипа в образе Печорина (Постановка проблемы) // Нравственно-эстетическая позиция писателя: Межвузовский сборник научных трудов. — Ставрополь: СГПИ, 1991. — С. 124–136.

Хихловская Я.В. Дилемма Э. Фромма "иметь или быть" в применении к Печорину // М.Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. Тезисы докладов межвузовской научной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения поэта. — Ставрополь: СГПУ, 1994. — С. 28–31.

Погребная Я.В. "Биография" мифологического героя, этапы "индивидуации" личности и события жизни Печорина в их романной и действительной последова-

Яна Всеволодовна Погребная

1965

В 1996 году защитила кандидатскую диссертацию "О закономерностях возникновения и особенностях литературных интерпретаций мифемы Дон-Жуан". В 1999 году получила научное звание доцента. В 2006 году защитила докторскую диссертацию по проблемам неомифологизма и поэтики В.В. Набокова. Область научных интересов: мифопоэтика, неомифологизм. Занимается исследованием поэтики, философии и неомифологизма творчества М.Ю. Лермонтова.

тельности // М.Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания: Межвузовский сборник научных трудов. — Вып. 3. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 1996. — С. 89–104.

Погребная Я.В. Мнимость смерти и материальность памяти в творчестве М.Ю. Лермонтова и В.В. Набокова // М.Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания: Межвузовский сборник научных трудов. — Вып. 4. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 1997. — С. 98–111.

Погребная Я.В. Поиски "Лолиты": Герой — автор — читатель — книга на границе миров. — М.: Прометей, 2004. — 208 с.

Погребная Я.В. "Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы..." Лирика В.В. Набокова. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 2005. — 337 с.

Погребная Я.В. Неомифологизм В.В. Набокова: Способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения. — Ставрополь: Изд-во СевКавГТУ, 2006. — 520 с.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

2004

Неомифологизм романа М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"

В эпоху романтизма мировая литература обогащается целым рядом неомифологических образов, которые были плодом индивидуального, самостоятельного мифотворчества писателей, а не сформировались, как в эпоху Возрождения на основе народных легенд, романсов, исторических хроник, как Фауст, Дон-Жуан, Гамлет. Так, Манфред пришел из одноименной драматической поэмы Дж.Г. Байрона, Мельмот-Скиталец — из романа Ч.Р. Метьюрина, Старый Мореход из поэмы С. Кольриджа. К мифотворчеству направлял писателей-романтиков и крупнейший теоретик романтизма В.Г. Шеллинг, прокламировавший: "Мы можем утверждать, что всякий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создавать новую мифологию... Достаточно вспомнить "Дон-Кихота", чтобы уяснить себе понятие мифологии, созданной гением одного человека" (38, т. 2, с. 18). Таким образом, и древние мифы и легенды Возрождения были в кругу активно творческого арсенала романтиков, частью их аксиологии. Поэтому нередко в образах новой мифологии явственно проступают черты магистральных образов, уже открытых мировой культурой. Эпоха романтизма по праву может быть названа третьей мифотворящей эпохой, после христианства и средневековья.

Мифологическое мышление априори ориентировано в глубину культуры, направлено на раскодирование архаических истоков как собственного происхождения или явлений действительности, так и образов, порожденных фантазией художника. Неомифологизм существует только в контексте и порождается через сопряжение как минимум двух текстов, один из которых принадлежит к архаической культуре, а другой — к современной. Неомифологизм базируется на соотношении, сопоставлении, взаимной идентификации хронологически и этнически отстоящих явлений, к осознанию через парадигму инвариантов универсального варианта космического единства мира и закономерностей его творческого отражения и перевоссоздания.

Диахронический путь раскодирования сюжета или образа как фольклорного, так и литературного выступает ведущим методом работы основателей и последователей мифо-ритуальной школы (Д. Кэмпбелла (17), М. Бодкин (42), Г.Р. Леви (43)).

В классической работе Е.М. Мелетинского "Поэтика мифа" исследование мифологизма современного романа развивается по двум направлениям: первое анализирует пути и принципы трансформации героя, в сферу универсального сознания которого вписываются и другие герои и воспроизводимый им (сознанием) мир, второе — трансформации линейного времени эпоса в безвременный мир мифа (27). Ю.М. Лотман, характеризуя научные достижения О.М. Фрейденберг, особо подчеркивал тот факт, что исследовательница рассматривает ритуал как "сюжетно и мифопорождающий механизм культуры", причем, элементы ритуальной архаики приобретают статус "органических форм, обеспечивающих целостность человеческой культуры как таковой" (20, с. 484). основополагающий принцип исследования текста в этнолингвистическом аспекте сформулирован В.В. Ивановым так: "Всякий текст содержит в себе свою историю. Она может ожить в зависимости от его применения" (14, с. 5). Целостность мира лермонтовского романа прочитывается как в контексте объединения текста и метатекста художника, текста и метатекста предшествующей и синхронически существующей литературной традиции, текста и его архаических прототекстов. Причем, введение категории "архаический прототекст" не означает притяжения романа Лермонтова "Герой нашего времени" к некоторому мифу или постмифологическому эпическому тексту, взятому в его текстуальной конкретике. В данном случае речь может идти о реставрации некоторых компонентов мифологического мышления, как схем, предпосылок образов или событий сюжета, о мифологической рефлексии художественного мышления Лермонтова.

Современная концепция категории мифа объединяет две модификации последней:

1. Архаический, первобытный, изначальный миф, который несюжетен, недискретен и реализуется как циклический, постоянно воспроизводящийся механизм; его персонажи предперсональны, принципиально протейстичны, взаимозаменяемы в своих функциях. В основе архаического мифа лежит установление классической космогонической оппозиции хаос/космос и ее инвариантов (верх/низ, живое/мертвое, свое/чужое), со-

гласно А.К. Байбуруну (3, с. 10), а объект и субъект, означаемое и означающее интерпретируются как одно и то же.

2. Миф, как вторичная семиологическая система, воспроизводящая отдельные законы и структуры мифологического мышления в отдельных элементах целостной художественной структуры, восходящих к первичному архаическому мифу. В этом случае можно говорить о повествовательности, сюжетности мифа.

Связывая архаический миф со вторичными, опосредованными, но в основе своей мифологичными смысловыми компонентами текста, сюжетность можно идентифицировать как вторичное качество мифа, которое он приобретает в литературе нового времени. А. Белый, указывая на глубинную взаимосвязь лирического и мифологического мышления, дает поэзии следующее определение: "Основной элемент здесь — данный в слове образ и смена его во времени, т.е. миф (сюжет)" (6, с. 120). В работе "Архаические мифы Востока и Запада" И.М. Дьяконов проводит аналогию между современным повествованием и мифом, давая собственно определение мифа: "...миф есть связная интерпретация процессов мира, организующая восприятие их человеком в условиях отсутствия абстрактных (непредметных) понятий. Как организующее начало миф аналогичен сюжету: сюжет организует словесное изложение явлений мира в их движении по ходу вымышленного рассказа, миф организует мыслительное восприятие действительных явлений мира в их движении при отсутствии средств абстрактного мышления" (11, с. 12). Миф колеблется на границе между последовательным сюжетным и цикличным непрерывным повествованием без конца и начала: с одной стороны, миф и ритуал воссоздают последовательную смену событий, с другой — это замкнутый цикл без конца и начала, непрерывное повествование. Эта принципиальная амбивалентность архаического мифа и позволяет экстраполировать его в современное словесное искусство. Р. Барт приходит к выводу, что современный миф "может строиться на основе какого угодно смысла" (4, с. 98), поскольку объективны общие закономерности мифологического мышления, которые могут реконструироваться в литературе нового времени, приобретая статус мифопорождающей модели.

На сложность разграничения первобытных архаических мифов и мифологичных по своей природе "изначальных схем представлений, которые ложатся в основу самых сложных художественных структур", указывает С.С. Аверинцев, анализируя концепцию архетипов коллективного бессознательного К.-Г. Юнга (1, с. 116). Та же тенденция дифференцировать древний миф и вторичные мифологические компоненты, идентифицируемые в тексте произведений современного искусства, реализуется в заключении В.Н. Топорова об особенностях первобытных форм искусства: "...древнейшие образцы изобразительного искусства и не имели цели передачи сюжета. Скорее, в них заготавливались некоторые шаблоны, указывающие на какую-то совокупность объектов и отношений между ними, которые позднее могли оформиться в сюжет" (34, с. 84). Архаический миф был не только реален, но и материален, из него и его посредством создавалась реальность мира, вне мифа иной реальности не существовало. Хотя полное и исчерпывающее определение мифа дать априори невозможно, в контексте настоящих рассуждений уместно привести определение, данное М.И. Стеблиным-Каменским: "Миф, таким образом, это и созданное фантазией и познанная реальность, и вымысел и правда" (33, с. 87). Само современное понимание литературы как самодовлеющей реальности, а романа как самостоятельного, целостного мира, состоявшегося и обособленного и одновременно открытого для понимания и интерпретации, актуализирует мифологические смысловые компоненты в собственно романном

художественном космосе, придавая рудиментам мифологического мышления смыслопорождающие качества, постулирующие в мифе нового времени.

Уже происхождение М.Ю. Лермонтова, даже не спроецированное на трагические обстоятельства его судьбы и гибели и на категориальные особенности поэтики, провоцирует неомифологическую рефлексию. Корни рода Лермонтовых восходят к древнему шотландскому роду, одним из основателей которого, возможно, выступает легендарный поэт и провидец Томас Лермонт, известный также как Фома Рифмач или Томас Правдивый. Последний эпитет Томас приобрел благодаря своему атрибуту — золотой арфе, которую рыцарь выиграл на поэтическом турнире в королевстве фей. А сама королева, как сообщает легенда, одарила Томаса еще одной способностью, читать в сердцах "прошлое и будущее каждого человека", наложив при этом на его уста зарок произносить только слова правды (28, с. 119). Интерпретацию легенды о Томасе Лермонте предлагает в статье о Лермонтове Вл. Соловьев, находя, "что глубочайший смысл и характер его (Лермонтова) деятельности освещается с двух сторон — писаниями его ближайшего преемника Ницше и фигурой его отдаленного предка" (32, с. 278). Рефлексия, направленная на идентификацию собственного происхождения, установление взаимной преемственности с отдаленными предками поэта, звучит в стихотворении "Желание", декларирующем принадлежность Лермонтова к иному миру, иной культуре: "Я здесь был рожден, но нездешний душой..." (19, т. 1, с. 166). Стихотворение предлагает принципиально нереализуемую возможность: проникновение в свой мир обретается через перевоплощение, изменение собственного материального статуса: "Зачем я не птица, не ворон степной..." Изменение облика сообщило бы возможность контакта с иным миром, отдаленным пространственно ("Меж мной и холмами отчизны моей/Расстилаются волны морей"). Но мир, родственный поэту, отстоит от него не только пространственно, он погружен в прошлое: замок предков пуст, сами они обратились в "забвенный прах". Оживить прошлое мог бы "последний потомок отважных бойцов":

На древней стене их наследственный щит

И заржавленный меч их висит.

Я стал бы летать над мечом и щитом,

И смахнул бы я пыль с них крылом;

И арфы шотландской струну бы задел,

И по сводам бы звук полетел;

Внимаем одним и один пробужден,

Как раздался, так смолкнул бы он (19, т. 1, с. 166).

Мир оживает на миг, пока звучит струна арфы, и снова погружается в неподвижность и безмолвие. Собственно оживляющим мир перевоплощением героя избрана кладбищенская птица, выступающая вестником смерти — ворон. Те "строгие законы судьбы", которые делают желание поэта неосуществимым, управляют не пространственной организацией мира, а временной: мир предков поэта, их воинской и поэтической славы принадлежит далекому прошлому, поэтому приобщиться к нему невозможно, но можно обозначить свою причастность к нему, объяснить диалогически особенности своего современного существования и дара. Неслучайно рядом с доспехами отважных бойцов — предков поэта — появляется шотландская арфа, атрибут Томаса Рифмача. Стихотворение "Пророк" открывается утверждением дара всеведения, способности читать в сердцах людей:

С тех пор как вечный судия

Мне дал всеведение пророка,

В очах людей читаю я страницы

Злобы и порока (19, т. 1, с. 406).

О способности предвидеть будущее говорит в "Фаталисте" Печорин, читая "странный отпечаток неизбежной судьбы" (19, т. 2, с. 714), близкой кончины на лице Вулича, также он пророчит свое столкновение с Грушницким: "...я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дорожке, и одному из нас несдобровать" (19, т. 2, с. 640). В "Пророке" избранник небес начинает "провозглашать ...любви и правды чистые ученья" (19, т. 1, с. 406). Вл. Соловьев упоминает о том, что Томас Лермонт "предсказал шотландскому королю Альфреду III его неожиданную и случайную смерть" (32, с. 278), а, согласно легенде, его уста могли произносить только правду. Обобщая, какое влияние на Лермонтова оказали его отдаленные предки: ротмистр Юрий Лермонт, пришедший на службу к русскому царю в начале XVII века, и легендарный Томас Рифмач, философ приходит к выводу, что Лермونت более близок по духу "к древнему своему предку, вещему и демоническому Фоме Рифмачу, с его любовными песнями, мрачными предсказаниями, загадочным двойственным существованием и роковым концом" (32, с. 278–279). Настойчиво декларируемое Лермонтовым единство поэтического и провидческого, осознание собственного дара как пророческого, наделение поэтического слова статусом демиургическим отвечают архаической тенденции отождествления слова с творением, мифологическому свидетельству и заклинанию мира словом. Произносимое в мифе и ритуале слово было направлено на создание мира или на изменение его состояния. Диахроническое раскодирование собственного происхождения и дара, мифологизация собственной родословной в полной мере отвечает мифотворческим тенденциям эпохи.

Анализируя историческую жизнь классики, М.М. Бахтин приходит к выводу, что "в процессе своей посмертной жизни они (произведения) обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания... Шекспир вырос за счет того, что действительно было и есть в его произведениях, но что ни он сам, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте своей культуры" (5, с. 350–351). Применение новых методов исследования, адаптированных литературоведением из смежных областей знания (философии, истории, психологии), открывает новые смысловые грани художественного произведения, обогащает и углубляет его понимание. Такой аспект восприятия и анализа мифологизирует произведение, сообщая ему статус неизменной, неисчерпаемой в смысловом отношении и постоянной, превосходящей нас реальности (7). Связующим звеном между мифологизированным объектом исследования и конкретно-историческим субъектом (реципиентом в самом широком смысле) стала концепция архетипов коллективного бессознательного, разработанная К.-Г. Юнгом.

Несмотря на некоторую расплывчатость терминологии, юнговская теория послужила основой для создания целых литературоведческих школ (ритуально-мифологической, анагогического металитературоведения Н. Фрая), хотя попытки конкретизировать само понятие, придать ему терминологическую отчетливость предпринимались неоднократно (39). Итоги ревизии терминологии, предложенной Юнгом, и причины этой ревизии анализируются С. Сендеровичем на страницах журнала "Логос" (1995, № 6). Выводы исследователя сводятся к следующему положению: "...главный пункт ревизии концепции архетипа заключается в том, что феномен, обозначаемый этим понятием, имеет двухуровневый, комплексный характер: он фиксируется на уровне мифа, отдельные фигуры которого получают свою определенность, характерность только в его контексте и не могут рассматриваться как независимые и самоценные феномены" (31, с. 158). Вместе с тем, архетипы остаются предпосылками образов, их причиной, "моментами первоначальной конкретизации на пути

от бессознательного к сознательному" (31, с. 158), предвосхищением и творческим порождением человеческого опыта. Таким образом, архетип, не обладая конкретностью, выступает константой творческого воображения, как создающего, так и воспроизводящего, в роли предшествующей сознательному опыту интуиции, моделирующей психологическую и, в частности, творческую деятельность и внешнее социальное поведение. Область архетипа доиндивидуальна, она всеобща и недифференцирована. Отталкиваясь от концепции архетипов, Юнг разработал понятие "индивидуации", т.е. обретения человеком конкретного, неповторимого "я" на фоне мощной архетипической парадигмы.

Согласно Юнгу, "индивидуация есть процесс выделения и дифференцирования из общего, процесс выявления особенного, но не искусственно создаваемой особенности, а особенности, заложенной уже аргіоті в наклонностях существа" (41, с. 170). Е.М. Мелетинский, полемизируя с Юнгом, процесс индивидуации рассматривает как сюжетный, в плане "биографии" мифологического героя, привлекая при этом условно выделяемые Юнгом архетипические образы "тени", "дитяти", "анима-анимус", "персоны-самости", "мудрого старика-старухи". Эти архетипы Е.М. Мелетинский расценивает как ступени "индивидуации", "т.е. постепенно выделения индивидуального сознания из коллективного бессознательного, изменяя соотношения сознательного и бессознательного в человеческой личности, вплоть до окончательной их гармонизации в конце жизни" (24, с. 42). Между тем, архетипические образы, выделяемые Юнгом, текучи и неопределенны, их количество непостоянно. "Он (Юнг) подчеркивал множественность архетипов, составляющих сферу коллективного бессознательного. Читатель многочисленных работ Юнга получает впечатление их неисчислимости", — утверждает С. Сендерович (31, с. 148–149). Недифференцированность, неисчислимость архетипа соответствует предперсональности мифологического героя, его текучести и неопределенности, в этом аспекте можно говорить о тождественности архетипа и мифа.

В статье "Происхождение сюжета в типологическом освещении" Ю.М. Лотман, выделяя в качестве категориальных черт мифа цикличность времени и предперсональность героя, указывает на данной основе рудименты мифологического мышления в литературе нового времени, связанные, в первую очередь, с приемом двойничества персонажей и кардинальным преобразованием личности главного героя (21). В новейших монографиях о романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" подчеркивается открытость структуры личности Печорина, его окруженность системой двойников (Казбич, Грушницкий, Вулич, Вернер). К.-Г. Юнг утверждает: "...в одном индивидуе может быть как бы несколько личностей..." (41, с. 161). Для современников Лермонтова очевиднее разницы между Печориным и Грушницким, на которую указал Белинский, было их сходство, двойничество, пользуясь современной терминологией. Так, в романе "Проделки на Кавказе" (1842–1844), подписанном псевдонимом Е. Хамар-Дабанов, молодой военный Николаша встречает расплывшего, вошедшего в чины Грушницкого, который принимает позы романтического героя не менее активно, чем прежде. На недоуменные вопросы собравшихся, знакомых с "Записками Печорина", Грушницкий отвечает: "Вот, однако ж, каковы люди! Желая моей смерти, они затмившись до того, что не поняли всей тонкости Печорина. Как герой нашего времени, он должен быть лгун и хвастун; поэтому он и поместил в своих записках поединок, которого не было. Что я за дурак, перед хромым лекарем, глупым капитаном и самим Печориным хвастать удалством! Кто бы прославлял мое молодечество?" (37, с. 191). Склонность к игре, позе, рисовке, необходимости "драпироваться в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключитель-

ные страдания" (19, т. 2, с. 639—640) мыслятся здесь как кодовый набор качеств героя времени. Смысл двойничества Печорина с Грушницким в обнажении самого поверхностного слоя психологии и поведения главного героя, которое указывает, главным образом, на особенности восприятия этого типа личности не очень затрудняющими себя анализом современниками. Это не сам герой, но молва о нем. Надо сказать, что появление легенды, молвы, по которой узнается герой, необходимый ореол для действия мифологического персонажа, если автор хочет сказать правду о герое, отделить истину от молвы (именно так, в споре с молвой, открывает Пушкин истинное лицо своего Дон Гуана).

Более органичен интеллектуальный двойник Печорина — Вернер, который, однако, в большей мере, чем Печорин, осознает самоценность принятых в их среде нравственных норм и догм, не подвергая их столь ортодоксальному сомнению. Именно поэтому он с ужасом воспринимает фразу Печорина: "*Finita la comedia*", — как нельзя лучше характеризующую жизнь и смерть Грушницкого, но лишенную хотя бы тени сострадания или раскаяния. На фоне мифологических аналогий очень интересной выглядит одна деталь во внешности Вернера — его хромота. Только Вернер никак не воплощает начало демона-искусителя по отношению к Печорину. Но на уровне внешнего восприятия (молвы) эта пара имеет устойчивую ассоциацию с Фаустом и его мрачной тенью. Если вспомнить ту ситуацию в романе, которая послужила началом их сближения, то демонический привкус их отношений станет очевидным: в разговоре, который "принял под конец вечера философско-метафизическое направление" доктор сообщает, что "убежден только в одном", а именно в том, "что в одно прекрасное утро он умрет", на что Печорин отвечает, что у него, кроме этого есть еще одно убеждение в том, что он "в один прегадкий вечер имел несчастье родиться" (19, т. 2, с. 646). Кроме того, Вернер — пособник в интриге Печорина с Мери, то есть играет ту же роль, что и Мефистофель по отношению к Маргарите. Но здесь мефистофельская тень падает на Печорина, руководящего интригой, так что разграничение с Вернером, лечащим тело, а не уловляющим человеческими души, так же необходимо для отделения героя от молвы.

Наиболее важна в этой схеме линия двойничества автора и его героя. С одной стороны, и такая параллель и авторское отмежевание от нее отвечали уже сложившейся традиции, с другой же, предполагались не только как дань условности, но и как указание на сложные психологические отношения между автором и его героем. В.Г. Белинский после свидания с Лермонтовым устанавливал полное подобие между автором и героем романа. Самое существенное в сложившемся, бинарном единстве не только фактическое несоответствие судьбы автора и судьбы его героя, не столько авторская оценка поведения Печорина с Бэлой, абсолютно лишенная пиетета, сколько сравнение живого, развивающегося, динамичного человека, тем более, — творца, художника, с литературным героем. Это сравнение подчеркивает динамичность, процессуальность становления личности героя, незавершенность его "я". Собственно система двойников в психологическом романе ориентирована как раз на сложное и трудное обретение героем романа своего лица через других действующих лиц романа, двойников героя (обратимся, например, к героям Достоевского, сделавшего принцип двойничества одной из категориальных черт своей поэтики). Печорин не устает подвергать сомнению систему своих взглядов, он испытывает свое мучительное безверие, ставя на карту самую большую ценность в аксиологии индивида, лишенного веры извне, — жизнь (достаточно вспомнить его поединок с судьбой в "Фаталисте"). И экзотическое путешествие на Восток, в Персию — следствие не только всепоглощающей скуки, но и поис-

ков того начала, того ценностного ориентира или чувства, которое выведет героя из состояния губительного и опустошающего тождества самому себе, раскроет навстречу другому существу, идеалу или вере. Печоринская скука это результат пустоты героя, замкнутого на самом себе. Иногда Печорина мучает потребность достроить себя через другого человека, друга, единомышленника, он признается в этом в минуту медитации: "Я сел на скамью и задумался... Я чувствовал необходимость излить свои мысли в дружеском разговоре... но с кем?" (19, т. 2, с. 658).

Вызвав на поединок судьбу ("Фаталист"), Печорин убеждается в самостоятельности и свободе своих действий. Но свобода, открытая для себя одного, синонимична одиночеству. Иными словами, пользуясь терминологией С.С. Аверинцева, этот процесс можно назвать "построением недостроенного я" (1, с. 141). Но путь к обретению целостности лежит через преодоление прежнего, тождественного себе самому "я". Расщепление характера, отсутствие целостности констатируется и самим Печориным весьма недвусмысленно: "Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его" (19, т. 2, с. 698). Возникает новый виток бинарных оппозиций теперь уже не на уровне внешних параллелей, но на внутреннем уровне духовной, психологической жизни героя, еще раз подчеркивающий ориентацию личности Печорина на самообретение, её нынешнюю незавершенность. В душе Печорина эта оппозиция реализуется в разделении на действующего и анализирующего действия, на рационалиста, беспощадного логика и порывистого, экспрессивного романтика. Эти, после работ Б.М. Эйхенбаума, традиционно фиксируемые противоречия Печорина приобретают статус первоэлементов в контексте аналитической психологии и учения об архетипах К.-Г. Юнга. Это печоринское противоречие восходит к архетипу противоречия "самости" и "персоны", в котором "самость" понимается как индивидуальное, внутреннее начало, а "персона" — как обращенное вовне, в социальную среду. "Персона — есть комплекс функций, создавшихся на основе приспособления или необходимого удобства", — поясняет Юнг (41, с. 162).

Печорин не устает говорить об утрате лучшей части души в процессе приспособления к светской среде. В сложной борьбе "персоны" и "самости" Печорину пришлось поступиться частью индивидуальности, "внутреннего я", чтобы приспособиться к внешнему миру. Пожалуй, именно отсюда проистекает его почти болезненное стремление сохранить свою суверенность, пресечь все посягательства на соприкосновения с его "внутренней личностью". Этим можно объяснить его преувеличенно холодное поведение при встрече с Максимом Максимычем или саморазвенчивание перед Мэри. Иное звучание в этом контексте приобретает и предсказание цыганки, напророчившей герою смерть от злой жены: ведь женитьба — нарушение суверенности своего "я", обретение себя в любимом человеке через утрату прежнего "я". Трагизм положения Печорина в столкновении противоречивых тенденций: с одной стороны, желания сохранить неприкосновенность, суверенность своего "я", с другой, — найти выход из мучительного тождества самому себе, найти путь к обретению целостности. Если пользоваться лермонтовской фразеологией, то целостность на доаналитическом этапе, еще не прошедшую испытания средой, можно назвать "покорностью незнания". Печорин говорит об утрате целостности, гармонии так: "Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она испарилась, высохла, умерла, я ее отрезал и бросил, — тогда, как другая шевелилась и жила к услугам каждого" (19, т. 2, с. 675). В исповеди перед дуэлью Печорин повторяет себе, что "утратил пыл благородных стремлений — лучший цвет жизни" (19, т. 2, с. 675). В такой ситуации неустребованности лучших духовных возможностей или их

утраты романтический герой начинает мстить обманувшему его надежды миру. Многие от мести есть в интриге Печорина с Мэри: месь Грушницкому переходит в месь миру, к которому могут безболезненно приспособиться одни только Грушницкие.

Печорин не открывает мир своей души, сохраняя его суверенность, но храня тем самым одиночество и скуку. Почти символической становится картина прощания Печорина с Вернером: "Он на пороге остановился: ему хотелось пожать мне руку... и если бы я показал ему малейшее на это желание, то он бросился бы мне на шею; но я остался холоден как камень — и он вышел" (19, т. 2, с. 708).

Таким образом, архетип противоречия "самости и персоны", расщепленности человеческой личности на несколько характеров в контексте романа обретает новую трансфигурацию: мучительного конфликта между внешним и внутренним, между отчаянным желанием выйти за пределы своего "я", обрести идеал, веру, связь с людьми и нежеланием расстаться с прежним "я", раскрыть его навстречу миру и людям.

Прием двойничества возможно описать в терминах теории архетипов, но при этом важно соотнести зафиксированный архетип с этапом "индивидуации" героя, обретения им самого себя, со средой, в которой разворачиваются события очередного этапа "индивидуации".

Действие повести "Бэла" разворачивается в экзотической среде горцев, к которой герой проявляет живой интерес. Двойником героя в этой повести выступает Казбич, охарактеризованный Максимом Максимовичем как "разбойник" (19, т. 2, с. 589). Вместе с тем, ситуация обмена лошади на сестру была сначала предложена Азаматом именно Казбичу, а затем в этой же ситуации Казбича заменил Печорин. Преследуя Казбича, "Григорий Александрович взвизгнул не хуже любого чеченца..." (19, т. 2, с. 611). Казбич реализуется как архетип "тени", демонический двойник Печорина, его "анти-я", экстраполированное вовне темное начало его личности. Взаимодействие Печорина со средой диких, "естественных" горцев сводится к цепи искушений и преступлений. Азамату "ради смеха" Печорин "обещался дать червонец, коли он ему украдет лучшего козла из отцовского стада" (19, т. 2, с. 587). Позже герой предлагает Азамату торг: лошадь Казбича в обмен на сестру, и Азамат отдает свою сестру неверному. В повести "Тамань", действуя в не менее экзотической, но не в дикой, а в разбойничьей среде контрабандистов, которую Печорин называет "мирным кругом" (19, т. 2, с. 637), герой пытается привнести в этот мир законы цивилизации, напоминая девушке-контрабандистке о существовании коменданта (19, т. 2, с. 633). В первом случае, в отношениях Печорина с горцами реализуется частный случай общей оппозиции цивилизация-дикость, во втором, — закон-преступление. Одинаковость пороков человеческой природы: Азамат, также, как и Печорин, готов пренебречь любыми запретами, чтобы получить то, что ему хочется; Казбич готов, не считаясь со средствами, вернуть то, что ему принадлежало или могло принадлежать, — снимает первую оппозицию. Причем, извечную человеческую порочность высвечивает в диком человеке все же контакт с цивилизацией. Максим Максимыч, давая характеристику Азамату, вспоминает один его недостаток — "ужасно падок был на деньги" (19, т. 2, с. 587). Именно этим пороком воспользовался Печорин, предложив похитить козла за червонец, позже воспользовался другим пороком — жадной любой ценой получить коня Казбича. В предисловии к роману Лермонтов, представляя своего героя, писал: "...это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии" (19, т. 2, с. 581). Первая повесть исследует извечные человеческие пороки, равно присущие и диким горцам и цивилизованному Печорину. Новая ступень двойничества тем более важна, что сходство и близость Казбича и Печорина обнаруживаются в ситуации по-

хищения, то есть нарушения нравственных правил, проявления порока, одинаково присущего и цивилизованному человеку и горцу, то есть самой природе человека. Это же теневое, темное начало в личности Печорина помогает обнаружить черновик романа. В черновом наброске внешности Печорина автор ввел в его портретную характеристику любопытную метафору: "Если верить тому, что каждый человек имеет сходство с каким-нибудь животным, то, конечно, Печорина можно было бы сравнить только с тигром..." (22, с. 138). Этот двойник Печорина уже не принадлежит к миру людей, исходя из концепции архетипов, он воплощает темную дочеловеческую грань сознания героя. "...Все негативные черты индивида, воспринятые им через наследственность, но отвергнутые его сознанием и оттесненные в бессознательное, складываются в фигуру "тени" — "анти-я", — так передает смысл этого архетипа С.С. Аверинцев, добавляя, что "'тень' — некий дьявол психического микрокосма" (1, с. 130). Последнее замечание особенно интересно, если имплицитно его на демонические черты в образе Печорина, уже возникшие аналогии с Фаустом и на коллизию повести "Бэла", которая собственно на материале живых конкретных людей, а не идей и абстракций повторяет коллизию "Демона", с тем же результатом. Редкие минуты гармонии с самим собой, внутреннего успокоения выпадают Печорину именно наедине с природой, когда он возвращается в первобытное лоно, освобождаясь от искажающих сознание противоречий. Подобно горцу он счастлив ощущением простора и свободы, забывая обо всех условностях цивилизации, когда скачет "на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра" (19, т. 2, с. 656). Да и наряд героя скрупулезно повторяет боевую одежду горца. И нарушаются эти минуты гармонии вторжением мира цивилизации: "Весело жить в такой земле. Какое-то отрадное чувство разлило во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо синее — чего бы, кажется, больше? зачем тут страсти, желания, сожаления?.. Однако пора. Пойду к Елизаветинскому источнику: там, говорят, утром собирается все водяное общество" (19, т. 2, с. 698). Очевидно, в этих минутах уравниловки, гармонии с природой, реализует себя доцивилизированное начало. Во многом теневое начало в сознании Печорина помогает увидеть рецензия С.А. Бурачка на поэму "Мцыри", в которой — взаимосвязь и взаимопереход образов человека и зверя был очевиден: "Надоел мне этот могучий дух! Воспевания о нем поэтов и мудрствования о нем философов удивительно жалки и приторны. Что такое могучий дух? Это дикое движение человека, не вышедшего еще из состояния животного, в котором "я" свирепствует необузданно... Могучий дух в медведе, барсе, Василиске, Ваньке Каине, Картуше, Робеспьере, Пугачеве, в диком горце, в Александре Македонском, Цесаре, Наполеоне — один и тот же род: дикая, необузданная воля, естественная в звере, преступная в человеке, тем более — преступная, чем он просвещеннее..." (23, № 12, с. 37). Это анималистическое понимание корней индивидуализма у нового типа личности и литературного героя очень органично вводит нравственный аспект в понимание свободы воли, добавляет к нему мысль об ответственности, которая то и дело возникает в дневниковых записях Печорина.

Имеет смысл остановиться на еще одной тенденции развития сознания героя, намеченной в уже цитированном черновом наброске портрета: "...душа или покоряется природным склонностям, или борется с ними, или побеждает их: от этого злодеи, толпа и люди высокой добродетели; и в этом отношении Печорин принадлежал к толпе, и если он не стал ни злодеем, ни святым — то это, я уверен, от лени" (22, с. 138). В антимонии святой — злодей оба полюса характеризует окончание процесса становления личности, обретение ею целостности и завершенности путем

либо освобождения теневого, нецивилизованного начала, либо достраивания личности до самой себя путём преодоления темной стороны и разрыва собственной суверенности, открытия "внутренней личности" навстречу миру людей, их верований, чувств и идеалов. Печорин колеблется, не делает шага ни к доцивилизованному, ни к асоциальному мирам, ни к миру цивилизованному и социально узаконенному, действия его не выходят из круга рефлексии, "внутреннее я" его закрыто для мира. Так, наверное, следует понимать его лень в приведенной цитате.

В повести "Тамань" герой лишь напоминает о существовании закона, но так и не прибегает к нему, оппозиция снимается мнимостью намерений Печорина. Повесть начинается с упоминания о "казенной надобности" приезда Печорина (19, т. 2, с. 627) и завершается восклицанием: "Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности!" (19, т. 2, с. 637). Однако социально ангажированный герой действует от собственного имени; а не по букве закона, который должен официально представлять.

Причину противоречивости и "странностей" Печорина Максим Максимович объясняет так: "...что задумает, подавай; видно в детстве был маменькой избалован..." (19, т. 2, с. 611). Вспоминая Азамата, тот же Максим Максимович замечает: "И уж точно, избаловали мы его с Григорьем Александровичем" (19, т. 2, с. 587). Азамат готов на все, чтобы получить то, что ему хочется: будь то червонец, обещанный Печориным, или знаменитая лошадь Казбича. Печорин не считается ни с чем, чтобы получить Бэлу, только потому, что она ему понравилась и ему интересно завоевать ее сердце. Но Азамат еще мальчишка, ребенок. "Мальчишкой" его называет Казбич (19, т. 2, с. 592), а Печорин говорит: "Я думал, что ты мужчина, а ты еще ребенок: рано тебе ездить верхом..." (19, т. 2, с. 594). Но мужчина и воин Казбич отказывается от предложения Азамата похитить сестру, а офицер Печорин это похищение осуществляет вопреки законам и цивилизации, которую он представляет, и общечеловеческой морали, нормы которой распространяются на всех героев романа. Как "нехорошее дело" (19, т. 2, с. 594) расценивает поступок Печорина Максим Максимыч, Азамат соглашается отдать сестру, но при этом вспоминает о недобрении отца и "бледнеет как смерть" (19, т. 2, с. 600). Казбич, по мнению офицера-рассказчика, "вознаградил себя за потерю коня и отомстил" (19, т. 2, с. 600), на что Максим Максимыч замечает: "Конечно, по-ихнему, он был совершенно прав" (19, т. 2, с. 600). Сходство Азамата, в котором отказываются видеть мужчину, и уже много пережившего взрослого человека Печорина выявляет еще одну архетипическую грань личности героя — начало "дитяти". В этом контексте значима одна деталь в портрете Печорина: "В его улыбке было что-то детское" (19, т. 2, с. 620). Архетипические начала "дитяти" и "тени" проакцентированы в первой повести — "Бэла" соседством Печорина и Максим Максимыча, который по возрасту и по чину старше героя и выступает в роли наставника, знакомого героя с нравами и обычаями горцев, с особенностями военной службы на Кавказе.

Начала "тени" и "дитяти" соответствуют и поступкам Печорина, который представляет диким горцам теневую сторону цивилизации. В мифах творения темной тенью культурного героя выступал его двойник, а иногда — демонический близнец, хотя нередко эти функции совмещались в одном лице, проявляясь в шалостях, озорстве культурного героя. "Прежде всего, надо сказать, что древнейшим, вернее весьма архаичным, культурным героям часто приписываются и плутовские хитрости, причем, не всегда с благами, созидательными целями совершаемые", — замечает Е.М. Мелетинский (26, с. 36—37). К. Леви-Стросс подчеркивает, что и трикстер (демонический двойник) и культурный герой вступают в роли медиаторов, связывавших противоположные

миры, и тем самым объясняет их двойничество (18). Посредником между мирами диким и цивилизованным выступает Печорин, ведя обмен традиционными объектами: скотом, женщинами, но совершаемые им сделки незаконны с точки зрения обоих миров. В мифах творения деяния культурного героя можно обобщить по следующим этапам: освоение местности, порождение групп людей и животных, предписание обычаев и обрядов, введение брачных правил, обучение ремеслам и искусствам, битва с враждебными людям силами, нередко чудовищами, попытка победить смерть, как правило, неудачная (26, с. 7). Печорин осваивает новый мир, но остается в пределах крепости — очаге своего пространства в неосвоенном, "чужом" мире, соединяется с "чужой" невестой, но нарушает при этом правила, принятые обеими сторонами, обучает торговле, но приносит при этом в дикий мир не атрибуты искусства, а деньги, во всей европейской культурной традиции признаваемые орудием дьявола. Поступки Печорина идентифицируются с деяниями культурного героя, но в их "теневом", перевернутом варианте. Положение отчасти меняется в повести "Тамань": герой выступает здесь в статусе официального лица, но не реализует его. "Теневые" деяния культурного героя сменяются недеянием. В повести "Фаталист" в рамках схемы деяний культурного героя Печорин осуществляет попытку победить смерть, но герою удается лишь отсрочить собственную кончину, но не декларировать свое бессмертие. В этой повести Печорин владеет тайной смерти, он знает, чей черед умереть наступил, но не имеет власти над смертью. Таков итог деяний культурного героя шумеро-аккадского эпоса Гильгамеша, потерявшего траву бессмертия и вынужденного признать неизбежность своего ухода (40). Так гармония между вытекающим из обстоятельств статусом культурного героя и событиями жизни Печорина обретается, но не как итог жизни, поскольку события сюжета романа не совпадают с реальной последовательностью сюжета жизни героя, и коллизии повести "Бэла", в которой герой реализуется в архетипах "дитяти" и "тени", осуществляя теневую сторону деяний культурного героя, еще только предстоит состояться уже после испытания героем судьбы в "Фаталисте".

Это несовпадение реальной последовательности событий жизни героя с сюжетом романа прочитывается и на уровне ступеней индивидуации личности Печорина. Итак, первый этап индивидуации, связанный с архетипическими гранями "дитяти" и "тени", приходится на повесть "Бэла". В следующей главе "Максим Максимыч" в портрете Печорина проглядывает феминное начало: "его кожа имела какую-то женскую нежность", он сидит "как Бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала", офицер-рассказчик обращает внимание на "маленькую аристократическую ручку" с "худыми, бледными пальцами" (19, т. 2, с. 620), — все это черты архетипа "anima-animus" — бессознательного начала противоположного пола в человеке, женского начала в Печорине. Но в этом же портрете, отмечена "детская" улыбка героя, следовательно, предшествующий архетип, соответствующий первой ступени индивидуации, не преодолен.

В повести "Тамань" герой не только действует "по казенной надобности", но и "делает серьезную, даже строгую мину" (19, т. 2, с. 633—634), обещая донести об увиденном ночью коменданту. Печорин ведет себя подобно "персоне", социально ангажированному архетипу "отца", поддерживающего установленный внешний порядок. Новая грань архетипа "отца" реализуется в повести "Княжна Мери": Печорин управляет судьбами мира, но не с официально значимых, а психологических позиций. Печорин подчеркивает свой возраст и опыт по отношению к юнкеру Грушницкому. "...я был сам некогда юнкером, и, право, это самое лучшее время моей жизни!" — говорит Печорин Мери, подчер-

квивая временную дистанцию, отделяющую его от юности (19, т. 2, с. 663). Мери герой рассказывает об утрате юношеских надежд, беседуя с Вернером, замечает: "... мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга; одно слово — для нас целая история; мы видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку" (19, т. 2, с. 647). В повести "Фаталист" Печорину ведомы не только скрытые пружины психологической драмы жизни, но и таинства смерти, глядя на Вулича, Печорин говорит: "... я читал печать смерти на бледном лице его" (19, т. 2, с. 14). Эту способность угадывать судьбу Печорин сравнивает с опытом "старых воинов" (19, т. 2, с. 716). Здесь герой достигает высшей ступени индивидуации — архетипа "мудрого старика", прозревшего смысл событий, скрытый за пестротой повседневной жизни. Если в повести "Княжна Мери" Печорин замечал, что ему заранее известен итог его романа с Мери и от этого ему нестерпимо скучно, то теперь герой утверждает, что вся жизнь ему известна заранее, как "дурное подражание давно ему известной книги" (19, т. 2, с. 716).

Прохождение этапов индивидуации, изменение героем возрастного и социального статуса закрепляется соответствующими обрядами: от "дитяти" к социально ангажированному архетипу "персоны" путь лежит через обряд инициации, от воина к отцу и мужу — через ряд свадебных испытаний. Посвятельные и свадебные испытания связаны с преодолением опасности, проходя инициацию, мальчик переживает временную смерть, чтобы возродиться уже в новом качестве зрелого мужа, нередко получая помимо нового социального статуса и новое имя; поскольку его прежняя личность умерла и родилась новая. Для девушки подобным значением обладало замужество. Так, начала "дитяти", "тени", "анима" должны быть преодолены героем в повести "Тамань", когда Печорин выступает в роли социально ангажированной "персоны" — "странствующего офицера с подорожной по казенной надобности".

Обряд инициации проводился в "чужом" пространстве, намеренно вынесенном за пределы освоенного племенем мира, при этом имитировалось поглощение человека чудовищем, его временное погребение (36, с. 646–654). Печорин поселяется в хате на краю городка, в которой, по определению десятника, "нечисто" (19, т. 2, с. 627), такое же определение находит и казак героя (19, т. 2, с. 630). Хата находится не только на окраине города, т.е. на границе "своего" и "чужого" пространства, но и "на самом берегу моря" (19, т. 2, с. 627), таким образом, хата знаменует черту между человеческим миром, упорядоченным и освоенным, и стихией, выступая пространственным медиатором между "своим" и "чужим", "космосом" и "хаосом". Хозяева хаты — слепой и старуха, первый — медиатор между нормой и уродством, вторая — между жизнью и смертью, оба они — идеальные проводники обряда инициации, в силу своего пограничного положения. Поведение слепого кажется Печорину подозрительным, поскольку, несмотря на слепоту, тот вполне уверен в себе. Печорина поражает "едва приметная улыбка", которая "пробежала по тонким губам его" (19, т. 2, с. 628), после чего герой начинает сомневаться в слепоте мальчика. Дневная роль убогого не совпадает с ночным поведением слепого мальчика: исчезает малороссийский акцент, мальчик уверенно и точно спускается по дороге к морю. Слепой владеет некоей тайной, недоступной Печорину, которую последний стремится разгадать. Кроме того, слепой, старуха и девушка — контрабандисты — и, таким образом, они вынесены за пределы юридически освоенного социума.

За пределы города вслед за слепым выходит Печорин, а за тем девушка-контрабандистка вывозит его в открытое море. Так, герой покидает "свое" пространство. Борьба с девушкой в открытом море связана для Печорина со смертельной опасностью. Девуш-

ка-контрабандистка наделена качествами, ставящими ее вне человеческого мира. Особенно часто называет ее Печорин "ундиной", она привлекает героя загадочной песней, как морские русалки и сирены, она-то и выводит героя в свое пространство — море. Борясь с ней в лодке, Печорин сравнивает девушку с кошкой, позже называет ее натуру "змеиной" (19, т. 2, с. 635), тем самым подчеркивая ее принадлежность к иному, "чужому" миру. В начале повести "Тамань" Печорин несколько иронически замечает: "Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить" (19, т. 2, с. 626). Временное голодание, связанное часто с искушением пищей, нередко составляло один из компонентов посвятельных обрядов и было затем ассимилировано волшебной сказкой (29). Пусть иронически, но герой признает, что пережитая им опасность была смертельной. Но "инициация" не завершилась перемены статуса; герой не стал социально ангажированной "персоной" и к асоциальной среде контрабандистов тоже не примкнул.

В повести "Княжна Мери" Печорин едва не стал женатым человеком, поединок с Грушницким вызван в первую очередь соперничеством из-за Мери, а в архетипической парадигме индивидуации героя может быть интерпретирован как предсвадебное испытание. Поединок заканчивается победой Печорина, вновь пережившего смертельную опасность, но вновь не знаменуется перемены статуса — герой не получает завоеванной им невесты, остается социально неангажированным и в отношении семейного статуса. Внешняя атрибуция дуэли вновь повторяет схему ритуального посвящения: место выбрано за пределами города, обоих дуэлянтов сопровождают и поддерживают друзья, синонимичные в ритуальном контексте друзьям жениха. Герой снова не переходит окончательно на новую ступень индивидуации. Более того, смерть героя сюжетно уже совершилась еще до столкновения с контрабандистами и дуэли с Грушницким, значит, и подлинная смерть героя не привела к кардинальному изменению статуса: он фактически умер, но мысленно продолжает вращаться по кругу уже пережитых событий жизни. Сюжетно намеченная в романе инициация не совпадает с хронологической последовательностью событий.

Ни один из этапов своей жизни герой не может считать полностью завершенным, он признается: "Нет в мире человека, над которым прошедшее приобрело бы такую власть, как надо мною. ...ничего не забываю — ничего!" (19, т. 2, 650). Вновь и вновь Печорин возвращается к переживаниям первой любви, юности, бесконечно возобновляя свой давно завершенный роман с Верой. Начала "тени" и "дитяти" вдруг высвобождаются в повести "Княжна Мери", в которой статус и поведение героя внешне соответствует архетипу "отца": Печорин, потеряв коня в погоне за Верой, ведет себя подобно теневому двойнику — Казбичу: "...я упал на мокрую траву и как ребенок заплакал" (19, т. 2, с. 707). Сравним, как выражает свою боль, потеряв коня, Казбич: "...потом завизжал, ударил ружье о камень, разбил его вдребезги, повалился на землю и зарыдал, как ребенок" (19, т. 2, с. 595). Мудрец в "Фаталисте", читающий на лицах печать близкой смерти, не забывает кивнуть хорошенькой дочери урядника Насте. После поединка с судьбой в "Фаталисте" герой возвращается в крепость N и продолжает службу под началом Максима Максимыча. Инициация интеллектуальная, посвящение в высшие тайны мира также не привела к изменению статуса: герой, знающий тайны жизни, прозревший богооставленность мира, не выпадает из социальной парадигмы, продолжает жить и действовать, хотя, познав тайну жизни и смерти, должен, подобно мудрому шаману, удалиться от мира, встать вне повседневной жизни.

Все архетипические грани личности Печорина живут в нем одновременно, ни одна не может быть признана полностью преодоленной, ни один этап биографии не отделен от другого пере-

меной статуса героя, хотя последний проходит необходимые испытания, аналогичные инициации, свадебным испытаниям, шаманскому посвящению. Эта неопределенность сказывается в расплывчатости возраста героя. Сначала Максим Максимович удивляется несоответствию возраста героя его настроению: "... в первый раз я слышал такие вещи от двадцатипятилетнего человека, и, бог даст, в последний..." (19, т. 2, с. 610). Офицер-рассказчик, наблюдая за Печориным, замечает: "С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более двадцати трех лет, хотя после я готов был дать ему тридцать" (19, т. 2, с. 620). После новой встречи с Верой, еще раз пережив впечатления первой любви, Печорин сам удивленно констатирует: "А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; густые кудри выются, глаза горят, кровь кипит..." (19, т. 2, с. 656).

Герой стремится путешествовать во времени так же свободно как и в пространстве, воскрешая прошедшую юность, умерших людей; его собственная смерть в середине романа выглядит неполной, обратимой, поскольку сюжет продолжает развиваться, герой живет и действует. Встречая Веру, Печорин замечает: "Мы давно не видались", — но ответной реплики: "Давно, и переменились оба во многом!" — будто бы не слышит, возобновля сразу прежние отношения (19, т. 2, с. 654).

Миф в строгом смысле не повествование, он не сюжетен, не дискретен, его внутреннее время циклично, поэтому и герой пребывает в постоянном круговороте смертей и рождений. Миф не знает категорий конца и начала, а его герой не знает одного рождения и абсолютной смерти, герой мифа доиндивидуален, он постоянно изменяется, обновляется, переходя от одной ипостаси к другой, от одного двойника к другому, "...чем заметнее мир персонажей сведен к единственности (один герой, одно препятствие), тем ближе он к исконному мифологическому типу структурной организации текста", — с этим выводом Ю.М. Лотмана трудно не согласиться (21, с. 19). Казбич, двойник теневой, Азамат, двойник отражающий исконную испорченность человеческой природы, архетип избалованного "дитяти", Вернер — интеллектуальный двойник, Вулич — фатальный, и наконец — сам автор с конкретным текстом своей реальной биографии, отождествленный современниками с Печориным, — вот перечень двойников героя романа (35). Причем, свою биографию герой творит и реальными событиями и их описанием, анализом в своем "Журнале", т.е. дважды, отсюда частые сравнения жизни с книгой, а себя с героем романа. Венчает этот смысловой ряд ключевая метафора в "Фаталисте": офицеры рассуждают о "мусульманском поверье, будто судьба человека написана на небесах" (19, т. 2, с. 711). Структура личности героя романа близка к разомкнутой предперсональности мифологического героя, свою жизнь Печорин также стремится выстроить как цикл, а не как линейную последовательность событий, герой не завершает полностью ни один из этапов своей жизни, не переходит с одной ступени индивидуации на другую, всегда оставляя для себя возможность возвращения, даже после смерти. Аберрация между временем внутренним (обратимым) и внешним (линейным), хронологически последовательным и сюжетным, обращенность героя в прошлое ведут к его трагической неадекватности настоящему, поскольку действует герой не в мифе, а в действительности нового времени.

Если в отношении теории архетипов ступени индивидуации выглядят условными, поскольку текуч и неконкретен сам архетип, то двойничество мифологического героя, его многоипостасность развертываются в условно выделяемые события "биографии" при трансформации мифа в сюжетное, эпическое повествование.

Этапы трансформации мифа в эпос связаны с десакрализацией и дистанцированием от ритуала: сакральное трансформируется

в социальное, космогоническое (битва с хаосом или хтоническим чудовищем) — в авантюрное, циклическое время в линейное. Каждый этап биографии героя мыслится как заверченный, возвращение к нему невозможно. В.М. Жирмунский, анализируя эпосы разных народов, находит в них ряд общих моментов, выраженных в общих, повторяющихся мотивах: необычное рождение героя, его озорство или своеволие, магическая неуязвимость, чудесный конь и)или оружие, побратимство, героическое сватовство и другие (12, с. 9). На базе выводов В.М. Жирмунского свои варианты биографии эпического героя предлагают П.А. Гринцер (9, с. 171), Е.М. Мелетинский (25, т. 2, с. 464, 473). Аналогичный подход к событиям жизни как фольклорного, так и собственно литературного героя применен в металитературоведении Н. Фрая, который весь художественный процесс выстроил по схеме смены четырех основных фаз мифоритуального архетипа (13, с. 106—107). Сходные фазы бытия мифологического героя, готового перейти в эпическое повествование, выделяет в названной ранее статье и Ю.М. Лотман (21). Можно сделать вывод о тенденции к составлению биографии мифологического героя, имеющей место в разысканиях исследователей, стоящих на различных методологических позициях, и объективности данных архаических эпосов для составления подобных биографий. Этапы биографии могут варьироваться, но, суммируя различные схемы событий жизни эпического героя, можно составить обобщенную схему: чудесное или загадочное происхождение, добывание чудесных предметов или обладание ими, детские шалости или своеволие героя, свадебные героические испытания, битва с драконом, временная или мнимая смерть, возрождение уже в новом, более совершенном качестве. Последовательность событий биографии несколько условна: битва с драконом или путешествие в подземный мир могут предшествовать свадьбе, а чудесные предметы добываться в ходе свадебных испытаний.

Обязателен в предложенной схеме мотив озорства эпического героя, демонстрирующий исключительность, превосходящие норму возможности последнего. Герой эпоса "всегда активен, настойчив, деятелен, его индивидуальность не укладывается в рамки общепринятых предписаний и норм (отсюда пресловутая тема озорства, буйства или своеволия героя)", — к таким выводам, сопоставляя данные шумерийского, индийского, греческого и угаритского эпосов, приходит П.А. Гринцер (9, с. 188).

Печорин не принадлежит по рождению ни к одному из миров, в которых действует. Максим Максимыч замечает: "... должно быть, богатый человек; сколько у него было разных дорогих вещей!..." (19, т. 2, с. 587). Вернер, передавая Печорину отзыв о нем княгини, замечает: "...я сказал ваше имя... Оно было ей известно. Кажется, ваша история там наделала много шума..." (19, т. 2, с. 648). Печорин уезжает путешествовать в Персию, а как возможные маршруты называет "Америку, Индию, Аравию" (19, т. 2, с. 610) — маршруты неизведанные и неожиданные по своей экзотичности. Тайна окутывает прошлое героя (скандальная "история" в Петербурге, странный роман с Верой, завершившийся разлукой, хотя оба героя любили друг друга), таинственно и его будущее и смерть по дороге из Персии. Чудесное происхождение героя мотивировано конкретно исторически, социально (богатство, знатное происхождение) и художественно — фигурами умолчания, неполной определенностью текста романа.

Чудесные предметы, которыми владеет герой, переосмыслены в социальном контексте: Печорин, характеризуя свои отношения с Вернером, замечает: "...у меня есть лакеи и деньги" (19, т. 2, с. 646). Максим Максимыч после неудачной встречи с Печориным иронически говорит о слуге последнего: "...и лакей такой гордый!" (19, т. 2, с. 623). Рассказчик обращает внимание на

"чудесную коляску" Печорина (19, т. 2, с. 617), на изысканность белоснежного белья.

"Шалости" герой совершает на протяжении всего романа, поскольку архетипическая ступень "дитяти", э тап детства так и остаются непреодоленными: любопытство, а не "казенная надобность" заставляют героя выслеживать контрабандистов, шутка с ковром, перекупленным у матери Мери, выглядит, как подростковая выходка, исключительно своеволие заставляет героя похитить Бэлу, заставить Мери полюбить себя.

Смерть героя приходится на середину романа, поэтому выглядит временной, мнимой. Битва с чудовищем переосмысливается, как схватка с роком в повести "Фаталист", обезумевший казак — воплощение самой слепой судьбы, впрочем, в данном контексте особенно важно упоминание Печорина об усталости от игры собственного воображения, "как после ночной битвы с привидением" (19, т. 2, с. 716). Таким образом, основные события биографии мифологического героя в очень опосредованном виде, но все же узнаются в событиях биографии Печорина. Но главное событие биографии — временная смерть — не привело к возрождению героя в новом, совершенном качестве, преодолевшем начала "тени", "дитяти", "anima", как дробящих единство личности, раскалывающих ее на двойников.

Личность Печорина по-прежнему осталась раздробленной, а старые двойники сменились новыми, для героя так и не наступают зрелость и старость, он молод, но при этом он — дитя и он же — старик.

Герой ни разу не стремится найти гармонию с внешней ситуацией. Он, напротив, ломает ее, подчиняя своим правилам. Герой находится в плену у своего однажды состоявшегося под воздействием других обстоятельств, в иных времени-пространстве "я". Но это прошлое "я" герой переносит в новые обстоятельства, в новые миры, оставаясь пленником своего прошлого. Степень свободы героя, его способности перейти от одного этапа индивидуации к другому, с одной ступени биографии на следующую определяется его подвижностью, способностью к изменению. Судьба, спроецированная героем вовне, на самом деле есть продолжение его прошлого опыта, перенесенного на новую ситуацию. Герой принадлежит прошлому, не умея окончательно отделиться от того, что он когда-то имел и теперь потерял, поэтому Вере он тоже не дает свободы. Постоянная рефлексия Печорина — вот источник его несвободы, причина, не дающая ему завершить индивидуацию, привести к гармонии внутренне противоречивое "я". Не умея преодолеть прошлое, Печорин лишает себя будущего, лишает себя надежды на перемены внутренние, ему остается лишь средство для перемен внешних — путешествия.

Распыленность личности протагониста, его одновременное пребывание на всех этапах индивидуации, соединенное с единственно неопровержимым знанием об ограниченности человеческой жизни началом и концом, причем, в диалоге с Вернером, в соответствии с концепцией незавершенности прошлого сначала провозглашается неизбежность конца "в одно прекрасное утро", а затем обязательность начала "в один прегадкий вечер" (метатеза начала и конца поддерживается и обратным следованием суточного цикла: сначала смерть утром, затем рождение вечером) позволяет уточнить сущность фатализма Печорина как выражения его философской и действенно жизненной позиции.

Философскую позицию М.Ю. Лермонтова трудно обозначить с достаточной определенностью по целому ряду причин, и в первую очередь, в силу отсутствия собственно философской самоидентификации поэта (30, с. 395). "Философская мысль выступает у Лермонтова не в чекане отвлеченных понятий, но как грань поэтического изображения мира, поэтического выражения чувств и поэтического действия на мысль, чувство

и поведение", — замечает В. Асмус (2, с. 359—360). Таким образом, все творческое наследие Лермонтова можно характеризовать как "образную философию", причем, во многом опережающую развитие мировой философской мысли (32, с. 274). Этот очевидный факт требует идентификации философских взглядов Лермонтова.

Начиная с Белинского, все критики и исследователи творчества Лермонтова обращали внимание на фатализм, как основу жизненно-философской позиции автора и его героев. Фатализм Лермонтова ничего общего не имеет со слепой покорностью судьбе. Он представляет собою форму реализации свободы личности, ее богоборческих устремлений. Фатализм Печорина, по сути, — колоссальный эксперимент, цель которого выяснить, существует ли некое высшее начало ("предопределение") и способно ли оно на справедливый суд. Ведь все свои действия по отношению к себе и к окружающим Печорин оценивает как зло, ту же оценку предлагает прощальное письмо Веры — "привлекательное зло" (19, т. 2, с. 667, 705). Но высший суд не состоялся, божественное начало никак не обнаружило себя. И, хотя Печорин, отрицая результаты своего эксперимента, продолжает сомневаться в отсутствии предопределения, всю степень ответственности за свои действия он принимает на себя сам. В фатализме Печорина свобода действия неразрывно связана с ответственностью. Перед дуэлью и в исповеди княжне Мери Печорин характеризует свою жизнь, как несостоявшуюся, растрченную на "страсти пустые и неблагодарные" (19, т. 2, с. 695), не востребовавшую лучшие качества его души. Жить герой продолжает только из "любопытства", ожидая "чего-то нового" (19, т. 2, с. 695), но не изменения своей участи. Таким образом, фатализм делается формой постоянного испытания судьбы, спора с уготованным назначением и попыткой угадать его, то есть получить итог жизни еще до смерти. Так, фатализм делается способом самоопределения героя по отношению к действительности, а точнее, его самоотделения от мира, источником постоянного спора с неудовлетворяющей героя действительностью.

Охарактеризованный таким образом фатализм Печорина может быть идентифицирован как экзистенциальное мироощущение, приближающееся к кругу идей А. Камю. Подобно Печорину, человек в философской системе Камю погружен в мир абсурда, который не дает возможности личности самоосуществиться. Мир — противник, недостойный человека, его место в противоборстве должен занять Бог. Но бытие Бога в философской традиции, ведущей к Камю, поставлено под вопрос. "...абсурд — это грех без Бога", — утверждает Камю (15, с. 45). Ответом на такой мир может быть только отчаяние. Как "холодное, бессильное отчаяние" (19, т. 2, с. 672) характеризует свое постоянное мироощущение Печорин. И окружающий героя мир и его собственная роль в этом мире абсурдны и недостойны героя по его собственному признанию. Фатализм Печорина — способ отрицания мира и своего назначения в нем. "У меня врожденная страсть противоречить; целая моя жизнь была только цепью грустных и неудачных противоречий сердцу или рассудку", отмечает Печорин (19, т. 2, с. 644). Так, фатализм приобретает черты бунта. Характеризуя бунт как способ бытия, А. Камю утверждает: "Бунт есть постоянная данность человека самому себе. <...> Бунт есть уверенность в подавляющей силе судьбы, но без смирения, обычно ее сопровождающего" (15, с. 53). Но выбор бунта как единственного способа осуществить свою свободу безнадежен, он лишает будущего. "...чего я жду от будущего? Право, ровно ничего", — признается Печорин (19, т. 2, с. 687). Логика бытия человека, избравшего "безнадежный бунт" как способ отношения к миру, охарактеризована Камю как логика самоубийцы. Жизнь для абсурдного человека не со-

ставляет безусловной ценности, ценен выбор одиночества и бунта сам по себе. Готов к смерти и Печорин, персонифицирующий смерть в образе судьбы. Странствия героя в конце романа можно расценить как поиски смерти: "...поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге!" (19, т. 2, с. 610). Это мироощущение экзистенциального самоубийцы, для которого самоубийство способ бытия, а не активное действие.

Говоря о своем "ненасытном сердце", сравнив себя однажды с Вампиром, Печорин занимает позицию человека, исчерпывающего жизнь. Но одновременно герой исчерпывает себя, платя за отрицание и подчинение мира себе скукой и страданием. Таков канон человека в антропологии и мифологии А. Камю. Среди героев, осознавших абсурдность мира и исчерпавших мир и себя, Камю называет Дон-Жуана и Гамлета. Герой поздней философской повести А. Камю "Падение", подводя итог собственной жизни, указывает на дон-жуанство как способ заполнения абсурдной пустоты бытия: "Право, у наших возлюбленных есть кое-что общее с Бонапартом: они всегда думают одержать победу там, где терпят поражение. В женщинах я видел партнеров своеобразной игры, где они как будто защищали свое целомудрие. Видите ли, я не выношу скуки и цену в жизни только развлечению. Самое блестящее общество быстро надоедает мне, но мне никогда не бывает скучно с женщинами, которые мне нравятся" (16, с. 299). С формальной стороны "Падение" представляет собою устную исповедь героя безмолвному слушателю, фактически его устный дневник. Причем, по ходу развития рассказа главного героя слушатель начинает осознавать, что внимает рассказу о самом себе. Эта типологическая тождественность героев повести прокомментирована самим А. Камю через ссылку на "Героя нашего времени": Камю указывает, что образ героя "Падения" — это "портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии" (16, с. 32). Дон-жуанство — внешний способ поведения героя, остро ощущающего абсурдность мира, проистекающую не столько из отсутствия Судии и Бога, сколько из отсутствия нравственного эталона, малейшей надежды на торжество правды и справедливости. Самому исповедующемуся "судье на покаянии" едва ли можно верить безоговорочно, к тому же в третьей беседе рассказчик сообщает, что обожает театр, а в жизни всегда был актером, ломал комедию. Вспомним недоверие к рассказчику, высказанное в романе "Проделки на Кавказе", синхронизируемым исторически с "Героем нашего времени", и театральные аллюзии в романе, поддерживаемые приемами подслушивания и поглядывания. Примечательно, что в обоих случаях возможность вымышленности описанных героем событий выступает указанием на типологическую общность самого героя и его современников.

Печорин принадлежит к героям гамлетовского типа (8), появление которых вызвано исторически переходной эпохой. С. Дурылин указывал на "дон-жуанизм" Печорина (10, с. 95). Вот как складывается его внешнее поведение, если следовать действительной, а не романной хронологии: мимолетное увлечение загадочной Ундиной, затем — экзотическая Бэла, воплощение красоты и чистоты, не искаженных влиянием цивилизации, Бэла, наскучившая так же быстро, как и светская красавица, затем — и сама светская красавица, покорить которую было возможно только ценой экстраординарного поступка, а параллельно развивается интрига с Верой, осложненная ситуацией адюльтера, наконец и в "Фаталисте" мелькает "хорошенькая Настя", дочь хозяина квартиры. Если к этому добавить воспоминания о прежних интригах (историю, наделавшую в Петербурге много шума), то перед нами вполне дон-жуановские похождения. Покоренные женщины, напоминают классический

дон-жуановский список, в котором должны быть и поселянки, и экзотические красавицы (экзотизм иногда сообщался через болезнь, например, "бедная Инеза" у Пушкина), и светские дамы. Внешнее поведение Печорина складывается вполне подон-жуановски: похищение, интрига с продуманной системой, дуэль, обманутый муж. Резюмирует это дон-жуанство запись в дневнике: "Не кстати было бы мне говорить о них (о женщинах) с такой злостью, мне, который кроме них ничего на свете не любил — мне, который всегда готов был жертвовать их спокойствием, честолюбием, жизнью..." (19, т. 2, с. 682). В "Журнале Печорина" есть и другое абсолютно дон-жуановское признание: "А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся душой! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту, и, подышав им досыта, бросить на дороге, авось кто-нибудь поднимет" (19, т. 2, с. 669). Внешнее дон-жуанство вполне органично сочетается с внутренним гамлетизмом, формула которого звучит как итог поединка с судьбой в "Фаталисте": "Я люблю сомневаться во всем..." (19, т. 2, с. 720). Новизна впечатлений связана для героя с переменой мест и любовными приключениями. Такова внешняя жизнь героя "дон-жуановского" типа.

Предлагая свою версию образа Дон-Жуана в философском эссе "Бунтующий человек", А. Камю утверждает: "...мне кажется, что в этот вечер, когда Дон-Жуан ожидал его у Анны, Командор не явился..." (15, с. 65). Итоги эксперимента Печорина в "Фаталисте" и Дон-Жуана с каменной статуей Командора, в интерпретации А. Камю, одинаковы: человек одинок, он не может добиться ответа на вопрос о цели своей жизни, он обречен на вечный вызов судьбе и вечные сомнения в ее существовании, свой суд он несет в самом себе, а не получает извне. Этот способ бытия, охарактеризованный ранее как отчаяние, является одной из форм трагического. Трагедия начинается в экзистенциализме там, где место Бога, ставшего трансцендентным, занимает человеческая свобода. Трагедия героя, спроецированная им на мир действительности или судьбу, — есть закономерное продолжение его мироощущения, внутреннего состояния героя. Трагично не историческое время бытия героя, а сам герой, который отказывается переживать свою судьбу, как часть общей судьбы мира людей. Внешний мир делается тогда источником страдания для героя, который не находит себе достойного назначения в этом мире. Так герой входит в трагически замкнутый круг противоречий между взаимоотрицанием судьбы и свободной воли. Такой сплав противоречий (долженствования и свободного действия, правосудия божьего и внутреннего суда совести) предлагает дневниковая запись Печорина: "...душа, страда и наслаждаясь, дает себе во всем строгий отчет и убеждается в том, что так должно; ...она проникается собственной жизнью, — лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие" (19, т. 2, с. 670). Предпочтение одной из крайностей ведет к отказу от бунта, как единственно возможной формы свободы, и поэтому невозможно. Таким образом, для героя остается только бунт как данность, а самоубийство как способ существования, причем, оба избранных способа контактов с действительностью не предполагают завершения.

Спроецированные на архаические архетипы и соответствующие этапно-возрастные ритуалы события романа и грани личности протагониста позволяют выявить две точки сцепления художественного мира романа и магистральной архетипической вертикали в развитии культуры. Глубинный архетипический смысловой пласт романа указывает на возможность его понимания и описания в терминах ритуально-мифологичес-

кой школы. События жизни Печорина в их романной и действительной последовательности, а также тот рисунок противоположностей личности героя, который постепенно выявляется при движении Печорина от одного жизненного этапа к другому отвечают схеме индивидуации, предложенной К.-Г. Юнгом. При этом незавершенность каждой ступени индивидуации, их инверсия, вызванная нарушением последовательности в хронологии романа, выводит на уровень осознания философской рефлексии Печорина. Именно на этом уровне рудименты мифологического мышления космической стадии, нашедшие выражение в "распыленности", недостоенности личности героя, приходят в соприкосновение с прототекстом Нового времени через обнаружение начал конкретных образов, относимых к числу "вечных" или магистральных — Дон-Жуана, Фауста, Гамлета, — в личности героя романа. Неперсонифицированный архетип, присутствующий как схема, указание, возможная динамика личности героя, задает направление этому развитию в сторону преодоления расщепленности, сведения противоположностей к синтезу. Архетип — один из рудиментов мифологического мышления в литературе нового времени, он не связан с конкретным образом или героем, существуя как их потенциальная возможность, предпосылка. Архетипы не определяют типа поведения, они указывают на ситуации, в которых потенциально заложены возможности ремифологизации события или поведения персонажа. Архетип не об-

ладает конкретностью, он ориентирует на распознавание противоречий развития, перехода с одного возрастного этапа на другой. Предперсональность архетипических начал, выявляемых в личности Печорина, находит конкретное выражение, наименование через типологическое сходство, устанавливаемое между героем и рядом "вечных" традиционных образов. Необходимо подчеркнуть, что в романе Лермонтова не предлагается интерпретация образа Дон-Жуана или Гамлета, поскольку ни один из "вечных" образов не назван по имени, хотя название героя традиционным именем выступает необходимым и достаточным способом идентификации "вечного" образа. Однако некоторые аллюзии традиционных способов установления отношений к себе и к миру, нашедшие выражение в "вечных" образах, находят выражение в самоидентификации Печорина. Мифологическая рефлексия художественного мышления Лермонтова, таким образом, направлена и на глубинный архаический пласт культуры, доперсональный, не в полной мере выделяемый из действительности, и на мифы Нового времени, идентифицирующие персонаж и обстоятельства, в которых обнаруживает себя личность персонажа. Такое двухуровневое проецирование событий и героя романа на диахроническую ось культуры позволяет пролонгировать взаимодействие героя романа с культурной вертикалью в будущее, установив типологические аналогии с героями А. Камю и возможность идентификации экзистенциального типа мышления в фило-

софском аспекте романа.

Библиография

1. Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. — М., 1972. — Вып. 3.
2. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1968.
3. Байбурин А.К. считает оппозицию свой-чужой доминантой мифологического мышления. (Байбурин А.К. Ритуал: свое и чужое // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. — Л., 1990. — С. 3—13.
4. Барт Р. Избранные работы. Поэтика. Семиотика. — М., 1989.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.
6. Белый А. Символизм как мировосприятие. — М., 1994.
7. Гадамер Г.Г. Миф и разум // Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991. — С. 92—100.
8. См.: Григорьян К.Н. Лермонтов и его роман "Герой нашего времени" — Л., 1970. С. 295—340.
9. Гринцер П.А. Эпос древнего мира // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. — М., 1971.
10. Дурылин С. "Герой нашего времени" М.Ю. Лермонтова. — М., 1940.
11. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. — М., 1990.
12. Жирмунский В. М. Народный героический эпос. — М.-Л., 1962.
13. Землянова Л. М. Аналогическая метатеория Н. Фрая // Землянова Л.М. Современное литературоведение в США. — М., 1990.
14. Иванов В.В. О некоторых принципах современной науки и их применении к семиотике малых (коротких) текстов // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. — М., 1988.
15. Камю А. Бунтующий человек. — М., 1990.
16. Камю А. Посторонний. Чума. Падение. Рассказы и эссе. — М., 1989.
17. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячей лиц. — М., 1997.
18. Леви-Стросс К. Мифологические. Сырое и вареное // Семиотика и искусствознание. — М., 1972. — С. 25—49.
19. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1970.
20. Лотман Ю.М. О.М. Фрейдберг как исследователь культуры // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1973. — Вып. 6.
21. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Статьи по типологии культуры. — Тарту, 1973.
22. Мануйлов А.В. Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени". Коммен-

тарий. — Л., 1975.

23. Маяк. — 1840. — № 12.
24. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблемы происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. — № 10. — 1991.
25. Мелетинский Е. М. Кельтский эпос. Скандинавская эпическая поэзия // История всемирной литературы. В 9 т. — М., 1986.
26. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. — М., 1994.
27. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М., 1995.
28. Мифы и легенды Европы. — Саратов, 1984.
29. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1986.
30. Прямую ссылку на круг философских интересов М.Ю. Лермонтова, сосредоточенных на идеях Канта и Гегеля, находим в воспоминаниях Н.И. Лорера // Лермонтов в воспоминаниях современников. — М., 1989. — С. 395.
31. Сендерович С. Ревизия юнговской теории архетипа // Логос. — № 6. — 1995. — С. 144—164.
32. Соловьев Вл., например, считает, что идеи Лермонтова содержат предпосылки ницшеанства // См.: Соловьев Вл. Литературная критика. — М., 1990. — С. 274.
33. Стеблин-Каменский М.И. Миф. — Л., 1976.
34. Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов // Ранние формы искусства. — М., 1972.
35. Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени". — М., 1989. — С. 114—139.
36. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. — М., 1983.
37. Хамар-Дабанов Е. Прodelки на Кавказе. — Ставрополь: Ставроп. кн. Изд-во, 1986.
38. Шеллинг В.Г. Сочинения: В 2-х томах. — М., 1989.
39. Элиаде М. предложил понимать архетип как "синоним к образцам для подражания" и "парадигмам" / Элиаде М. Космос и история. — М., 1987. — С. 30.
40. Е.М. Мелетинский идентифицировал архетип с мотивом, придав ему статус микросюжета / Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. — М., 1994. — С. 15.
41. Эпос о Гильгамеше ("о все видавшем"). Пер. с акад. И.М. Дьяконова. — М.-Л., 1961.
42. Юнг К.-Г. Архетипы коллективного бессознательного // История зарубежной психологии 30-60-ые гг. XX века. Тексты. — М., 1986.
43. Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry. Psychological studies of imagination. — New-York, 1963 (1 ed. — 1934).
44. Levi G.R. The Sword from the Rock. An Investigation into origins of Epic Literature. — London — New-York, 1953.

2004

Лермонтовский миф как компонент художественного мира В.В. Набокова

Тема "Лермонтов и Набоков" возникает абсолютно закономерно, поскольку она самим Набоковым проактуализирована. В 1958 году Набоков переводит на английский язык роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени", причем составляет к переводу предисловие, отчасти рассчитанное на англоязычного читателя (как и в случае с переводом и особенно комментированием "Евгения Онегина"), но в еще большей степени открывающее сформировавшееся у Набокова понимание феномена личности и творчества Лермонтова. В лирике, малых эпических жанрах, романах Набокова лермонтовский текст присутствует в разных формах интертекстуальности на протяжении всего творческого пути художника. Таким образом, притяжение к Лермонтову, стремление создать собственный образ художника, "лермонтовский миф" образует одну из вертикалей в творческой эволюции Набокова. Однако некоторые особенности, принципиально важные для анализа поднятой темы, обусловлены эстетикой и творческой индивидуальностью Набокова.

В предисловии к английскому переводу романа "Дар" В.В. Набоков подчеркивал, что "его (романа. — Я.П.) героиня не Зина, а Русская Литература" (14, с. 50), если применить мета-описание художника к его творчеству в целом, то к героям Набокова наряду с конкретными персонажами можно отнести и всю мировую литературу. Ткань набоковского текста возникает на стыке своего и чужого дискурсов; причем в области "своего" сложно взаимодействуют коды биографии (как действительно так и эстетически интерпретированной) и собственно творчества (как уже созданных произведений, так и будущих), а в области "чужого" прямые цитаты и аллюзии наслаиваются на их интерпретацию, парафраз, мнимое цитирование или скрытую реминисценцию. Эстетическая концепция Набокова формировалась не просто на фоне традиции — интерпретация мировой литературы героями и самим автором становилось ее динамическим, активным составляющим компонентом.

Необходимо отметить следующие отправные моменты, важные для воссоздания набоковской интерпретации феномена

Лермонтова, как эстетического, так и шире — онтологического. Набоков ценит Лермонтова почти исключительно как поэта, и лирические и лиро-эпические произведения Лермонтова работают на порождение набоковского текста, а не проза или же драматургия. При этом Набоков прямо цитирует две лермонтовские поэмы — "Мцыри" и "Демона", аллюзии из стихотворений Лермонтова звучат в форме реминисценции, растворенной цитаты, переключки звукописи. Поэзия судьбы Лермонтова не отделима для Набокова от лирики поэта, проекция судьбы поэта на его произведения выполняет роль смыслового и эмоционального индикатора. При этом в судьбе Лермонтова Набоков выделяет следующий концепт, образный концентрат, нашедший воплощение в лирике: недобровольное изгнание, тираническая власть внешних обстоятельств на уровне физических, внешних событий, а на уровне метафизическом, событий духовной, внутренней жизни — колоссальная власть воспоминаний о былом, об обстоятельствах первой любви, трагический исход которой определил во многом и отношения поэта с миром, и невозможность смирения с утратой первой любви, надежд ранней юности, а позже — свободы и Отчизны. Выделяя именно эти обстоятельства в судьбе Лермонтова, Набоков естественно видел напрашивающуюся аналогию с собственной судьбой и стремился цитируя, интерпретируя, перефразируя Лермонтова, придать этой аналогии нужный для себя характер.

В ключевом диалоге (а на самом деле — ролевом монологе) о русской литературе между Федором Годуновым-Чердынцевым и Кончеевым в романе "Дар" выстраивается эстетическая концепция и вымышленного героя и самого автора. О Лермонтове вспоминают, только когда "принимаются за поэтов", причем, этому упоминанию придается чуть ли не маргинальный характер: "Кстати, о мертвых телах. Вам никогда не приходило в голову, что лермонтовский "знакомый труп" — это безумно смешно, ибо он собственно хотел сказать "труп знакомого", — иначе ведь непонятно: знакомство посмертным контекстом не оправдано" (15, т. 3, с. 67). Анализом именно этого стихотворе-

ния ("Сон") предваряется "Предисловие к "Герою нашего времени" (в переводе самого Набокова), поскольку "витки пяти этих четверостиший сродни переплетению пяти рассказов, составивших роман" (13, с. 425).

"Предисловие" подано в ореоле строк "Сна" — "пророческих стихов" (13, с. 424), круговая композиция стихотворения, получившая у Набокова следующее описание: "Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе" (13, с. 425), проецируется на организацию текста набоковского "Предисловия", в завершении которого вновь звучат уже не приведенные, но сохраненные в памяти строки "Сна", причем теперь "сон в долине Дагестана зазвучит с особой пронзительностью, когда читатель поймет, что сон поэта сбылся" (13, с. 435). Стихотворение Лермонтова названо "замечательным сочинением" (13, с. 425), однако прозвучавшая в "Даре" ирония не снимается полностью, а прячется в подтекст. Завершая анализ романа Лермонтова (причем, итог анализу стиля романа подведен через эпитеты "неуклюжий", "просто заурядный" (13, с. 435)), Набоков приходит к заключению: "Слова сами по себе незначительны, но оказавшись вместе, они оживают. Когда мы начинаем дробить фразу или стихотворную строку на составные элементы, банальности то и дело бросаются в глаза, а неувязки зачастую производят комический эффект (сравним в "Даре", "знакомый труп" — это ведь безумно смешно"); но в конечном счете все решает целостное впечатление..." (13, с. 435). Целостное впечатление о Лермонтове в контексте онтологии и эстетики В. Набокова создает проекция творчества художника на его судьбу: строки "Сна" звучат "с особой пронзительностью" (13, с. 424), если их соотнести с обстоятельствами гибели Лермонтова. Частности анализа стиля и художественных приемов лермонтовской прозы, Набоков сопрягает с единым образом Лермонтова — поэта и человека, с некоторым общим концептом судьбы и творчества, во многом созвучным самому Набокову.

Подвергая строгому анализу те приемы лермонтовской прозы, которые Набоков определяет как "банальности" ("кодовые фразы" ("ее губы слегка побледнели", "он покраснел"), примитивные жесты, усиливающие выражение эмоций (удары кулаком по столу и по лбу, топание ногою о землю) (13, с. 432)), находя нелепости в образном строе стихотворений, Набоков стремится выделить в судьбе и творчестве Лермонтова определяющие моменты, контрапункты, в которых "жизнь и поэзия были одним", судьба внешняя сопрягалась с динамикой мира внутреннего (в первую очередь, мира воображения и памяти). "Узор судьбы" Лермонтова как события эстетического, трансисторического, а не конкретной биографии, состоявшейся в конкретной исторической эпохе, складывается из вплетающихся в ткань набоковских текстов лермонтовских строк и образов, которые нередко досочиняются, дополняются самим Набоковым. Так возникает новый, набоковский образ Лермонтова, с судьбой которого Набоков соотносит свою.

Важной и значительной проблемой для исследователя, таким образом, выступает не анализ влияния Лермонтова на Набокова или продолжения Набоковым лермонтовских традиций, и не столько выявление лермонтовского текста в составе набоковского с точки зрения его эстетической значимости в контексте целого (хотя для интерпретации романа "Ада" данный аспект анализа можно выделить как один из наиболее актуальных и плодотворных), а проблема духовной коррегентности, по Ф. Шлейермахеру "конгенитальности" (24), совпадения или созвучия "нервной системы" (16, т. 2, с. 384) судьбы одного художника с судьбой другого. Термин "конгенитальность" приме-

нен Ф. Шлейермахером к процессу "исторической интерпретации вообще и искусства перевода в частности", — поясняет П. Гайденок (4, с. 136). Герменевтический метод Ф. Шлейермахера направлен на понимание "не столько содержательно предметных мыслительных образований, сколько мыслящих индивидуальностей", — справедливо замечает исследователь далее (4, с. 136). Ф. Шлейермахер неоднократно подчеркивал, что стремится через "духовный обмен все прочнее утверждать свое собственное существо" (24, с. 334). "Каждая личность ... на свой лад выражает и осуществляет бесконечное," — развивает свою мысль философ (24, с. 334), утверждая при этом, что "человек связан с человечеством не в той своей "точке", которая обща у него со всеми остальными представителями человеческого рода, а, напротив, в той, что составляет его своеобразие, отличие от других" (24, с. 334). Таким образом, в рамках метода психологической герменевтики Ф. Шлейермахера невозможно вести речь о прямых или косвенных влияниях, а возможно поставить вопрос о мере понимания одной творческой индивидуальности другой, о степени духовного родства или же стремлении в силу присутствия этого родства сделать "чужое" "своим". Принимая во внимание крайне негативное отношение Набокова к критическим и исследовательским попыткам "классифицировать" его творчество, отнести его к той или иной художественной традиции или школе, проблему сопоставления творчества Набокова и какого-либо русского или зарубежного классика представляется целесообразным разрабатывать именно в русле психологической герменевтики, направленной на поиски такой интерпретации, которая возникает как результат конгенитальности индивидуальности интерпретатора индивидуальности автора произведения. Именно к такому постижению русской классики стремился и сам Набоков как читатель и лектор-интерпретатор. В лекциях, эссе, комментариях и предисловиях Набоков стремился соотнести судьбу автора с художественным миром его творений. В заключении к "Предисловию к "Герою нашего времени"" Набоков пишет: "Автор постарался отделить себя от своего героя, однако для читателя с повышенной восприимчивостью шемящий лиризм и очарование этой книги в значительной мере заключаются в том, что трагическая судьба самого Лермонтова каким-то образом проецируется на судьбу Печорина, точно также, как сон в долине Дагестана зазвучит с особой пронзительностью, когда читатель вдруг поймет, что сон поэта сбылся" (13, с. 435). Владимир Набоков был именно таким "читателем с повышенной восприимчивостью" и требовал той же восприимчивости и от своих читателей, утверждая, что настоящий читатель "не может читать книгу, а может только перечитывать ее" (25, с. 5), а правильное чтение заключается не в поиске идей или социально-экономических концепций в художественном произведении и даже не в стремлении отождествить себя с его героями, а в поисках "гармонического равновесия между умом автора и умом читателя" (25, с. 4). При этом сопоставлению подвергаются не объективные данные лермонтовской биографии и не утвердившаяся в науке и общепринятая оценка его творчества, а та интерпретация судьбы и творчества, которую лермонтовская творческая личность получила в онтологии и эстетике Набокова.

Дробная композиция лермонтовского романа, смерть Печорина, не прерывающая движения памяти героя, причем воспоминание творчески воссоздает пережитые события, а не просто фиксирует их, отвечали в целом набоковской концепции времени, памяти и воображения. Лермонтовский роман и его героя Набоков при анализе абстрагировал от истории и эпохи, проводя параллели с "Рене" Шатобриана, "Адольфом" Константа,

"Корсаром" Байрона. При этом Набоков подчеркивал, что попытки прочитать роман на фоне истории обречены на неудачу: "Соотнесенность Печорина с конкретным временем и конкретным местом придает, конечно, своеобразие плоду, возвращенному на другой (неевропейской. — Я.П.) почве, однако, сомнительно, чтобы рассуждения о притеснении свободомыслия со стороны тиранического режима Николая I (1825—1855) помогли нам его распробовать" (13, с. 433). Лермонтов для Набокова — фигура трансисторическая, астральная, его конфликт с мирозданием Набоков анализирует на фоне вечности, а не времени. В этом же аспекте Набоков оценивает и конкретные факты биографии Лермонтова: изгнание, обманутые надежды, несбывшуюся первую любовь и отказ от смирения, которые находят, по мнению Набокова, разрешение в искусстве, а не в жизни.

В цикле стихотворений "На смерть А. Блока" (1921) души Блока в "раю, благоухающем широко", встречают души умерших поэтов:

Пушкин — радуга по всей земле,
Лермонтов — путь млечный над горами,
Тютчев — ключ, струящийся во мгле,
Фет — румяный луч во храме (17, с. 181)

Семантика верха (млечный путь над горами), соединенная с именем Лермонтова, получает следующую конкретизацию: Лермонтов является "в венке из звезд прекрасных" (17, с. 182), и поэт "о звездах над горами" (17, с. 182). Лермонтов пребывает не просто в области надмирной (горы), он устремлен выше, к иным мирам (млечный путь, звезды). Локализация верха "над горами", подчеркивает недостижимость высоты надмирной сферы, верхний мир (горы) тем самым получает статус иномира (звезд), к которому ведет особый, не земной, путь (млечный путь). Метафора судьбы и поэзии Лермонтова — далекий, недостижимый, холодный свет звезд, видимый к тому же с горных высот в ночной тьме.

Лермонтов атрибутирован как вестник из иного мира: он поет о звездах, является как бледный свет звезды во мгле ("путь млечный над горами"). В "Предисловии к книге "Воздух и сны"" Г. Башляр указывал, что "поэт огня, поэт воды или поэт земли по-другому пишет, чем поэт воздуха" (1, с. 111). Лермонтов представлен Набоковым как поэт огня, причем, особого огня — звездного. В романе "Бледное пламя" дочь поэта Шейда "три ночи провела в пустом сарае/мерцая в нем и звуки изучая" (16, т. 3, с. 321). В "Комментарии" приводятся выдержки из дневника наблюдений Гзель Шейд за "диском бледного света размером с небольшую круглую салфетку" (16, т. 3, с. 440), с которым девушка разговаривала, получая ответы в форме движения и мерцания светового пятна, а позже из случайного, на первый взгляд, набора букв и звуков, которые постепенно стали складываться в слова и предложения: "Язя и вяза связь как некий вид/Соотнесенных странностей игры" (16, т. 3, с. 441). Свои беседы со странным существом героиня прерывает, когда "внезапно ее поразила мысль, что она находится в обществе неведомого и, может статься, весьма злокозненного существа, и с дрожью, только что не вывихнувшей ей лопатки, поспешила вернуться под возвышенную защиту звездного неба" (16, т. 3, с. 442). Пятно света утвердительно отвечает на вопрос: "Вы — покойник?", и, хотя комментатор не находит ни в этом событии, ни туманных сообщениях существа ничего, "что можно было бы истолковать, хотя бы отдаленно, как содержащее предупреждение или как-то соотнесенное с обстоятельствами ее поспешной смерти" (16, т. 3, с. 442), сам факт свидания и диалога Гзель и существа из иного мира заставляют предположить обратное. Сама смерть Гзель изображается как угасание света:

Крупца света съежилась во мраке
И умерла (16, т. 3, с. 324).

Сообщению о ее смерти предшествует образ света: "Веселый свет плеснул на пятна снега" (16, т. 3, с. 325). Образы света, огня в различных их трансформациях выражают семантику поэтически бессвязной речи, высокого косноязычия, противопоставленного речи обыденной. В этой речи зашифрованы знаменья судьбы, невыразимые языком повседневным. Лермонтовская темная речь из стихотворения "Есть речи — значенье...", рождается "из пламя и света", стихии огня, эта речь обладает фатальной силой:

**Не кончив молитвы,
На звук тот ответчу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу** (6, т. 1, с. 342).

В другом стихотворении темная, пророческая речь принимает форму звука: "Есть звуки — значенье ничтожно" (6, т. 1, с. 264). Речи-заклинания, речи-пророчества, рожденные из повторения набора звуков, произносит бледный "светляк" в романе Набокова, обращаясь к героине, несчастной в любви, обреченной на раннюю и загадочную смерть:

Одни считали — срезать путь домой
Она пыталась, где бывает, в стужу
От Экса к Ваю конькобежцы кружат,
Другие, что бедняжка заплуталась,
А третьи — что сама сквиталась

С ненужной жизнью. Я все знал. И ты (16, т. 3, с. 325).

Тайна никак не проявляется "Комментарием", который начинает сознательно говорить о другом. Язык темного пророчества должен быть внятн только тому, для кого оно предназначено. Лермонтовские гипнотические звуки и речи "презрены гордой толпой", но для избранных "как жизнь они слиты с душой" (6, т. 1, с. 264).

Стихия огня и света, приближаясь к человеку, рождает поэзию, но она же опасна и смертоносна. Гзель спешит вернуться под своды далекого звездного неба, отдалиться от бледного пламени и его загадочных речений. Лермонтов, поэт огня и звезд, рождающий слово из стихии огня ("пламя и света"), подобно жрецу-демиургу, заклинаящему стихии, владея пророческим даром, оставался при этом человеком. Смертоносная мощь стихии огня, языком которой он говорил, выстроила события его внешней человеческой жизни, закончившейся смертью от пули — метатезы огня. Стихия огня приносит гибель, а не преображение, которое, если и происходит, то неведомо для открытых Набокова-творца и его героев миров. Магией преображения наделены стихии воздуха и воды, они выполняют роль проводников в иные миры. Дождь, сквозняк, ветер открывают окна в реальности. В стихотворении "Как я люблю тебя" дождь и вечерний воздух открывают пути в вечность:

**Есть в этом
вечернем воздухе порой
лазейки для души, просветы
в тончайшей ткани мировой** (17, с. 261)

Огонь эти пути рушит и скрывает, хотя и находит поэтически возвышенные, темные и таинственные слова-предсказания. Хотя в поздних романах Набокова стихия огня наделяется теми же качествами, что и воздуха и воды: Хью Персон ("Прозрачные вещи") из горящего отеля переходит в мир собственного сна и освобождается от теней реальности. Хотя ранее, пребывая в том же пророческом сне о пожаре, он лунатически убивает свою жену, таким образом, разрушительная семантика огня не снимается полностью: огонь наделяется теперь чертами амбивалентными.

Лермонтовская личность для Набокова кодировалась в образе самой возвышенной трансформации огненной стихии (звезды), но стихии самой смертоносной при приближении. Этот

миф поэта-огня отвечал на загадку лермонтовской судьбы более, чем исторические обстоятельства или реальная биография, этот же миф определил и неразрешенность лермонтовских противоречий, раздвоенность между временами и мирами, поскольку огонь не соединял, а уничтожал, не преображал, а умерщвлял. В стихотворении Лермонтова "Ночь I" лирический герой, хотя смело можно сказать — поэт, видит, как истлевает в гробу его тело, исчезают кости, остается прах "...и больше ничего..." (7, т. 1, с. 41), этот прах поэт не может согреть дыханием, оживить — все тщетно. Набоков, обращаясь к будущему ("неродившемуся") читателю, навевает "сквозняк из прошлого" (17, с. 412), от которого невозможно укрыться, бытие продолжается в иной форме, в ином мире — будущем.

Особое, присущее Лермонтову, чувство времени Набоков описывает в "Предисловии" к переводу "Героя нашего времени", отмечая, что "из-за такой спиральной композиции временная последовательность событий оказывается как бы размытой" (13, с. 426). Набоков восстанавливает действительную хронологию событий романа, подчеркивая, что "весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина" (13, с. 425), и что "рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся уже в ином ракурсе или освещении, подобно тому, как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта" (13, с. 426). Отмечает Набоков и тот факт, что последние "три истории" рассказчик "публикует посмертно" (13, с. 425). Герой физически мертв, но его сознание трансцендируется в повествовании, он вновь переживает одни и те же события, вращаясь по метафизическому, замкнутому кругу своей судьбы. Время трансформируется из линии то в круг ("Герой нашего времени"), то в спираль, обращаясь вспять ("Как часто пестрою толпою окружен", "Нет, не тебя так пылко я люблю"). Отмена линейного времени ставит под сомнение и абсолютность конца и единичность реальности. В беседе с П. Домергом Набоков заметил: "Не думаю, что объективная реальность вообще существует" (11, с. 57).

З. Шаховская отмечает "ощутимую в Набокове внутреннюю близость к "Демону" Лермонтова" (23, с. 91). Сам Набоков, по свидетельству той же мемуаристки, писал, "что уж если рисовать этим белым карандашом ангела, то чтоб ангел этот был помесью райской птицы с кондором и чтобы он душу младую нес не в объятиях, а в когтях" (23, с. 91). Лермонтовская нота звучит у Набокова там, где речь ведется о самом сокровенном и мучительном: изгнании, утраченном навсегда рае (детстве, Отчизне, первой любви), памяти о невозвратно минувшем. Тема Демона для Набокова не столько тема зла, сколько тема памяти о прошлом, об оставшемся в прошлом счастье. Поэтому в "Приглашении на казнь" Набоков обращается к "тюремной" лирике Лермонтова, а в "Аде" наряду с "Демоном" к поэме "Мцыри" — поэме об утраченной отчизне, воспоминания о которой сливаются в сознании лермонтовского героя с памятью о проведенном на родине счастливым детстве.

Лаконичное упоминание Лермонтова в "Даре", введенное через помету "кстати", вполне соответствует стремлению Набокова зашифровать свою причастность к традиции, ускользнуть от классификации. В поздних английских романах Набоков раскрывает свою обращенность к Лермонтову: в "Аде" лермонтовский текст составляет одну из смысловых доминант, в романе "Смотри на арлекинов!" Вадим переводит для Ирис "кое-какие стихотворения Пушкина и Лермонтова, перефразируя их и слегка подправляя для пущего эффекта" (16, т. 5, с. 117), в автобиографии "Убедительное доказательство" (русская версия —

"Другие берега") домашний учитель Ленский на фоне сменяющихся слайдов читает "Мцыри", при этом чтение завершается набоковской строфой, организованной идентично ритмическому строю лермонтовского стиха:

О, как сквозили в вышине
В зелено-розовом огне,
Где радуга задела ель,
Скала и на скале газель! (15, т. 4, с. 232)

Отметим пока не импрессионистический колорит строфы, привнесенный Набоковым в якобы лермонтовский текст, а способы создания образа высоты. Вершина озаряется огнем, причем огнем воспроизводящим колорит экзотических гоеновских пейзажей, вершина настолько близка к небу (абсолютному верху), что радуга задевает ель на вершине, как правило, наоборот — вершина тшится дотянуться до небес и ель задевает радугу. Живописный образ зелено-розового верха, почти достигшего небес, отчасти их потеснившего (радуга задевает слишком высокую ель), разрешается в графически точной детали: мимолетном ("сквозили в вышине") видении силуэта газели на вершине.

В русскоязычных романах Набокова не названные прямо лермонтовские строки растворялись в набоковском тексте: парафраз лермонтовской "Тамары" в сочетании с "тюремными стихотворениями" ("Пленный рыцарь", "Сосед", "Соседка" — строки последнего цитируются героем), образует интертекстуальное поле романа "Приглашение на казнь". Набоков редко цитирует Лермонтова прямо, лермонтовский текст видоизменяется в соответствии с требованиями нового, набоковского контекста, но само его присутствие выполняет роль ключа к смысловому коду набоковского текста. Лермонтовские цитаты, прямые и перефразированные, легко и естественно влетают в канву набоковских произведений, некоторые набоковские персонажи получают имена лермонтовских героев (Демон в романе "Ада"). В "Приглашении на казнь" Цинциннат Ц., думая об Эммочке, горестно констатирует: "...будь твоя душа хоть слегка с моей поволокой, ты, как в поэтической древности, напоила бы сторожей, выбрав ночь потемней..." (10, т. 4, с. 26). В "Приглашении на казнь" в строках: "...вся крепость громадно высилась на громадной скале" (10, т. 4, с. 23) звучит отчетливый парафраз тавтологии из лермонтовской "Тамары":

Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале (6, т. 1, с. 395).

Отголосок заключительных строк этого стихотворения звучит в финале романа: Цинциннат обретает после казни (хотя проблематично: состоялась ли казнь вообще) истинную жизнь в настоящем, а не призрачном мире, идя "среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему" (15, т. 4, с. 130). Французский исследователь Ж. Нива заметил, комментируя развязку романа: "Это что-то вроде Кафки навыворот, с happy end, — ведь гильотина выводит в лучший мир" (19, с. 304). Смерть очередного гостя в стихотворении "Тамара" не оплакивается, а сопровождается обещанием будущей встречи:

И было так нежно прощанье,
Так сладко тот голос звучал,
Как будто восторги свиданья
И ласки любви обещал (6, т. 1, с. 396).

Плачут волны Терека, сама Тамара, прощаясь так, оставляет надежду на встречу в ином мире при других обстоятельствах, не чреватых трагедией. То, что в стихотворении Лермонтова дано, как одна из возможностей, через столкновение противоречий (необратимости смерти и обещания новой жизни в ином

мире), у Набокова прочитывается как совершенный выбор: смерть — это не конец, а обретение нового бытия в новом, более подходящем для героя мире. Собственно указанием на присутствие лермонтовского текста предстает само название Тамариных садов, в которых Цинциннат был счастлив, где при загадочных обстоятельствах был зачат матерью и неизвестным чужаком, садов, как мира, соприродного Цинциннату. Прямое цитирование, не пропущенное через призму эпиграфа из вымышленного мудреца Делаланда: "Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными" (15, т. 4, с. 5), сделало бы это предпочтение одного из заданных в тексте-первоисточнике смыслов менее органичным, акцентировало бы отнесенное на смысловую периферию полемическое начало.

Вызов и ироничный тон лермонтовской благодарности от противного ("За все, за все тебя благодарю я...") звучат в стихотворении Годунова-Чердынцева ("Дар"):

**Благодарю тебя, отчизна,
За злую даль благодарю!
Тобою полн, тобой не призна,
Я сам с собою говорю** (6, т. 3, с. 52).

В лермонтовском стихотворении диалог, пусть в форме отказа, продолжает осуществляться, Набоков же замыкает диалог на самом себе, тем самым отказываясь от романтического богоборчества Лермонтова, противопоставляя последнему свою самодостаточность художника — создателя вымышленного мира.

Лермонтовский текст выступает одной из смысловых доминант в романе "Ада", образуя линии Демона, изгнания Вана из рая (Ардиса), утраченной и запретной любви. Прямая ссылка на Лермонтова в "Аде" связана именно с поэмой "Демон": "...Ван часами просиживал в фиалковой тени розовых скал, изучая творения великих и малых русских писателей — при этом ловя несколько утрированные, однако в целом комплиментарные намеки на любовные порхания и похождения своего отца в иной жизни, описанной бриллиантовыми россыпями лермонтовских тетраметров" (18, т. 6, с. 168). В автокомментарии этот эпизод пояснен так: "Лермонтов — автор "Демона" (18, т. 6, с. 563). Обращаясь к Лермонтову, Набоков предпочитает "не цитату, а вольный пересказ" (5, с. 130), примеривая лермонтовские строки "на себя", стремясь сделать их "своими". В романе "Ада" Ван вспоминает о "запахе кавказских духов "Граньал Маза", исходившем от очередной Тамары — возлюбленной его отца Демона (18, т. 6, с. 176). В автокомментарии к "Аде", подписанном анаграммой Вивиан Даркблом, Набоков предлагает такую расшифровку: "Название духов восходит к "Демону" Лермонтова ("Кавказ, как грань алмаза")" (18, т. 6, с. 563). "Бриллиантовые россыпи" строк "Демона" присутствуют в тексте романа или скрыто, в виде аллюзии, или пародийно перефразированными:

И над вершинами Экстаза
Изгнанник рая пролетал:
Под ним Монтбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял (18, т. 6, с. 473).

Лермонтовские строки будто преломлены в фокусе романа о страсти (полное название "Ада, или Страсть. Хроника одной семьи"), поэтому вершины Кавказа трансформируются в вершины страсти-Экстаза, строфа стала лермонтовско-набоковской, своеобразным гибридом, возникшим на стыке творчества двух художников.

Глубинная духовная взаимосвязь, внутренняя общность Лермонтова и Набокова во многом определяется своеобразным пониманием демонизма как духовной бесприютности, обреченности на изгнанничество и скитания, как неотступной памяти о былых, счастливых днях, проведенных в иной, лучшей земле.

В цикле из двух стихотворений "Облака" звучит отчетливый отголосок из "Туч" Лермонтова:

Я облетал все зримое кругом,
Блаженствовал и, помню, был влеко
жемчужной тенью, женственной тучей (17, с. 155).

"Жемчужная" туча из сонета Набокова будто бы отделилась от "цепи жемчужных" туч из стихотворения Лермонтова "Тучи", а полет над мирозданием ("я облетал все зримое кругом"), осуществленный не в текущем моменте настоящего, а сквозь века ("с кудрявыми багряными богами/я рядом плыл в те вольные века" (17, с. 155)), в вечности, вызывает прямые ассоциации с полетом Демона:

**Печальный Демон, дух изгнания,
Летал над грешною землей,
И лучших дней воспоминанья
Пред ним теснились толпой...** (6, т. 1, с. 555)

Демон сейчас пролетает над вершинами Кавказа и под ним "дик и чуден был вокруг весь божий мир" (6, т. 1, с. 556), который "изгнанник рая" окидывает презрительным оком, но одновременно Демон видит "кочующие караваны/В пространстве брошенных светил" (6, т. 1, с. 555), внутренним оком памяти, глазами "чистого херувима" — своей прошлой и навсегда утраченной ипостаси. Настоящее "я" Демона — "духа изгнания" совмещается с "я" минувшим — жителя рая, херувима, еще не ведающего "ни злобы, ни сомнения" (6, т. 1, с. 555). В цикле Набокова первое стихотворение — запечатленное мгновение настоящего. "Молчи, остановись... Не двигайся, молчи," (17, с. 155) — обращается лирический герой к собеседнице, точнее со-созерцательнице прекрасного мгновения:

На солнце золотом сияет дождь летучий;
озера в небесах синее горячо,
и туча белая из-за лиловой тучи
встает, как голое плечо (17, с. 155).

Выбор на протяжении всего стихотворения глаголов исключительно настоящего времени акцентирует длительность настоящего мгновения — "запечатленная весна" отражается в природе, а тень тучи и цветущих веток, простертая над миром, на лице любимой, целуя эту тень на лице, поэт целует саму "запечатленную весну". Эта смена отражений весны в мире, мира в лице, сообщает динамику картинам и состояниям в стихотворении. Взгляд ввысь (первая строфа) сменяется взглядом напротив, облака и солнце — лицом любимой (вторая и третья строфы). Так возникает образ остановленного времени, запечатленного мгновения — самой весны на лице любимой, целуя это лицо, поэт целует само мироздание. Мгновение гармоничного слияния с миром находит эстетическое отражение в ткани стихотворения.

Второе стихотворение цикла — сонет — обращено уже к вечности: лирический герой, внемлющий закатным облакам, воссоздает уже не мгновение, а его этимологию:

Я внемлю им. Душа моя строга,
Овеяна безвестными веками... (17, с. 155).

История запечатленного мгновения, воплощающего весну, проецируется на историю души поэта, его прежнее "я". Метаморфоза времени от настоящего мгновения к вечности буквализируется перевоплощением поэта, который понимает речь облаков, поскольку был когда-то облаком сам:

Я облаком в вечерний чистый час
вставал, пылал, туманился и гас,
чтоб вспыхнуть вновь с зарею неминуей (17, с. 155).

В голубой тени на лице любимой, края которой целует поэт, заключена вся полнота мироздания: "...я счастлив. Я целую/запечатленную весну..." (17, с. 155). Но увидеть и понять смысл этого мно-

жества отражений: весны в туче, тучи на лице, лица в душе, мгновения счастья в стихотворении, может лишь душа, знавшая иную жизнь в ином мире, пережившая метаморфозу в нечеловеческом состоянии. В полете Демона соединяется два взгляда: настоящий, внешний, глазами нынешней метаморфозы одного, единого "я", на проплывающий сейчас внизу земной пейзаж, и прошлый, внутренний, обращенный в мир памяти, принадлежащий прежней ипостаси героя, перенесенной в другой мир (рай, царство света). Тоже совмещение времен и качественно различных состояний личности лирического героя воспроизводится в стихотворном цикле Набокова — сейчас человека, в минувшем — облака, божественного существа ("с кудрявыми багряными богами/я рядом плыл в те вольные века"). Образ тучи, поданный в заключительной строке цикла через эпитет "жемчужная", отсылает к Лермонтову прямо, непосредственно, а в ореоле лермонтовских реминисценций полет лирического героя над мирозданием соотносится с полетом Демона. Прямая цитата выполняет роль ключа, проводника к зашифрованному в подтексте стихотворения коду, открывающему особенность хромотапа стихотворного цикла в целом.

В рассказе "Облако, озеро, башня" главный герой — Василий Иванович, наделенный "драгоценными, опытными глазами" (15, т. 4, с. 424), видел из окна поезда "сочетание каких-нибудь совсем ничтожных предметов — пятно на платформе, вишневая косточка, окурки, — и говорил себе, что никогда-никогда не запомнит и не вспомнит вот этих трех штучек в таком-то их взаимном расположении, этого узора, который однако сейчас он видит до бессмертности ясно" (15, т. 4, с. 422). Для Набокова эта обостренная наблюдательность выступает синонимом поэтического, пересоздающего видения и восприятия мира. В этом рассказе образ обретенного рая, истинной отчизны, в которой должна исполниться судьба героя ("...что именно здесь случится, он этого не знал, конечно, но все кругом было помощью, обещанием и отрадой" (15, т. 4, с. 425)), подан в виде редуцированной цитаты из лермонтовской "Тамары": "высились прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня", лермонтовская тавтология "чернее на черной скале" вновь присутствует как прием, а не как цитата, получая форму парафраза "из дактиля в дактиль". Голос Тамары, прощающейся с "безгласным телом" гостя, звучал "так сладко", "как будто восторги свиданья и ласки любви обещал" (15, т. 1, с. 396). Обещанием сбывшейся надежды, того, что здесь "наконец-то так пойдет жизнь, как он всегда этого желал" (15, т. 4, с. 425) становится для героя вид на озеро, облако, старинную башню. Образы окна и голоса Тамары замыкает в круг композиционный рисунок стихотворения Лермонтова: в начале в окне "блистал огонек золотой" и "слышался голос Тамары", в котором "были всесильные чары, была непонятная власть" (6, т. 1, с. 395), в конце — в окне "что-то белеет" и звучит прощание, обещающее свидание и любовь. "Окно" открывает путь в иной мир, голос заставляет пойти этим путем. Набоков сохраняет символику образа окна: Василий Иванович в "комнатке с прелестным до слез видом в окне" (15, т. 4, с. 425) понимает, что обрел истинную реальность, соответствующую его "Я", обрел и потерял, даже не успев войти в свой мир, свою истинную отчизну. Гости Тамары утрачивали рай, едва обретая его. Но в рассказе Набокова причина утрата рая кроется не в воле судьбы, а давлении обстоятельств той реальности, которая не отпускает героя, действуя силой не фатума, а пошлости. В конце рассказа Василий Иванович говорит некоторому загадочно-му собеседнику, что устал быть человеком и хочет уйти, и тот его отпускает. Атрибутированный таким образом уход приобретает экзистенциальный характер трансцендирования за пределы своего "я", обретения иной формы существования, возмож-

но, в ином мире. Лермонтовское стихотворение растворяется в тексте набоковского рассказа, причем Набоков вновь особо акцентирует заключительную строфу "Тамары", дающую обещание на новое свидание, на преодоление трагедии и смерти.

Но если лермонтовский человек не может отдать предпочтение одной реальности, полностью отказавшись от другой, а с нею и той части своего "я", которое этой реальности корреспондировало, то Набоков новое воплощение в новой реальности не считает окончательным: возможен возврат к прежнему "я", возможно обретение еще одного "я" в ином (третьем, четвертом — и далее до бесконечности мире). В ранней лирике Набокова еще звучат отголоски лермонтовской раздвоенности между мирами. В стихотворении "Острова" (1928) лирический герой и его спутница вошли бы в рай, "если б наших книг, собаки нашей / и любви нам не было бы жаль" (17, с. 398). Набоковские строки воспроизводят интонацию Лермонтова из стихотворения "Земля и небо":

Мы блаженство желали б вкушать в небесах,

Но с миром расстаться нам жаль (6, т. 1, с. 143).

Набоков сохраняет и лермонтовскую рифму: "даль — жаль" у Лермонтова, "вдаль — жаль" у Набокова, и постановку дилеммы: земля или небо у Лермонтова, реальность или острова блаженства у Набокова, и ее разрешение. Свое пребывание в раю Набоков называет пленом ("и томиться я буду/у безмолвного Бога в плену" (17, с. 65)). В стране стихов, метаморфозе рая, лирический герой и его спутница не будут полностью счастливы:

И глядя в ночь, на лунные оливы,

в стране стихов, где боги справедливы,

как тосковать мы будем о земле!

"Страна стихов" (1924) (17, с. 376).

Но позже набоковским героям открывается множественность миров и перевоплощений единого "я", поэтому невозможность предпочтения мира небесного земному потеряет актуальность. Причем, герои Набокова узнают друг друга в разных мирах, в разных ипостасях. Лермонтовские герои в раю не узнают друг друга ("Но в мире новом друг друга они не узнали", — завершает Лермонтов стихотворение "Они любил друг друга..." (6, т. 1, с. 394)). В стихотворении Набокова "В хрустальный шар заключены мы были" (1918) коллизия обратная: из иного, небесного мира герои попадают на землю, но лирического героя не оставляет уверенность в узнавании:

Хоть мы грустим и радуемся розно,

твое лицо, средь всех прекрасных лиц,

могу узнать по этой пыли звездной,

оставшейся на кончиках ресниц (17, с. 46).

Тоже настроение окрашивает и стихотворения Набокова "Встреча", "Через века".

Лермонтовский человек, попадая в иной, совершенный, гармоничный мир, погибает, погибает и существо из иномира, оказавшись в мире людей ("Русалка", "Морская царевна"). Продолжая пушкинскую "Русалку", Набоков отчасти вступает в полемику с "Русалкой" Лермонтова. Лермонтовский витязь достиг совершенства, но жить в новом мире не может. Князя на речном дне в "Русалке" Набокова ожидает второе рождение, обретение той ипостаси "я", которая адекватна поведению героя. Обращаясь к князю, Русалочка говорит:

Ты погибнешь, если

не навестишь нас. Только человек

боится нежити и наважденья,

а ты не человек. Ты наш, с тех пор,

как мать мою покинул и тоскуешь.

На темном дне отчизну ты узнаешь,

где жизнь течет, души не утруждая (17, с. 426).

Лермонтовский человек раздвоен, погружаясь в былое, он вновь возвращается к настоящему ("Как часто пестрою толпою окружен"), умирая, он не может воскреснуть, обретая новый мир или новое качество, он не может отказаться от прежнего, поэтому и жить в новом мире не может. Некое пограничное состояние между жизнью и смертью, способ преодоления времени и смерти Лермонтов создает в волшебном сне в стихотворении "Выхожу один я на дорогу". Для Набокова этот сон равнозначен творческой медитации. В романе "Дар" Федор, читая сборник своих стихотворений, погружается в мир воспоминаний, течение внешнего времени для героя в этот период отменяется, внешнее время аннулируется. "Акт автобиографического письма оказывается борьбой против времени внутри времени", — так этот феномен, применительно к творчеству М. Пруста характеризует В. Подорога (20, с. 338). "Я" прошлое и "я" настоящее пересекаются во времени вспоминающего и описывающего, перераспределяющего эти воспоминания, творящего "Я". Именно эта реальность вневремени, реальность творческая в полной мере подчиняет себе реальность внешнюю, которая растворяется в вымысле. Набоков не возвращается из мечты, он мир трансформирует в мечту. В заключительной строфе стихотворения о романе "Лолита" ("Какое сделал я дурное дело" (1959)) Набоков утверждает:

Но как забавно, что в конце абзаца,
корректору и веку вопреки,
тень русской ветки будет колебаться
на мраморе моей руки (17, с. 287).

Такой же характер имеют и утверждение Набокова в беседе с П. Домергом, что он придумал бы себе читателей, если бы их не было (11, с. 61), или признание в стихотворении "Слава": "даже разрыв/между мной и отчизною — частность" (17, с. 273). Лермонтовский пророк изгоняется из мира людей, потому что он опасен. Набоков, сохраняя тезис об опасности искусства для мира, придает ему другое содержание. Искусство страшно не тем, что обнажает миру его пороки, что произносит "любви и правды чистые ученья", а тем создает величайший обман, который подчиняет себе действительность. В том же стихотворении о "Лолите" Набоков создает образ художника — творца смертоносных вымыслов:

О, знаю я, меня боялся люди,
и жгут таких, как я, за волшебство,
и как от яда в полом изумруде,
мрут от искусства моего (17, с. 287)

В начале стихотворения изображен творец, "заставляющий мечтать мир целый/о бедной девочке моей", о Лолите. Курс лекций о шедеврах мировой литературы Набоков начинал с такого определения искусства: "Литература родилась в тот день, когда мальчик прибежал с криком: "Волк, волк!", — а волка за ним и не было" (12, с. 28). А. Битов, восхищаясь детальностью набоковского письма, замечает: "Мы узнаем у Набокова то, что забыли сами, мы узнаем свои воспоминания (без него бы и не вспомнили) о собственной, не столько прожитой, сколько пропущенной жизни, будто это мы сами у себя эмигранты" (3, с. 231). Эта эмоциональная реплика не столько парадоксальна, сколько закономерна: не искусство подражает жизни, а жизнь — искусству. Реальность становится нетождественной самой себе, философское отчуждение "Я" — "не-Я" трансформируется в онтологическую фигуру "действительность" — "недействительность". Мир отчуждается от самого себя, истончается, ускользает, дрожит на осколки, подражая вымыслам. Такое состояние реальности не подчиняется измерению линейным временем, не прерывается смертью.

Набоковские герои не знают смерти как абсолютного, полного ухода, смерть означает перевоплощение, возвращение, возможно, к прежнему кругу бытия, а, возможно, и обретение нового. Казалось бы, к прежним обстоятельствам возвращается после перевоплощения (второго рождения в новом качестве) герой романа "Соглядатай". Но возврат не означает повторения: Кашмарин — Матильдин муж — сам спешит протянуть Смурову руку (в прежней жизни протянутая рука Смурова повисла в воздухе). Отказ Вани от любви Смурова тоже оказывается несущественным: Смуров сочиняет иную реальность, в которой у него "с нею были по ночам душераздирающие свидания" (15, т. 2, с. 345). Тему "метафизического возврата" в набоковском "Соглядатае" О. Сконечная выделяет как важнейшую (21, с. 214).

В кругу варьируемого, но постоянно возобновляемого события прошлого находится и Гумберт Гумберт в "Лолите". Но вновь в финале романа звучит обещание иного бытия, сочиненного Гумбертом: "Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказаниях в сонете, о спасении в искусстве. И это — единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита" (16, т. 2, с. 376). В рассказе "Рождество" Слепцов "вычеркивает" слово смерть по отношению к ушедшему сыну, когда из кокона, хранящегося в коллекции сына, вылупляется роскошная бабочка. Д.М. Бетя видит в этом рассказе код к пониманию значения изгнания и его преодоления в судьбе самого Набокова. Вывод исследователя: "Смерть не есть конец" (2, с. 170) основан на описании Набоковым бабочки: "Оттого-то и столь заметно у Набокова присутствие тонких, просвечивающих, мерцающих деталей (слюдяные глазки на крыльях бабочки, водяные знаки, витражи и т.п.) — автор расставляет эти затянутые полупрозрачной пленкой оконца, чтобы через них доходили до нас размытые видения из мира чистого сознания после смерти" (2, с. 170). Роман "Прозрачные вещи" завершается утверждением: "Вот это, как я считаю, и есть самое главное: не грубая мука телесной смерти, но ни с чем не сравнимая пронзительность мистического мыслительного маневра, потребного для перехода из одного бытия в другое. И знаешь, сынок, это дело нехитрое" (16, т. 5, с. 96-97). В последней фразе звучат интонации уже умершего к концу романного действия писателя Р, обращенные к присоединяющемуся теперь к нему персонажу — Хью Персону.

Тема демонизма, в первую очередь, заключает в себе концепт постоянной оглядки на прошлое, его постоянного присутствия в настоящем. С. Ломинадзе, анализируя лирику Лермонтова, отмечал "нарушение "нормальной" логики временных отношений" (9, с. 14), осязательность "диссонанса, вносимого в естественное протекание событий (действий, состояний и т.д.) специфическим авторским чувством времени" (9, с. 13). На особое, присущее Лермонтову чувство времени, в свою очередь указывал Набоков, выделяя в философии и поэтике Лермонтова принципиально важные для себя особенности. Память лермонтовского героя о былом определяет его поступки в настоящем, лермонтовский человек наделен способностью полностью погружаться в былое, прерывая цепь движения событий в настоящем. Печорин, услышав о возможной встрече с Верой на Кавказе, рассуждает так: "Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною... Я глупо создан: ничего не забываю, — ничего!" (6, т. 2, с. 650). "Но память, слезы первых лет!/Кто устоит противу них!" — восклицает лирический герой стихотворения "Ночь" (6, т. 1, с. 103). Лирический герой Лермонтова предстает "томимым памятью" (6, т. 1, с. 181), "не рожденным для забвенья" (6, т. 1, с. 245), "стон любви, страстей и муки/До гроба в памяти звучит" (6, т. 1, с. 41).

Память лирического героя наделена, вместе с тем, амбивалентными чертами и качествами: то она хранит воспоминания о "былом счастье/И беспечности" (6, т. 1, с. 36), то о "прежних несчастьях" (6, т. 1, с. 48), что заставляет лирического героя воскликнуть: "Я не жалею о былом:/Оно меня не уладило" (6, т. 1, с. 224). В стихотворении "Атаман" память синонимична раскаянию и наказанию:

**Горе тебе, гроза — атаман,
Ты свой произнес приговор.
Средь пожаров ограбленных стран
Ты забудешь ли пламенный взор!** (6, т. 1, с. 173)

Мучительные поиски забытого сопровождаются не менее мучительными усилиями сохранить былое "при себе", вновь и вновь погружаться в прошедшее, жить в нем. В стихотворении "Ночь" воспоминание наделяется именно такими амбивалентными чертами:

**Воспоминанье о былом,
Как тень в кровавой пелене,
Спешит указывать перстом
На то, что было мило мне** (6, т. 1, с. 102)

Погружаясь в былое, лирический герой прерывает цепь течения событий настоящего, переживая события своей судьбы сверхвременно, а точнее вневременно. Достаточно привести такие хрестоматийные примеры, как "Как часто пестрою толпою окружен" и "Нет, не тебя так пылко я люблю..." В современном зарубежном литературоведении подобный феномен восприятия и изображения прошлого описан Д. Фрэнком и терминологически обозначен как "пространственная форма" (26). Под "пространственной формой" понимается такой "тип эстетического видения в литературе и искусстве XX в., при котором смысловое единство изображенных событий раскрывается не в порядке временной, причинной и внешней последовательности действий и событий, а синхронично, по внутренней рефлексивной логике целого, в "пространстве" сознания" (22, с. 119). Вневременное переживание изнутри своей судьбы разрешается в ее эстетическом изображении в "пространственной форме" художественного произведения, к таким выводам приходит Д. Фрэнк, анализируя художественную систему Марселя Пруста (26, с. 231–252). Способность приостанавливать ход времени, выпадать из цепи событий настоящего закономерно порождает мысль об иллюзорности смерти, ее мнимости. Мнимость смерти противопоставлена материальности длящегося вне реальных времени пространства воспоминания, заключенного в художественной реальности. Память подчас выступает источником вдохновения и творчества.

В раннем стихотворении "Наполеон" Лермонтов так изображает творца-художника:

**Певец возвышенный, но юный,
Воспоминания старая пробуждать,
Он арфу взял, запел, ударил в струны...** (6, т. 1, с. 38)

В позднем стихотворении "К ***" эта связь памяти и творчества выражена еще более отчетливо:

**Есть звуки — значенье ничтожно
И презрено гордой толпой —
Но их позабыть невозможно;
Как жизнь они слиты с душой;
Как в гробе зарыто былое
На дне этих звуков святых;
И в мире поймут их лишь двое,
И двое лишь вздрогнут от них** (6, т. 1, с. 264).

Первая строка процитированной строфы отчетливо перекликается с первой строкой стихотворенья: "Есть речи — значенье...", подчеркивая родственную природу памяти и вдохновенья. Необ-

ходимо отметить, что мир былого — для Лермонтова мир мертвый, воспоминание предстает то в саване ("в кровавой пелене"), то встает из гроба. Таким образом, воскрешение былого для Лермонтова фактически означает воскрешение мертвого мира.

Колоссальное, если не определяющее значение памяти в жизни и творчестве В.В. Набокова не подлежит сомнению. "Память — это я сам. ... память — мой дневник", — говорил Набоков в последние годы жизни, по свидетельству Э. Филда (10, с. 167). В романе "Другие берега" Набоков так описывает свои взаимоотношения с прошлым: "Заклинать и оживлять былое я научился Бог весть в какие ранние годы — еще тогда, когда в сущности никакого былого и не было" (15, т. 4, с. 171). В беседе с Пьером Домергом Набоков заметил: "Есть в воображении нечто, что связано с памятью, и наоборот. Можно было бы сказать, что память есть род воображения, сконцентрированного на определенной точке" (11, с. 60). Одно из ранних стихотворений Набокова начинается строкой: "Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье!", в которой отчетливо соединяются стихи памяти и вдохновенья (17, с. 20). В стихотворении "Неродившемуся читателю" соприкосновение с искусством принимает форму "сквозняка из прошлого" (17, с. 412), а в стихотворении "Вечер на пустыре" прошлое принимает форму параллельной реальности, незримо присутствующей в настоящем:

все, что время как будто и отняло,
а глядишь — засквозило опять,
оттого, что закрыто неплотно,
и уже невозможно отнять... (17, с. 258)

Воспоминанья приносят счастье, лирический герой Набокова не испытывает рефлексии, сравнивая свое нынешнее "я" и минувшее.

я дверь минувшего без страха открываю
и без раскаянья былое призываю! —
читаем в поэме "Детство" (17, с. 99). В "Парижской поэме" соотнося себя прошлого с собой настоящим, лирический герой убеждает в их взаимосвязи, а не противопоставленности:

Но, с далеким найдя соответствие,
очутиться в начале пути,
наклониться — и в собственном детстве
кончик спутанной нити найти.

по сверканью, по мощи, прищуриться
и узнать свой сегодняшний миг (14, с. 278).

Так, для лирического героя Лермонтова память — источник страдания, поскольку надежды обманули, а прошлое "я" несоизмеримо лучше "я" настоящего, к тому же "я" с течением лет ухудшающегося, поскольку степень зла и разочарования нарастает, вызывая желание мстить или искать забвения. В набоковском художественном космосе значение памяти интерпретируется иначе: прошлое, продолжая присутствовать в настоящем, продолжает определять и духовную неповторимость лирического героя и пребывать неисчерпаемым и вечным источником вдохновенья. Вместе с тем, необходимо отметить тот факт, что в обоих случаях прошлое выступает нравственной мерой по отношению к настоящему, прошлое состояние души человека, соотнесенное с его нынешним "я", дает возможность дать этому новому "я" точную нравственную оценку. Но разность оценок ведет к тому, что герой Набокова не ищет забвения, а напротив боится растерять память о былом.

Однажды мы под вечер оба
стояли на старом мосту.

Скажи мне, спросил я, до гроба
запомнишь вон ласточку ту? —

читаем в стихах из романа "Дар" (17, с. 443).

Способность воскрешать былое аннулирует смерть, память об ушедших делает возможным их присутствие в настоящем.

И человек навстречу мне сквозь сумерки
идет, зовет. Я узнаю
походку бодрую твою.

Не изменился ты с тех пор, как умер, —
так завершается "Парижская поэма" (17, с. 258).

Именно память препятствует лирическому герою войти окончательно в райский мир:

И когда все уйдет, и томиться я буду
у безмолвного Бога в плену,
о, клянусь ничего, ничего не забуду
и на мир отдаленный взгляну (17, с. 65).

Смерть набоковских героев всегда иллюзорна, призрачна. В поэтической драме "Смерть" она предстает результатом розыгрыша, в повести "Соглядатай" средством обретения иной формы бытия, причем лучшей по отношению к прежней, при этом память о прежней жизни и о самом уходе у героя сохраняется: "...в стене я нашел тщательно замазанную дырку... она доказывала мне, что я действительно умер..." (15, т. 2, с. 307). Та же неопределенность наступления смерти окрашивает и финалы романов "Приглашение на казнь", "Подвиг", отчасти "Защита Лукина", не смертью, а, возможно, переселением души завершилась жизнь писателя в англоязычном романе "Подлинная жизнь Себастьяна Найта". Отсутствие забвения, целостность памяти, а, следовательно, и человеческого "я" делают смерть в художественном мире Набокова невозможной.

Напротив, в полном противоречий поэтическом мире Лермонтова смерть и возможна и невозможна одновременно.

Что смерть? — лишь ты не изменись душою —
Смерть не разрознит нас, —

воскликает лирический герой Лермонтова (6, т. 1, с. 213).

Хотя неоднозначность, внутренняя противоречивость воспоминания находит отражение в противоречивости лермонтовских представлений о смерти.

С одной стороны, смерть — это мир забвения и покоя:

**Окончен путь, бил час, пора домой,
Пора туда, где будущего нет,
Ни прошлого, ни вечности, ни лет...**

Где вспоминанье спит глубоким сном (6, т. 1, с. 122).

С другой, именно невозможность забвения делает смерть адом, поскольку за гробом продолжается та же земная жизнь, а, следовательно, и те же земные страдания:

**Но чувствую: покоя нет,
И там, и там его не будет;
Тех длинных, тех жестоких лет
Страдалец вечно не забудет!** (6, т. 1, с. 85)

Смерть страшна именно забвением, подчас желанным, утратой своего "я". "Боюсь не смерти я. О нет!/Боюсь исчезнуть совершенно", — восклицает лирический герой раннего стихотворения Лермонтова (6, т. 1, с. 15). В письме к Варваре Лопухиной (1832) Лермонтов размышляет: "Бог знает, будет ли существовать это "я" после жизни! Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать: Я!" (8, т. 4, с. 372). В то же время, потерять "я" — значит расстаться с обманувшими надеждами, с памятью о них. Предпочтение не отдается ни забвению и покою, ни власти памяти и прошлого, ни сохранению прошлого "я", ни освобождению от него.

Герой Набокова не стоит перед подобным выбором: его индивидуальность заключена в форму памяти, а память принимает форму вдохновения, забвение и смерть невозможны, пока действительны воображение и его форма — память.

Дело в том, что исчезла граница
между вечностью и веществом —
и на что неземная зеница,
если вензеля нет ни на чем? —

так завершается стихотворение "Око" (17, с. 270).

Единственность, неповторимость "я" выступают бесспорной, безусловной ценностью, мерой всех событий частной жизни и истории мира.

**Что мне тление книг, если даже разрыв
между мной и отчизною — частность?
Признаюсь, хорошо зашифрована ночь,
но под звезды я буквы подставил
и в себе прочитал, чем себя превозмочь,
а точнее сказать я не вправе, -**

пишет Набоков в стихотворении "Слава" (17, с. 273).

Конфликт между желанием помнить и жадой забвения, желанием жить и не менее страстным желанием расстаться с земной жизнью в лирике Лермонтова вызван ощущением отсутствия поэта и мира, поэта и творца, внутреннего и внешнего, искусства и жизни, творчества и реальности. Солипсизм Набокова снимает эту конфликтность, и тогда единственной точкой отсчета действительно выступают "я" поэта и память как важнейшая форма этого "я". Переживание набоковским героем своего прошедшего происходит во вневременной реальности художественного текста, заключено в его "пространственной форме" и не стремится преодолеть пределы этой эстетической "вечности", лежащей вне реальных времени-пространства. Напротив, лирический герой Лермонтова испытывает противоречивые желания: остаться в границах "пространственной формы" — художественной реальности, порожденной памятью, в которой невозможна смерть, или же жить в реальных времени-пространстве, тем самым принимая неизбежность забвения своего "я" самим собой и другими людьми, утраты и смерти. Так, родственное у двух художников восприятие памяти о былом как фактора действительного и материального, к тому же определяющего состояние героя в созданном им мире, выступающего точкой отсчета в его отношениях с настоящим и будущим, фокусирующего его человеческую индивидуальность, находит разное воплощение, преломляясь в зеркале их творческих принципов и экзистенциальных предпочтений.

Таким образом, Набоков устанавливает диалогические отношения между своим художественным миром и миром Лермонтова. Художником избирается особая форма коммуникации, исключающая сам вопрос о литературном влиянии или о продолжении традиции. Личность Лермонтова, в интерпретации Набокова, тождественна его творениям, она не обусловлена контекстом исторической эпохи и не принадлежит короткому историческому промежутку жизни поэта. От исторического контекста как значимого в понимании романа "Герой нашего времени" Набоков декларативно дистанцируется в "Предисловии" к переводу романа. Подчеркивая, что текст судьбы Лермонтова состоялся в созданном поэтом мире, Набоков не столько расподобляет, сколько уподобляет Лермонтова и героя его романа. При этом Набоков прочитывает и анализирует роман как прозу поэта, указывая, что частности языка и стиля обретают смысл, только оказавшись вместе, то есть фактически выстроившись в поэтический ряд, с присущими ему теснотой и единством. Судьба Лермонтова интерпретируется Набоковым тоже как судьба поэта, сотворяющего мир своей жизни и свою смерть. При этом Набоков отменяет историческую дистанцию, отделяющую его от Лермонтова и находит обоснования такой возможности в "особом чувстве времени", присущем Лермонтову, в принципе

исторической инверсии, согласно которому прошлое оказывается впереди и обретает статус единственного типа времени.

Интерпретируя лермонтовский феномен в первую очередь как темпоральный, Набоков выбирает в качестве интертекстуальных вкраплений в собственные тексты те стихотворения и поэмы Лермонтова, которые направлены на установление и одно-временную медиацию границы между разными формами бытия, причем, отмена совершается не в пространстве, а во времени.

Так, Цинциннат, цитируя лермонтовскую "Соседку", обращается к своему предполагаемому освобождению (формой которого может быть и смерть в будущем), только свобода обретается не через поступок Эммочки, который был возможен только в "поэтической древности", во времена Лермонтова. Заточенность Цинцинната в границах его непрозрачного существа, его внутренняя темница, понимаемая как пределы бытия в несоответствующем ему прозрачному миру, и обретение истинного "я" и соответствующей ему реальности в конце романа представляет собой развернутый в прозаической романной форме парафраз стихотворения "Пленный рыцарь". Особенно часто актуализируемая Набоковым в форме цитаты или парафраза "Тамара" интересна не только поэтической тавтологией "чернея на черной скале", направленной на усиление трагизма, но и парадоксальным финалом, обещанием преодоления смерти и встречи в будущем. Тексты стихотворений Лермонтова выступают

для Набокова образным концентратом, квинтэссенцией содержания романа или рассказа, они не просто интертекстуально присутствуют в тех или иных эпизодах, а растворяются в словесной ткани прозы, обнаруживая постоянное притяжение к себе смысла той или иной эпической формы.

Поэмы "Демон" и "Мцыри" наделяются другими смыслопорождающими функциями: их цитирование и парафразы создают некоторый обобщенный образ творца, создателя, поэта, в равной степени применимый и к Лермонтову и к Набокову. Поэтому Набоков досочиняет строфы и строки, переносит героя поэмы Лермонтова в пространство своего романа. Приметой поэтического выступления теперь не наблюдательность ("Облако, озеро, башня") а "особое чувство времени", отправное для пересоздания мира или создания новой художественной реальности. Поэтому Набоков не столько сопоставляет судьбу Лермонтова со своей, сколько выделяет общность источников вдохновения, обретаемых в пространстве памяти, материальность которого полнее и вещественнее материальности настоящего мира, который пока не стал воспоминанием. Однако итоги абсолютизации минувшего у Лермонтова и Набокова различны: для Лермонтова это источник постоянного спора с собой, с мирозданием и с его создателем, Набоков сам выступает создателем миров, образованных из материала своего прошлого, и отказывает иному миру в наличествовании.

Библиография

1. Башляр Г. Предисловие к книге "Воздух и сны" // Вопросы философии. — 1987. — № 5.
2. Бетя Д.М. Изгнание как уход в кокон: образ бабочки у Набокова и Бродского // Русская литература. — 1991. — № 3.
3. Битов А. Одноклассники. К 90-летию О.В. Волкова и В.В. Набокова // Новый мир. — 1990. — № 5.
4. Гайдено П. Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции // Вопросы литературы. — 1977. — № 5.
5. Кузнецов Б.Г. Ценность познания. — М., 1975.
6. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 2 т. — М., 1970.
7. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4-х т. — Л., 1979-1981.
8. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 2 т. — М., 1988.
9. Ломинадзе С. Поэтический мир Лермонтова. — М., 1985.
10. Мулярчик А. Верность традиции. (Рассказы В.Набокова 20-30-х годов) // Литературная учеба. — 1989. — № 1.
11. Набоков В.В. Беседа Владимира Набокова с Пьером Домергом // Звезда. — № 11. — 1996.
12. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. — М., 1998.
13. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. — М., 1996.

14. Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа "Дар" ("The Gift") // Набоков Владимир: Pro et contra. — СПб., 1997.
15. Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1990.
16. Набоков В.В. Собр. соч. амер. периода: В 5 т. — СПб., 1999.
17. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. — М., 1991.
18. Набоков В.В. Собр. соч. в 6-ти т. — М.-Киев-Кишинев, 1990-1996.
19. Нива Ж. От Жюльена Сореля к Цинциннату (Стендаль и Набоков) // Контиент-87. — Москва-Париж, 1987.
20. Подорога В. Выражение и смысл. — М., 1995.
21. Сконечная О. Люди лунного света в русской прозе Набокова. К вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века // Звезда. — № 11. — 1996.
22. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. — М., 1996.
23. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. — М., 1991.
24. Шлейермахер Ф. Речи о религии к образованным людям, ее презирающим. Монологи. — М., 1911.
25. Nabokov Vladimir. Lectures on literature. — New-York and London, 1980.
26. Frank J. Spatial form: An answer to critics // Crit. inquiry. — Chicago, 1978. № 5.

Текст предоставлен автором.



Виолетта
Владимировна
Белоконь

1958

Виолета Владимировна Белоконь родилась в 1958 году. Выпускница Московского государственного историко-архивного института, с 1984 по 2003 год работала в Государственном архиве Ставропольского края. С апреля 2003 года — ведущий специалист комитета Ставропольского края по делам архивов. Ответственный составитель краткого справочника "Государственные архивы Ставропольского края и Карачаево-Черкесской автономной области". — Ставрополь, 1987.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

2004

Каким видел Ставрополь М.Ю. Лермонтов в 1840—1841 годах

Перед нами описание города Ставрополя, составленное однополчанином М. Ю. Лермонтова — подпоручиком Тенгинского пехотного полка Носовым в 1840 году. Именно таким видел поэт город во время второй своей ссылки на Кавказ в 1840—1841 годах. "Война тогда была в полном разгаре, — отмечал в своих воспоминаниях бывший офицер 20-й артиллерийской бригады, принимавший участие в военных действиях на Кавказе, А. Чарыков, — и Ставрополь в то время был сборным пунктом, куда ежегодно стекалась масса военных для участия в экспедициях против горцев"¹.

Так, например, писал о проведенном вместе с поэтом времени А. Д. Есаков, участник экспедиции в Малую Чечню в октябре — ноябре 1840 года: "Редкий день в зиму 1840—1841 годов мы не встречались в обществе. Чаще всего сходились у барона Ипп. Ал. Вревского, тогда капитана Генерального штаба, у которого, приезжая из подгородней деревни, где служил в батарее, там расположенной, останавливался. Там, то есть в Ставрополе, действительно в ту зиму собралась, что называется, la fine fleur² молодежи"³.

Как известно, в это время М. Ю. Лермонтов виделся в Ставрополе с декабристом М. А. Назимовым, младшим братом А.С.Пушкина — Львом Пушкиным, сыном героя Отечественной войны 1812 года, офицером Кавалергардского полка С.В.Трубецким, "отчаянным храбрецом и бесстрашным дуэлистом" Р. И. Дороховым, послужившим прототипом Долохова в романе Л. Н. Толстого "Война и мир", и др.

Предлагаемое вниманию читателя "Описание..." было обнаружено среди архивных бумаг в начале прошлого столетия страстным любителем и собирателем старины, исследователем прошлого Северного Кавказа Г. Н. Прозрителевым. По всей вероятности, подлинник данного документа на Ставрополье не сохранился. Однако нам представляется возможность познакомиться с ним благодаря публикации в 1913 году в пятом выпуске "Трудов Ставропольской ученой архивной комиссии". Учитывая, что выпуски Трудов давно стали библиографической редкостью и сегодня практически не доступны массовому читателю, мы приводим текст "Описания..." без сокращений.

Имеющиеся в нем неточности о времени основания города несколько не умаляют ценности документа, так как перед нами одно из немногих официальных описаний административного центра Кавказской области периода Кавказской войны. Указанная ошибка, скорее всего, была вызвана отсутствием у составителя документальных свидетельств по данному вопросу, а также недостатком времени для уточнения необходимой информации.

Однако, по сути, это не имело особого значения, так как главной целью "Описания..." было дать фотографическую характеристику города, являвшегося одним из важнейших опорных пунктов на Кавказе. Знакомясь с "Описанием...", мы убеждаемся в том, что с этой задачей Носов справился весьма успешно.

Итак, каким видел Ставрополь поэт незадолго до своей гибели?

Публикация подготовлена специалистом комитета Ставропольского края по делам архивов В. Белоконов

Описание города Ставрополя. Составлено прикомандированным к Генеральному штабу Тенгинского пехотного полка подпоручиком Носовым в 1840 году

Положение города Ставрополя

Город Ставрополь лежит под 45° 3' 5" северной широты и 10° 49' 33" восточной долготы по С. П. меридиану. Он расположен между реками: Ташлою и Мутнянкою.

Основание Ставрополя и наименование его уездным и областным

Основание его относится к эпохе заселения Кавказской линии ссыльными, т. е. около 1775 года. 5-го мая 1785 года Высочайшим указом при составлении Кавказского наместничества из двух областей — Кавказской и Астраханской и разделении на уезды, Ставрополь был наименован уездным. Того же года указом 9-го мая при устройении почтовых дорог на линии для безопасности от

¹Чарыков А. К воспоминаниям о М.Ю. Лермонтове // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М., 1989. — С. 318.

²Цвет молодежи (фр.).

³Есаков А.Д. Михаил Юрьевич Лермонтов // Там же. — С.333.

внезапных покушений окружающих народов, не отвыкших еще от своеволия, построено было земляное укрепление.

Указом 15-го ноября 1802 года при наименовании Кавказской области губернию и устройстве в ней городов и присутственных мест открыты были в нем: уездный суд, городская и земская полиция, вместо магистрата и словесного суда ратуша, казначейство, врачебная управа, дворянская опека и штатные команды.

В 1822 году 24-го июля по представлению Главноуправляющего Грузиею генерала от инфантерии Ермолова при переименовании Кавказской губернии области назначен был из уездного города областным, а по Высочайшему указу 9-го октября 1824 года переведены были в онный из города Георгиевска все областные присутственные места и помещены в наемных домах, пока будут для них построены новые здания; на каковой предмет Высочайше назначено было употреблять по 10000 рублей в год на счет экстраординарных сумм. В этом же году он сделался местопребыванием командующего войсками, который на правах военного губернатора был вместе и областным начальником.

1825 года июля 22-го по Высочайшей воле, объявленной в приказе начальника Главного штаба, сообразно учреждению областного года в Ставрополе, переведен был в онный: Георгиевский внутренний гарнизонный батальон и Георгиевская жандармская команда и образовано в нем комендантское управление (ордонансгауз)².

Разделение Ставрополя на город и предместья

Ставрополь состоит из следующих частей:

Самый город

Главная часть Ставрополя, называемая городом, лежит при родниках, образующих чрез свое соединение реку Желобовку³. Она построена на возвышенности, имеющей общую покатость к востоку. На мысе этого возвышения, выдающемся на северо-восток, устроена крепость, командующая высотами с северной, восточной и южной сторонами⁴. Эта часть города изрядно отстроена, улицы правильные, на главной из них проведены тротуары, которые от самих улиц отделяются почти везде каменными канавами.

Кроме сего по улицам Большой⁵ и ведущей от дома [господина] областного начальника⁶, параллельно с Большою, проведены шоссе.

Подгорное

К северу от крепости, по крутому скату, простирающемуся к реке Ташле, лежит предместье Подгорное. С востока город ограничивается предместьем Станицею, с запада — предместьем Воробьевкою, а с юга — ручьем, протекающим по глубокому оврагу и впадающим в реку Ташлу. Улицы предместья неправильны и состоят большею частью из дурных строений, обитаемых бедными людьми.

Станица

Предместье Станица построена на равнине, к западу она граничит с предместьем Подгорным и крепостию, к северу — береговым скатом реки Ташлы, к югу — Большою улицею. Предместье это имеет правильные улицы, некоторые из них довольно хорошо отстроены.

Воробьевка

К западу от нагорной части города лежит предместье Воробьевка. Оно построено на плоскости, ограничивающейся к северу береговым скатом реки Ташлы, к югу — уступом, образуемым высотами. Все предместье состоит из одной только улицы. В нем находится много садов, которые расположены по большей части вниз по береговому скату реки Ташлы.

На левом берегу реки Ташлы в беспорядке разбросаны хижины. Они тянутся по возвышению вдоль опушки Круглого леса до дома лесничей команды, отсюда постепенно склоняются по скату помянутой возвышенности к реке Ташле и простираются вниз по ее течению до хуторов. Садоводство и пчеловодство составляют главный промысел жителей этого предместья.

Солдатская слободка

Три улицы, лежащие между городом и рекою Мутнянкой, называются Солдатскою слободкою.

Разделение на кварталы

Ставрополь делится на две части, каждая часть по два квартала.

Часть города, лежащая на севере от Большой улицы и прелегающей чрез нее Московской дороги, называется первую; часть же города, простирающаяся на юг от помянутой улицы, называется второю.

В первой части квартал, лежащий на запад от переулка, идущего к Армянской церкви, называется первым, а на восток — вторым.

Во второй части: квартал, лежащий на запад от переулка, ведущего от богадельни к гостиным дворам, называется первым, простирающийся же на восток от означенного переулка, именуется вторым.

Число домов

Число домов: 1562, из которых 138 — каменные. Лучшие строения находятся в нагорной части города, а также по Большой, Первой, Второй улицам⁷; есть некоторые изрядные дома в предместьях Станицы и Воробьевки.

Церкви, казенные и общественные заведения, заводы, мельницы и рощи, находящиеся в Ставрополе, показаны в приложенной к сему описанию особой таблице⁸.

Число душ

Число душ обоего пола простирается до 8000.

Торговля и промыслы жителей

Торговля города Ставрополя, по удаленному его положению от судоходных рек и больших городов, незначительна. Она заключается преимущественно в сгоде рогатого скота в столичные города России и в отправке пшеницы и льняного семени в Таганрогский порт.

Промысел его жителей составляют скотоводство и также садоводство и пчеловодство.

Ярмарки

В городе Ставрополе учреждены две ярмарки в году: одна бывает в день Святой Троицы, другая — 12-го октября. На оные съезжаются жители окрестностей города Ставрополя, купцы из Кавказской области, Черноморья и разных мест России, а также мирные горцы из-за Кубани и Кабарды. Торг рогатым скотом на этих ярмарках довольно значителен.

Базары

Для производства торговли съестными запасами учреждены базары, один — близ крепости, другой — между нагорною частью города и Воробьевкою. Базарные дни назначены по пятницам и понедельникам.

Местоположение

Местоположение города Ставрополя представляет большую высоту, состоящую из нескольких уступов и образующую по течению рек и ручьев глубокие овраги. Высота эта к северу ограничивается крутою покатостью, составляющею береговой скат реки Ташлы, к северо-востоку образует мыс, на котором построена крепость. Отсюда до родников реки Мутнянки она имеет слабую покатость на восток, на которой берут начало свое ручьи, составляющие чрез свое соединение речку Желобовку, но, подходя к родникам реки Мутнянки, покатость ее делается круче и, обогнув реку Мутнянку, выдается мысом у винного подвала и образует таким образом глубокое русло этой реки. От винного подвала высота эта имеет крутую покатость на 10 сажень⁹ и подходит каменным уступом к роднику Карабину, потом, обойдя этот ручей и образовав отлогий хребет, простирается между означенным ручьем и рекою Мамайкою, составляя берег сей последней реки. Высоты за рекою Ташлою, простирающиеся к Круглому лесу, имеют также общее склонение на восток и состоят из уступов, по наружному своему образованию они похожи на высоты, простирающиеся на правом берегу этой реки.

Грунт земли

К Угольному лесу грунт земли глинистый, покрытый слоем чернозема; от восточной оконечности Воробьевки к роднику Карабина он каменистый — на этой полосе преимущественно разрабатываются каменные ломки. У подошвы же высоты, на которой построен город, грунт глинистый и солонцеватый, от этого вода в реках почти всегда мутная, а в колодцах солонгорький имеет вкус.

Речки

Ташла

Речка Ташла образуется чрез соединение трех ручьев. Она протекает между высотами, простирающимися к Круглому лесу и высотами, на которых построен Ставрополь; высоты эти образуют ее нагорные берега. Высоты правого берега, подходя к самой реке, оканчиваются уступами и командуют над высотами

левого берега, которые при верховьях реки Ташлы также подходят довольно близко к ее руслу, но потом постепенно удаляются.

Река Ташла течет сначала на северо-восток, потом, поворачив на восток, не изменяет последнего направления до Белобородовой мельницы. На сем расстоянии она принимает с левой стороны два ручья, называемые Гричевки, и с правой стороны три ручья; сии последние берут начало свое с предместий Воробьевки. При Белобородовой мельнице река Ташла поворачивает опять на северо-восток и течет вся в этом направлении, в 120 сажнях ниже Волобуевой мельницы впадает в нее с левой стороны ручей, чрез который равно как и чрез Ташлу устроены мосты и пролегает дорога из Ставрополя к станции Рождественской. Отсюда река Ташла течет все по тому же направлению и принимает с правой стороны три ручья, один из которых имеет начало свое в предместии Станицы, а два другие протекают восточнее этого предместия.

Река Ташла осенью, весной, а иногда и в летнее время от дождей бывает очень быстра, вода в ней возвышается иногда более $\frac{1}{2}$ сажени, настоящая же глубина ее не превышала двух футов¹⁰. Грунт ее глинистый, отчего и вода в ней всегда бывает мутная.

Желобовка

Два ручья, из которых один имеет родники свои в даче областного начальника, а другой к 130 сажням к северу от первого, образуют чрез свое соединение речку Желобовку. Она течет на восток и принимает с левой стороны два незначительные ручья, протекающие в довольно глубоких оврагах. Вода в этой речке очень мелка, а в жаркое время вода совершенно высыхает.

Мутнянка

Река Мутнянка вытекает из двух родников и течет в крутых берегах. Она имеет направление на восток и принимает с левой и с правой стороны несколько мелких ручьев. Во время дождей речка эта бывает очень быстра и вода в ней значительно прибывает; при обыкновенной же глубине своей не превышает одного фута. Правый берег этой речки командует левым.

Карабин ручей

Карабин ручей вытекает из родника того же названия и течет на юго-восток.

В летнее время вода из Карабина ручья проводится по огородам, отчего часто ручей этот высыхает, не достигая устья своего в реку Мамайку. Из родника его весь город пользуется водою. Карабин ручей принимает в себя с правой стороны один ручей, берущий начало в горелом лесу.

Кроме описанных, в Круглом лесу протекает также один ручей. Воды его незначительны. Ручей этот в расстоянии 560 сажень от своих источников совершенно исчезает.

Леса

Ташлянский лес

Ташлянский лес или Глинский простирается от родников реки Ташлы вниз по ее течению до Белобородовой мельницы, с севера и с юга он ограничивается нагорными берегами означенной реки. Лес этот состоит из кустарника, который около Белобородовой мельницы достигает значительной высоты.

Круглый лес

Круглый лес находится на левом берегу реки Ташлы. Он большей частью состоит из мелкого кустарника.

Угольный лес

Угольный лес лежит на юго-запад от предместья Воробьевки. Деревья его вообще средней величины, есть такие, которые достигают значительной высоты. К северу от этого леса посажено 14 тыс. деревьев.

Комментарии

¹Как свидетельствуют архивные документы, город Ставрополь возник при крепости Ставропольской, основанной на Азово-Моздокской укрепленной линии в 1777 году. Крепость строилась казаками Волгского (Волжского) и Хоперского полков, а также драгунами Владимирского полка. Известно, что Волгские казаки фактически были сосланы в эти места за поддержку Пугачевского восстания. Указом об образовании Кавказского наместничества от 5 мая 1785 года Ставрополь был объявлен городом и уездным центром.

²Наиболее активно развивался город с конца 1830-х годов. В результате уже в начале 1850-х годов современники отмечали, что он производил "очень приятное впечатление". Например, в статье "Ставрополь в географическом, историческом, топографическом и статистическом отношениях", опубликованной в Кавказском календаре на 1855 год, сообщалось: "Раскидываясь живописно по горе и ее покато-стям, Ставрополь представляет в настоящее время богатую картину и в этом отношении удовлетворяет требованиям вкуса не одного только наблюдателя, но даже требованиям самого разборчивого художника".

³Сейчас практически вся река Желобовка закрыта в трубы.

Означенные леса состоят большею частью из дуба, ольхи, тополя, орешника и грушевого дерева.

Дороги

Дороги, пролегающие из города Ставрополя в его окрестности, во всякое время года удобопроходимы для тяжестей; весною и осенью бывают очень грязны по причине грунта земли.

⁴Ставропольская крепость располагалась на территории Крепостной горы, границы которой на севере проходили по верхней кромке долины реки Ташлы, на востоке доходили до места, занимаемого сейчас памятником И. Р. Апанасенко, на юге — до современного проспекта Карла Маркса и на западе — до улицы Клары Цеткин. В вышеуказанной статье, опубликованной в Кавказском календаре на 1855 год, отмечалось: "Крепость, построенная в 1777 году на горе, в виде пятиугольника, сохранила почти прежний свой вид и название до настоящего времени. В некоторых из ее зданий, обращенных фасадом к югу, заметны еще следы амбразур, а назад тому несколько лет, до сооружения Казанского собора [построен в 1847 году — В. Б.] и преобразований, около него сделанных, легко было заметить следы вала".

⁵Ныне проспект Карла Маркса.

⁶Здание располагалось на улице Дзержинского, разрушено при строительстве Дома книги.

⁷Первая улица — ныне правая сторона нижней части проспекта Карла Маркса, Вторая улица — нижняя часть современной улицы Дзержинского.

⁸Таблица в "Трудах Ставропольской ученой архивной комиссии" не публиковалась.

⁹Сажень равнялась 2,1336 метрам.

¹⁰Фут равнялся 30,48 сантиметрам.

Текст предоставлен В.В. Белокопъ.



Виктор Николаевич Кравченко родился 12 ноября 1945 года в г. Тбилиси. Окончил Пятигорский государственный педагогический институт иностранных языков.

Краткая библиография

Кравченко В.Н. "Ни разу счастьем я не был упоен" (о русском поэте В.И. Соколовском). — Ставрополь, 2001.

Кравченко В.Н. Всюду он был любим (о декабристе С.И. Кривцове). — Ставрополь, 2002.

Виктор Николаевич Кравченко

1945

Изучением кавказской биографии М.Ю. Лермонтова начал заниматься в 1965 году, будучи слушателем курсов по подготовке экскурсоводов. С мая 1966 года по сегодняшний день проводит экскурсии по лермонтовским местам Кавказских Минеральных Вод. С 1968 по 1986 год проводил экскурсии по Военно-Грузинской дороге, по местам пребывания М.Ю. Лермонтова в Осетии и Грузии. Постоянный участник ежегодного лермонтовского праздника поэзии в Пятигорске.

Трудовая деятельность В.Н. Кравченко связана с работой экскурсоводом в Пятигорском и Ставропольском бюро путешествий и экскурсий, в бюро Международного молодежного туризма "Спутник". С 1998 года — старший научный сотрудник отдела истории Ставропольского краеведческого музея имени Г.Н. Прозрителева и Г.К. Праве.

Основная область научных интересов — пребывание декабристов на Ставрополье, кавказское окружение А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.

Кравченко В.Н. Шипы для изгнанников (о декабристах на Кавказе). — Ставрополь, 2003.

Кравченко В.Н. Михаил Юрьевич Лермонтов в Ставрополе. — Ставрополь, 2004.

Д.И. Петренко, В.П. Ходус

2004

М.Ю. Лермонтов в Ставрополе

Предисловие

Пути немалого количества известных людей в свое время пролегли через Ставрополь на Кавказ. Возьму на себя смелость утверждать, что край Кавказский в последние две сотни лет по известности общества, бывавшего здесь, если и уступает Санкт-Петербургу, то не очень сильно, ибо в целительном Пятигорске, или же рядом с ним, с разными целями бывали (да и нынче едут) и политические деятели, и литераторы, и музыканты, и художники, и певцы...

Но конечно же, в первую очередь здесь все пронизано памятью о Лермонтове.

Прошлое — это опора дня сегодняшнего. И возвращение к нему особенно востребовано в периоды преобладания тенденций бездуховности, безродности — этого жесточайшего наказания и для человека, и для народа. В такие времена словно проходит проверка с образцами высокого духа, которыми прежде всего богато искусство.

Казалось бы, уже столько сказано о пребывании Лермонтова на Кавказе, что вряд ли можно сделать новое открытие. Стоит ли затевать поиск, излагать свое видение давно поведенного другими?.. На мой взгляд, стоит, ибо объективное осмысление происшедшего зависит во многом от многообразия точек зрения.

В большинстве исследований лермонтоведов преобладает описание дней пребывания поэта непосредственно на Минеральных Водах, в Пятигорске, его окружения. Там — место гибели, музей...

Глава 1. Дорога на Кавказ

Зимним вечером 1820 года в село Тарханы Чембарского уезда Пензенской губернии в дом-усадьбу Елизаветы Алексеевны Арсеньевой (урожденной Столыпиной) пришло послание с Кавказа. Её сестра Екатерина Хастатова сообщала о жите-бытье и приглашала на лето к себе в гости. Тремя годами раньше другая сестра, Александра, побывала с детьми в далёких краях, в имении Шелкозаводском, или просто Шелковом, на берегу Терека около Кизляра. Елизавета Алексеевна часто вспоминала её восторженный рассказ о таинственных землях, заснеженных горах, чудесных горячих минеральных источниках, исцеляющих все болезни, о долгой и трудной дороге. В её повествовании была и печальная нотка: в дороге скончался их отец Алексей Емельянович. В большой семье Столыпиных, знатной и потому известной в губернии, было четверо дочерей и пятеро сыновей. Екатерина Алексеевна в молодости вышла замуж за кавказца,

генерал-майора Акима Васильевича Хастатова, и уехала к нему на родину. Овдовев в 1809 году, она осталась жить в Шелкозаводском. Кроме него имела два дома на Горячих (так назывался Пятигорск до 1830 года) и Кислых водах.

К весне Елизавета Алексеевна определилась с поездкой, решив взять с собой подросшего внука, которому шёл шестой год. Оставшись в самые ранние годы без матери (Мария Михайловна умерла в Тарханах в феврале 1817 года), мальчик был под присмотром заботливой бабушки. Всю зиму в помещичьей усадьбе жили мыслями о поездке, тщательно готовились к ней. В те годы кавказские воды оставались для большинства россиян малоизвестными.

В конце апреля либо в начале мая, когда дороги стали просыхать после весенней распутицы, бабушка с внуком и многочисленной дворней выехали на Кавказ. Тракт пролегал по Тамбовской, Воронежской губерниям, по области Войска Донского, через Песчанокопскую почтовую станцию, село Московское. Ближе к Ставрополю на горизонте блеснули снежной полоской неподвижные облака, майская зелёная степь сменилась перелесками и оврагами, а последние версты путешественники тащились затылком подъёмом вдоль густого леса.

Город, расположенный на пологой возвышенности, завиднелся издали. Каким он предстал перед путешественниками?

В двадцатые годы это уже было значительное поселение на Кавказе. Примерно в то же время, в начале июня, через Ставрополь проезжала семья известного в России боевого генерала, участника Отечественной войны 1812 года Н.Н. Раевского. С ними ехал молодой А.С. Пушкин, присоединившийся к Раевским в Екатеринославе. В письме к супруге генерал дал городу следующую характеристику:

"Ставрополь — уездный город, на высоком и приятном месте и лучшем для здоровья жителей всей Кавказской губернии. В нём нашёл я каменные казённые и купеческие дома, сады плодовые и немалое число обывателей, словом, преобразованный край, в который, едущего ничего, кроме отдалённости, страшить не должно".¹

Правда, местные жители, знавшие город подробнее, давали иные отзывы. Так, например, один из современников, описывая город в 1822 году, отмечал:

"В Ставрополе вместе со станицей считалось едва ли около 5.000 жителей, у которых, кроме двух церквей² и трёх или четырёх каменных домов, не было ничего более порядочного, на что стоило бы обратить внимание".³

Е.А. Арсеньева остановилась для ночлега на Главной улице, вблизи собора. Утром следующего дня путешественники проследовали от Тифлисской заставы через Марьевку, Базовую Балку, Александров, Саблю на Георгиевск и Горячие воды, где их с нетерпением ожидала семья Хастатовых. Всё лето они прожили между двумя отрогами Машука в небольшом деревянном доме с флиге-

лем, а ближе к осени вернулись в Тарханы. От поездки в память маленького Михаила остались мимолётные впечатления, отрывки из разговоров взрослых, смутные детские переживания.

К поездке 1825 года в Тарханах готовились более обстоятельно. Из опыта первого путешествия Елизавета Алексеевна знала, что самое большое число проезжающих на Кавказские минеральные воды приходилось на май месяц, а на обратном пути на август, и это вызывало нехватку или полное отсутствие лошадей на почтовых станциях. Поэтому отправились в экипажах, обтянутых новой парусиной и нагруженных до самого верха багажом, на собственных лошадях. Зная об удобствах в гостиних дворах и заезжих домах, о дорожных меню в харчевнях и трактирах, взяли с собой кухню, большой набор продуктов, несколько запасных лошадей. Помимо прислуги, Арсеньева пригласила с собой на воды доктора Ансельма Левиза (Леви), учителя-француза Ивана (Жана) Капэ, гувернантку, добрую старушку немку Христину (Крестину) Осиповну Ремер. Ехал с ними и двоюродный брат Лермонтова, тёзка, Михаил Пожогин-Отрашкевич. Дорога была знакомой и не казалась долгой. Особенно запомнилась переправа через полный в разливе Дон у Аксайской станицы, где соединялись две большие почтовые дороги на Кавказ: Велико-русской из Москвы и Петербурга и Малороссийская из Киева. В ожидании перевоза на другой берег скапливались длинными вереницами повозки, брички, тарантасы и коляски, коротал время разный люд.

Наконец Дон остался позади, пошли кубанские казачьи станицы, сторожевые посты и пикеты. В далёкой синеве проглядывалась белыми шатрами цепочка гор. Ставрополь предстал центром вновь образованной Кавказской области.

Ещё в 1822 году по проекту генерала Ермолова велено было сделать следующее распоряжение относительно Кавказской губернии: "переименовать её в область, учредив областным городом Ставрополь и поручив вновь назначенному областному начальнику составить сметы на постройку необходимых помещений...". Однако к исполнению этого решения город не был готов, и "...местное начальство распорядилось оставить Ставрополь ещё на два года уездным, чтобы он сколько-нибудь успел в это время приготовиться к принятию нового назначения. Наконец четвёртого октября 1824 года совершенно окончательное перенесение областного города из Георгиевска в Ставрополь".⁴ В статистическом описании города о числе зданий частных, казённых и общественных говорилось: "каменных об одном и 2-х этажах — 11, деревянных на каменном фундаменте об одном и 2-х этажах — 946, турлучных — 14. Украшением города служила соборная Троицкая церковь, сооружённая из камня, хорошей архитектуры. При ней певческий хор на купеческом добровольном содержании. Также возведены казённые каменные дома; Один построен для помещения господина областного начальника; другой из казармы обращённой и занимаемой ныне комиссариатским депо с нужными цехгаузами, третий занимаемый областным архивом, военный гофшпиталь, главная гауптвахта, острог с караульною и деревянное уездное училище, соляной амбар, казначейство с кладовою. Общественных же каменных домов два, в одном двухэтажном помещается городская дума и полиция, а в другом приходское училище. Там же каменный для пожарных инструментов и лошадей сарай ..., а на выезде из города по тракту в Грузию вновь отстроена каменная кордегардия с плац-формой и шлагбаумом, (именуемая Тифлисской заставой — прим. Авт.). Областные и окружные присутственные места, как-то: Совет, Правление, Областной Суд, Казённая Палата, Приказ Общественного Призрения, Врачебная управа, Областная почтовая контора, Провиантское комиссионерство, Окружной Совет. Окружной и земский суды — имеют помещения свои по частным домам из найма... Через город Ставрополь проведе-

на главная почтовая дорога, по которой провозят купеческие товары из Грузии в Россию и обратно... проезжают разные особы, проходят всякие полки, команды, рекруты. Ставрополь имеет у себя ежегодно в действительном обращении... до десяти тысяч народа; не считая того стечения, какое в базары и ярмарки бывают".⁵ Таким запомнился путешественникам из Тархан областной Ставрополь в 1825 году. В гостях у Хастатовых они пробыли до конца лета, а к октябрю возвратились домой.

Увиденные и услышанные во время поездок романтические картины сохранились в памяти одиннадцатилетнего подростка трогательным воспоминанием. Последующие жизненные события не заслонили трепетного чувства первых встреч с Кавказом. Спустя несколько лет, в русской литературе возникнет дорогое для всех нас понятие "Лермонтовский Кавказ". В 1829 году, в память о пребывании в имении Шелкозаводском, появится стихотворение "Черкешенка".

**Я видел вас: холмы и нивы,
Разнообразных гор кусты,
Природы дикой красоты,
Степей глухих народ счастливый
И нравы тихой простоты**

**Но там, где Терек протекает,
Черкешенку я увидал, —
Взор девы сердце приковал;
И мысль невольно улетает
Бродить среди милых, дальних скал**

**Так дух раскаяния, звуки
Послышав райские, летит
Узреть ещё небесный вид:
Так стон любви, страстей и муки
До гроба в памяти звучит.**

В шестнадцать лет, обучаясь в Московском университете, Михаил Юрьевич напишет посвящение "Кавказу":

**Кавказ! Далёкая страна!
Жилище вольности простой!
И ты несчастьями полна
И окровавлена войной!..
Ужель пещеры и скалы
Под дикой пеленою мглы
Услышат также крик страстей,
Звон славы, злата и цепей?..
Нет! Прошлых лет не ожидай,
Черкес, в отечество своё:
Свободе прежде милый край
Приметно гибнет для неё.**

и лирическое "Утро на Кавказе":

**Светает — вьётся дикой пеленой
Вокруг лесистых гор туман ночной;
Ещё у ног Кавказа тишина;
Молчит табун, река журчит одна.
Вот на скале новорождённый луч
Зарделся вдруг, прорезавшись меж туч,
И розовый по речке и шатрам
Разлился блеск, и светит там и там:
Так девушки, купаясь в тени,
Когда увидят юношу они,
Краснеют все, к земле склоняют взор:
Но как бежать, коль близок милый вор!..**

Словом, Кавказ, край вольности, чести и благородства, на долгие годы, до самой смерти, будет сопровождать Михаила Юрьевича.

Глава 2.

"Погиб поэт, невольник чести!"

Трагическим событием был омрачён 1837 год. 29 января скончался А.С. Пушкин, смертельно раненный на дуэли с Жоржем Дантесом. 2 февраля А.И. Тургенев в своём дневнике записал о стихах "Смерть поэта": "Стихи Лермонтова прекрасные".⁶ 10 февраля Софья Николаевна Карамзина пишет брату Андрею Карамзину в Париж: "...Вот стихи которые сочинил на его смерть некий господин Лермонтов, гусарский офицер. Я нахожу их такими прекрасными, в них так много правды и чувства, что тебе надо их знать".⁷ 17 февраля Александр Николаевич Карамзин пишет в Париж брату Андрею: "На смерть Пушкина я читал два рукописных стихотворения: одно какого-то лицейского воспитанника, весьма порядочное; и другое, гусара Лермонтова "так!", по-моему, прекрасное..."⁸

27 февраля опубликован Высочайший приказ: "Его Императорское Величество в присутствии своём в Санкт-Петербурге февраля 27 дня 1837 года соизволил отдать следующий приказ: "...переводятся: лейб-гвардии Гусарского полка корнет Лермонтов в Нижегородский драгунский полк прапорщиком".⁹

19 марта опальный офицер покинул северную столицу. Задержавшись на некоторое время в Москве, Лермонтов 10 апреля выехал на юг. Вопрос о том, где останавливался в пути и когда прибыл прапорщик в Ставрополь, остаётся до конца не выясненным. Можно сослаться на мнение ставропольского профессора А.В. Попова, который утверждал, что уже "находясь в Ставрополе, Лермонтов узнал, что два спешенных эскадрона Нижегородского драгунского полка под начальством... полковника Безобразова выступили в рекогносцировку на Лезгинскую линию... и желая после продолжительных задержек в Петербурге, Москве, Ставрополе как можно скорее явиться в полк и представить командиром..."¹⁰

Лермонтов, не теряя времени отправился на Левый фланг линии. Однако заболел в дороге и вернулся в Ставрополь. Но было ли это так? В те дни поэт познакомился с доктором Майером. Николай Васильевич (Вильгельмович) был практикующим врачом и выполнял особые поручения А. Вельяминова, командующего войсками на Кавказской линии. Человек редкого душевного обаяния, оригинального ума, большой начитанности, знаток литературы и философии, наконец, художник сразу привлёк внимание Лермонтова и стал прототипом доктора Вернера в "Герое нашего времени". Современники, близко знавшие доктора, были единодушны в оценке его образа и подчёркивали, что Лермонтов дал безукоризненный портрет.

Перелистаем дневник Печорина: "Вернер человек замечательный по многим причинам. Он скептик и материалист, как все почти медики... Его наружность была из тех, которые с первого взгляда поражают неприятно, но которые нравятся впоследствии, когда глаз выучится читать в неправильных чертах отпечаток души испытанной и высокой... Вернер был мал ростом, и худ, и слаб, как ребёнок; одна нога была у него короче другой, как у Байрона; в сравнении с туловищем голова его казалась огромна: он стриг волосы под гребёнку, и неровности его черепа, обнажённые таким образом, поразили бы френолога странным сплетением противоположных наклонностей. Его маленькие чёрные глаза, всегда беспокойные, старались проникнуть в ваши мысли. В его одежде заметны были вкус и опрятность; его худощавые, жилистые и маленькие руки красовались в светло-жёлтых перчатках. Его сюртук, галстук и жилет были постоян-

но чёрного цвета. Молодёжь прозвала его Мефистофелем; он показывал, будто сердился за это прозвание, но в самом деле оно льстило его самолюбию. Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями... Я встретил Вернера в С... среди многочисленного и шумного круга молодёжи; разговор принял под конец вечера философско-метафизическое направление; толковали об убеждениях: каждый был убеждён в разных разностях".

Остановимся на этой строчке. В книге об отпуске минеральных ванн в Пятигорске за май 1837 года отмечаем следующую запись: 8 мая — выдано 5 билетов штаб-лекарю Майеру, 12 мая — ему же ещё 10 билетов. 25 мая — ещё 5.¹¹

Шестого мая Майер мог находиться в Ставрополе (переезд до Пятигорска занимал световой день), следовательно, знакомство с Михаилом Юрьевичем произошло раньше этого числа. Если Лермонтов и заболел, то не в пути на Левый фланг, а находясь в городе. Впрочем, либо он вообще не выезжал из Ставрополя, либо вернулся не по болезни, а по другой причине. На мой взгляд, есть простое объяснение. Из Москвы офицер ехал "медленно поспешая" и к маю прибыл в Ставрополь, познакомился с родственником, начальником штаба Кавказской линии генералом Петровым и по его предложению подал рапорт о болезни. Фамилия Майера в книге об отпуске минеральных ванн упоминается в течение лета не один раз. Доктор выезжал на воды, где не только сам принимал процедуры, но имел большую врачебную практику. Там же продолжилось знакомство Николая Васильевича с Лермонтовым в обществе Н.М. Сатина. Встречались они и в октябре, когда по окончании курортного сезона штаб-лекарь перебирался на зиму в Ставрополь.

"Есть свидетельства, что доктор Майер, живя в Ставрополе, квартировал в одном из домов на Воробьёвке (ныне улица Дзержинского)", — пишет Елена Борисовна Громова, главный археограф Государственного архива Ставропольского края. Об этом упоминает кутаисский генерал-губернатор А. Щербаков в очерке "Император Александр II на Кавказе", помещённом в журнале "Русская старина" за 1893 год. Он жил в Ставрополе в лермонтовские времена. "В Ставрополе моя мать имела дом на Воробьёвке, — писал генерал, — в котором жили такие личности: декабрист Палицын (тогда уже поручик Тенгинского полка), доктор Майер, рядовой или, кажется, унтер-офицер Алекс. Бестужев, носивший синюю со шнурками венгерку, незабвенный поэт наш Лермонтов...". Краеведу Г. Беликову удалось найти в крайгосархиве два плана Воробьёвки середины девятнадцатого века, с помощью которых он установил, что строения усадебного места Щербаковых частично сохранились до наших дней по улице Дзержинского, 183".¹²

Н.В. Майер прослужил на Кавказе ещё пять лет. В алфавитном формулярном списке медиков, проходивших службу в 1842 году, под номером 1519 значится Майер Николай Васильевич, штаб-лекарь, коллежский секретарь, состоящий при начальнике Черноморской береговой линии.¹³

У вдовы Майера, Софьи Андреевны, хранились письма Лермонтова (Майер скончался в Керчи в 1846 году), которые, к сожалению, погибли во время Крымской войны.

12 мая дядя Лермонтова, генерал-майор П.И. Петров, ставит на рапорте офицера резолюцию: "Поручаю г. Ставропольскому коменданту вместе со старшим доктором Ставропольского госпиталя Шлитером освидетельствовать болезнь прапорщика Лермонтова и об оказавшемся донести мне на сём же".¹⁴

П.И. Петров был деятельным участником Отечественной войны 1812 года. Осенью 1818 года ротмистра Петрова назначили командиром Моздокского казачьего полка, и с этого времени началась для него кавказская служба. Познакомившись на водах



с семейством Хастатовых, Павел Иванович женился на младшей дочери, Анне Акимовне, которая приходилась бабушке Лермонтова родной племянницей. Таким образом, Петров породнился со Столыпинными и Елизаветой Алексеевной Арсеньевой.

С декабря 1834 года Петрова за отличие по службе произвели в генерал-майоры с назначением на должность начальника штаба войск Кавказской линии и Черноморья. Вполне вероятно, что Лермонтов ехал в Ставрополь с письмом от бабушки, адресованным Павлу Ивановичу, так как Анны Акимовны в живых уже не было, она скончалась в октябре 1836 года, и супруг похоронил её в нашем городе. Генерал жил с дочерьми: Екатериной, Марией, Варварой и сыном Аркадием. Девушки приходились Михаилу Юрьевичу троюродными сёстрами, и он называл их "милыми кузинами" на французский лад. В детский альбом двенадцатилетнего Аркадия Лермонтов внёс шутливо-ироническое четверостишие "Ребёнку":

Ну что скажу тебе я спросту?

Мне не с руки хвала и лесть —

Дай бог тебе побольше росту

Другие качества все есть.¹⁵

Портрет Павла Ивановича, представленный в книге, относится ко времени его проживания в Ставрополе. Он родился в июне 1790 года. То есть неизвестный художник запечатлел седеющего генерала в возрасте 45—47 лет. В расстёгнутом мундире, с орденами на груди, с эполетами и высоким воротником Петров сидит в свободной позе на диване, глядя добрым, немного грустным, но обаятельным взглядом, опираясь правой рукой на вышитую подушку, а левой на боковую стенку дивана. Рядом лежит треугольная шляпа с султаном из перьев. Посещая Петровых, Лермонтов чувствовал себя непринуждённо и просто, как дома. Всё семейство относилось к нему по-родственному, заботливо и радушно, проявляло также живой интерес к литературе и искусст-

ву, а общение с юными кузинами вызывало у Михаила Юрьевича неподдельный восторг.

О тесной дружбе поэта с генералом Петровым свидетельствует то, что все письма к нему Михаил Юрьевич просил адресовать на имя Павла Ивановича в Ставрополь. В частности, в письме бабушке от 18 июля из Пятигорска он пишет:

"...Эскадрон нашего полка (Нижегородского драгунского. — прим. Авт.), к которому барон Розен велел меня причислить, будет находиться в Анапе, на берегу Чёрного моря при встрече Государя, тут же, где отряд Вельяминова, и, следовательно, я с вод не поеду в Грузию; итак, прошу вас, милая бабушка, продолжайте адресовать письма на имя Павла Ивановича Петрова и напишите к нему: он обещал мне доставлять их туда; иначе нельзя, ибо оттуда сообщение сюда очень трудно, и почта не ходит, а деньги с нарочными отправляют... Для отправления в отряд мне надо будет сделать много покупок, а свои вещи я думаю оставить у Павла Ивановича, то, пожалуйста, пришлите мне денег, милая бабушка; на прожить здесь мне достанет; а если вы пришлёте поздно, то в Анапу трудно доставить..."¹⁶

17 мая поэт получил предписание: "Нижегородского драгунского полка прапорщику Лермонтову отправиться в Пятигорский госпиталь для пользования водами".¹⁷

Однако до отправления в Пятигорск Лермонтов провёл две недели в Ставропольском военном госпитале. В каком доме находился на лечении прапорщик?

В краеведческой литературе обычно указывается здание на улице Булкина под номером 13, установленное Владимиром Григорьевичем Гниловским, правда, ссылок на архивные документы не обнаружено. Краевед Г.А. Беликов впервые высказал предположение, что адрес указан неточно. Герман Алексеевич пишет, что "первый военный госпиталь в нашем городе появился одновременно с возведением крепостных построек. Это были

турлучные дома, построенные на мысу, между Безымянной балкой и долиной Члы. С юго-запада на северо-восток от госпиталя был устроен земляной вал с частоколом и сторожевыми вышками. Такой же частокол окружал госпиталь с остальных сторон. Так возникла своего рода небольшая крепость, где на излечении находились не только военные, но и гражданские лица. Граф Бенкендорф, в 1837 году посетивший военный госпиталь, указал на его неустроенность и тесноту. Поэтому вскоре территория госпиталя была несколько расширена, выросли два первых больничных каменных двухэтажных дома, больше похожие на крепостные бастионы (здания сохранились по улице Булкина, 5)...¹⁸

Г.А. Беликов обнаружил документ, который подтверждает вероятность лечения прапорщика Лермонтова не в здании Воробьевского предместья, о чём говорилось выше, а в доме Марфы Дробязгиной, примыкавшем к Бабиной Роще.

Документ носит следующее название:

"Переписка с гражданским губернатором (Алексеем Васильевичем Семёновым. — прим.Авт.) о найме помещений под госпиталь; рапорт смотрителя госпиталя о состоянии Ставропольского военного госпиталя 3-го класса".

В нём перечисляются десять частных домовладельцев, сдававших свои строения под палаты госпиталя: два дома штабс-капитана Рослякова, провизора Гагеля, коллежского советника Золотницкого, купца Шляхова, госпожи Флоринской, губернской секретарши Герасимовой, госпожи майорши Похвисневой, госпожи подполковницы Фёдоровой, наконец, коллежского советника Щербинина. Причём, только в одном из них, а именно в доме Щербинина находились на излечении штабс и обер-офицеры, остальные же были заполнены нижними чинами из разных команд и арестантами. Однако самое ценное в этом архивном документе — докладная Марфы Дробязгиной, супруги губернского секретаря Александра Осиповича Дробязгина, поданная в мае 1839 года.

"Никогда бы не помыслила утруждать знаменитую особу Вашего Превосходительства, если бы не убеждали меня к тому самые побудительные к разорению причины, кои осмеливаюсь повергнуть в благосклонное рассмотрение Ваше в нижеследующих обстоятельствах:

Вновь выстроенный мною в 1833 году двухэтажный дом: нижний этаж каменный, а верхний деревянный с особою каменною кухней с декабря 1835 года по декабрь 1838 года был постоянно нанимаем под больных Ставропольского военного госпиталя с замещением в оном предпочтительно г.г. больных штабс и обер-офицеров, по тому случаю, что дом мой выгодами всегда был и есть преимущественнее прочия нанимаемы под госпиталь домов строение, так что все г.г. посетители и... ревизоры находили в оном всегдашнюю чистоту и опрятность и вообще все выгоды, какие только требуются к поддержанию сил и успокоению страждующего человечества, даже и во время проезда самого Государя Императора дом мой одобрен (речь идёт о 17—18 окт. 1837года. — прим.Авт.) и назван был первым отделением и замещён в верхнем этаже г.г. штаб и обер-офицерами, а в нижнем нижними чинами, сверх всех таковых выгод, при этом же доме существует родник, чистейшая вода коя признана по испытанию докторов гораздо для людей полезнейшею, чем вообще всякая другая..."¹⁹

Жалоба была написана в связи с тем, что офицеров на постой для лечения перевели в 1839 году в дом Щербинина. Из дальнейшего объяснения выясняется: Дробязгина не сошлась в цене за сдачу дома в наём, но это дело частное, а значимость вышепересказанного документа состоит именно в том, что подтверждает предположение о проживании в доме Дробязгиной в мае 1837 года М.Ю. Лермонтова.

"Дом её, в два этажа, — пишет Г.А. Беликов, — где верхний был деревянный, фасадом выходил на Острожную улицу, в дальнейшем переименованную в Воронцовскую. Дом простоял до начала двадцатого века, и в 1902 году он был перестроен известным ставропольским купцом И.А. Могилиничем под ювелирный магазин (дом по проспекту Октябрьской революции, 14, сохранился, нижний этаж его сегодня занимает кафе). Усадьба Марфы Дробязгиной утопала в зелени фруктового сада, через который пробегал ручей рождающего здесь родника. Вода отсюда сбегала в Бабину рощу, где и образовывался южный отводок речки Желобовки. Речка эта была перегорожена Матвеем Бабиным земляной плотиной, отчего возник пруд, который после многочисленных реконструкций и сегодня украшает бывшую Бабину рощу".²⁰

Пребывая на лечении в госпитале, Михаил Юрьевич в свободное время продолжал знакомство с городом. Известно, что Лермонтов был незаурядным художником, и современники отмечали безусловный талант живописца. Любовь к лепке и рисованию проявилась у маленького Михаила в самом раннем детстве. Ему удавалось многое в разных жанрах: пейзажи, портреты, шаржи, карикатуры, батальные сцены, зарисовки походной жизни. Писал он акварелью, маслом, тушью, но чаще делал черновые карандашные наброски, приметы местности. Порой это происходило в пути, на привале, делалось бегло, наспех, штрихами, но потом переносилось на холст. Рисунки служили основой для будущих полотен, которые Лермонтов писал позже, в свободной обстановке, по памяти. Товарищ Михаила Юрьевича по Школе гвардейских подпрапорщиков, а впоследствии генерал-лейтенант князь Николай Николаевич Манвелов в своих воспоминаниях отмечал, что "...кроме портретов и карикатур, мне памяты по содержанию многие рисунки Лермонтова, отмечавшие собственно интимное настроение его: его личные планы и надежды в будущем, или мечты его художественного воображения. К этой категории рисунков относятся многочисленные сцены из военного быта и преимущественно на Кавказе, с его живописною природой, с его типическим населением, с боевой жизнью в том крае и в ту пору русского воина, вдохновлённые поэту чтением "Амалат-Бека" Марлинского..."²¹

Тогда в обществе было принято иметь альбом, в который заносились стихи, эпиграммы, различные экспромты, силуэты, поздравления и пожелания. Дорожная сумка Лермонтова всегда хранила заветный альбом с листами бумаги. В письме С.А. Раевскому осенью 1837 года из Тифлиса он писал: "Я снял на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал, и везу с собою порядочную коллекцию".²²

Нам особенно дороги рисунки Михаила Юрьевича, связанные с нашим городом. Их всего несколько, но они являются бесценными реликвиями. В истории Ставрополя первой половины девятнадцатого века сохранилось всего несколько видовых картин, поэтому рисунки Лермонтова очень важны, они дополняют наши представления о быте города и его обитателях.

На двух рисунках Лермонтов изобразил местность чуть восточнее сегодняшнего Комсомольского озера. Когда-то в балке речки Ташлы стояла бревенчатая мельница, названная именем первого владельца купца Игната Волобуева, почётного гражданина города. Первый рисунок имеет подпись: "Волобуева Мельница. 13 мая 1837 год Ставрополь". На переднем плане деревянная, водяная мельница с тёсовой кровлей над обрывистым склоном. На противоположном берегу, вдоль протекающей речки, склонились два дерева. Вдали гористая местность, покрытая лесом. Из чащи проглядывает маленький домик. Безусловно, пейзаж приглянулся поэту, так как неделю спустя он снова побывал в жи-

вописной местности. Что-то романтическое привлекает нас в одиноко стоящей светлой хатке под камышом, обнесённой высоким плетнем, в теплящемся огоньке единственного оконца. В высоком ночном небе между тёмными облаками просвечивает полная луна. Лунный свет серебрит речку, стены хаты, освещает кроны деревьев. Рисунок озаглавлен: "21 мая, после прогулки на мельницу Волобуева". Кроме описанных пейзажных рисунков, Лермонтов сделал зарисовки с портретами гражданских и военных лиц, знакомством с которыми было отмечено его пребывание в Ставрополе. Подчас поражаешься тонкой наблюдательности Лермонтова-художника, чуткого психолога, передающего внешний облик, характер и внутренний мир окружавших его людей.

Рассмотрим рисунок "Сцены из ставропольской жизни", датированный 18 мая 1837 года. На одной стороне листа изображены портреты четырёх военных, две головы и бегущая лошадь, запряжённая в сани. В последнем Полном собрании сочинений Лермонтова, изданном в 1999–2001 годах, на стр. 170 восьмого тома читаем:

"На рисунке изображены: родственник Лермонтова генерал-майор П.И. Петров (крестящийся генерал), генерал-лейтенант А.А. Вельяминов (?) с заложёнными за спину руками, товарищ Лермонтова по Нижегородскому драгунскому полку, штаб-ротмистр П.А. Волков (?)".

Некоторые авторы ищут сходство усердно крестящегося генерала с бароном Г.В. Розеном, командиром Отдельного Кавказского корпуса. Приведу мнение современного исследователя А.А. Герасименко из Подмосквья. Анатолий Андреевич, в прошлом кадровый военный, обратил прежде всего внимание на эполет: "Всем известно, что "дядюшка Павел Иванович" имел только первое генеральское звание и носил на махровых золотых эполетах по одной звезде. Что касается барона Григория Владимировича, то он к тому времени был полным генералом от инфантерии, и уже никак не мог носить эти злосчастные две звёздочки! Кроме этого, каждый внимательный человек, видевший портреты упомянутых генералов, вряд ли сочтёт, что "молчаливый генерал", которого изобразил поэт, похож на кого-то из них. Так кто же на рисунке? На наш взгляд, это никто иной, как генерал-лейтенант А.В. Галафеев, которого с первой своей ссылки не только очень хорошо знал поэт, но и позднее прошёл с ним бок о бок кровавые опасные изнурительные сражения. Апполон Васильевич был крепок и коренаст. Он стал несколько полнеть после своих сорока лет. Это ему Михаил Юрьевич в "Валерике" дал забываемый словесный портрет хладнокровного боевого генерала, который

...Сидел в тени на барабане

И донесенья принимал.

А барон, поручик и художник Д.П. Пален, изобразил его же, но акварелью на картине. Мы приводим оба рисунка: поэта "Крестящийся генерал" и Дитриха Петровича "Генерал, сидящий на барабане"... Неужели нет сходства?"²³

Надо согласиться с А. Герасименко, что сходство откровенно есть, оно видно, как говорится, невооружённым взглядом. А для сравнения в книге даём портрет генерала Г.В. Розена.

Есть, правда, одно существенное замечание. Генерал-майоры тогда носили две звезды, а генерал-лейтенанты — три, то есть "крестящийся генерал" мог быть Галафеевым только в том случае, если он в 1837 году, мае месяце, был генерал-майором. В 1840 году, как мы знаем, Апполон Васильевич имел звание генерал-лейтенанта.

Фигура военного рядом, с заложёнными за спину руками, с тремя звёздами, как было сказано выше, есть генерал-лейтенант Вельяминов Алексей Александрович.

Что касается Павла Ивановича, то на мой взгляд, третий сле-

да военного, в высоком поднятом воротнике, в мундире с эполетами, с характерным чубчиком на голове, и есть генерал-майор П.И. Петров.

На оборотной стороне листа, под названием "Воспоминание о путешествии", также нарисовано несколько лиц.

В центре запрокинутая на спину фигура обнажённого мужчины с поднятой рукой. Справа во весь рост фигуры штатского и военного, обменивающиеся в шутильной форме кавказскими впечатлениями. Касаясь зарисовки молодого мужчины слева над возвышенностью, поросшей кустарником, в упомянутом Полном собрании сочинений М.Ю. Лермонтова на стр. 169 говорится:

"Возможно, лицо, изображённое в левом верхнем углу, — А.И. Одоевский".

С таким мнением категорически нельзя согласиться. Во-первых, на рисунке черты лица больше напоминают автопортрет самого Лермонтова, а во-вторых, и это главное, Одоевского вместе с другими декабристами привезли в Ставрополь в октябре. Об этом речь пойдёт ниже.

"21 июня 1837 года, военный министр А.И. Чернышёв сообщил... Командующему Кавказским корпусом Г.В. Розену о высочайшем повелении относительно шести "государственных преступников"... определить рядовыми в Отдельный кавказский корпус, назначив их в разные батальоны под строгий пригляд и с тем, чтобы они непременно несли строевую службу по их званию и без всяких облегчений. 22 июня было послано дополнительное извещение, касающееся судьбы А.И. Одоевского"²⁴, также разжалованного в солдаты.

В последнем числе мая Михаил Юрьевич покинул Ставрополь, а 31-го уже написал письмо М.А. Лопухиной из Пятигорска. Надо особо подчеркнуть постоянное внимание и расположение П.И. Петрова к сыльному племяннику. Генерал делал всё возможное, чтобы молодой офицер смог получить монаршее прощение, а для этого надо было принять участие в экспедиции. Видимо, Петров лично обратился с просьбой к начальнику штаба Отдельного Кавказского корпуса генералу Вольховскому, так как 16 июля в Ставрополе был получен рапорт "генерал-майора Вольховского от 10 июля № 614 об отправлении в действующий за Кубань отряд Нижегородского драгунского полка прапорщика Лермонтова..."²⁵

На рапорте помета дежурного штаб-офицера: "Это уже исполнено по особому г. начальника штаба (то есть Петрова. — В. Захаров)".²⁶ Это объясняет личное участие Павла Ивановича в судьбе Лермонтова. Надо отметить возможное совместное проживание генерала и прапорщика в Железноводске. В фонде Сергея Ивановича Недумова²⁷ имеется выписка из книги "Об отдаче внаём под квартирование г.г. посетителям двух жилых домов на Железистых водах, состоящих с платою 5 рублей в сутки во время курса 1837 года".

"...В доме №1 комната №1 с 11 по 26 августа включительно 16 суток занимал комнату генерал Павел Иванович Петров. С 19 по 26 августа, включительно 8 суток он же занимал комнату №3 в том же доме (комната эта освободилась после полковницы Чайковской уже с 15 августа).

Павел Евдокимович Селегей вполне обоснованно утверждал, что "...трудно предположить, чтобы Петров занял вторую комнату для себя лично, так как он сделал бы это сейчас же после её освобождения.

Можно думать, что он занял её для закончившего в то время лечение в Пятигорске М.Ю. Лермонтова. Генералу, занимавшему пост начальника штаба войск на Кавказской линии и в Черномории, гораздо легче было, чем Лермонтову, получить комнату на своё имя".²⁸



В сентябре Михаил Юрьевич закончил курс на водах и проездом через Ставрополь отправился на правый фланг, в экспедиционный отряд генерала Вельяминова. 26 сентября он прибыл в Тамань. В этом маленьком приморском городке, из-за отсутствия казённой квартиры, Лермонтову пришлось остановиться на покой в небольшой хатке на окраине, где с ним произошла занятая история, описанная в повести "Тамань".

Там же ему сообщили об отмене Государем Императором второго осеннего периода экспедиции, а в Ольгинском укреплении прапорщику Лермонтову вручили предписание об отправлении в Нижегородский драгунский полк, стоящий в Закавказье.

В первых числах октября он возвратился в Ставрополь. По свидетельству генерала, барона Е.И. фон Майделя, "Лермонтов, во время первой ссылки, приехал в Ставрополь совсем без вещей, которые у него дорогой были украдены (в Тамани. — прим. Авт.), и потому явился к начальству не тотчас по приезде в город, а когда мундир и другие вещи были приготовлены, за что он получил выговор, так как в штабе нашли, что он должен был явиться, в чём приехал".²⁹

В городе прапорщик остановился на квартире.

Сын Петрова, Аркадий Павлович, вспоминал:

"В 1837 году, во время служения своего в Нижегородском драгунском полку, он <Лермонтов> находился в Ставрополе, перед приездом туда Государя Николая Павловича, ежедневно навещая в это время отца моего, бывшего тогда начальником штаба, он совершенно родственно старался развлекать грусть его по кончине жены, прихоронившей Лермонтову двоюродной теткой".³⁰

Павел Иванович дал племяннику займы денег на пошив мундира, что ненадолго задержало Лермонтова в городе.

В это время в Ставрополь прибыла первая группа декабристов.

10 октября из штаба войск доносили командующему кавказским корпусом: "...из числа трех государственных преступников, следовавших из Сибири в г. Тифлис в сопровождении казака Тобольского городского казачьего полка Тверетина, Нарышкин и Назимов сданы в штаб войск Кавказской линии и немедленно

отправлены будут по назначению: Нарышкин в 5-й батальон Навагинского пехотного полка, а Назимов — в Кабардинский егерский полк; Одоевский же в сопровождении Тверетина вместе с сим отправился в дальнейший путь... Назимов и Нарышкин, действительно, были "сданы исправно" в штаб 10 октября, как свидетельствует об этом квитанция, выданная казаку Тверетину, а из "сопроводительной" к личным делам, адресованной капитану Сердаковскому, выясняется, что они "прибыли 8 числа сего месяца в Ставрополь и находятся в ведении штаба сего на квартире в доме Постникова (на Большой Черкасской, ныне К. Маркса. — прим. Авт.) под наблюдением урядника Моздокского казачьего полка Кулешова... 13 октября Ставропольскому Коменданту было направлено из штаба войск Кавказской линии секретное предупреждение об ожидающимся прибытии декабриста Черкасова, назначенного в Тенгинский пехотный полк.

16 октября Черкасова, действительно, привезли вместе с Лорером и Лихаревым. Сопровождавшему эту партию уряднику Петру Горшкову тотчас был дан приказ о немедленной сдаче "государственных преступников" в штаб войск. Это было исполнено: 16 октября Горшков получил квитанцию в том, что преступники "сданы им исправно". В тот же день, не дав передохнуть измученным путникам, их отправили в Екатеринодар под охраной урядника Конова, который получил самые строгие предписания относительно условий поездки декабристов.

Приказ от 16 октября гласил: "Предписываю тебе, по получении сего, отправиться из Ставрополя в г. Екатеринодар с государственными преступниками Лорером, Черкасовым и Назимовым, определенными, согласно высочайшей воле, рядовыми: первые два в Тенгинский, а последний в Кабардинский егерский полки...".

В тот же день, 16 октября, был отправлен и Нарышкин. Его повез в крепость Темнолесскую рядовой Чупик. В письмах командиру 5-го батальона Навагинского полка Мионову предписывалось "зачислить рядового сего в роту, расположенную в Прочном Окопе, дабы доставить ему более случая в деле против горцев загладить свое преступление".

Таким образом, из шести переведенных на Кавказ декабристов 17 Октября, в день приезда Николая I, в Ставрополе остался только один Лихарев. Надо думать, что его задержали лишь потому, что боялись встречи царя (подъезжавшего к Ставрополю со стороны Пятигорска) с декабристом. Николай I пробыл в Ставрополе один день. 18 октября он уже отправился в Новочеркасск, а 19 октября урядник Кулешов повез Лихарева в штаб Куринского егерского полка, в крепость Грозную, получив такое же строгое предписание, как и урядник, увозивший Лорера, Черкасова и Назимова".³¹

Итак, в ожидании приезда императора к декабристам были приняты жесткие меры. Утверждать, что Лермонтов виделся в Ставрополе с ними, очень сложно, так как архивных документов, подтверждающих вероятность таких встреч, нет, а доверять мемуарам Н.М. Сатина, написанным спустя тридцать лет после описанных событий, нельзя.

Особо надо отметить, что упоминаемый Сатиным декабрист А.Е. Розен с супругой Анной Васильевной и четырьмя малолетними детьми прибыл позже вышеназванных декабристов. Сам Андрей Евгеньевич вспоминал: "...в Ставрополе узнал, что мои товарищи, выехавшие из Сибири прежде меня, были уже размещены по полкам на Кавказской линии. Только А.И. Одоевский был отправлен в Грузию, и мне назначено было ехать в Тифлис".³²

"С М.Ю. Лермонтовым Андрею Евгеньевичу увидеться не пришлось. В начале декабря 1837 года поэту из Петербурга пришло прощение, ссылка окончилась, и он оставил свой полк, квартировавший в Кахетии".³³

"Приводимые Н.М. Сатиным сведения о знакомстве Лермонтова в Ставрополе с декабристами, о вечеринке, проведенной совместно в гостинице Найтаки, и их демонстративном поведении во время проезда мимо здания гостиницы Николая I — вымысел, который, к сожалению, повторяют все, кто пишет об этом периоде".³⁴

Необходимо внести поправки также и в мемуары Н.И. Лорера. По его воспоминаниям выходит, что приехавших в Ставрополь декабристов прежде всего принял командующий войсками Кавказской линии генерал Вельяминов. По документам же видно, что 16 октября, в день приезда Лорера в Ставрополь, Вельяминова там не было: он поехал встречать царя. Далее Лорер рассказывает о событиях, которые якобы происходили на следующий день. Мы теперь знаем, что декабристы выехали из Ставрополя не одни, а в сопровождении урядников. Что касается назначения Одоевского, то об этом Лорер мог узнать только от других: он приехал после отъезда Одоевского в Тифлис".³⁵

Михаил Нарышкин в письме к супруге 10 октября упоминает племянницу декабриста С.И. Кривцова: "Софья Николаевна Бибикова, теперь замужем за адъютантом генерала Вельяминова, которую мы не иначе знали, как Сонюшкой в красном детском шпенцере... Мужа её (Бибикова Михаила Николаевича. — прим. Авт.) не видал, он поехал с генералом навстречу Государю Императору, которого ожидают здесь к 15 числу...".³⁶

Кстати, из письма видно, что Сергея Ивановича Кривцова в городе в это время не было. "Возможно, по пути в Ставрополь он задержался в Екатеринодаре, где располагалась канцелярия 20-й артиллерийской бригады".³⁷

Пожалуй, из всех декабристов Лермонтов мог встречаться только с В.М. Голицыным, с которым они одновременно принимали ванны в Пятигорске летом 1837 года, а в октябре Валериан Михайлович жил в Ставрополе в одном доме с доктором Майером.

В двадцатых числах Лермонтов направился в Закавказье.

"11 октября в Тифлисе отдан Высочайший приказ по кавалерии о переводе "прапорщика Лермантова Лейб-гвардии в Грод-

ненский гусарский полк корнетом".³⁸ Вскоре он покинул Нижегородский драгунский полк. 14 декабря Лермонтова видели в Прохладной, следовательно, спустя два-три дня он приехал в Ставрополь.

Попрощался с семьёй Петровых, взял у Павла Ивановича письмо, адресованное в Москву Афанасию Алексеевичу Столыпину, брату бабушки, и поспешил в Петербург. Генерал Петров находился в ожидании отпуска и отъезда на родину в Костромскую губернию.

Восьмого ноября он подал рапорт Вельяминову:

"Крайне расстроенное здоровье совершенно лишает меня возможности исполнять обязанности службы. Представляя... на высочайшее имя всеподданнейшее моё прошение, вместе с медицинским свидетельством имею честь покорнейше просить начальнического ходатайства Вашего Превосходительства об увольнении меня в отпуск на один год...".³⁹

По дороге с Кавказа в Петербург Лермонтов написал стихотворение "Казбеку":

**Спеша на север из далека,
Из тёплых и чужих сторон,
Тебе, Казбек, о страж востока,
Принёс я, странник, свой поклон.**

**Чалмою белою от века
Твой лоб наморщенный увит,
И гордый ропот человека
Твой гордый мир не возмутит.**

**Но сердце тихого моленье
Да отнесут твои скалы
В надзвёздный край, в твоё владенье,
К престолу вечному аллы.**

**Молю, да снидёт день прохладный
На знойный дол и пыльный путь,
Чтоб мне в пустыне безотрадной
На камне в полдень отдохнуть**

**Молю, чтоб буря не застала,
Гремя в наряде боевом,
В ущелье мрачного Дарьяла
Меня с измученным конём.**

**Но есть ещё одно желанье!
Боюсь сказать! — душа дрожит!
Что, если я со дня изгнания
Совсем на родине забыт!**

**Найду ль там прежние объятья?
Старинный встречу ли привет?
Узнают ли друзья и братья
Страдальца, после многих лет?**

**Или среди могил холодных
Я наступлю на прах родной
Тех добрых, пылких, благородных,
Деливших молодость со мной?**

**О, если так! Своей метелью,
Казбек, засыпь меня скорей
И прах бездомный по ущелью
Без сожаления развей.**

Сомнения Лермонтова были напрасными. Друзья "страдальца", поклонники его поэтического таланта, не забыли поэта, не изменили дружбе с ним. Десять месяцев отсутствовал Лермонтов в северной столице, но они не прошли даром. Он вернулся с Кавказа, наполненный удивительными, творческими замыслами.

Последующие годы вынесли преемника Пушкина на гребень поэтической славы.

1 февраля 1838 года из Петербурга Лермонтов написал письмо Петрову в Ставрополь:

"Любезный дядюшка Павел Иванович. Наконец, приехав в Петербург, после долгих странствований и многих плясок в Москве, я благословил, во-первых, всемогущего аллаха, разостлал ковёр отдохновения, закурил чубук удовольствия и взял в руки перо благодарности и приятных воспоминаний. Бабушка выздоровела от моего приезда и надеется, что со временем меня опять переведут в лейб-гусары; но мне скоро грозит приятное путешествие в великий Новгород, ужасный Новгород.

Ваше письмо я отдал в руки дядюшке Афанасью Алексеевичу, которого нашёл в Москве. Я в восторге, что могу похвастаться своею аккуратностью перед вами, которые видели столько раз во мне противное качество или порок, как угодно.

Боюсь, что письмо моё не застанет вас в Ставрополе, но, не зная, как вам адресовать в Москву, пускаюсь на удалую, и великий пророк да наставит стопы почтальона.

С искреннейшею благодарностию за все ваши попечения о моём ветреном существе, имею честь прикладывать к сему письму 1050 рублей, которые вы мне одолжили.

Пожалуйста, любезный дядюшка, скажите милым кузинам, что я целую у них ручки и прошу меня не забывать.

Остаюсь всей душой преданный вам

М. Лермонтов".

В конце третьей страницы письма рукою Е.А. Арсеньевой приписано:

"Не нахожу слов, любезнейший Павел Иванович, благодарить вас за любовь вашу к Мишеньке, и чувства благодарности навсегда останутся в душе моей. Приезд его подкрепил слабые мои силы.

Лета и горести совершенно изнурили меня, а Гродненский полк не успокоит. Не вздумаете ли в Петербург побывать, чего бы очень желала. Милых детей целую и остаюсь готовая к услугам

Елизавета Арсеньева".⁴⁰

Глава 3. 1840 год

Двадцать шестой год своей жизни Лермонтов встретил поручиком.

6 декабря 1839 года опубликован Высочайший указ о том, что "по кавалерии производятся на вакансии Лейб-гвардии гусарского полка... из корнетов в поручики... Потапов, Лермонтов и князь Вяземский 3-й".⁴¹

18 февраля, в воскресный полдень, на Черной речке в окрестностях Петербурга состоялась дуэль Лермонтова с сыном французского посла де Барантом при секундантах А.А. Столыпине (Монго) и графе Рауле д'Англесе.

Дальнейшие события развивались следующим образом. В страстную субботу 13 апреля был опубликован Высочайший приказ Его Императорского Величества "...по кавалерии пере-

водятся Лейб-гвардии Гусарского полка поручик Лермонтов в Тенгинский пехотный полк, тем же чином".⁴²

3 мая опальный офицер покинул Петербург, 25 мая выехал из Москвы, а 10 июня приехал в Ставрополь. Сразу явился в знакомый дом командующего линией. Теперь этот пост занимал генерал-адъютант Павел Христофорович Граббе, назначенный после кончины А.А. Вельяминова в мае 1838 года в Ставрополе. Во время Отечественной войны 1812 года поручик Граббе служил адъютантом у генерал-лейтенанта А.П. Ермолова, затем был членом "Союза Благоденствия", после разгрома восстания декабристов четыре месяца просидел под следствием в Динабургской крепости, но, из-за недоказанности улик, был прощен.

Не было и дяди — генерала Петрова, ушедшего в отставку. Лермонтов представился новому начальнику штаба флигель-адъютанту, полковнику А.С. Траскину.

В штабе шло комплектование экспедиционного отряда под командованием генерал-лейтенанта А.В. Галафеева для участия в военных операциях на Левом фланге Линии. Тенгинский пехотный полк в это время стоял в Анапе, но на побережье Лермонтов не попал, т.к. уже на следующий день, 11 июня, был прикомандирован к отряду Галафеева.

12 июня в Ставрополь прибыли декабристы братья Александр и Петр Беляевы.

Первое впечатление от знакомства с городом мы находим в книге Александра Петровича: "... расположен он на возвышенности и очень красив, осененный садами и рощами, которые попеременно с белыми каменными строениями придавали ему прекрасный вид".⁴³

Беляевы были земляками Лермонтова, в детстве они жили с родителями в селе Ершово Чембарского уезда и Елизавета Алексеевна Арсеньева часто общалась с соседями по имению.

Братья провели на каторге в Сибири шесть лет, хлебнули сполна все тяготы, позже находились на поселении в Минусинске и, наконец, были отправлены рядовыми в 3-й батальон Кабардинского егерского полка на Лабинскую линию. Постоянным местом жительства им определили станицу Прочный Окоп, в шестидесяти верстах от Ставрополя, где уже проживали декабристы М.М. Нарышкин с супругой Елизаветой Петровной, М.А. Назимов, А.И. Вегелин, К.Г. Игелстром, Н.А. Загорецкий. Все они на Кавказе начали походную жизнь с бесконечно далекой перспективой выйти в отставку. В Ставрополе находился и декабрист Николай Цебриков, который после тринадцатилетней службы получил отставку и ожидал отъезда на родину. Беляевы встретили Романовича заметно постаревшим и поседевшим, в форменном офицерском сюртуке с георгиевской ленточкой в петлице и желтых нанковых панталонах. Вполне вероятно, что в городе произошло знакомство декабристов с Лермонтовым. Неясное юношеское любопытство к участникам восстания на Сенатской площади у Михаила Юрьевича с годами перешло в осознанное чувство восхищения их гражданским мужеством и высокими нравственными идеалами.

В поэме "Последний сын вольности" есть строки, посвященные декабристам:

**Но есть поныне горсть людей,
В дичи лесов, в дичи степей;
Они, увидев падший гром,
Не перестали помышлять
В изгнаньи дальном и глухом,
Как вольность пробудить опять;
Отчизны верные сыны
Еще надеждою полны:**

Ул. Дзержинского, д. 183. Дом по ул. Дзержинского, 183 (бывшая Воробьевка), который, по утверждению краеведа Г.А. Беликова, сохранился с лермонтовских времен.



Так, меж грядями темных туч,
Сквозь слезы бури, солнца луч
Увеселяет утром взор
И золотит туманы гор.

Позже братья Беляевы могли видеться с Лермонтовым в Чечне и Дагестане, куда декабристов перебросили в связи с осложнением ситуации и где они воевали до наступления зимы.

27 сентября в рапорте командующего войсками П.Х. Граббе Военному министру графу А.И. Чернышеву ситуация обрисовывалась следующим образом:

"Получив в г<ороде> Пятигорске предписание Вашего Сиятельства.., я поспешил возвратиться в город Ставрополь, дабы ускорить распоряжение для продолжения экспедиции в Чечне, и на днях... отправляюсь сам на левый фланг линии, для личного наблюдения за военными действиями. При настоящих обстоятельствах: продолжающемся доселе всеобщем волнении и поздним временем года я счел необходимым усилить войска левого фланга двумя батальонами Кабардинского полка и 6 орудиями Донской № 2-го батареи: первые отозваны с Лабинской линии, где успешное производство работ делает их присутствие не столь нужными, а последние, расположенные близ Ставрополя, оставались без всякого назначения. Те и другие следуют форсированным маршем..."⁴⁴

За день до отправления в отряд Михаил Юрьевич посетил могилу поэта Соколовского. От Дома командующего спустился вниз по 3-й улице, прошел вдоль ограды Кавказского Приказа Общественного призрения, затененного вековыми деревьями Бабиной рощи, свернул на узкую Грязную улочку и вышел к городскому кладбищу. Обнесённое низкой каменной кладкой, оно располагалось на косогоре. Могилу нашел по свежему деревянному кресту за кустом колючего терновника уже набравшего цвет. Прочел надпись: "Соколовский Владимир Игнатьевич, титулярный советник, 1808—1839 гг.". Присел рядом на теплую гранитную плиту. В густой, примятой ветром траве стрекотали

кузнечики. В жарком небе застыли легкие облака. В памяти всплыла короткая петербургская встреча с поэтом незадолго до выезда Лермонтова на Кавказ.

Соколовский был среднего роста, полноватый, со следами тяжелой болезни, нажитой в одиночной камере Шлиссельбургской крепости, и оттого казался старше своих тридцати лет. Близорукие глаза на припухлом лице доверительно смотрели на собеседника. В складной и быстрой речи было много искренности и простодушия. Имя Соколовского волновало критику и читающую публику. Тогда, в марте 1837 года, поэты побеседовали о "Современнике" в котором одновременно готовились к изданию поэма "Альма" Соколовского и лермонтовское "Бородино". Спустя полгода Михаил Юрьевич прочитал июньский номер журнала, однако встретиться с Владимиром Игнатьевичем ему больше не пришлось. Хроническая болезнь привела Соколовского на юг, в Ставрополь, где он и закончил свой земной путь.

Лермонтов возвратился в гостиницу, а после обеда сел за письмо А.А. Лопухину:

"О милый Алексис!

Завтра я еду в действующий отряд на левый фланг, в Чечню, брать пророка Шамиля, которого, надеюсь, не возьму, а если возьму, то постараюсь прислать к тебе по пересылке. Такая каналья этот пророк! Пожалуйста, спусти его с Аспелинда; они там в Чечне не знают индийских петухов, так авось это его испугает. Я здесь, в Ставрополе, уже с неделю и живу вместе с графом Ламбертом, который также едет в экспедицию и который вздыхает по графине Зубовой, о чем прошу ей всеподданнейше донести... Я здесь от жару так слаб, что едва держу перо. Дорогой я заезжал в Черкасск к генералу Хомутову и прожил у него три дня, и каждый день был в театре. Что за театр! Об этом стоит рассказать: смотришь на сцену — и ничего не видишь, ибо перед носом стоят сальные свечи, от которых глаза лопаются; смотришь назад — ничего не видишь, потому что темно; смотришь направо — ничего не видишь, потому что ничего нет; смотришь

налево — и видишь в ложе полицмейстера; оркестр составлен из четырех кларнетов, двух контрабасов и одной скрипки, на которой пилит сам капельмейстер, и этот капельмейстер примечателен тем, что глух, и когда надо начать или кончать, то первый кларнет дергает его за фалды, а контрабас бьет такт смычком по его плечу. Раз, по личной ненависти, он его так хватил смычком, что тот обернулся и хотел пустить в него скрипкой, но в эту минуту кларнет дернут его за фалды, и капельмейстер упал навзничь головой прямо в барабан и проломил кожу; но в азарте вскочил и хотел продолжать бой — и что же! О ужас! На голове его вместо кивера торчит барабан. Публика была в восторге, занавес опустили, а оркестр отправили на съезжую. В продолжении этой потехи я все ждал, что будет? Так-то, мой милый Алеша! Но здесь, в Ставрополе, таких удовольствий нет; зато ужасно жарко. Вероятно, письмо мое тебя найдет в Сокольниках. Между прочим, прощай: ужасно я устал и слаб. Поцелуй за меня ручку у Варвары Александровны и будь благонадежен. Ужасно устал... Уф!"⁴⁵

Кратковременный отдых Лермонтова в Ставрополе закончился, и 18 июня, в соответствии с предписанием, он вместе с графом Карлом Карловичем Ламбертом, поручиком Лейб-гвардии Кавалергардского полка, отправился в Чечню, в действующий отряд генерала Галафеева. В Георгиевске Михаил Юрьевич расстался со своим попутчиком, который решил подлечиться в Пятигорске. В книге посетителей, пользовавшихся горяче-серными минеральными водами с 1 мая 1840 года, имеется запись: "За 19/VI выдан 1 билет в Николаевские ванны г. гвардии поручику графу Ламберту".⁴⁶

Лермонтов прибыл в военный лагерь под крепость Грозная. Пребывание в отряде было отмечено знакомством поэта с такими интересными личностями, как юнкер Малороссийского казачьего полка Руфин Иванович Дорохов, майор Лев Сергеевич Пушкин, рядовой Куринского полка, декабрист В.Н. Лихарев. 11 июля в бою под Валериком на глазах Лермонтова Владимира Николаевича поразит насмерть горская пуля. Михаила Юрьевича за это сражение, в числе других офицеров представили к награде. 22 августа из Петербурга было отправлено предписание военного министра Чернышева с резолюцией Николая I о представлении к наградам офицеров. Многим, в том числе Лермонтову, в награде было отказано. Однако, никакого предвзятого отношения со стороны Николая I, и это надо особо подчеркнуть, не было. В резолюции Императора от 4 февраля 1841 года четко сказано: "Высочайше повелено: Поручиков, Подпоручиков и Прапорщиков за сражения удостоивать к Монаршему благоволению, а к другим наградам предоставлять за особенно отличные подвиги".⁴⁷

И в этом вся правда.

До середины ноября поэт провел в походах, участвуя в бесконечных перестрелках в Чечне и Северном Дагестане. В различных донесениях и рапортах отмечалось мужество и храбрость поручика Лермонтова. Приведем одну выписку из чернового журнала военных действий за 4 октября. "...Равномерно в этот день отличились храбростью и самоотвержением при передаче приказаний под огнем неприятеля Кавалергардского Его Величества полка поручик граф Ламберт и Тенгинского пехотного поручик Лермонтов... Из нижних чинов в этот день отличились также храбростью и самоотвержением... прикомандированный к Куринскому полку Апшеронского пехотного полка унтер-офицер Петровский... (Эдуард Адамович — декабрист. — прим. Авт.)"⁴⁸

В сентябре Лермонтов отпросился на воды и 12-го числа общал Лопухину в Москве: "...Я теперь вылечился почти совсем

и еду с вод опять в отряд в Чечню. Если ты будешь мне писать, то вот адрес: "...на Кавказскую линию в действующий отряд генерал-лейтенанта Голофеева, на левый фланг" Я здесь проведу до конца ноября, а потом не знаю, куда отправлюсь — в Ставрополь, на Черное море или в Тифлис. Я вошел во вкус войны и уверен, что для человека, который привык к сильным ощущениям этого банка, мало найдется удовольствий, которые бы не показались приторными. Только скучно то, что либо так жарко, что насилу ходишь, либо так холодно, что дрожь пробирает, либо есть нечего, либо денег нет, — именно что со мною теперь. Я прожил все, а из дому не присылают. Не знаю, почему от бабушки ни одного письма. Не знаю, где она, в деревне или в Петербурге. Напиши, пожалуйста, видел ли ты ее в Москве. Поцелуй за меня ручку у Варвары Александровны и прощай. Будь здоров и счастлив. Твой Лермонтов".⁴⁹

22 ноября приказом командующего линией все летучие отряды, созданные на период экспедиции в Чечню, были расформированы и Лермонтов проездом в Анапу, где находилась штаб-квартира Тенгинского пехотного полка, остановился в Ставрополе.

По глубокому убеждению краеведа Г.А. Беликова, поручик в ноябре-декабре проживал на Воробьевке. "Кавказский календарь" на 1855 год сообщал, что "эта часть города, расположенная на возвышенной равнине и признанная в климатическом отношении самой здоровой, состояла из одной улицы, которая простиралась в длину более как на целую версту".

Герман Алексеевич ссылается на воспоминания учителя-пенсионера, детство и юность которого прошли на этой улице. Павел Степанович Марков пишет: "В 1925 году я учился в начальной школе имени Калинина на Параллельной улице, ныне Ломоносова. Из школы с учительницей Е.В. Макеевой мы часто ходили к Архиерейским прудам на Ташле. Проход к прудам с Лермонтовской улицы (ныне Дзержинского. — прим. Авт.) был через калитку с западной стороны дома по сегодняшней улице Дзержинского, 183. На доме находилась стеклянная доска с надписью: "В этом доме останавливался М.Ю. Лермонтов". Во дворе дома находился огромный дуб, под которым Екатерина Васильевна читала нам лермонтовские стихи".⁵⁰

Ставропольский поэт Александр Екимцев посвятил такие строки лермонтовскому дубу:

...Шумит он под весенний перегуд,
Ему не спится летними ночами.
А по коре морщины все бегут,
Текут морщины времени ручьями.
Он столько перевидел, пережил!
И, озаренный лет минувших светом,
Он с Лермонтовым некогда дружил,
Бывал не раз наедине с поэтом.
Пускай былое покрывают мхи,
Но помнит великан семисотлетний,
Как Лермонтов читал ему стихи
Под звездами туманной ночью летней...

К этим воспоминаниям надо, к сожалению, добавить, что со временем мемориальная доска была утеряна, улица Лермонтова получила новое название, а дуб в середине 70-х годов прошлого века из-за ветхости рухнул. Срез дерева в четыре охвата находится в Ставропольском краеведческом музее. На хранение его взял тогдашний директор В.В. Госданкер. Упавшее дерево полностью не вывезли, и сегодня в глубине двора, за одноэтажной старой постройкой, куда редко заходят посторонние люди, лежит его часть, вросшая в землю, да остался снимок...

Итак, Лермонтов проживал на Воробьевке. К зиме в Ставрополе обычно становилось оживленно, до весенней экспедиции

офицеры стягивались в города на постой. Приехали и сослуживцы Михаила Юрьевича по отряду Галафеева, раненные в Чеченских сражениях: поручик князь С. Трубецкой, подполковник барон Лев Россильон, Руфин Дорохов, а также старший сын министра финансов, прапорщик лейб-гвардии Измайловского полка граф Валерьян Канкрин. Примчался майор Лев (так в шутку друзья называли Льва Сергеевича Пушкина). Сам же он себя величал "белым арапом", и современники отмечали поразительное сходство со старшим братом Александром. Общительный и жизнерадостный Лев Сергеевич всегда оставался любимцем веселой, шумной компании.

Воспоминания прапорщика 20-й артиллерийской бригады А.Д. Есакова, участника экспедиции Галафеева, дают представление о тех людях, которые окружали Лермонтова в Ставрополе: "Прочитав в январской книге "Русская старина" издания 1884 года заметку П.А. Висковатого о М.Ю. Лермонтове, мне вспомнился 1843 год, когда я, еще совсем молодым человеком, участвовал в осенней экспедиции в Чечне и провел потом зиму в Ставрополе, и тут, и там в обществе, где вращался наш незабвенный поэт. Редкий день в зиму 1840–1841 г. мы не встречались в обществе. Чаще всего сходились у барона Инг. Ал. Вревского, тогда капитана Генерального штаба, у которого, приезжая из подгородней деревни, где служил в батарее, там расположенной, останавливался. Там, то есть в Ставрополе, действительно в ту зиму собралась, что называется *la fine fleur* (цвет молодежи, фр.). Кроме Лермонтова, там зимовали: гр. Карл Ламберт, Столыпин (Mongol), Сергей Трубецкой, генерального штаба: Н.И. Вольф, Л.В. Россильон, Д.С. Бибииков, затем Л.С. Пушкин, Р.И. Дорохов и некоторые другие, которых не вспомню. Увы, всех названных пережил я. Вот это общество, раза два в неделю собиралось у барона Вревского. Когда же случалось приезжать из Прочного Окопа (крепость на Кубани) рядовому Михаилу Александровичу Назимову (декабрист, ныне живущий в городе Пскове), то кружок особенно оживлялся. Несмотря на скромность свою, Михаил Александрович как-то само собой выдвигался на почетное место, и все что им говорилось бывало выслушивается без прерывов и шалостей, в которые чаще других вдавался Михаил Юрьевич. Никогда я не замечал, чтобы в разговоре с М.А. Назимовым, а также с И.А. Вревским Лермонтов позволял себе обычный свой тон *persiflage'a* (насмешки, фр.). Не то бывало со мной. Как младший, юнейший в этой избранной среде, он школьничал со мной до пределов возможного; а когда замечал, что теряю терпение (что, впрочем, недолго заставляло себя ждать), он, бывало, ласковым словом, добрым взглядом или поцелуем тотчас уймёт мой пыл.

...Мне не раз случалось видеть М.Ю. сердечным, серьезно разумным и совсем не позирующим".⁵¹

Декабрист Назимов, на склоне лет вспоминая дружбу с Михаилом Юрьевичем, дал высокую оценку литературному таланту поэта, заметил, что тот сумел "еще в молодых годах проявить столько драгоценных произведений своего поэтического творчества и память которого дорога всем, умеющим ценить сокровища родного языка, а особенно тем, которые знали и любили Лермонтова".⁵²

Представляет интерес запись о Михаиле Юрьевиче еще одного боевого офицера — Андрея Чарыкова:

"Я перешел на Кавказ из России, как тогда выражались, в 1843 году, поступив в 20-ю артиллерийскую бригаду, штаб которой находился в Ставрополе, почему мне довольно часто приходилось в нем бывать. В один из этих приездов в дворянском собрании давали бал. Война тогда была в полном разгаре, и так как Ставрополь в то время был сборным пунктом, куда ежегод-

но стекалась масса военных для участия в экспедициях против горцев, то на бале офицерства было много множество и теснота была страшная; и вот благодаря этой самой тесноте мне привелось в первый раз увидеть нашего незабвенного поэта; пробираясь шаг за шагом в танцевальный зал, я столкнулся с одним из офицеров Тенгинского полка, и когда, извиняясь, мы взглянули друг на друга, то взгляд этот и глаза его так поразили меня и произвели такое чарующее впечатление, что я уже не отставал от него, желая непременно узнать, кто он такой. Случались со мною подобные столкновения и прежде и после в продолжение моей долгой жизни, но мне никогда не приходило в голову справляться о тех особах, с которыми я имел неудовольствие или удовольствие сталкиваться... В Ставрополе, когда я там вращался, самыми популярнейшими лицами были барон Вревский и Николай Павлович Слепцов, они служили при штабе командующего войсками Кавказской линии и оба пользовались всеобщей любовью. Гостеприимные их двери были всегда открыты для приезжавшей военной молодежи.

В один прекрасный день мы, артиллеристы, узнали, что у барона на вечере будет Лермонтов, и, конечно, не могли пропустить случая его видеть. Добрейший хозяин по обыкновению очень радушно нас встретил и перезнакомил со своим дорогим гостем. Публики, как мне помнится, было очень много, и, когда солидные посетители уселись за картонными столами, молодежь окружила Лермонтова. Он, казалось, был в самом веселом расположении духа и очаровал нас своею любезностью. Но, не прибегая к фантазии, которая вечно молода и игрива, не могу сообщить о нашем гениальном любимце всего, что говорилось и рассказывалось им, так как неумолимое время все это изгладило в моей памяти. Придерживаясь же в воспоминаниях одной строгой истины, могу рассказать единственный факт из этого памятного вечера. Михаил Юрьевич роздал нам по клочку бумаги и предложил написать по порядку все буквы и обозначить их цифрами; потом из этих цифр по соответствующим буквам составить какой-либо вопрос; приняв от нас эти вопросы, он ушел в особую комнату и спустя некоторое время вынул каждому ответ; и все ответы до того были удачны, что приводили нас в изумление. Любопытство наше и желание разгадать его секрет было сильно возбуждено, и, должно быть, по этому поводу он изложил нам целую теорию в довольно длинной речи, из которой, к сожалению, в моей памяти остались только вступительные слова, а именно, что между буквами и цифрами есть какая-то таинственная связь; потом упоминал что-то о высшей математике. Вообще же речь его имела характер мистический; говорил он очень увлекательно, серьезно; но подмечено было, что серьезность его речи как-то плохо гармонировала с коварной улыбкой, сверкавшей на его губах и в глазах. Затем ничего уже более не могу припомнить об этом знаменательном для меня вечере: тяжелая завеса времени затмила мою память".⁵³

Тем временем Елизавета Алексеевна начала энергично хлопотать о помиловании внука и об обратном переводе его в армию. Подала прошение на Высочайшее имя, на которое последовал отказ, но особою милостию Николай I разрешил предоставить Лермонтову отпуск. Военный министр запросил у П.Х. Граббе служебную характеристику поручика. Узнав о запросе из Петербурга, Михаил Юрьевич поспешил в штаб, где его встретил прапорщик Я.И. Костенецкий, заведовавший в должности старшего адъютанта первым, то есть строевым отделением. Впоследствии Яков Иванович оставил подробный рассказ об этом эпизоде:

"Однажды входит ко мне в канцелярию штаба офицер в полной форме и рекомендуется поручиком Тенгинского пехотного полка Лермонтовым. В то время мне уже были известны его по-



этические произведения, возбуждавшие такой восторг, и поэтому я с особенным волнением стал смотреть на него и, попросив его садиться, спросил, не учился ли он в Московском университете. Получив утвердительный ответ, я сказал ему мою фамилию, и он припомнил наше университетское с ним знакомство. После этого он объяснил мне свою надобность, приведшую его в канцелярию штаба: ему хотелось знать, что сделано по запросу об нем военного министра. Я как-то и не помнил этой бумаги, велел писарю отыскать ее, и когда писарь принес мне бумагу, то я прочитал ее Лермонтову. В бумаге этой к командующему войсками военный министр писал, что государь император, вследствие ходатайства бабки поручика Тенгинского полка Лермонтова (такой-то, не помню фамилии) об отпуске его в С-Петербург для свидания с нею приказал узнать о службе поведении и образе жизни означенного офицера.

"Что же вы будете отвечать на это?" — спросил меня Лермонтов. По обыкновению в штабе по некоторым бумагам, не требующим какой-либо особенной отписки, писаря сами составляли черновые отпуски, и вот в эту-то категорию попал как-то случайно и запрос министра о Лермонтове, и писарь начернил и ответил на него.

"А вот вам и ответ", — сказал я, засмеявшись, и начал читать Лермонтову черновой отпуск, составленный писарем, в котором было сказано, что такой-то поручик Лермонтов служит исправно, ведет жизнь трезвую и добропорядочную и ни в каких злокачественных поступках не замечен... Лермонтов расхохотался над такой аттестацией и просил меня несколько не изменять ее выражений и этими же самыми словами отвечать министру, чего, разумеется, нельзя было так оставить.

После этого тотчас же был послан министру самый лестный об нем отзыв, вследствие которого и был разрешен ему двадцативосьмидневный отпуск в Петербург..."⁵⁴

11 декабря Военный министр сообщил командиру Отдельного Кавказского корпуса о том, что "Государь Император, по всеподданнейшей просьбе Г-жи Арсеньевой, бабки поручика Тенгинского пехотного полка Лермонтова Высочайше повелеть соизволил: Офицера сего, ежели он по службе усерден и в нравственности одобрителен уволить к ней в отпуск в С-Петербург сроком на два месяца".⁵⁵

Расхождения в сроках отпуска объяснялось видимо тем, что 28 дней считались без учета дороги в оба конца. Однако, 1841 год М.Ю. Лермонтову пришлось встретить не в С-Петербурге, а на побережье Черного моря. Командировка закончилась, и поручик обязан был вернуться в свой полк, квартировавший в Анапе.

В середине декабря "Лермонтов из Ставрополя выезжает через Екатеринодар в Тамань, откуда можно было безопасно добраться до крепости Анапы, где находился в это время штаб Тенгинского пехотного полка".⁵⁶

На окраине Тамани поэт впервые встретился с декабристом Н.И. Лорером, и эта встреча опровергает версию об их знакомстве в октябре 1837 года в Ставрополе. Николай Иванович вспоминал: "Я жил тогда в Фанагорийской крепости в Черномории. В одно утро явился ко мне молодой человек в шюртуке нашего Тенгинского полка и рекомендовался поручиком Лермонтовым, переведенным из лейб-Гусарского полка..."⁵⁷

"К Рождеству Лермонтов прибыл в крепость Анапу"⁵⁸, а 31 декабря "за командира полка полковник Голубицкий-Лебединский издал приказ по Тенгинскому полку "О зачислении налицо поручика Лермонтова": "Прибывшего в полк из командировки поручика Лермонтова предписываю исключить из командировочной ведомости, зачислить налицо".⁵⁹

Пребывание Михаила Юрьевича в Анапе было совсем недолгим. В Тифлис поступило отношение Военного министра, и в этот же предновогодний день, 31 декабря был отправлен "рапорт начальника Штаба Отдельного Кавказского корпуса генерал-майора Коцебу за № 4167 Командующему войсками на Кавказской линии и в Черномории П.Х. Грабе о предоставлении отпуска Лермонтову в Петербург".⁶⁰

Зимний путь из Тифлиса по горной заснеженной Военно-Грузинской дороге через Владикавказ и Екатериноград до Ставрополя занимал не менее семи-десяти дней. Невольно напрашивается вывод, что вероятнее всего, Лермонтова известили об отпуске сразу же по поступлении бумаги из С.-Петербурга в Ставрополь. Оставалось только получить официальный рапорт из Тифлиса, который Лермонтов дождался уже находясь в Ставрополе в начале января. Возвращался поручик из Анапы проездом через станицу Прочноокопскую, когда там уже квартировали декабристы, о которых было сказано выше, "и, вне всякого сомнения, общался с ними".⁶¹

6 января Михаил Юрьевич присутствовал на обеде в доме Командующего генерала П.Х. Грабе. "За обедом всегда было довольно много лиц, — вспоминал военный инженер Андрей Иванович Дельви́г, — но в разговорах участвовали Граббе, муж и жена, Праскин, Лев Пушкин, бывший тогда майором поэт Лермонтов, я и иногда еще кто-нибудь из гостей. Прочие ели молча. Лермонтов и Пушкин называли этих молчаливых картинною галерею.

Лермонтова я увидал в первый раз за обедом 6 января. Он и Пушкин много острили с женою Граббе, женщиной небольшого ума и мало образованною... Я тут же познакомился с Лермонтовым и в продолжении всего моего пребывания в Ставрополе

виделся с ним и с Пушкиным. Они бывали чаще у меня, но с первого раза своими резкими манерами, не всегда приличными остротами и в особенности своею страстью к вину не понравились жене моей. Пушкин пил не чай с ромом, а ром с несколькими ложечками чая, и видя, что я вовсе не пью, постоянно угощал меня кахетинским вином..."⁶²

Последний приезд на Кавказ

Лермонтову выдали отпускной билет 14 января, и он поспешил в северную столицу для свидания с бабушкой, приезда которой по этому случаю ждали из Тархан. В Петербурге Михаил Юрьевич рассчитывал получить отставку и полностью посвятить себя литературной деятельности. Надежды его не оправдались, ему было велено вернуться на Кавказ. С глубоким разочарованием он писал родственнику Александру Ивановичу Бибикову:

"Милый Биби!

Насилу собрался писать к тебе; начну с того, что объясняю тайну моего отпуска: бабушка моя просила о прощении моем, а мне дали отпуск; но я скоро еду опять к вам, и здесь остаться у меня нет никакой надежды, ибо я сделал вот какие беды: приехав сюда, в Петербург, на половине масленицы, я на другой же день отправился на бал к г-же Воронцовой, и это нашли неприличным и дерзким. Что делать? Кабы знал, где упасть, соломки бы подостлал; обществом зато я был принят очень хорошо, и у меня началась новая драма, которой завязка очень замечательная, зато развязки, вероятно, не будет, ибо 9-го марта отсюда уезжаю заслуживать себе на Кавказе отставку; из Валерикского представления меня здесь вычеркнули, так что даже я не буду иметь утешения носить красной ленточки, когда надену штатский сюртук. Я был намерен у твоих, и они все жалуются, что ты не пишешь; и, взяв это в рассмотрение, я уже не смею тебя упрекать. Мещеринов (вероятно, Дмитрий Мещеринов, однополчанин Лермонтова. — прим. Авт.), верно, прежде меня приедет в Ставрополь, ибо я не намерен очень торопиться... верно, отряд не выступит прежде 20 апреля, а я к тому времени непременно буду. Покупаю для общего нашего обихода Лафатера и Галя и множество других книг. Прощай, мой милый, будь здоров.

Твой Лермонтов"⁶³

Однако жизнь внесла изменения...

Друзья и родственники, как могли, выхлопотали ему продление отпуска еще на месяц. В Ставрополь Лермонтов вернулся девятого мая со своим двоюродным дядей (они были почти одногодки), капитаном Нижегородского драгунского полка, Столыпиным-Монго, которого нагнал в Туле. Рано утром коляска бесшумно подкатила к распахнутым настежь дверям знакомой гостиницы грека Найтаки. Друзья-офицеры мимо бронзового бюста государя прошли залу, поднялись на второй этаж и устроились в просторной комнате с коврами и мебелью, потемневшими от времени и табачного дыма. Днем Михаил Юрьевич написал письмо Е.А. Арсеньевой:

"Милая бабушка.

Я сейчас приехал только в Ставрополь и пишу к вам; ехал я с Алексеем Аркадьевичем, и ужасно долго ехал, дорога была прескверная, теперь не знаю сам еще, куда поеду; кажется, прежде отправлюсь в крепость Шуру, где полк, а оттуда постараюсь на воды. Я, слава богу, здоров и спокоен, лишь бы вы были так спокойны, как я: одного только и желаю; пожалуйста, оставайтесь в Петербурге: и для вас и для меня будет лучше во всех от-

ношениях. Скажите Екиму Шангирею, что я ему не советую ехать в Америку, как он располагал, а уж лучше сюда, на Кавказ. Оно и ближе и гораздо веселее.

Я все надеюсь, милая бабушка, что мне всё-таки выйдет прощение и я могу выйти в отставку. Прощайте, милая бабушка, целую ваши ручки и молю Бога, чтоб вы были здоровы и спокойны, и прошу вашего благословения.

Остаюсь п<окорный> внук

Лермонтов"⁶⁴

Все дни, проведенные в пути от Петербурга до Ставрополя, Михаила Юрьевича преследовала мысль об отставке. Состояние неопределенности вызывало нежелание ехать в полк, в Темир-Хан-Шуру.

Находясь в гостинице, он мучительно думал о том, как свернуть с обозначенного маршрута. Впереди, в Дагестане, его ждал экспедиционный отряд с боевыми походами, перестрелками и горскими пулями. Лермонтов встал с дивана, прошелся по комнате. В распахнутое окно со двора вливался запах цветущей черешни и аромат сирени. Снизу, из бильярдной, был слышен стук шаров и приглушенный говор играющих. Решение не было неожиданным.

Наутро они вдвоем со Столыпиным, высоким, темноусым, пошли в военный госпиталь, где исхлопотали себе свидетельства о заболевании лихорадкой. Из госпиталя офицеры проследовали в ордонансгауз для получения подорожных. Лермонтову выдали за № 709, где было сказано, что "от города Ставрополя до крепости Темир-Хан-Шуры Тенгинского пехотного полка по дороге поручику Лермантову... давать по две лошади с проводником, за указанные прогоны, без задержания".⁶⁵

В этот день Михаил Юрьевич написал (ещё) письмо Софье Николаевне Карамзиной:

"Только что приехал в Ставрополь, любезная m-lle Sophie, и тотчас же отправляюсь в экспедицию, со Столыпиным Монго. Пожелайте мне счастья и легкого ранения, это самое лучшее, что только можно мне пожелать. Надеюсь, что это письмо застанет вас еще в С.-Петерб<урге> и что в тот момент, когда вы будете его читать, я буду штурмовать Черкей. Так как вы обладаете глубокими познаниями в географии, то я не предлагаю вам посмотреть на карту, чтобы узнать, где это; но, чтобы помочь вашей памяти, скажу, что это находится между Каспийским и Черным морем, немного к югу от Москвы и немного к северу от Египта, а главное, довольно близко от Астрахани, которую вы так хорошо знаете.

Я не знаю, надолго ли это; но во время переезда мной овладел демон поэзии, сиречь стихов. Я заполнил половину книжки, которую мне подарил Одоевский, что вероятно, принесло мне счастье. Я дошел до того, что стал сочинять французские стихи, — о, разврат! Если позволите, я напишу вам их здесь; они очень красивы для первых стихов и в жанре Парни, если вы знаете одного.

Ожидание

Я жду ее на сумрачной равнине;
Вдали я вижу белеющую тень,
Тень, которая тихо подходит...
Но нет! — обманчивая надежда.
Это старая ива, которая покачивает
Свой ствол, высохший и блестящий.
Я наклоняюсь и слушаю долго:
Мне кажется, я слышу с дороги
Звук, производимый легкими шагами,

Нет, не то! Это во мху
Шорох листа, поднимаемого
Ароматным ветром ночи.
Полный горькой тоски,



**Я ложусь в густую траву
И засыпаю глубоким сном...
Вдруг я просыпаюсь дрожа:
Её голос шептал мне на ухо,
Её уста целовали мой лоб.**

Вы можете видеть из этого, какое благотворное влияние оказала на меня весна, чарующая пора, когда по уши тонешь в грязи, а цветов меньше всего. Итак, я уезжаю вечером; признаюсь вам, что я порядком устал от всех этих путешествий, которым, кажется, суждено длиться вечность. Я хотел написать еще кое-кому в Петербург, в том числе и г-же Смирновой, но не знаю, будет ли ей приятен этот дерзкий поступок, и поэтому воздерживаюсь. Если ответите мне, пишите по адресу: в Ставрополь, в штаб генерала Грабе, — я распорядился, чтобы мне пересылали письма, — прощайте; передайте, пожалуйста, всем вашим мое почтение; еще раз прощайте — будьте здоровы, счастливы и не забывают меня. Весь ваш

Лермонтов".⁶⁶

Интересные воспоминания о своем знакомстве с Михаилом Юрьевичем в Ставрополе опубликовал Петр Иванович Магденко:

"Весной 1841 года я в четырехместной коляске с поваром и лакеем, в качестве ремонтера Борисоглебского уланского полка, с подорожною "по казенной надобности" катил с лихой четверней к городу Ставрополю. (В то время на Кавказе возили на почтовых превосходно, как нигде в России.) Мы остановились перед домом, в котором внизу помещалась почтовая станция, а во втором этаже, кажется, единственная тогда в городе гостиница. Покуда человек мой хлопотал о лошадях, я пошел наверх

и в ожидании обеда стал бродить по комнатам гостиницы. Помещение ее было довольно комфортабельно: комнаты высокие, мебель прекрасная. Большие растворенные окна дышали свежим, живительным воздухом. Было обеденное время, и я с любопытством озирался на совершенно новую для меня картину. Всюду военные лица, костюмы — ни одного штатского, и все почти раненые: кто без руки, кто без ноги; на лицах рубцы и шрамы; были и вовсе без рук или без ног, на костылях; немало с черными широкими перевязками на голове и руках. Кто в эполетах, кто в сюртуке. Эта картина сбора раненых героев глубоко запала мне в душу. Незадолго перед тем было взято Дарго. Многие из присутствовавших участвовали в славных штурмах этого укрепленного аула. Зашел я и в билльярдную. По стенам ее тянулись кожаные диваны, на которых восседали штаб и обер-офицеры, тоже большею частью раненые. Два офицера в сюртуках без эполет, одного и того же полка, играли на билльярде. Один из них, по ту сторону билльярда, с левой моей руки, первый обратил на себя мое внимание. Он был среднего роста, с некрасивыми, но невольно поражавшими каждого, симпатичными чертами, с широким лицом, широкоплечий, с широкими скулами, вообще с широкой костью всего остова, немного сутуловат — словом, то, что называется "сбитый человек". Такие люди бывают одарены более или менее почтенною физической силой. В партнере его, на которого я обратил затем свое внимание, узнал я бывшего своего товарища Нагорничевского, поступившего в Тенгинский полк, стоявший на Кавказе. Мы сейчас узнали друг друга. Он передал кий другому офицеру и вышел со мною в обеденную комнату.

— Знаешь ли, с кем я играл? — спросил он меня.

— Нет! Где же мне знать — я впервые здесь.
— С Лермонтовым; он был из лейб-гусар за разные проказы переведен по высочайшему повелению в наш полк и едет теперь по окончании отпуска из С-Петербурга к нам...".⁶⁷

Вечером Лермонтов со Столыпиным отправились в дальнейший путь. Неизвестно, как сложилась бы судьба Михаила Юрьевича, попади он в полк, однако новой встречи с Дагестаном удалось избежать, так как из Георгиевска офицеры повернули на Пятигорск...

15 июня Лермонтову было выдано свидетельство о болезни, в котором говорилось, что "Тенгинского пехотного полка поручик Михаил Юрьев сын Лермонтов одержим золотухой и цынготным худосочием, сопровождаемым припухлостью и болью десен, также с изъязвлением языка и ломотою ног, от каких болезней Г. Лермонтов приступил к лечению минеральными водами, принял более двадцати горячих серных ванн, но для облегчения страданий необходимо поручику Лермонтову продолжать пользование минеральными водами в течение целого лета 1841 года; остановленное употребление вод и следование в путь может навлечь самые пагубные последствия для его здоровья.

В удостоверении сего подписом и приложением герба моего... свидетельствую...

Пятигорского военного госпиталя ординатор-лекарь, титулярный советник.

Барклай-де-Толль".⁶⁸

Жить Михаилу Юрьевичу Лермонтову оставалось один месяц... На смерть поэта отозвался друг В.И. Соколовского, вологодский поэт Николай Вунч:

...И ты высокого призванья
Свершить для света не успел —
И вызвав жадное внимание,
Нам сладких песен не допел.
Недавний гость в пустыне мира,
Не долго ты средь нас гостил;
Ты чаши жизненного пира

До половины не допил. —
И там, где жизнь полна созвучий
Для вдохновений молодых,
Ты вдруг угас звездой падучей
На рубеже небес родных...⁶⁹

Надо мной чтоб вечно зеленея
Темный дуб склонялся и шумел.

Осенью убитая горем Елизавета Алексеевна начала хлопотать о перевозе тела внука в Тарханы.

21 января 1842 года пензенскому гражданскому губернатору поступило уведомление Министра внутренних дел о том, что "Государь Император, снисходя на просьбу помещицы Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, урожденной Столыпиной, изъявил Высочайшее соизволение на перевоз из Пятигорска тела умершего там в июле месяце прошедшего года внука ее Михаила Лермонтова, Пензенской губернии, Чембарского уезда в принадлежащее ей село Тарханы, для погребения на фамильном кладбище..."⁷⁰

В феврале Арсеньева снарядила на Кавказ тарханских мужиков Ивана Вертюкова, Андрея и Ивана Соколовых.

27 марта на пятигорском кладбище "вынутый из земли деревянный гроб был поставлен в железный ящик и заклепан".⁷¹

Три пары лошадей, покрытых черной материей, медленно отправились в обратный путь, проехав Ставрополь в начале апреля. На остановках служили панихиды. 23 апреля тело Лермонтова было положено в тарханскую землю.

В 1964 году в стране широко отмечалось 150-летие со дня рождения М.Ю. Лермонтова. В октябре в Ставрополе прошла научная конференция лермонтоведов Кавказа и Юга России. Город радушно принимал многочисленных гостей.

В преддверии большого литературного праздника Исполнительный комитет Ставропольского краевого совета депутатов трудящихся принял два знаменательных решения.

Примечания

- ¹СПб, Архив Раевских, ч. 1, 1908 г., стр. 522.
- ²Казанская — станичная и Троицкий собор без ограды.
- ³Кавказский календарь на 1855 год, Тифлис, 1854 год, стр. 477
- ⁴Кавказский календарь на 1855 год, Тифлис, 1854 год, стр. 476
- ⁵ГАСК, ф. 79, оп. 1, д. 545, стр. 4—5, 12—13.
- ⁶Захаров В.А. "Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова", в дальнейшем "Летопись...", Москва, "Русская панорама", 2003 г., стр. 221.
- ⁷Захаров В.А. "Летопись...", стр. 223—224.
- ⁸Захаров В.А. "Летопись...", стр. 226.
- ⁹Захаров В.А. "Летопись...", стр. 226.
- ¹⁰Попов А.В. "Лермонтов на Кавказе". Ставропольское книжн. изд-во, 1954 г., стр. 53.
- ¹¹ГАСК, ф. Р 1193, оп. 5, д. 413, стр. 154.
- ¹²"Ставропольская правда", 2001 г., 13 июля.
- ¹³РГВИА, ф. 879, оп. 2, д. 1955.
- ¹⁴Захаров В.А. "Летопись...", стр. 243—244.
- ¹⁵"Русский Архив", 1864 г., № 10, стр. 1087.
- ¹⁶Лермонтов М.Ю. Собр. соч., т. 4, стр. 410. Изд-во "Художеств. литература", 1965 г.
- ¹⁷Захаров В.А. "Летопись...", стр. 244.
- ¹⁸Беликов Г.А. "Ставропольская правда", "Военный госпиталь", 5 октября 1989 г.
- ¹⁹ГАСК, ф. 71, оп. 1, д. 739.
- ²⁰Герман Беликов. "Ставрополь — врата Кавказа". Ставроп. книжн. изд-во, 1997 г., стр. 248.

- ²¹Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях современников. Москва, Изд-во "Художеств. литература, 1989 г., стр.185.
- ²²Лермонтов М.Ю. Собр. соч., т. 4, стр. 411. Москва, Изд-во "Художеств. литература", 1965 г.
- ²³Герасименко А.А. "Невольник чести". Три Л. Москва, 2004 г., Пятигорск, стр. 40.
- ²⁴"Литературное наследство", т. 60, кн. 1, стр. 507. Изд-во АН СССР. М., 1956 г.
- ²⁵Захаров В.А. "Летопись...", стр. 250.
- ²⁶Там же.
- ²⁷ГАСК, ф. 1193, оп. 5, д. 413, стр. 52.
- ²⁸Недумов С.И. "Лермонтовский Пятигорск". Ставропольское книжн. изд-во, 1974 г., стр. 254.
- ²⁹Захаров В.А. "Летопись...", стр. 267.
- ³⁰"Русский Архив", 1867 г., стр. 1175.
- ³¹"Литературное наследство", т. 60, кн. 1, стр. 507—513. Изд-во АН СССР. Москва, 1956 г.
- ³²Розен А.Е. "Записки декабриста". Иркутск, 1984 г., стр. 329.
- ³³Кравченко В.Н. "Шипы для изгнанников". Ставрополь, изд-во "Юрлит", 2003 г., стр. 154.
- ³⁴Захаров В.А. "Летопись...", стр. 267.
- ³⁵"Литературное наследство", т. 60, кн. 1, стр. 507—513. Изд-во АН СССР. Москва, 1956 г.
- ³⁶"Исторический Архив", М., 2000 г., № 6, стр. 61—63.
- ³⁷Кравченко В.Н. "Всюду он был любим". Ставрополь, изд-во "Юрлит", 2002 г., стр. 65.
- ³⁸Захаров В.А. "Летопись...", стр. 269.
- ³⁹Захаров В.А. "Летопись...", стр. 275.

⁴⁰Лермонтов М.Ю. Собр. соч., т. 4, стр. 412, 494. Москва, Изд-во "Художеств. литература", 1965 г.

⁴¹Захаров В.А. "Летопись...", стр. 325.

⁴²РГВИА, ф. 13454, оп. 11, д. 3, л. 26.

⁴³А.П. Беляев. Воспоминания декабриста о пережитом и пережитом. Красноярское книжн. изд-во, 1990 г., стр. 292.

⁴⁴Захаров В.А. "Летопись...", стр. 466.

⁴⁵Лермонтов М.Ю. Собр. соч., т. 4. Москва, Изд-во "Художеств. литература", 1965 г., с. 429—430.

⁴⁶ГАСК, ф. Р1193, оп. 5, д. 413, стр. 180.

⁴⁷Захаров В.А. "Летопись...", стр. 518.

⁴⁸Захаров В.А. Летопись..., стр. 476—477.

⁴⁹Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений, т. 4. Изд-во "Художеств. литература", 1965 г., стр. 431.

⁵⁰"Ставропольская правда", 1989 г., 18 авг.

⁵¹"Русская старина", 1885 г., № 2, стр. 474—475.

⁵²"Голос", 1875 г., 25 февраля, № 56.

⁵³"М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников", Москва, "Художеств. литература", 1989 г., стр. 318—320.

⁵⁴"М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников", Москва, "Художеств. литература", 1989 г., стр. 339—340.

⁵⁵Захаров В.А. "Летопись...", стр. 500.

⁵⁶Захаров В.А. "Летопись...", стр. 501.

⁵⁷Лорер Н.И. "Записки декабриста". Иркутск, Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1984 г., стр. 251.

⁵⁸Захаров В.А. "Летопись...", стр. 503.

⁵⁹Захаров В.А. "Летопись...", стр. 505.

⁶⁰Захаров В.А. "Летопись...", стр. 505—506.

⁶¹Кравченко В.Н. "Шипы для изгнанников". Ставрополь, изд-во "Юрсит", 2003 г., стр. 73.

⁶²Дельвиг А.И. "Мои воспоминания", т. 1, М., 1912 г., стр. 297.

⁶³Лермонтов М.Ю. Собр. соч., т. 4. Изд-во "Художеств. литература", 1965 г., стр. 432.

⁶⁴Лермонтов М.Ю. Собр. соч., т. 4. Изд-во "Художеств. литература", 1965 г., стр. 434.

⁶⁵Захаров В.А. "Летопись...", стр. 552.

⁶⁶Лермонтов М.Ю. Собр. соч., т. 4. Изд-во "Художеств. литература", 1965 г., стр. 437.

⁶⁷"М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников", Москва, "Художеств. литература", 1989 г., стр. 386-387.

⁶⁸РГАЛИ, ф. 276, оп. 1, д. 92.

⁶⁹Захаров В.А. "Летопись...", стр. 616.

⁷⁰РГАЛИ, ф. 276, оп. 1, д. 103.

⁷¹РГАЛИ, ф. 276, оп. 1, д. 135.

Текст и примечания печатаются по изданию:
Кравченко В.Н. Михаил Юрьевич Лермонтов в Ставрополе. —
Ставрополь, "ЮРКИТ", 2004.



Клара
Эрновна
Штайн

1946

Клара Эрновна Штайн — доктор филологических наук профессор кафедры современного русского языка Ставропольского государственного университета, член Союза журналистов России. К.Э. Штайн родилась 18 февраля 1946 года в г. Краснодаре. В 1968 году окончила историко-филологический факультет Ставропольского государственного педагогического института. Работала учителем в школе. С 1972 года работает в СГУ. Занимается проблемами современного русского языка, стилистики, семиотики, лингвокультурологии. Окончила аспирантуру в Московском государственном педагогическом институте им. В.И. Ленина в 1977 году. Защитила кандидатскую диссертацию, связанную с проблемами синтаксиса современного русского языка. В 1994 году окончила докторантуру в Российском государственном педагогическом университете им. А.И. Герцена. Защитила докторскую диссертацию "Гармоническая организация поэтического текста". Ею написаны книги по проблемам лингвистики текста, семиотики: "Язык. Поэзия. Гармония" (1989), "Принципы анализа поэтического текста" (1993), "Поэтический текст в научном контексте" (1996), "Гармония поэтического текста: Склад. Ткань. Фактура" (2006) и др.

Научная деятельность является важнейшей в жизни и творчестве профессора К.Э. Штайн. Она руководитель проблемной научно-исследовательской лаборатории "Текст как явление культуры". В 1994 году ею был организован межрегиональный научно-методический семинар "TEXTUS", который сейчас стал крупным культурным центром в крае, известен в России и за

Краткая библиография

- Штайн К.Э. Язык. Поэзия. Гармония. — Ставрополь, 1989.
Штайн К.Э. Принципы анализа поэтического текста. — СПб. — Ставрополь, 1993.
Штайн К.Э. Поэтический текст в научном контексте. — СПб. — Ставрополь, 1996.
Штайн К.Э. Системный подход к изучению динамических явлений на синхронном срезе языка. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2006.
Штайн К.Э. Гармония поэтического текста. Склад. Ткань. Фактура. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2006.



Денис
Иванович
Петренко

1980

рубежом. За десять лет работы семинара выпущено 11 сборников статей совместно с РГПУ им. А.И. Герцена, в числе которых "Организация и самоорганизация текста" (1996), "Пушкинский текст" (1999), "Принципы и методы исследования в филологии: Конец XX века" (2001), "Глагол будущего" (2002), "Этика и социология текста" (2004). Она постоянный научный редактор сборников семинара, редактирует краевой молодежный альманах "Вдохновение". Ею разрабатывается новое направление в филологии — анализ метапоэтического дискурса (изучение исследований поэтами собственного творчества). Издана четырехтомная антология "Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса" (2002–2006), словарь "Русская метапоэтика" (совместно с Д.И.Петренко — 2006).

Научный семинар "TEXTUS", которым руководит К.Э. Штайн, сотрудничает не только с крупными научными центрами России, но и с университетами зарубежья (Литвы, Эстонии, Хорватии, Польши, Венгрии, Италии, Китая и др.)

Творчество М.Ю. Лермонтова в числе научных интересов К.Э. Штайн. Она исследует проблемы, связанные со стилем художественного мышления М.Ю. Лермонтова, гармонией его поэтических текстов.

Д.И. Петренко — кандидат филологических наук, занимается проблемами русской и английской филологии, семиотики. Совместно с К.Э. Штайн написаны и изданы монографии, учебные пособия, антологии. В 2007 году вышла в свет монография "Лермонтов и барокко".

Штайн К.Э., Петренко Д.И., Бобылев С.Ф. Язык современной исторической науки. Семиотический анализ исторического текста. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2006.

Штайн К.Э., Петренко Д.И. Русская метапоэтика: Учебный словарь. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2006.

Штайн К.Э., Петренко Д.И. Лермонтов и барокко. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2006.

В.П. Ходус

2007 Лермонтов и барокко

Содержание

Предисловие

- Глава I. **Барокко в творчестве М.Ю. Лермонтова**
1. Стилиевые взаимодействия и творчество М.Ю. Лермонтова
 2. Стандарты большого стиля барокко в творчестве М.Ю. Лермонтова
 3. Языковые особенности воплощения стиля барокко в тексте М.Ю. Лермонтова: синтаксические конструкции-агрегаты с S-образным строением
 4. Графическая фактура прозаического и поэтического текста М.Ю. Лермонтова
- Глава II. **Ситуация барокко: М.Ю. Лермонтов в критике — критицизм М.Ю. Лермонтова**
1. М.Ю. Лермонтов в метапоэтическом контексте
 2. Критическое мышление М.Ю. Лермонтова и стиль барокко
 3. Поэтическая логика М.Ю. Лермонтова
 4. Гармония поэтического текста М.Ю. Лермонтова: По иной геометрии речи
- Глава III. **Космизм М.Ю. Лермонтова**
1. Барочный космос М.Ю. Лермонтова
 2. Эмблематичность текста. “Скрытое” имя в стихотворениях М.Ю. Лермонтова
 3. Вечность
- Глава IV. **Музыкальность, живописность, театральность как репрезентанты стиля барокко в творчестве М.Ю. Лермонтова**
1. Эйдос звука в лирике М.Ю. Лермонтова. К вопросу о зауми
 2. Живописность лермонтовского текста
 3. Театр, маска, маскарад
- Заключение
Литература

Предисловие

Один из проблемных вопросов лермонтоведения — полистилистика поэта. Творчество М.Ю. Лермонтова связывают с романтизмом, реализмом, говорят об ампирических опытах, стиле барокко. Уже сама полистилистика — серьезная проблема для изучения. Ее анализ привел нас к выводу о том, что барокко “вулканизует” текст М.Ю. Лермонтова изнутри, является интегратором стилей. Это гармонизирующее, организующее начало его творчества.

В монографии рассматриваются стилиевые взаимодействия в творчестве М.Ю. Лермонтова, реализация в нем стандартов большого стиля барокко. Основные наблюдения подкреплены исследованием языковых особенностей воплощения стиля барокко в тексте М.Ю. Лермонтова. Было установлено, что есть яркая языковая примета — синтаксические конструкции-агрегаты с S-образным строением, свойственным стилю барокко. Как правило, они включают многозначные придаточные, образующие рельеф текста, реализуют главный принцип барокко — динамику, обладают внутренним совершенством, соединяя в себе симметрию и асимметрию, воплощая гармонию золотого сечения.

Подтверждение тенденций барокко в художественном тексте М.Ю. Лермонтова — графическая фактура текста, являющаяся острохарактерной, складчатой.

Рассмотрены принципы стиля художественного мышления М.Ю. Лермонтова, связанные с его философским критицизмом, проявляющимся не только в критике на эмпирическом уровне (нравы, характеры, эпоха), но и на метафизическом: критикуется само мышление, анализируются пути познания истины. М.Ю. Лермонтов не только показал их, но и подверг многоплановой рефлексии, предвосхитив неклассический способ мышления, основанный на множественности логик, о которых стали говорить только в XX веке.

Критицизм, антиномизм, парадоксальность, контраст как важный композиционный прием, антитеза как одна из доминирующих фигур в художественном мышлении М.Ю. Лермонтова — все это репрезентанты стиля барокко, который приобретает новые формы и значения в творчестве художника XIX века, во многом повлиявшего на характер и манеру письма не только Л.Н. Толстого и других русских поэтов и писателей, но и, что особенно существенно, на творчество Ф.М. Достоевского. Присущие его произведениям манеры и формы стиля барокко напрямую связаны с творчеством М.Ю. Лермонтова.

В монографии подробно анализируются критическое мышление, поэтическая логика, гармония поэтического текста М.Ю. Лермонтова под углом зрения стиля барокко. Рассматриваются также и другие репрезентанты этого стиля: барочный космос М.Ю. Лермонтова,

эмблематичность его текста, “скрытое” имя в стихотворениях М.Ю. Лермонтова, вечность как “авторский концепт” (Ж. Делез, Ф. Гваттари). Рассмотрение музыкальности, живописности, театральности и других репрезентантов стиля барокко в творчестве М.Ю. Лермонтова подтверждено лингвистическим, семиотическим анализом его текста.

Мы пытаемся анализировать творчество М.Ю. Лермонтова, основываясь на его собственном методе — осуществлять анализ “в пределе его”, рассматриваем творчество с взаимоисключающих сторон, в данном случае в контексте стиля искусства и науки прошлого, предшествующего М.Ю. Лермонтову, и науки будущего, контексты которой способны объяснить его пророческого художественного видения. Поэзия М.Ю. Лермонтова уже не только предвосхищает, а дает образцы неклассического способа мышления, сами принципы такого мышления были сформулированы в начале двадцатого века и позволяют науке и искусству объяснять одно через другое.

Изучая творчество М.Ю. Лермонтова, мы только бесконечно приближаемся к его осмыслению. Необычна судьба поэта, загадочна сила воздействия его произведений, в которых каждое поколение открывает для себя еще до конца не познанные грани. Мы ищем и обретаем М.Ю. Лермонтова в изменяющейся действительности, и чем более пристально всматриваемся в его живописные произведения, художественные тексты, тем яснее понимаем, какую выдающуюся роль играют его произведения в русской культуре. Известно, что чем более близким к своей национальной культуре является художник, тем в большей степени он связан с общемировыми процессами в ней, так как в основе многообразных культур лежат общие глубинные модели, которые наиболее ярко реализуются через большие культурные стили, интегрирующие искусство человечества. М.Ю. Лермонтов создал произведения, которые несут в себе черты барокко, свойственные русской культуре, но они органично вписываются в общемировые тенденции развития и постоянного возобновления величественного стиля барокко. А это свидетельство того, что с М.Ю. Лермонтовым мы приближаемся к осмыслению не только наших вечных вопросов, но и проблем мировой значимости — в философии, литературе и культуре. Загадка М.Ю. Лермонтова в том, что за свою очень короткую жизнь он привел нас к пониманию сложного смысла искусства через полифонию стилей, и в частности актуализацию барокко — искусства вечного и искусства животрепещущих проблем современности.

Эта работа посвящается 75-летию филологического факультета Ставропольского государственного университета, где неустанно идет исследование жизни и творчества великого художника М.Ю. Лермонтова. Мы посвятили ее нашим дорогим учителям — тем, которых нет уже с нами, и ныне работающим в нашем университете — учителям и коллегам, которые любят русский язык, русскую литературу, русскую культуру и трудятся над их изучением и осмыслением.

В первую очередь, мы говорим спасибо нашему ректору — доктору социологических наук профессору Владимиру Александровичу Шаповалову, руководителю серии “Филологическая книга СГУ”, который так много сил и вдохновения отдает университету, поддержке научного и педагогического творчества преподавателей и студентов.

Горячая благодарность дизайнеру, прекрасному художнику книги Сергею Федоровичу Бобылеву, бескорыстно участвующему во всех наших проектах.

Спасибо нашему строгому редактору, корректору Белле Яковлевне Альтус за требовательное отношение к тексту, творческую помощь.

I. Барокко в творчестве М.Ю. Лермонтова

Странная вещь! только месяц тому назад я писал:

Я жить хочу! хочу печали
Любви и счастию на зло;
Они мой ум избаловали
И слишком сгладили чело;
Пора, пора насмешкам света
Прогнать спокойствия туман: —
Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?

И пришла буря, и прошла буря; и океан замерз, но замерз с поднятыми волнами; храня театральный вид движения и беспокойства, но в самом деле мертвее, чем когда-нибудь. Надоед я вам своими диссертациями!..

М.Ю. Лермонтов. С.А. Бахметевой.

Август 1832 года. Из Петербурга в Москву

1. Стилиевые взаимодействия и творчество М.Ю. Лермонтова

Фрагмент из письма М.Ю. Лермонтова С.А. Бахметевой, процитированного в эпиграфе книги, красноречиво и в то же время формульно демонстрирует полистилистику поэта. В письме цитируется стихотворение “Я жить хочу!..” (1832), для которого характерны стилиевые черты романтизма: “страдания”, “бури”, “туман спокойствия” — слова-образы из языка романтизма. Далее М.Ю. Лермонтов транспонирует текст в иную стилиевую среду — барокко. “Бури океана” в стихотворении преобразуются в остранный образ “мертвого океана”, считается другой код, отмечаются приметы другого языка — барокко: “пришла буря”, “прошла буря”, “океан замерз”, “с поднятыми волнами”, “храня театральный вид движения”, “беспокойства”. Как известно, рельефность, которую выражает образ волны, театральность, движение, в том числе и остановленное, статичное в своей складчатости, остранныости — все это репрезентанты стиля барокко. Стилистически связанные фрагменты текста из одного письма, непосредственного, открытого, демонстрируют характер размышлений М.Ю. Лермонтова над собственной жизнью, творчеством. Не случайно автором далее используется слово “диссертация”. Поэт отдает себе отчет в том, что он занимается исследованием собственной манеры письма, которая обусловлена и образом жизни, и стилем мышления, и особенностью мировидения. Говорит здесь он о смене настроения и душевного состояния, но это не только момент биографии поэта. Это момент прояснения сознанием стилиевых принципов письма художника, в творчестве которого романтизм и реалистические тенденции сочетаются, взаимодействуют и приобретают новое качество — черты стиля барокко, который способен объединить стилиевые черты в творчестве поэта, сделать их более явными, выпуклыми. Состояние барокко здесь налицо. Именно в этом стиле сочетается аффективность и рациональность, реализм и мистицизм, способность пристально рассматривать и анализировать собственные образы и описывать их; важно и отмеченное “сопряжение образов”. Несколько опережая рассмотрение темы, скажем, что барокко “вулканизировало” лермонтовский романтизм изнутри.

Подчеркнем, что в отличие от романтической отрешенности от действительности барокко реалистически “заземлено”. То же самое мы видим в творчестве М.Ю. Лермонтова, которого, несмотря на интерес к вечности, вневременному, интересует реальное в жизни героев.

М.Н. Лобанова в работе “Западноевропейское музыкальное барокко” (1994) обращает внимание на образ человека-мореплавателя в “бурном житейском море”: “Среди популярнейших “общих мест” темы путешествия — образ Геракла на распутье. Ему посвящена баховская кантата № 213. Путь может мыслиться как жизненное странствие, исполненное бедствий, иногда — как переход в другой мир. Загадочность многих барочных “сопряжений образов” имеет зачастую простое объяснение. В кантате И.С. Баха № 56 “Ich will den Kreuzstab gerne tragen” сплетаются несколько мотивов. Это тема крестного пути (I часть), тема жизненных странствий, уподобленного мореплаванию (II часть), освобождения от бремени жизненной ноши (III часть), обретение покоя, мирной пристани (IV часть), успокоение в смерти (хорал). Набор мотивов может показаться случайным, однако тщательная детализация наводит на мысль, что перед нами — строго продуманный замысел. И действительно, эта кантата объединена общей эмблематической темой странничества. **Человек — мореплаватель, преодолевающий волны бурного житейского моря***, — образ, точно прорисованный в кантате. Особенно выразительна II часть: вся музыкальная звукопись подчинена идее путешествия — здесь и инструментальный комментарий к сравнению жизненного странствия с плаванием, и распевы на слове “Wellen” (“волны”), и “фигурный акцент” на словах “из многих скорбей”... <...> Житейское странствие закончено, сближение “далековатых идей” — крестного пути и мореплавания оказалось оправданным аллегорико-эмблематической мыслью, играющей разными смыслами темы странствия” (119, с. 69).

Еще раньше в поэме “Корсар” (1828) М.Ю. Лермонтов создает образ волны, который изображает в длительности:

Вдруг рвется к небесам
Волна, качается, чернеет
И возвращается волнам.
Нам в оном ужасе казалось,
Что море в ярости своей
С пределами небес сражалось,
Земля стонала от зыбей,
Что вихри в вихри ударялись
И тучи с тучами слетались,
И устремлялся гром на гром,
И море билось с влажным дном,
И черна бездна загоралась
Открытой бездною громов...
.....
**Лишь изредка волна вздымалась,
Как бы гора, и опускалась.**
1828

М.Ю. Лермонтов изображает волну в длительности изменения, становления образа практически не происходит, а длительность состояния, одного настроения остается. Образ волны пластичен, рельефен, живописен, можно говорить о его “скульптурности”. В.В. Розанов в работе “Вечно печальная дуэль” (1898), посвященной М.Ю. Лермонтову, пишет: “...он **весь рассыпается в скульптуры; скульптурность, образность его созданий не имеет равного себе, и, может быть, не в одной нашей литературе:**

Если бы знал ты Virginию нашу, то жалость стеснила б
Сердце твое, равнодушное к прелестям мира: как часто
Дряхлые старцы, любясь на белые плечи, волнистые кудри,
На темные очи ее, — молодежи; юноши страстным
Взором ее провожали, когда, напевая простую
Песню, амфору держа над головой, осторожно тропинкой
К Тибру спускалась она за водою иль в пляске,
Перед домашним порогом, подруг побеждала искусством,
Звонким ребяческим смехом родительский слух утешая.

Это что-то фидиасовское в словах, по полноте очерка, по обилию движения; и между тем это только недоконченный отрывок, даже без заглавия, 1841 года. Около него как бледна Аннунциата (из “Рима”) Гоголя!” (161, с. 326).

Внутренняя сила, исполинская мощь отмечаются в характере М.Ю. Лермонтова и теми, кто знал его, осмыслял его творчество, и им самим. Е.А. Сушкова, говорит о стихотворении “Ангел” (1831), посланном ей: “...в этом уже **просвечивал гений**. Сашенька и я, мы первые преклонились перед его **талантом** и пророчили ему, что **он станет выше всех своих современников**; с этих пор я стала много думать о нем и об его грядущей славе” (186, с. 94). А.М. Меринский, вспоминая об учебе М.Ю. Лермонтова в юнкерской школе, пишет: “**Сильный душой**, он был силен и физически и часто любил выказывать свою силу” (136, с. 135). “Если внешний облик Демона подсказал Шалапину Врубель, то **внутреннюю силу и мощь** он взял у Лермонтова”, — пишет И. Шалапина в воспоминаниях об отце (216, с. 351).

Мощь, энергию, огромное напряжение, характерные для человека барокко, находим в самоописании М.Ю. Лермонтова. Так, в письме М.А. Лопухиной (2 сентября 1832 года) М.Ю. Лермонтов замечает: “Стоит ли человеческая мысль, как бы значительна она ни была, вещественного закрепления только ради того, чтобы стать понятной нескольким душам; надо полагать, что люди вовсе не созданы мыслить, потому что **мысль сильная и свободная** — такая для них редкость!” (110, с. 553).

Известно, что характеру М.Ю. Лермонтова были свойственны храбрость, сила духа и даже некоторый экстремизм в этом. В письме М.А. Лопухиной (вторая половина октября 1832 года) говорится: “Не могу еще представить себе, какое впечатление произведет на вас такое важное известие обо мне: до сих пор я предназначал себя для литературного поприща, принес столько жертв своему неблагоприятному кумиру и вдруг становлюсь воином. Быть может, такова особая воля провидения! Быть может, это кратчайший путь, и если он не приведет меня к моей первоначальной цели, то, возможно, приведет к конечной цели всего существующего. **Умереть с пулей в груди стоит медленной агонии старца; поэтому, если начнется война, клянусь вам богом, что везде буду впереди**” (там же, с. 558). В социофизическом контексте присутствуют порыв, героика, которые сочетаются с разочарованиями, отчаянием, ощущением горькой кончины. С.А. Андреевский отмечал: “Всю свою неудовлетворенность жизнью, то есть здешнюю жизнью, а не тогдашним обществом, всю **исполинскую глубину своих чувств, превышающих обыкновенные человеческие чувства, всю необъятность своей скупающей на земле фантазии**, — Лермонтов постарался излить устами Демона. Концепция этого фантастического образа была счастливым, удачным делом его творчества” (5, с. 302).

В стихотворении М.Ю. Лермонтова “Молитва” (1829) образы соответствуют мироощущению барокко: “лава вдохновенья клокочет на груди моей”, “дикие волненья”, “мир земной мне тесен”, “чудный пламень, всежогигающий костер”, “страшной жажды песнопенья”. Это так характерно для барокко: молние-

*Выделение жирным шрифтом во всех случаях наше. — К.Ш., Д.П.

носная стремительность, состояние взволнованности, страстное напряжение. Поза поэта становится воодушевленно-патетической, переходит к дикому порыву, “словно бы задействована могучая сила, идущая на все ради победы” (47, с. 145).

Но угаси сей **чудный пламень**,
Всесожигающий костер,
 Преобрати мне сердце в камень,
 Останови голодный взор;
 От **страшной жажды песнопенья**
 Пускай, творец, освобожусь,
 Тогда на тесный путь спасенья
 К тебе я снова обращусь.

Молитва. 1829

Поэт ощущает в своем сознании ирреальное — “**пламень неземной**” (“Отрывок”. 1830), вневременное существование — “...мой дух **бессмертен** силой, // Мой гений **веки пролетит**” (“Дереву”. 1830), в то же время это существование деятельное, активное, созидательное, способное достигать предельных высот вдохновения: “Всегда **кипит и зреет** что-нибудь // В моем уме. **Желанье и тоска** // **Тревожат** беспрестанно эту грудь” (“1831-го июня 11 дня”). Не случайно Кавказ, “суровый царь земли”, особенно вдохновляет поэта. Поэму “Аул Бастунджи” (1833—1834) М.Ю. Лермонтов начинает стихами:

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

1833—1834

Анализируя творчество художников барокко, к которым Х. Ортега-и-Гассет относит Ф.М. Достоевского, исследователь подчеркивает мощь, силу и страстность их героев: “Достоевский, который пишет в эпоху, всецело настроенную на реализм, словно бы предлагает нам не задерживаться на материале, которым он пользуется. Если рассматривать каждую деталь романа в отдельности, то она, возможно, покажется вполне реальной, но эту ее реальность Достоевский отнюдь не подчеркивает. Напротив, мы видим, что в единстве романа детали утрачивают реальность и автор лишь пользуется ими как отправными точками для **взрыва страстей**. Достоевскому важно создать в замкнутом романном пространстве **истинный динамизм, систему душераздирающих страстей, бурный круговорот человеческих душ**. <...> А разве не таковы некоторые картины Тинторетто? А в особенности весь Эль Греко? Полотно отступившего от правил грека высется перед нами как **вертикали скалистых берегов далеких стран!** <...> Так вот: от романа Достоевского мы, даже не ощутив этого, переносимся к картине Эль Греко. Здесь материя тоже воспринимается лишь как предлог для **устремленного вперед движения**. Каждая фигура — **пленница динамического порыва; тело перекручено, оно колеблется и дрожит**, как тростник под штормовым ветром — вендавалем. **Нет ни единой частицы в организме, которая не извивалась бы в конвульсиях. Жестикуют не только руки, все существо — сплошной жест**. У Веласкеса все персонажи неподвижны; если кто-нибудь и схвачен в момент, когда он делает какой-то жест, то жест этот всегда скупой, замороженный, — скорее, поза” (150, с. 153—155).

Исследователями отмечается связь барокко с несколькими эпохами и стилями, постоянное взаимодействие в нем идей,

Лермонтов и барокко



которые не позволяют говорить об оригинальности некоторых представлений, принципов. **Всегда оригинально их соединение**. В данном случае, в отличие от романтизма, где также актуальны движение, борьба, порыв, барокко антитетично по сути, так как здесь мы имеем дело не только с динамическим порывом, жестом, движением, но и с аналитическим взглядом художника на это со стороны, требующим рационального кон-

Антология. 1990-2007

троля, “остановленным движением”, запечатлеваемым остро-
ненно, театрально, “как бы в виде остановленных кинокадров,
выхватывающих... отдельные жесты” (88, с. 25).

М.Н. Лобанова пишет: “Антиномичность делает барокко чрез-
вычайно редким историко-культурным феноменом. Н.И. Конрад
отмечает, что “подобная обстановка сложилась в истории рань-
ше только раз: когда древность столкнулась со средневековьем.
<...> Антиномии этих эпох совершенно неповторимы и необык-
новенно напряженны. <...> Мы живем сейчас также в эпоху
великих антиномий и их столкновений. И знаем хорошо, что
наше время — также эпоха великой остроты. Поэтому мы сейчас
даже яснее поймем барокко, чем раньше”. Редкость, неповтори-
мость и напряженность переломных эпох позволила назвать их
“нервными узлами истории”. Для барокко целостность переста-
ет быть реальной как целостность-нерасчлененность, единст-
венная возможность бытия — антитетична” (119, с. 25).

В стихотворении “Дума” (1838) дается характеристика анти-
номий эпохи как действительно “нервного узла”, в котором
сплелись безнадежность и надежды, порыв к деятельности и
отчаянное неверие, эмоциональная реакция на происходящее и
все расчленяющая рефлексия, иссушающее душу знание о своем
времени.

Дума

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познания и сомненья,
В бездействии состарится оно.
Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом,
И **жизнь** уж нас **томит**, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом.
К **добру** и **злу** постыдно равнодушны,
В начале поприща мы **вянем без борьбы**;
Перед **опасностью** позорно-малодушны,
И перед **властью** — презренные **рабы**.
Так тощий **плод**, до **времени** **созревший**,
Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,
Висит между цветов, пришлец осиротелый,
И **час их красоты** — его **паденья час**!

Мы иссушили ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей.
Едва касались мы до чаши наслажденья,
Но **юных сил** мы тем **не сберегли**;
Из каждой радости, бояся пресыщенья,
Мы лучший сок навеки извлекли.

Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум **не шевелят**;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства —
Зарытый скупостью и **бесполезный клад**.
И ненавидим мы, и **любим мы случайно**,
Ничем не жертвуя ни **злобе**, ни **любви**,
И царствует в душе какой-то **холод тайный**,
Когда огонь кипит в крови.
И предков **скучны** нам роскошные **забавы**,
Их **добросовестный**, ребяческий **разврат**;
И к **гробу** мы спешим без **счастья** и без **славы**,
Глядя насмешливо **назад**.
Толпой угрюмою и скоро позабытой,
Над миром мы пройдем **без шума и следа**,

Не бросивши векам ни мысли плодотворной,
Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою **обманутого сына**
Над **промотавшимся отцом**.

1838

Аналитизм, метафоризм, сознательная языковая ориентиро-
ванность: гармоническая организация стихотворения основана
на сквозном вертикальном повторении антитетично связанных
лексических компонентов и как бы репрезентирует кричащие
противоречия эпохи (“богаты... ошибками отцов”, “к добру и злу...
равнодушны”, “вянем без борьбы”, “перед опасностью позорно-
малодушны”, “перед властью — презренные рабы”), аффективно
заостряя их, — все это говорит о том, что “поэтика аффекта”
соседствует здесь с “поэтикой порядка”, обуславливая патетич-
ность и риторику, характерные для барокко.

А.М. Скабичевский в работе “М.Ю. Лермонтов. Его жизнь и
литературная деятельность” (1891) пытался объяснить интел-
лектуальную энергию М.Ю. Лермонтова, “силу мысли” худож-
ника его феноменальной гениальностью: “Вся загадка понима-
ния Лермонтова во всем его объеме и со всеми его особенно-
стями заключается в том, что по самой натуре своей это был
вполне гениальный человек. Гениальные же люди прежде всего
отличаются от обыкновенных смертных тем, что они никогда не
бывают и не могут быть односторонними; в этом и заключается
сущность всякой гениальности, в то время как всякая односто-
ронность есть по самому существу своему ограниченность и,
следовательно, нечто исключющее гениальность.

Гениальная личность прежде всего совмещает в себе не толь-
ко положительные, доблестные элементы современности, но и
ее недостатки и пороки. Обладая громадными запасами сил,
гениальные люди спешат взять от современной им жизни все,
что в ней заключается, всем, что в ней есть, насладиться и всем
перестрадать. Но этим не ограничивается еще их гениальность:
будучи вполне детьми своего века, разделяя с современниками
своими все их положительные и отрицательные качества, они
выделяются среди них, возвышаются над ними, уходя от всего
относительного, преходящего, принадлежащего данному веку
и составляющего злобу дня в область **необъятного, безотно-
сительного, общенародного или общественного, делающего
их творения достоянием многих веков или многих народов,
смотря по степени их гениальности и общечеловечности**” (171,
с. 68) Здесь есть мысли, которые впоследствии были высказа-
ны представителями философского критицизма, в частности
К.Р. Поппером, который говорил о том, что выдающиеся
идеи во все времена у всех народов составляют некий “третий
мир” — мир без исследователей, где действительно выкри-
сталлизовываются самые сущностные смысловые структуры
и построения, характерные для исследований и произведений
разных времен. Не удивительна поэтому стилевая корреляция
в творчестве М.Ю. Лермонтова по принципам барокко, и в
первую очередь здесь следует назвать неклассический анали-
тический антитетичный стиль мышления, который является в
его творчестве структурно обозначенным.

А.В. Чичерин в статье “Достоевский и барокко” настойчиво
говорит о М.Ю. Лермонтове как о поэте, который актуализи-
ровал в русской литературе стиль барокко: “Да и романтизм
явился на свет божий со всякого рода примесями: у Ламартина
и Жуковского — романтизм сентиментальный, у Гюго и ран-
него Лермонтова — в духе барокко...” (215, с. 181). В романы
Ф.М. Достоевского проникло чистое и строгое барокко в духе

великих Микеланджело и Кальдерона, которые несли его в своих произведениях в чистом и величественном виде. “Какими путями? — спрашивает А.В. Чичерин. — Через Лермонтова. Самый непосредственный, самый близкий предшественник. От “Странного человека”, от “Вадима”, от “Маскарада” трагическая кривизна, гротеск, смятение чувств, обходные пути поэтических исканий (“Нет, не тебя так пылко я люблю...””) (там же, с. 190—191). В примечании к статье он пишет о том, что драма “Странный человек”, впервые опубликованная в 1860 году, “Вадим” в 1873 году, были инициированы предпосылками русской действительности к созданию образов в духе барокко (там же).

Важно, что А.В. Чичерин отмечает связь творчества М.Ю. Лермонтова с развитием русской литературы, в частности безусловное влияние М.Ю. Лермонтова на Ф.М. Достоевского. Дело в том, что, как отмечал М.М. Бахтин, “барочный роман стал для последующего времени **энциклопедией материала**: романских мотивов, сюжетных положений, ситуаций” (19, с. 199).

В процессе исследования текстов М.Ю. Лермонтова мы пришли к выводам, которые характеризуются высшим достижением художника — достижением собственного стиля — стиля мышления, художественного стиля, стиля письма. Все это в конечном счете связано с выражением особенностей письма и причастности его к большому культурному стилю. Большой культурный стиль создается и совершенствуется художниками, связанными с разными видами искусств, наличие больших культурных стилей свидетельствует о глубинных моделях, выкристаллизовавшихся в процессе диалогического мышления архитекторов, скульпторов, музыкантов, писателей. Именно это в конечном счете ведет к тому единству в многообразии, которое и зовется искусством.

Стиль мышления М.Ю. Лермонтова мы определяем как неклассический, он принадлежит знанию, опережающему свое время, может быть даже определен как постнеклассический в силу расширения возможности мышления за счет логики дополнительности, связанной с принципами относительности — преодоление закона исключенного третьего и включение аристотелева закона в сферу паранепротиворечивых логик в качестве частного случая (см.: 231).

Поэтический мир М.Ю. Лермонтова свободно вписывается в герменевтическую квадратуру круга: “небо — земля — смертное — божественное”, что символизирует изначальность и единство бытия. Глобальный пространственно-временной континуум его поэтического мира дополняется новыми измерениями (“генной памятью”, памятью о прошлых веках и пророческим предвидением будущего). Пространственная и временная бесконечность соединяется с конкретным (“органическим”) ощущением действительности. Это потребовало такого построения текстов, когда явление рассматривается в “пределе его”, то есть на основе взаимоисключающих начал, позволяющих достигнуть глобальности и полноты описания. Поэтическая логика М.Ю. Лермонтова, которая может быть интерпретирована на основе антиномий И. Канта, “воображаемой логики” Н.А. Васильева, принципа дополнительности Н. Бора, намного предвосхитила современные научные представления о множественности логик в познании.



Гармоническая организация, симметрия в тексте М.Ю. Лермонтова обеспечивается взаимоотяготением антитез, формирующих антиномии-проблемы, уравновешенностью противоположностей, которые, как правило, заданы в инициальной части и повторяются на протяжении всего текста. Поэзия М.Ю. Лермонтова уже не только предвосхищает, а представляет образцы неклассического типа мышления, принципы такого типа мышления были сформулированы в начале двадцатого века и позволили науке и искусству объяснять одно через другое (см.: 227).

Стиль мышления — совокупность относительно устойчивых, стандартных представлений и исходных фундаментальных понятий, влияющих на творческую деятельность художника. Мировоззренческая направленность стиля мышления связана с выражением особенностей эпохи, характера присущей ей деятельности (практической и духовной), уровня развития знаний и взаимосвязи с другими формами общественного сознания. Стиль мышления, принадлежащий определенному субъекту познания, связан с “картиной мира”, общим мировоззренческим климатом, типом мышления эпохи, ее социальными и эстетическими запросами.

С точки зрения философской, мы пришли к выводу о стиле мышления М.Ю. Лермонтова как **стиле критическом, связанном с анализом противоречий действительности, их заострением, выведением в систему антиномий-проблем.** Кропотливая работа критики, рациональной критики — залог возможности устранения ошибок — критики, чем бы она ни была, — самого разума (по И. Канту), рационального познания (по К.-Р. Попперу). И то и другое в основе мышления М.Ю. Лермонтова. Здесь надо прибавить еще и критику эстетическую и самокритику как способ самопознания. Может, в этом причина “едкого” (по мысли В.С. Соловьева, “злого”), всепроникающего взгляда М.Ю. Лермонтова.



С точки зрения художественного мышления мы обращаем внимание (основываясь на наблюдениях Д.С. Мережковского, В.Б. Шкловского, П.А. Флоренского) на некоторое причудливое соотношение строя поэтической речи М.Ю. Лермонтова, сочетающего в себе логически обусловленную (воображаемой логикой) художественную речь и речь, направленную на возникновение сверхлогических смыслов, речь, которая приближается к тому, что называется “заумной” (см.: главу IV). **Отмеченные черты творчества М.Ю. Лермонтова** дают нам возможность подтвердить мнение о барокко М.Ю. Лермонтова как стилиевой черте, объединяющей реалистические и романтические тенденции его творчества, выводящей это соотношение к определенному общему, к целостному — тому, что именуется культурным стилем. Стил — это общность художественных тенденций определенной эпохи или собственно способ творчества художника, своего рода интегратор всех компонентов формообразования в творческом процессе. Обращаем внимание на то, что культурный стил, к которому причастен художник, в частности М.Ю. Лермонтов, включает в себя понятия стилиа мышления, связывающего творчество художника с познанием его времени. Из современных исследований в этом отношении интересна работа Ж. Делеза “Складка: Лейбниц и барокко” (1988), которая определяет характер мышления, осо-

бенности текстов Г.В. Лейбница через стил барокко и одну из пластических особенностей этого стилиа — складку.

А.В. Чичерин считает необходимым обращаться “не просто к языку той или другой эпохи, а к тому характеру мышления, который сказывается... в памятниках человеческого мышления вообще” (214, с. 344). Отмечая “типологические соответствия” в творчестве представителей разных искусств (М.П. Мусоргского и Н.В. Гоголя, И.И. Левитана и А.П. Чехова, Л. ван Бетховена и И.Ф. Шиллера, К.А. Дебюсси и А.Ф.Ж. Ренье, Г. Курбье и Э. Золя, П. Неруды и К. Пуркине, А.И. Скрябина и М.А. Врубеля), А.В. Чичерин высказывает мнение о том, что изучение стилиа художественного произведения невозможно без понимания связи с другими искусствами, в частности с эстетикой. “Понятие стилиа исторично, — пишет исследователь, — оно предполагает борьбу и **взаимоотношение стилиа**” (там же, с. 20).

Изучая творчество Ф.М. Достоевского в работе “Ритм образа” (1980), А.В. Чичерин приводит примеры возрождения “скрытых, но не угасших формаций человеческого духа”: “Бывают и такого рода скачки, когда самый подлинный романтизм (в творчестве Блока, Ростана, Метерлинка) возникает на рубеже XIX и XX веков или когда оживают в творчестве позднейших поэтов не только мотивы, но и мелодии Эврипида, Катулла, Данте” (215, с. 81–182). А.В. Чичерин вводит понятие “внутреннего стилиа”, который представляет собой “сложный сплав того, что накопилось во всем человечестве... с индивидуальностью писателя” (214, с. 47). “Ни один творческий метод не сходит с исторической сцены бесследно, — пишет А.В. Чичерин в работе “Ритм образа”. — Отступая на второй, третий, четвертый план, и классицизм, и барокко продолжают жить, хотя и подспудно. Жить в новых сочетаниях и в измененном виде” (215, с. 182).

Творчество М.Ю. Лермонтова трудно отнести к какому-либо одному большому культурному стилиу, стил мышления его, несомненно, полифоничен. Для него характерны реалистические тенденции, о которых говорил еще В.Г. Белинский, романтические настроения, о которых пишут практически все исследователи творчества М.Ю. Лермонтова. А.М. Гуревич и В.И. Корвин рассматривают творчество М.Ю. Лермонтова как относящееся “к вершинным достижениям русской романтической литературы; оно наиболее полно, целостно воплотило главные черты романтизма как литературного направления и художественного метода, вобрало в себя традиции многообразных романтических течений и школ — отечественных и зарубежных. Лермонтов выступил прежде всего как продолжатель романтической традиции В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Е.А. Баратынского, поэтов-декабристов... Вместе с тем его творчество во многом отлично от романтизма 1810–1820-х годов, тесно связанного еще с предшествующими литературными направлениями (классицизмом, просветительством, сентиментализмом), с анакреонтической поэзией. В лермонтовское время романтические начала углубляются и развиваются; в атмосфере последекабрьской реакции, крушения просветительских иллюзий и политических доктрин передовой дворянской интеллигенции отчетливо выявляются коренные черты **романтического мирозерцания: напряженный индивидуализм, поиски абсолютных жизненных ценностей, всеохватывающее разочарование в действительности**. Общественные противоречия представляются теперь трагически неразрешимыми, стремление к свободе — бесперспективным, а сознание человека изначально двойственным — ареной беспрестанной борьбы добра и зла, “земного” и “небесного” начал. Этот мировоззренческий комплекс сближает Лермонтова-романтика с главными представителями идейно-литературного движения 30-х годов: писателями-любомудрами, Н.В. Станкевичем и поэта-

ми его кружка, В.Г. Белинским, А.И. Герценом, Н.П. Огаревым, В.С. Печериным и др.” (63, с. 474).

В.И. Коровин в работе “Творческий путь М.Ю. Лермонтова” (1973) утверждает, что идейно-художественное своеобразие М.Ю. Лермонтова заключается в одновременном обращении и к реалистическому и к романтическому письму: “Если в начале романа Печорин извлекает высокую цель жизни из субъективных оснований, хотя и находит опору им в естественности природы, если он склонен противопоставлять идеал и действительность и мыслить их в разных, несовместимых сферах, то в конце романа идеал порождается самой действительностью. Лермонтов приводит Печорина к сознанию, что жизнь едина. Она приносит страдания, чревата трагедиями, невыносимо “скучна”, но лишь в ней личность может обрести счастье, испытать радость борьбы, приобщиться к духовным ценностям. Идеалы находятся не вне этой, данной, конкретной действительности, а в ней самой. Но ведь такое понимание жизни присуще только реализму XIX века. Следовательно, проблематика “Героя нашего времени” непосредственно связана с изменениями в художественной системе Лермонтова, который пришел к реалистическому принципу изображения жизни. При всем этом реалистический художественный метод после “Героя нашего времени” не остается в творчестве Лермонтова единственным. Он сосуществует рядом с романтическим методом, иногда пересекаясь с ним, иногда выступая самостоятельно... <...> **В одновременном обращении Лермонтова и к реалистическому и к романтическому письму заключается его идейно-художественное своеобразие, отразившее “незавершенностью” его творческой эволюции и обусловленное “незавершенностью” лермонтовского времени**” (96, с. 287).

Б.Т. Удодов в работе “Роман М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени” (1989) говорит о “романтико-реалистическом методе”: “Итак, в “Герое нашего времени” с наибольшей органичностью и последовательностью проявился его особый синтезирующий, романтико-реалистический метод. Он был подготовлен как закономерностями развития литературного процесса переходной эпохи, так и особенностями неповторимой художественной индивидуальности великого поэта. “Герой нашего времени” создан в эпоху, когда романтизм и реализм наиболее тесно взаимодействовали; создан художником, обладавшим непревзойденной способностью к синтезу “противоположностей”; посвящен такому жизненному типу, “странности” которого требовали “двуединого” синтезирующего освещения; и, главное, этот роман запечатлел одинаково страстное стремление его творца к трезвому познанию реальной действительности и одновременно к утверждению своих заветных идеалов. Белинский, говоря о различных типах художников, выделял среди них особую группу, которые, “недовольные уже свершившимся циклом жизни, носят в душе своей предчувствие ее будущего идеала... И к такому разряду принадлежит Лермонтов”... В этом качестве критик противопоставлял Лермонтова даже Пушкину, считая главным свойством дарования последнего изображать “мир, как он есть”...” (195, с. 162–163).

П.М. Бицилли в работе “Место Лермонтова в истории русской поэзии” (1926) утверждает, что “ни о каком “байронизме” Лермонтова не может быть и речи, по крайней мере в том смысле, в каком мы говорим о байронизме Пушкина. <...> Именно потому, что байронизм был для него только одеянием, ему ничего не стоило отходить от него и возвращаться к нему. В его плоть и кровь байронизм не входил никогда” (27, с. 825–827).

Говорят и об ампирических опытах М.Ю. Лермонтова. Так, в работе А.Ю. Сергеевой-Клятис “Русский ампиризм и поэзия

Лермонтов и барокко



Константина Батюшкова” (2001) в опоре на исследования В.Э. Вацура высказывается мысль о том, что многое “из батюшковского ампирического наследия оказалось актуальным для конгениального поэта иной, “николаевской” эпохи” (170, с. 70). Стихотворения “Пир” (1829), “Веселый час” (1829), “К друзьям” (1829), “Романс” (1829) исследователь относит к ампирическим опытам М.Ю. Лермонтова, который воспринял К.Н. Батюшкова через С.Е. Раича (там же, с. 73). Исследователь рассматривает названные произведения М.Ю. Лермонтова в плане воспроизведения в них принципов ампирической поэтики К.Н. Батюшкова, прослеживая, “как младшие современники и потомки воспринимали личность и творчество “русского Парни”: не употребляя термина ампиризм, они смотрели на поэзию Батюшкова сквозь призму ампирической системы ценностей” (там же, с. 78).

По-видимому, полифония стиля мышления М.Ю. Лермонтова приводит к сложному взаимодействию стилевых тенденций в его творчестве. Оно действительно воплощает черты романтизма, реализма, по-видимому, и ампира. Но взаимодействие разнородных тенденций приводит к тому, что творчество М.Ю. Лермонтова не только связано с творчеством А.С. Пушкина, ориентированным на “аристотелеву середину”, но во многом противопоставлено ему и воплощает тенденцию смены творческих направлений по принципу классическое

Антология. 1990–2007



искусство (в широком смысле) — постмодерн — авангард. Эти тенденции, по утверждению Н.С. Автономовой, циклически проходят через все развитие искусства. В статье “Возвращаясь к азам” (1993) Н.С. Автономова убедительно показала, что есть два главных способа отталкивания от собственного культурного прошлого. Первый — “разъятие прошлого и вольное оперирование его элементами в новых и новых комбинациях” (постмодерн), второй — “отмена прошлого и попытка создания чего-то нового” (авангард) (1, с. 17). Говоря о развитии цивилизаций, А.Дж. Тойнби выделяет архаизм и футуризм как “альтернативные попытки заменить простой перенос во временном измерении на перенос поля действия с одного духовного плана на другой, который характеризует движение роста” (190, с. 360).

Наша гипотеза такова: интегральный тип мышления М.Ю. Лермонтова приводит к взаимодействию творческих методов и стилей в его произведениях, обуславливает их полифонию, приводит к усилению всех стилистических тенденций, что в целом дает “новое качество” в полистилистике, которое моделируется стилем барокко. М.Ю. Лермонтову свойственно мышление “в пределе его”, когда возможна дополнительность взаимоисключающего, многомерное существование разнородного, взаимодействие различных языков культуры в одном тексте творчества. Художник говорит на нескольких языках культуры в одновременности. Эти языки согласуются между собой, объединяясь в “причудливую гармонию”. Все это вполне вписывается в барочный канон. Важно понять и то, что именно в стиле барокко создается возможность для объединения множества тенденций в некоторое единство. Барокко — это стиль, характеризующийся единством разнородного, наложением “языков”, которые и образуют характерную для барокко рельефность, “складчатость” тек-

ста. Исследователи барокко отмечают анти-тетичность стилей, “полистилистику” барокко, говорят о “стилевой полифонии”. Говоря о музыке И.С. Баха, М.Н. Лобанова, например, отмечает, что полистилистика И.С. Баха напоминает технику “симультанного коллажа”: “Это оказывается возможным в условиях барочной поэтики “остроумия”, ищущей связи между удаленными концептами, соединений несоединимого” (119, с. 207). Не случайно барочные тенденции повторяются в произведениях авангарда, в частности русского авангарда начала века (см.: 176), а также постмодерна (см.: 224).

В работе “Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики” (1994) М.Н. Лобанова пишет: “Таким образом, в своих проявлениях и развитии барокко обнаруживает значительные различия. Возникает несинхронность, зависящая от исторических и национальных условий художественной практики, вида искусства, даже от избранного жанра — более “консервативного” или нового. По словам А.А. Морозова, “барокко, как и другие большие стили, не располагает постоянным набором признаков и характерных черт, которые были бы присущи ему на всем протяжении его исторического существования, во всех национальных культурах и социальных слоях”... **Связь барокко с несколькими эпохами и стилями, постоянное взаимо-**

действие в нем старых и новых идей зачастую не позволяет говорить об оригинальности тех или иных представлений, принципов. Оригинально их соединение” (119, с. 13).

Именно в соединении и взаимодействии разнородных тенденций возникает то особое качество текста М.Ю. Лермонтова, которое позволяет говорить о причастности его к большому стилю барокко, который своим характером был призван реализовать культурное многоязычие. Барокко — чрезвычайно гибкий и активный стиль. Он легко вступает в сочетание с другими стилями, которые соотносятся друг с другом по законам антитезы, антиномии, управляющей главными компонентами эстетики и поэтики барокко. По-видимому, в системе взаимодействующих стилей дифференцирующим оказывается романтический стиль, который находит у М.Ю. Лермонтова такое яркое воплощение, что, как это ни парадоксально, инициирует инверсию к барокко. Инверсии характерны для авангардных манер. Несмотря на то, что авангард устремлен к новым достижениям в искусстве, тем не менее всегда обращен к прошлому. В частности, авангард начала XX века также инверсионно устремлен к барокко (см.: 176, с. 118 и посл.; 224).

Романтизм способствовал инверсии в творчестве М.Ю. Лермонтова, так как именно содержательные нормативы романтического идеала во многом коррелируют с барочным канон: это сильные страсти, культ движения и борьбы, устремленность к безграничной свободе, как уже было в эпоху барокко, живописность, нечеткость и размытость рисунка, которые были свойственны барокко, аффективность: “Во всем началось искажение красок и страсти, — красок такой силы, что они поглощали рисунок”, — указывает на особенности романтизма в живописи В.П. Бранский в работе “Искусство и философия” (1999)

(36, с. 352–356). Он же отмечает, что многие нормативы романтизма близки к нормативам барокко: асимметрия (незамкнутость композиции), глубинность, интегративное единство, незаконченность (неясность намека, недосказанность) (там же, с. 356).

В.П. Бранский указывает содержательные нормативы романтического идеала: 1) концентрация внимания на географических и исторических сюжетах, пространственная и временная экзотика; 2) отсутствие интереса к современным сюжетам как во времени, так и в пространстве; 3) культ движения и борьбы; 4) культ неопределенности, хаотичности и бесконечности; 5) экстравагантность костюмов и живописного фона, в частности пейзажа (крутые утесы, полуразрушенные рыцарские замки, крутые ущелья, взрывы, пожары, фейерверки, лунное сияние); дух динамизма, хаоса и мятежа. В качестве формальных нормативов романтического идеала указываются следующие: либерализация элементов (приоритет краски над линией), переходы, переливы цвета, запрет на употребление черного и культ коричневого цвета как “патины времени” (Шпенглер), живописность (нечеткость и размытость), центральная (нормальная перспектива), светотени, воздушные перспективы.

Романтическая гармония художественного образа допускает большее разнообразие гармонических вариаций, чем в классицизме. В.П. Бранский пишет: “С одной стороны, мы имеем дело с гармонией, уже встречавшейся в барокко: сочетание контраста динамических элементов с неустойчивым равновесием атектонической композиции... <...> С другой стороны, романтический идеал допускает и такую гармонию, при которой имеет место комбинация контраста динамических элементов с устойчивым равновесием тектонической композиции. <...> Наконец возможна и гармония, при которой зритель имеет дело с сочетанием контраста статических элементов и неустойчивого равновесия атектонической композиции... <...> Таким образом, романтическая гармония оказывается более многогранной, чем не только классическая, но и барочная” (там же, с. 356–358).

Романтиков интересуют и идея порядка, хотя и хаос для них — важная категория. Н.Я. Берковский в работе “Романтизм в Германии” отмечает, что идея хаоса прошла у романтиков две стадии: вначале хаос оценивался в положительном смысле — это созидательная сила, “опытное поле и питомник разума и гармонии”. Темный хаос рождает светлые миры у ранних романтиков. На поздней стадии романтизма хаос — это образ и понятие негативные: “...хаос темен и дела его темны” (26, с. 26). Чем дальше, тем больше романтиков интересует идея порядка. Форма для романтиков черпается изнутри содержания, из глубины его. А. Шлегель называл это органичностью формы в противовес форме, наложенной извне, механической. Не принимался насильственный порядок, а органический порядок никогда не выводится наружу. Н.Я. Берковский отмечает: “Вопросы формы, порядка и вопросы меры имеют точку схода. Романтики в самый сильный свой период стояли за современное развитие во всем неопишемом его богатстве и во всей его огромности. Но те же романтики — Шлегели, Гельдерлин — мечтали о внесении сюда возрожденной меры, несравнимой с мерой античной по щедрости и гибкости, но меры. Они угадывали, что мера эта сама в современной культуре тайно вырабатывается, они чувствовали “скрытый порядок, обобществление жизни, стихийно происходившее где-то в глубоких зонах ее дуалистической разорванности, на сегодня уже что-то смутно обещавшее. Общество, по явным данным своим механизированное, по возможностям своим есть общество органическое” (там же, с. 68).

Н.Я. Берковский обращал внимание на парадоксальность мышления романтиков, на выдвигание парадокса в качестве



одного из познавательных стимулов: “Фридрих Шлегель был мастером парадоксов и обосновал свое к ним пристрастие: “Все высшие истины любого рода совершенно тривиальны, поэтому нет ничего необходимого, как постоянно давать им новое и как можно более парадоксальное выражение, дабы не забывать, что они все еще налицо и что их, собственно, никогда до конца не высказывают”. Полезно сопоставить отношение Фридриха Шлегеля к вещам вещественного мира и к готовым истинам мира духовного. Готовые истины — тоже некоторое овеществление. Мысль перестала быть мыслью, жизнью, движением, она застыла и отвердела. Цель парадокса — вернуть ей все утраченное, пусть она снова заживет духовно, вступит в общение с другими мыслями, как материальные предметы на ландшафтах романтиков, в которых заструилась одна общая жизнь природы. Парадокс — средство реанимации в мире умственном, выход из омертвевших связей ради вступления в связи живые и активные” (там же, с. 21).

В понимании Ф. Шеллинга в работе “Философия искусства” противоположности имеют формальный характер: “§ 43. В материале искусства немыслима никакая противоположность, кроме формальной. Ведь по своей сущности этот материал представляет собой всегда и вечно одно: это всегда и необходимым образом есть абсолютное тождество общего и особенного. Итак, если вообще в отношении материала имеется противоположность, то она просто формальна и, как таковая, должна получить свое объективное выражение в простой противоположности во времени. § 44. Противоположность



выражается в том, что единство абсолютного и конечного (особенного) проявляется в материале искусства, с одной стороны, как творение природы, с другой — как творение свободы (курсив автора. — К.Ш., Д.П.)” (219, с. 154).

Ф. Шеллинг акцентировал внимание не только на противоположностях, но и на единстве, которое является их основой. В этом отношении наиболее показательной для него является человеческая речь: “Язык, как жизненно (lebendig) выражающее себя бесконечное утверждение, есть высший символ хаоса, который неизменным образом положен в абсолютном познании. В речи, с какой бы стороны ее ни брали, все положено как единство. Со стороны звука или голоса все тона, все звуки расположены в ней в своем качественном различии. Эти различия все перемешаны в человеческой речи; поэтому-то речь не напоминает специально ни одного звука или тона, ибо все они в ней заключены. Абсолютное тождество выражено в речи еще отчетливее, если последнюю рассматривать со стороны ее обозначений. **Чувственное и нечувственное здесь совпадают, наиболее осязаемое становится знаком наиболее духовного. Все становится образом всего, и как раз потому сама речь — символом тождества всех вещей.** Во внутренней конструкции самой речи все единичное определяется целым; невозможна ни

одна форма или отдельный элемент речи, который не предполагал бы целого” (там же, с. 189).

Ф. Шеллинг утверждает, что “единая сущность разделяется в двух видах своей деятельности на две сущности, что в одной она *только* основа существования, в другой — *только* сущность (и поэтому *только* идеальна); далее, что *только* Бог как дух есть абсолютное тождество обоих начал, но лишь благодаря тому и постольку, поскольку оба эти начала *подчинены* (курсив автора. — К.Ш., Д.П.) его личности. Тот же, кто обнаружил бы на высшей точке этого воззрения абсолютное тождество добра и зла, проявил бы свое полное невежество, так как добро и зло отнюдь не составляют изначальную противоположность и уж менее всего двойственность. Двойственность есть там, где две сущности действительно противостоят друг другу. Но зло не есть сущность, оно несущность (Unwesen) и обладает реальностью только в противоположении, а не само по себе” (220, с. 152).

Ф. Шеллинг настаивает на том, что действительное соединение обоих начал может стать созидющим и порождающим. Действенным началом порождающего и творящего искусства или науки является, по Шеллингу, вдохновение. Подлинно научное вдохновение выражается во влечении к искусству диалектики, а диалектическая философия, считает Шеллинг, — наука, она анализирует противоположности и этим самым отделена от поэзии и религии, которым противоположности, их порождение дано не как объект рефлексии, а как особенность текста (см.: 220, 157). Этим во многом отличаются взгляды на единство противоположностей у романтиков и художников барокко. Для барокко антистетичность, антиномизм — это и принципы организации текста, и объект рефлексии. Они занимают в творчестве художников, связанных с разными видами искусства, основную структурную позицию. Эпохи, которым свойственен стиль барокко, называют антиномичными. Антиномичен и сам стиль, говорят об “антиномиях барокко” (см. об этом: 95). М.Н. Лобанова отмечает: “В настоящее время стало возможным обосновать полифоническую сущность барокко. Именно столкновение двух исторических миров внутри одной культуры создает длительность переломной эпохи. <...> Чтобы объяснить барокко, необходимо понять его одновременно как перелом и переход — в двойственности и единстве” (119, с. 25, 26). Именно такое единство мы находим и в творчестве М.Ю. Лермонтова, и он сам хорошо объясняет его в “Думе” (1838).

Романтизм и барокко связаны друг с другом в творчестве М.Ю. Лермонтова. При усилении черт романтизма и одновременно некоторой их нейтрализации инверсионно актуализируются барочные тенденции. В.П. Бранский считает, что общей характерной чертой барочного эстетического идеала является “благородная сложность и беспокойное величие” (36, с. 331). Содержательные нормативы барочного идеала, по В.П. Бранскому, следующие: 1) античные и библейские сюжеты, сочетающие гедонизм с героикой; 2) сюжеты из аристократической жизни, для которых характерны “благородная сложность” и “беспокойное величие”; 3) демократические сюжеты, к которым применима та же эстетическая формула; 4) культ движения и борьбы, связанная с ним патетическая героика; 5) культ богатства и роскоши, уподобляющий картины рогу изобилия и демонстрирующий социальное здоровье и силу; 6) культ здорового, цветущего тела, демонстрирующий природное здоровье и силу. К формальным нормативам барочного идеала, по мнению В.П. Бранского, относятся: 1) динамизм элементов — буйство линий и форм, резкие светотеневые, цветовые контрасты, стереоскопичность и нормальная перспектива; 2) атектоничность композиции — асимметрия, “глубинность”

(слитность пространственных планов), интегрированное единство (подчинение деталей целому и приглушение некоторых из них), относительная неясность (незаконченность); 3) барочная гармония в целом: сочетание контраста динамических элементов с неустойчивым равновесием атектонической композиции (см. 36, с. 336).

Как видим, многие черты барокко — это “усиленные” тенденции романтизма и, наоборот, “ослабленные” тенденции барокко — черты романтизма. Барокко М.Ю. Лермонтова сочетает культ движения, борьбы с риторичностью, логичностью, формульностью построений, устремленностью принципов мышления в будущее. Космический охват, глобальные пространственные, временные параметры, мистериальность, мысли о вечности связаны с рефлексией над этой сложнейшей философской категорией. Критическое антиномичное мышление продуцирует одновременно мотивы идеального строительства жизни. Опора на чувства как романтическая черта сменяется контролем мысли, свойственным барокко.

В произведениях М.Ю. Лермонтова эпитет “романтический” часто употребляется иронически. Поэт обосновывает это утверждение, определяя черты романтизма, которые он подвергает иронии. Уже в предисловии к роману “Герой нашего времени”, то есть в инициальной части, М.Ю. Лермонтов задает иронический тон по отношению к романтизму, говоря о “трагических и романтических злодеях”, которым противопоставлен образ Печорина: “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 мне опять скажете, что человек не может быть так дурен, а я вам скажу, что **ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина?** Если вы любовались вымыслами гораздо более ужасными и уродливыми, отчего же этот характер, даже как вымысел, не находит у вас пощады? Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?..” (105, с. 276).

Используя термины “романтизм” и “романтический”, М.Ю. Лермонтов подвергает критике почти все принципиальные черты романтизма: “Говорит он **скоро и вычурно**: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют **готовые пышные фразы**, которых просто прекрасное не трогает и которые важно **драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания**. Производить эффект — их **наслаждение**: они правятся **романтическим провинциалкам** до безумия. Под старость они делают либо мирными помещиками, либо пьяницами, — иногда тем и другим” (там же, с. 359). Здесь можно отметить “необыкновенные чувства”, “возвышенные страсти”, “исключительные страдания”, которые артикулируются “вычурно” на основе “готовых пышных фраз”.

“Итак, мы спустились с Гуд-Горы в Чертову Долину... **Вот романтическое название!** Вы уже видите **гнездо злого духа** между **неприступными утесами**, — не тут-то было: название Чертовой Долины происходит от слова “черта”, а не “чёрт”, — ибо здесь когда-то была граница Грузии. Эта долина была завалена снеговыми сугробами, напоминавшими довольно живо Саратов, Тамбов и прочие милые места нашего отечества” (там же, с. 307). Здесь “романтическое название” “Чертова долина” расшифровывается через его интенциональность: перед мысленным взором встает живописная картина — “гнездо злого духа между неприступными утесами”, — свойственная романтизму.

“Приезд его на Кавказ — также следствие его **романтического фанатизма**: я уверен, что накануне отъезда из отцовской деревни он говорил с **мрачным видом** какой-нибудь хорошенькой соседке, что он едет не так, просто, служить, но что ищет смерти, потому что... тут он, верно, закрыл глаза рукою и продолжал так: “нет, вы (или ты) этого не должны знать!.. **Ваша чистая душа содрогнется!.. Да и к чему?.. Что я для вас! — Поймете ли вы меня?..**” и так далее” (там же, с. 360). Важно, что романтический облик, в который маскируется Грушницкий (а идея маски — это все-таки черта барокко), передается в процессе анализа речевой данности этого героя рассказчиком (Печориным), то есть в рефлексии.

Хотя драму “Странный человек” М.Ю. Лермонтов называет “романтической”, тем не менее внутри этой драмы мы встречаем ироническое отношение к романтизму: “*Владимир*. А я так часто был **обманут желаниями** и столько раз **раскаивался, достигнув цели**, что теперь **не желаю ничего**; живу как живется; никого не трогаю, и от этого все стараются чем-нибудь возбудить меня, как-нибудь **вымучить из меня обидное себе слово**. И знаешь ли: это иногда меня веселит. Я вижу людей, которые из жил тянутся, чтоб чем-нибудь сделать еще **несноснее мое существование!** Неужели я такое важное лицо в мире, или милость их простирается даже до самых ничтожных!”

Белинский. Друг мой! ты строишь химеры в своем воображении и **даешь им черный цвет для большего романтизма**” (113, с. 289). В данном случае романтический пафос Владимира также разоблачается другим героем — Белинским.

Таким образом, эпитет “романтический” приписан к следующим номинациям, моделирующим творческий процесс, произведение в духе романтизма и его восприятие соответственно настроенными читателями:

“романтическое название” (произведение)

“трагических и романтических злодеев” (герои),

“романтическим провинциалкам” (читатели),

“романтического фанатизма” (герои),

“черный цвет для большего романтизма” (общий строй произведения).

Дополняет картину ироническое четверостишие:

Да охраняю я от мушек,
От дев, не знающих любви,
От дружбы слишком нежной и —
От **романтических старушек**.

Моя мольба. 1830

В творчестве М.Ю. Лермонтова есть стихотворение, в котором он четко отделяет себя от “байронизма”, олицетворяющего романтические тенденции в его творчестве.

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум не много совершит,
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или Бог — или никто!

1832

Основа здесь — контраст и антитеза, образ океана заставляет нас не раз вспомнить об идее “верха” и “низа”, об устремленности вверх, к Богу. Стихии свойственны барокко: “...нет нужды

вспоминать, что вода и ее реки, воздух и его облака, земля и ее пещеры, свет и его пламя сами по себе являются бесконечными складками, что показывает живопись Эль Греко», — пишет Ж. Делез (67, с. 211).

А.М. Скабичевский подчеркивал самосознание М.Ю. Лермонтова в отношении его к Байрону: «Но будучи, таким образом, поэтом своего века, Лермонтов в то же время оставил далеко позади всех своих современников, так как поэзия его заключала в себе такие народные черты, которые присущи не тому или другому веку или десятилетию, а составляют один из общих элементов русского духа. Замечательно, что еще пятнадцатилетним мальчиком, в годы наибольшего подчинения Байрону, **Лермонтов уже чувствовал и сознавал, что он не Байрон и что душа у него чисто русская.** И действительно, восприняв от Байрона английский пессимизм, Лермонтов придал ему совершенно русский, народный характер; превратил в тот своеобразный пессимизм, который скрывается глубоко в недрах русской натуры и был ей присущ во все исторические времена» (171, с. 68).

Интересны наблюдения И.Ф. Анненского в статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе»: «Луна у Лермонтова принадлежит главным образом периоду **наивного романтизма, рано им пережитому.** Даже сравнения в этой области художественно слабы: злодей, Армида с рыцарями, белый монах в черном одеянии или шуточные сравнения с блином и голландским сыром...» (6, с. 143).

И.Ф. Анненский последовательно отстаивал тезис о преодолении М.Ю. Лермонтовым романтизма: «Природа не была для Лермонтова случайным отражением настроений, как в гетевском «Вертере» или в романтических балладах. Да, «Вертер» и не мог создаться на Кавказе, где человек слишком чувствует величие природы, чтобы изображать ее **то смеющейся, то плаксивой,** смотря по тому, в каком расположении духа царь природы встал с постели. В лучшую пору творчества Лермонтов чуждался **субъективного пейзажа.** Он был замечательно сдержан в этом отношении... <...> В последний год жизни поэт написал свою «Отчизну» (ее обыкновенно неверно называют «Родиной»). Нигде чувство любви к природе не выражалось у Лермонтова с такой простотой и правдой, **не украшенное и не преувеличенное, освободившееся от романтизма юности,** но свежее и бодрое.

Ее полей холодное молчанье,
Ее лесов дремучих колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям.

К этой природе, спокойной и могучей (на «милый север»), — стремился поэт от пережитых им бурь и потоков Кавказа» (там же, с. 144).

Вопрос о взаимодействии стилей, в том числе и барокко, в творчестве различных русских поэтов и писателей не раз ставился исследователями. Так, А.И. Рогов в статье «Проблема славянского барокко» (1979) обращает внимание на то, что, исследуя историко-культурные проблемы барокко, необходимо учитывать связь старого и нового, выявлять, как в рамках традиционных художественных систем складывалось новое, взаимодействуя



со старым. Он считает, что не следует изолировать барокко от Возрождения или Просвещения. Оно должно изучаться не только в противопоставлении, но и в сопоставлении с другими идейными и художественными традициями, рассматриваться в ряду тех художественных направлений: маньеризм, классицизм, — с которыми в начальный и завершающий этап своего развития оно сосуществовало. Подчеркивается, что литературная и — шире — культурная эволюция являет собой не только смену отдельных стилей и направлений, но и их преемственность. Барокко не только возрождало традиции средних веков, оно изменяло функцию этих традиций, помещая их в определенный художественный контекст. У восточнославянских народов, считает А.И. Рогов, барокко приняло на себя функции Возрождения, оно часто служило формой для выражения новой просветительской идеологии, что характерно для Польши, восточных славян: «Важно отметить также и тот факт, что барокко, будучи побежденным и отодвинутым на задний план другими художественными системами, не только сразу не сдало своих позиций, но и оставило глубокий след в культурной жизни славянских стран. В последующие периоды ее развития оно послужило неисчерпаемым источником и в ряде случаев **образцом для художников и писателей эпохи Просвещения и романтизма,** несмотря на решительное отрицание связи с предшествующим периодом

теоретиками искусства конца XVIII — первой трети XIX века. Существует также некоторое сходство в художественных принципах барокко и новейших течений в искусстве. Это в известной мере объясняет повышенный интерес к барокко именно в XX веке” (160, с. 11–12.).

Исследователи отмечают последовательное внимание многих русских художников к стилю барокко. Так, Л.К. Сазонова в статье “К вопросу о поэзии русского барокко” (1985) указывает, что многие ученые, в том числе А.А. Морозов, продвигают наличие барокко в литературе до конца XVIII — начала XIX века, включают в систему барокко всех писателей, в том числе Г.Р. Державина. Существует мнение, что к средствам барокко обращался А.С. Пушкин в целях создания исторического фона (“Борис Годунов”) и динамичности описания (“Полтава”) (165, с. 115–116).

А.А. Морозов в статье “Проблемы европейского барокко” (1968) утверждает, что барокко — такое же широкое понятие, как готика и ренессанс, объединяющие историческую совокупность различных художественных направлений, школ и индивидуальных стилей. Понимание барокко как общего стиля эпохи, охватывающего длительный путь развития литературы и искусства с различными хронологическими рамками для разных стран, предполагает многообразие, неоднородность и разноточность охватываемых им явлений (142, с. 123). “Возникает вопрос не только о хронологических, но и о географических границах барокко, — отмечает А.А. Морозов в статье “Маньеризм” и “барокко” как термины литературоведения” (1966). — Московский исследователь А.А. Смирнов с неудовольствием отмечает трактовку Анджалом барокко как вселенского стиля. Анджал действительно говорит об “ойкуменическом” стиле барокко, понимая под этим распространение барокко до пределов культурного мира (Ойкумены)” (140, с. 36).

Так, решая проблему принадлежности М.В. Ломоносова к большому культурному стилю, А.А. Морозов считает, что историческая неповторимость и своеобразие М.В. Ломоносова заключается в том, что в “его творчестве произошло совмещение стилей и осуществилось взаимодействие и взаимопроникновение различных поэтических традиций на основе барокко” (141, с. 96). То же самое, как можно предполагать, произошло приблизительно через сто лет в творчестве М.Ю. Лермонтова, который преодолевает гармоническую строгость пушкинского стиха, прокладывает новые пути формирования не только художественного, но и в дальнейшем нового научного стиля мышления.

Сложности в определении причастности больших художников барокко к данному стилю были и в эпоху барокко. Это отмечает М.С. Друскин: “Все зависит от того, как, с каких позиций оценивать свершенное Бахом. Для тех, кто воспринимает его как хранителя старых традиций, он — воплощение “совершеннейшей музыкальной готики” (Швейцер), для других, кто справедливо оценивает обновление, привнесенное баховской музыкой в трактовку этих традиций, она представляется “классической” (Э.Г. Майер). Но каждая из таких точек зрения — односторонняя. Великий синтетический гений Баха расширил содержательную емкость прежних моделей, а новые сблизил с тем содержанием, которое сформировалось в процессе эволюции большой национальной немецкой традиции” (71, с. 153).

Д.С. Лихачев в работе “Барокко и его русский вариант XVII века” (1969) относит барокко, готику, романтизм к вторичным стилям, указывая на значимость взаимодействия искусства и жизни. Вторичные стили, по его мнению, повышают в искусстве коэффициент условности, но не одинаково. В одних вторичных стилях условность возрастает в области содержания (роман-

тизм), в других — в области формы (барокко), но эти отдельные возрастания во вторичных стилях постепенно ослабевают. Относительное движение вторичных стилей может находиться в противоречии с абсолютным движением искусства к ослаблению условности: “Неуклонное ослабление условности искусств знаменательно: оно свидетельствует о все возрастающем сближении искусств и действительности и связано с ростом гуманистического начала не только в самих искусствах, но и в человеческой истории, в действительности, с которой искусство сближается” (118, с. 23).

Причастность к барокко того или иного художника всегда относительна. Так, черты барокко обнаруживаются в творчестве У. Шекспира — особенно элементы эвфуизма (вычурности, многоязычия), говорит Д.С. Лихачев. Он указывает, что Вольтер называл Шекспира “пьяным дикарем” за те свойства его творчества, которые можно назвать барочными: смесь возвышенного и вульгарного, ужасного и комического, соединение разнородных стилей и др. “Однако ни одному исследователю не удавалось еще зачислить Шекспира в представители барокко на основании полного анализа всего его творчества, — утверждает Д.С. Лихачев. — В самом деле, черты эвфуизма в стиле Шекспира, сочетание возвышенного и вульгарного, ужасного и комического и т.д. — это слишком мелкие черты, которые не могут решить вопроса об отношении Шекспира к барокко. Лучшее, что написано об отношении Шекспира к барокко, принадлежит крупнейшему советскому литературоведу — покойному А.А. Смирнову. Я имею в виду его превосходную статью — “Шекспир, Ренессанс и барокко”. А.А. Смирнов показал отношение Шекспира второго периода к барокко. Он показал не принадлежность Шекспира к барокко, а принадлежность барокко к Шекспиру! Шекспир преобразует мироощущение барокко и подчиняет его своему искусству и своим идеям. Мировоззренческие и стилиобразующие элементы барокко Шекспир вводит в свою идейную и художественную систему. По сути дела, Шекспир остается гуманистом ренессансного мировоззрения, но во второй период своего творчества его гуманизм осложняется тем, что он преодолевает барочную трагичность, барочную усложненность, вкладывает в отдельные элементы формы барокко новое глубочайшее содержание. Вывод, который необходимо сделать из статьи А.А. Смирнова, следующий. **Бесполезно стремиться обеднить творчество гениального художника, подчиняя его определенному стилю или определенному течению. Гений черпает творческие возможности из господствующего стиля, а не растворяется в нем. Это не пустая похвала гению. Это выяснение чисто “деловых”, творческих отношений, в которые вступает гениальный художник и великий стиль.** Так же точно, как Шекспир, преодолевают отдельные элементы барокко, оказываясь выше барокко, такие художники, как Веласкес и Рембрандт. Можно согласиться и с теми, кто утверждает, что такие великие художники, как Шекспир, Тассо, Сервантес, Микеланджело и др., принадлежат двум стилям — ренессансу и барокко...” (там же, с. 31–32).

Особенность творчества М.Ю. Лермонтова — организация его текста — самое главное свидетельство стилиевой принадлежности. Творчество такого большого русского художника, как М.Ю. Лермонтов, выходит за рамки одного стиля, в нем присутствует стилиевое множество, которое претворяется в некоторое единство. Итак, **единство стилиевых тенденций обеспечивается у М.Ю. Лермонтова сложным переходом романтических, реалистических стилиевых тенденций к барочным формам письма.** Что относится к таким формам? Это следует выяснить на основе анализа черт барочного канона.

2. Стандарты большого стиля барокко в творчестве М.Ю. Лермонтова

А.В. Михайлов в работе “Языки культуры” отмечает “несколько моментов, характерных для эпохи барокко:

1) научное и “художественное” сближено, и различия между ними, как предстают они в текстах, упираются в возможную неясность, неоткрытость того, что можно было бы назвать (условно) художественным замыслом текста; поэтому различия шатки;

2) все “художественное” демонстрирует или может демонстрировать перед нами тайну как тайну, мы же можем не подозревать об этом;

3) все “художественное” демонстрирует тайну тем, что уподобляется знанию и миру — миру как непременно включающему в себя тайное, непознанное и непознаваемое;

4) все непознаваемое, какое несомненно есть в мире, для “произведений” (или как бы ни называли мы то, что создает автор — писатель и поэт — эпохи барокко) оборачивается поэтологическими проблемами: известная поэтика мира отражается в поэтике “произведения” — то, как сделан мир, в том, как делаются поэтические вещи, тексты, произведения;

5) последние — произведения, тексты и пр. — делаются непременно как *своды* — слово, которым мы условно передаем сейчас непреходящую сопряженность этих произведений с целым мира, с его устроенностью и сделанностью;

6) будучи “сводами”, такие произведения не отличаются ничем непреходящим от таких “сводов”, какие представляют собою энциклопедии, отчего и наш пример выше содержал ссылку именно на энциклопедию как такую форму упорядочивания знания, которая отвечала знанию эпохи, которое толкует себя как знание *полигисторическое*, то есть, в сущности, как *полный* свод всего *отдельного*;

7) будучи поэтическими сводами, произведения репрезентируют мир; поэты эпохи барокко создают, в сущности, не стихотворения, поэмы, романы, — так, как писатели и поэты XIX века, но они по существу создают все то, что так или иначе войдет в состав свода — такого, который будет в состоянии репрезентировать мир в его полноте (то есть в цельности и в достаточной полноте всего отдельного), а потому и в его тайне;

8) так понимаемое, все создаваемое непременно сопряжено с *книгой* как вещью, в которую укладывается (или “упаковывается”) поэтический свод; не случайно и то, что творит Бог, и то, что создает поэт (второй бог, по Скалигеру), сходится к книге и в (курсив автора. — К.Ш., Д.П.) книге, как мыслится она в ту эпоху, — к общему для себя;

9) репрезентируя мир в его полноте, произведение эпохи барокко тяготеет к тому, чтобы создавать второе дно — такой свой слой, который принадлежит, как непреходящий элемент, его бытию; так, в основу произведения может быть положен либо известный числовой расчет, либо некоторый содержательный принцип, который никак не может быть уловлен читателем и в некоторых случаях может быть доступен лишь научному анализу; как правило, такой анализ лишь предположителен; “отсутствие” же “второго дна” вообще никогда не доказуемо” (138, с. 120–121).

Словом, барокко принято называть стиль, в котором растворился ренессанс, или, как нередко говорят, в который ренессанс вырожден, как считает Г. Вельфлин. Это был переход от строгого — к свободному и живописному, от законченного — к бесформенному (47, с. 52). “Барокко, в отличие от ренессанса, не сопровождалось ни одной теорией, — пишет Г. Вельфлин. — <...> Благоприятно принималось все оригинальное, нарушавшее правила. Тяга к бесформенному стала всеобщей. <...> Обычное в наши дни название этого стиля (“барокко”), также принятое итальянцами, имеет французское происхождение. Этимология слова не установлена. Одни предполагают здесь намек на логическую формулу бессмысленного (“bagoso”), другие видят связь с названием жемчужной раковины, имеющей удлиненную, неправильную формулу” (там же, с. 65–66).

Репрезентативный канон барокко, который воспроизводится в текстах произведений М.Ю. Лермонтова, позволяет определить и объединить некоторые черты, которые раскрывают особенности его художественного мышления: философский и художественный критицизм, антиномичность, космизм, “глубины души в беспредельности мира”, “жизнь и сон”, “тоска по вечности”. Особенности организации текста: “темнота” стиля (элементы заумы), эмблематичность текста (разработка внутренней формы имени), его аффективность, “взволнованный” и “воинственный” стиль, репрезентации, театральность, пространственно-временная организация текста, связанная с динамикой, тектонические свойства текста, выражающиеся в рельефности, особенностях синтаксиса, в которых концентрируются принципы барокко, смешение кодов, “языков”, выражающиеся в фактурных свойствах текста, риторичность, гетерогенность (множества), “эстетика чудесного”, театральность, живописность, нарушение правильности, инвенции (тенденция к новизне) и др.

Мы исходим из того, что репрезентантами барочных манер в творчестве М.Ю. Лермонтова являются особенности текстовой организации поэзии, прозы, драматургии. Каждый из типов текста демонстрирует доминирование каких-то значимых для художника манер, особенности приемов, коррелирующих с барочным канонем. Так, для прозы М.Ю. Лермонтова, в частности для “Героя нашего времени”, наиболее значимыми оказываются тектонические свойства текста, выражающиеся в рельефности, особенностях синтаксиса, которые формируют “сладчатость” текста за счет использования сложных синкретичных конструкций с многозначными придаточными. Эти конструкции концентрируют особенности барочного письма М.Ю. Лермонтова, так как реализуют патетику, аффективность, динамику текста, влияют на его тектонические свойства, фактуру, формируют гетерогенность значений и в целом ведут к инвенторству, характерному для барокко.

Роман “Герой нашего времени”, если использовать термины М.М. Бахтина, является не “романом становления героя”, а “романом испытания”. Последний тип романа характерен для стиля барокко. В этой оппозиции сказалось различие мироощущений — не индивидуальное, а типологическое — различие в строе мышления разных исторических типов культур. М.М. Бахтин определил **барочный роман как “роман испытания”** (имеется в виду нравственное испытание), а **классический — как “роман становления личности”**. В барочном романе человек предстает как неизменная данность — его сущность “предобразована” и “предопределена”; в классическом же он дается в развитии, изменяясь вместе с обогащением жизненного опыта: “Для барочного романа справедливо усвоено обозначение — “роман испытания”. В этом отношении он является завер-

шением софистического романа, который тоже был романом испытания (верности и целомудрия разлученных возлюбленных). Но здесь, в барочном романе, это испытание героизма и верности героя, его всесторонней безупречности гораздо органичнее объединяет грандиозный и разнообразнейший материал романа. **Все здесь — пробный камень, средство испытания для всех сторон и качеств героя, требуемых барочным идеалом героизма.** Материал глубоко и прочно организуется идеей испытания. <...> Особая разновидность идеи испытания, чрезвычайно распространенная в романе XIX века, — это испытание на призванность, гениальность, избранничество. <...> Прочие разновидности XIX века: испытание сильной личности, на тех или иных основаниях противопоставляющей себя коллективу, с претензиями на самодостаточность и гордое одиночество или на роль призванного вождя, испытание морального реформатора или аморалиста, испытание нищезанца, эмансипированной женщины и т.п. — все это очень распространенные организационные идеи европейского романа XIX и начала XX века. **Особую разновидностью романа испытания является русский роман испытания интеллигента на его социальную пригодность и полноценность (тема “лишнего человека”),** в свою очередь распадающийся на ряд подразновидностей (от Пушкина до испытания интеллигента в революции)” (19, с. 199–201). С данных позиций произведения барокко следует признать в целом “малособытийными”. Уместно прибегнуть к сравнению с живописью, где часто на полотне запечатлевается один или несколько остановленных в движении кинокадров (см.: 88, с. 25).

Мы считаем чрезвычайно важным выделение маркеров, способствующих отождествлению с элементами репрезентативного канона барокко. Несмотря на то, что это инверсия к культурной традиции, это и явная новизна, в том числе и в организации языка прозы, которая у А.С. Пушкина является “суровой”, а у М.Ю. Лермонтова приобретает черты свободы, многомерности, динамичности, свойственной барокко. В поэзии, в лирике, а также в поэмах маркером корреляции лермонтовского текста с барочным является антитеза, которая приобретает различные воплощения, формы в поэтике М.Ю. Лермонтова — от контраста до антиномий и парадоксов, характерных для критического стиля мышления. Главным признаком, репрезентирующим барочные манеры в драматургии, является альтернативное построение сюжета, характерное особенно для “Маскарада”, да и вообще идея масок и маскарадов характерна для творчества М.Ю. Лермонтова. Все это вело к несомненной новизне в характере языка и построения различных типов текста.

То, что мы определили в качестве маркеров для разных типов текста, является только наиболее яркой чертой. Антитечность, антиномизм, альтернативное построение сюжета характерны для всех типов текста, впрочем, как и те особенности барочного канона, которые были названы выше. Постнеклассический



стиль мышления, который применим к интерпретации мышления Лермонтова, — это также особенность, свидетельствующая о новом знании, которое несли тексты Лермонтова, новом подходе к осмыслению действительности. Так или иначе все это говорит об **инвенторстве** — сознательно или подсознательно, но художник к этому пришел в свое время.

Анализируя музыку барокко, М.Н. Лобанова отмечает тягу музыкантов к новому, небывалому, называя их “модернистами”. Главная заслуга композитора, по мнению многих, — “найти”, “открыть”, “обнаружить”, “ввести в употребление”. Для современников Джулио Каччини главным было то, что он явился “первым изобретателем речитативного стиля”. Клаудио Монтеверди ставил себе в заслугу изобретение “Второй практики”, а также “взволнованного” и “воинственного стиля”. А. Вивальди в посвящении к сборнику концертов “Гармоническая прихоть” пишет о намерении “изобрести манеру, которая давала бы публике живое представление” о его побуждениях” (119, с. 45). “Инвенторство не было достоянием одних лишь “модернистов барокко”, стремившихся к новизне. “Inventio” — риторическая категория, обозначавшая раздел о “изобретении” в учении о красноречии. В этом значении словом “инвенция” пользуются преимущественно немецкие композиторы. И здесь “inventio” связано с творчеством, но само творчество понимается не как нахождение чего-то принципиально нового, ранее не встречавшегося в практике и теории. Творчество опирается на знание “тем”, “идей”, “общих мест”. Система “обнаружения” (“ars inveniendi”) и “искусство сочетания” (“ars combinatoria”) требуют особой изобретательности: старая основа сохраняется, материал, как правило, весьма традиционен — готовые формулы, связанные со строгим канонем репрезентации аффекта, стиля, жанра.

Инвенция была частью “поэтики чудесного”. В ней виделся жанр открытия — или нового в старом, или нового задания, или новой техники. Инвенция таила некую загадку, нечто чудесное, забавное, странное и причудливое, а равно — искусное, ловкое,



хитроумное, умелое, изощренное и мастерское. Характерно название одного из опусов: “*Inventioni curiosi*” (“Курьезные инвенции”) Дж.Б. Витали, согласующееся с заголовком собрания, в котором он помещен, — “*Artificii musicali*” (“Музыкальные хитрости” — 1689). Хитроумное барокко искало “причудливую гармонию”, смаковало “куриозы” и само наталкивало последующую эпоху на мысль о них. В инвенциях ставились задачи и отгадывались загадки. Задачи поучительные и загадки забавные. Научить и найти эти дидактические и занимательные цели, обострявшие природные способности остроумного ума, всячески подчеркивались” (там же, с. 47).

Тягу к новому актуализируют впоследствии немецкие романтики. Романтики, по словам Н.Я. Берковского, отождествили прекрасное и новое. Все это было признано со времен ренессанса и его эстетики: в прекрасном должна содержаться новизна. Новизна входит в понятие творчества и его развития и составляет высший идеал искусства. Для романтиков новое — это именно развитие, причем развитие, “каким мы его только что застали” (26, с. 32). Это последнее слово, последняя победа развивающихся тенденций. Новое рождается “в оболочке чуждости”, и чуждость вступает в игру с человеческим восприятием. С понятием нового связано и внимание романтиков к первичному порядку бытия, к первичности в развитии личности, то же относится к целым нациям и культурам. У романтиков народная культура, древнее нередко становилось самым новым. Это все восхождение к первичному. Первоисточник мог существовать на разной временной глубине. Обыденному придается высший смысл, обычному — таинственный вид, знакомому — черты незнакомо-го, конечному — видимость бесконечного. Все переплавляется в работе. Работа — это и есть творчество. “Они (романтики. — К.Ш., Д.П.) очень хорошо видят, что работа — черная работа —

составляет условие самого прекрасного, самого воздушного творчества, что творчество появляется из грубых недр работы”, — пишет Н.Я. Берковский (там же, с. 34). Все это соответствует деятельностной концепции творчества, которая с определенностью была сформулирована Фихте. И все-таки инвенторство барокко затрагивает глубинные основы творчества. Это барочное остроумие, приводящее к парадоксальности, особые пластические формы выражения — остановленное движение, полифония и многое другое.

Некоторые загадки М.Ю. Лермонтова, не лежащие на поверхности, с течением времени высвечиваются, как правило, в процессе анализа творчества М.Ю. Лермонтова другими художниками. Так, В.С. Соловьев тонко проанализировал композицию стихотворения “Сон”, назвав его “сном в кубе”. В.В. Набоков, оттолкнувшись от этого понимания, показывает существо того, что мы определяем как альтернативное построение сюжета в “Герое нашего времени”. В.В. Набоков называет стихотворение “Сон” “тройным сном”. Как правило, произведения такого рода характеризуются спиральной композицией. Последовательность событий,

композиционные особенности раскрываются в процессе внутреннего выстраивания сюжетной линии, композиции, которая обеспечивает другой ход, возвращает некую последовательность внешней разнородности и мнимому беспорядку. Не случайно В.В. Набоков не раз говорит о “несообразностях” романа: “Во всех пяти рассказах немало несообразностей, одна другой примечательнее, однако повествование движется с такою стремительностью и мощью, столько мужественной красоты в этой романтике, от замысла же веет такой захватывающей цельностью, что читателю просто не приходит в голову задуматься, из чего, собственно, русалка в “Тамани” заключила, что Печорин не умеет плавать, или почему драгунский капитан полагал, что секунденты Печорина не найдут нужным принять участие в зарядивании пистолетов. Положение, в каком оказывается Печорин, вынужденный в конце концов подставить лоб под дуло пистолета Грушницкого, могло бы выглядеть куда как нелепо, если забыть о том, что наш герой полагался отнюдь не на случай, но на судьбу” (144, с. 866).

Нам все время приходится восстанавливать прямой или обратный ход сюжетных событий, мысленно объединять их, мотивировать особенностями характера героев, их поступками. Это и является, в нашем понимании, альтернативным развитием сюжета, о котором часто говорят, анализируя произведения барокко. Парадоксальность построения романа “Герой нашего времени” заключается в том, чтобы, как указывает В.В. Набоков, “раз за разом приближать к нам Печорина, пока наконец он сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых” (там же, с. 864). Набоков увидел в “Герое нашего времени” организацию с особым, аффективным фокусом-парадоксом. Композиция рассчитана на эмоциональный удар, который получает читатель, исподволь, практически на подсознании, не отдавая себе в этом отчета.

Инвенторство Лермонтова мы видим и в том, что роман “Герой нашего времени” характеризуется принципом свободной композиции, включает пять повестей (иногда жанр определяется как новелла), которые создают разрыв и раскол в общей сюжетной композиционной организации, демонстрируют то, что впоследствии философы назвали “борьбой с нарративом”: “Нарративная функция теряет свои функторы, — пишет Ж.Ф. Лиотар в работе “Состояние постмодерна”, — великого героя, великие опасности, великие кругосветные плавания и великую цель. Она расплывается в облаках языковых нарративных, а также денотативных, прескриптивных, дескриптивных языковых и т.п. частиц, каждая из которых несет в себе прагматическую валентность *suī generis*. Каждый из нас живет на пересечении траекторий многих этих частиц” (117, с. 11).

Интересен тот факт, что произведения, которые можно уподобить текстам, характерным для состояния постмодерна, в связи, в свою очередь, с их корреляцией со стилем барокко, отмечаются в период написания “Героя нашего времени”. Так, например, не уделялось особого внимания творчеству В.И. Соколовского (1808–1839), а тем не менее по внешней форме его “Рассказы сибиряка” (1832) в определенной степени напоминают “Героя нашего времени”. Произведение Владимира Игнатьевича Соколовского “Рассказы сибиряка” (1834) представляется нам чрезвычайно интересным не только в качестве голоса своего времени, но и в качестве текста, который не случайно “всплывает” сейчас и становится интересным (см.: 177).

В.И. Соколовский прожил очень короткую жизнь, в то же время наполненную яркими, переломными событиями: поступление в десятилетнем возрасте в Кадетский корпус, служба в канцелярии Енисейского губернского управления и одновременно литературная деятельность, сочинение “пасквильных стихов” и заключение в Шлиссельбургской крепости, организация газеты “Вологодские губернские ведомости” и многое другое. Он был участником декабристского движения, был знаком и достаточно тесно общался со многими выдающимися людьми. Как отмечает А.В. Попов, в их числе “мы видим разжалованного в солдаты вольнолюбивого поэта А.И. Полежаева, участника ряда экспедиций на Кавказе, друга и родственника Лермонтова С.А. Раевского, Н.М. Сатина, А.И. Герцена, Ф.А. Кони” (154, с. 159).

Когда пишут о короткой жизни Соколовского, подчеркивают, что его яркая одаренная личность, поэтические произведения, которые были широко известны в 30-е годы XIX века, оставили “глубокий след и в душах современников поэта” (131, с. 4). Его судьба рассматривается, в понимании наших современников, как цепь “тяжких испытаний: арест, одиночное заключение в Шлиссельбургской крепости, ссылка, несчастная любовь, болезни, безвременная смерть... <...> Судьба обошлась жестоко с поэтом и после его кончины: могила Соколовского не сохранилась, творения не переиздавались, имя постепенно забывалось” (там же).

Судьба поэта в XIX веке, выбравшего себе дорогу сочувствия декабризму, строилась как текст и была обречена стать трагической в силу противоречия его взглядов официальной идеологии. Но художественные тексты В.И. Соколовского, которые раскрывают нам его воображаемый мир, строятся по отношению к трагическому тексту жизни по принципу дополнительности: придуманное представляется нам гармоничным, это особое “жизнеустройство” и “жизнетворчество”, в котором позитивный процесс творчества, полетное существование в воображаемых мирах компенсирует издержки судьбы. По Соколовскому получается, что в любом, даже вымышленном мире, человек остается самим собой — грешит, жлет, иногда идет на поводу у низ-

менных чувств. Все скрашивается возможностями фантазии, построением миров-оборотней, в которых противоречивость внешнего мира гармонически преодолевается светлой духовностью творца, возможностью фантазии превысить невзгоды обыденности и противоречия в вымышленном мире, преодолеть их искрометной иронией, мягким юмором, снисходительностью к человеку как существу дерзающему, но несовершенному.

“Рассказы сибиряка” неожиданно органично входят в контекст “состояния постмодерна” и современной постмодернистской литературы, когда мы обнаруживаем явную возможность познания как творчества, предполагающего использование не только интеллектуально-рациональных, но и иррациональных (“художественных”) способов философствования” (см.: 172). Когда возникают механизмы защиты от логоцентризма, некое архиписьмо, закрепляющее знаковую игру завуалированных различий, смещений, следов. Когда возникает нелинейный, многомерный способ философствования, что так характерно для М.Ю. Лермонтова, не совместимый с косностью, узостью, догматизмом в сфере мышления и когда создаются все новые “конфигурации письма” как бесконечного, не знающего покоя поиска “недостижимого единства смысла”.

Когда читаешь “Рассказы сибиряка”, опубликованные в 1834 году, не покидает ощущение постмодернистского задора и раскованности. Дерзость Соколовского в разрушении канонов литературы — конечно же, это не жест постмодерниста. Писатель, скорее, мыслит в русле идей романтиков, причем эти идеи, так же как у М.Ю. Лермонтова, усилены, что придает им сходство с остроумными манерами художников барокко. Романтики — “постмодернисты” своего времени, с одной стороны, создающие усложненную систему повествования, а с другой, — использующие разнообразные иронические отступления от нее. В “Рассказах сибиряка” есть моменты автометаописания: “Я был бы решительно затруднен отвечать вам на этот вопрос, если бы, к счастью, не пришла мне теперь в голову замысловатая увертка всех господ рассказчиков: начало того-то теряется во мраке неизвестности. И коротко, и ясно, и удовлетворительно; к тому же в этот мрак никак нельзя подать свечей, стало быть, все исследования, справки и проверки невозможны. Однако ж впоследствии можно кое-как напасть на следы Шага-мунизма...” (177, с. 97–98).

Тогда относительная незавершенность текста, выведение его во все новые и новые лабиринты смысла, не имеющие завершенности, компенсируются опорой на восточные религиозно-философские системы, научные источники, в результате общее здание произведения оказывается многомерным. У Соколовского есть и установка на разработку глубины текста с опорой на различные когнитивные артефакты (созданные произведения, фольклорные источники), таким образом, текст оказывается завершенным и незавершенным одновременно. М.Н. Лобанова отмечает: “Движение — ключевая тема барокко. Человек — путник, мир — дорога, странствие. Иногда он видится как лабиринт, в котором путник чувствует себя потерянными: испанские бароккисты пишут о “лабиринтах улиц”, в которых “таятся зависть, злоба, лезть и всюду верховодят отвратительные бестии, олицетворяющие зло” (119, с. 67).

По своему строению “Рассказы сибиряка” представляют собой многомерный текст, в котором обнаруживаются принципы явно выраженного, как и у М.Ю. Лермонтова, авторского артистизма, когда позиция автора находит выражение скорее в формальных принципах построения произведения (эпиграфы, композиция, текст в тексте). Рассказчика в “Рассказах сибиряка” по типу речевого поведения нельзя отождествить с автором в силу некоторой раскованности, некоторой “пошловатости”,

выступающей объектом авторской иронии. Может быть, это и есть “псевдоромантический мир подражания романтизма” (124, с. 345), подражание подражанию, которое в своем умножении приводит к корреляции с барокко.

Эксцентричные переходы от прозаического текста к поэтическому, мира русского к миру восточному были свойственны как барокко, так и романтизму. Вот как Л. Тик пишет о “поэмах Круглого стола”: “...в этих нежных песнях веет духом Востока, и Персии и Индии, события тянутся туда, чудесное перестает быть приключенческим, но становится волшебнее, герои теряют кровожадность, снижается их грозность, но томление и любовь награждают их прекрасным настроением и окружают их светом и блеском; эпическая правда и ясность исчезают, но зато чудесные краски и тона вводят душу в такое волшебное царство чистоты и мечтаний, что он чувствует себя прикованным и скоро осяивается в этом мире” (189, с. 111–112).

Поражает обилие адресатов неимоверно оживленного и общительного рассказчика... Текст с необработанными краями, нечеткими границами между европейским и восточным мирами, текст Соколовского может быть воспринят как графоманский, так велико желание автора творить, находиться в комфортной для него речевой среде. Создается впечатление, что порой сознание не руководит бессознательным потоком фантазии: “Признаться ли вам, прелестная Катенька, что эти монгольские бредни нравятся мне чрезвычайно”, — сознается рассказчик (177, с. 108).

Исследователями, в том числе Ю.М. Лотманом, отмечается “литературность” поведения романтиков-декабристов. Несмотря на то, что они были людьми действия, “главной формой действия парадоксально оказалось речевое поведение декабриста”. Соколовский находился в русле речевого мышления, свойственного декабристу как “особому типу русского человека”. Самими художниками первой половины XIX века, исследователями отмечается “разговорчивость”, стремление к словесному закреплению своих чувств и мыслей, что приводит впоследствии к обвинению декабристов во фразерстве и замене дел словами (124, с. 334). Это также сближает романтиков с художниками барокко. Для барочного искусства характерны установки на аналитизм, метафоризм, сознательную языковую ориентированность. Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский пишут: “Осознанный интерес к языку, выделение его как некоторой самостоятельной ценности подразумевает соположение в сознании воспринимающего или в контексте культуры текстов на разных языках. Такое положение специфично для барокко, и именно барочные тексты дали толчок для сознательной языковой ориентированности культуры” (127, с. 272).

В то же время этому типу поведения свойственно нарочитое игнорирование жесткого речевого приличия. Не случайно В.И. Соколовский в обращении к читателю делает установку на некоторую языковую игру, определяя “Рассказы сибиряка” как “шалость”. В этом тексте, как и во многих других произведениях Соколовского, наблюдается соединение игрового и серьезного, потому что сфера фактических жизненных поступков смещена из области обыденного, реального в сферу речевых поступков — написания текстов. Ведь поводом для события, определившего судьбу Соколовского — заключения в Шлиссельбургскую крепость, — согласно обвинительному заключению, стали сочинение и декламация “пасквильных стихов”. Здесь вспоминается и судьба М.Ю. Лермонтова, многие поступки которого также носили речевой характер. Так, стихотворение “Смерть Поэта” (1837) “в придворных кругах было расценено как “бесстыдное вольнодумство, более чем преступное”... Полный текст был получен Бенкендорфом в

середине февраля (первая часть стихотворения, известная раньше, не вызывала никаких нареканий). Было заведено дело “О непозволительных стихах, написанных корнетом лейб-гвардии гусарского полка Лермантовым, и о распространении оных губернским секретарем Раевским”; 18 февраля Лермонтов был арестован (мнения исследователей о точности этой даты расходятся); несколько позже был арестован и Раевский, а уже 25-го стало известно решение Николая I перевести Лермонтова “тем же чином в Нижегородский драгунский полк, и губернского секретаря Раевского... отправить в Олонецкую губернию для употребления на службу” (213, с. 513).

Коммуникация в дворянской среде носила не бытовой, а именно литературный характер. Она осуществлялась с помощью поэтических посланий, критических возражений и других разнообразных по жанру литературных произведений. За системой рассказчиков, адресатов Соколовского чувствуется не несчастный, скитающийся по ссылкам, болезненный человек (которым, по-видимому, он и был), а человек, обладающий внутренним душевным здоровьем, кипящей фантазией, для которого “подлинным покоем”, как и для М.Ю. Лермонтова, и счастьем было творение фантазийного мира, в котором, правда, не всегда все сходится. Вспоминается Ф. Шеллинг, который считал эмпиризм источником всего нефилософского, всего непоэтического, а подлинно поэтическим — возможное, воображаемое, которое, как ни парадоксально, и является, по его мнению, “безусловно действительным” (219, с. 340).

В этой игре, переключении с серьезной тональности на смешную, незлобivosti, шутке, может быть, и высвечивается подлинный душевный строй Соколовского. Безудержная фантазия и постоянный контроль, иронический взгляд и одевание критических масок — в результате перед нами достаточно зрелый и серьезный художник, все-таки нашедший примирение с миром. Это примирение — в игре воображения с реальностью, как это было свойственно и М.Ю. Лермонтову.

“Затрудняюсь определить жанр “Рассказов сибиряка”, — пишет о произведении В.И. Соколовского В.А. Чивилихин в романе-эссе “Память”. — Это не проза, не поэзия, не популярное историческое переложение, не сатира на современность, не литературный манифест, не веселая пародия на традиционные жанры, не политический памфлет, хотя элементы и первого, и второго, и пятого, и десятого присутствуют в этом странном, ни на что не похожем сочинении. В какой-то мере он с первого взгляда напоминает “Странника” А. Вельтмана, однако, рассмотревшись, видишь, что автор мастерски мистифицирует читателя, скрывая за формой то, что он хотел сказать по существу” (211, с. 386).

“Герой нашего времени” также характеризуют как полисемантическую систему: “Поэтика романа Лермонтова сложна в своей видимой простоте, оригинальна и самобытна, несмотря на многочисленность пересекающихся в ней традиций, — пишет Б.Т. Удодов. — Богатый содержанием и противоречивый характер Печорина требовал особой многоаспектности изображения раскрытия его извне и изнутри. Роман строится как две взаимосвязанные и противостоящие одна другой части. В первой преобладает “объективный” способ подачи героя, “со стороны”, в повествовании странствующего офицера и Максима Максимыча о внешних проявлениях личности Печорина; во второй — “субъективно-исповедальное” раскрытие изнутри. Множественность субъектов повествования придает его образу объемность, рождает своего рода стереоскопический эффект” (193, с. 107). Как видим, черты инвенторства прослеживаются в эпоху, которая, как правило, характеризуется как эпоха романтизма, но имеет

более сложные черты и формы воплощения новых тенденций, чем принято об этом говорить. Говоря о форме “Героя нашего времени”, о принципе свободной композиции, упоминают и “Повести Белкина” А.С. Пушкина (см.: 195, с. 155 и посл.).

Ж. Делез, ссылаясь на Г. Вельфлина, метафорически отмечает некоторые материальные черты стиля барокко: горизонтальное расширение низа; понижение фронтона; низкие, изогнутые и выдвинутые вперед ступени; трактовка материи как совокупности масс и агрегатов; закругление углов и избегание прямого угла; замена округленного аканта зубчатым; использование травертина для получения губчатых или пористых форм, или для образования вихреобразной формы, каковые непрерывно наслаиваются “все новыми и новыми турбулентностями и завершаются не иначе, как на манер конской гривы или буруна; материя тяготеет к переполнению пространства и совмещению с потоком, тогда как сами воды распределяются на отдельные массы” (67, с. 9). Это метафорическое определение привело Ж. Делеза к выделению складки как концептуальной черты стиля барокко. Особенность барокко — сложная уравновешенность динамических композиций.

Не раз указывалось, что эстетика барокко отмечена драматизмом и даже трагизмом мироощущения. Г. Вельфлин, как известно, связывал понятие стиля с “психологией эпохи”. Психология лермонтовской эпохи, с ее спадом и внутренним и внешним напряжением, очень хорошо выражена М.Ю. Лермонтовым в стихотворении “Как часто пестрою толпою окружен...” (1840):

Как часто пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски...

1840

Этот текст демонстрирует вечно подвижную и лишенную ограничивающего ее предела стихию барокко. Говоря об эстетической позиции одного из выдающихся представителей барочной испанской поэзии Луиса де Гонгоры, А.Л. Штейн отмечает: “Выводить эту эстетическую позицию надо из отношения Гонгоры к современной ему действительности. Гонгора отталкивается от этой действительности, эстетически не приемлет ее как действительность прозаическую и безобразную” (233, с. 35). Это же можно сказать и о М.Ю. Лермонтове. П.А. Висковский отмечает неприятие М.Ю. Лермонтовым света, который отвечал ему на это жестоко: “В обществе, конечно, далеко не все были расположены к Лермонтову. Его положение напоминало положение Пушкина в придворных кружках. Многие, очень многие его ненавидели и находили, что, являясь в гостиных высших сфер, он “садился не в свои сани”, что он дерзок и смел. Преимущественно держались мнения этого мужчины, коих сердило, что молодой гвардейский “офицерик” выказывал независимость характера, а порою и некоторую презрительность в обращении. Немало, быть может, способствовало чувству неприязни к поэту внимание, оказываемое ему женщинами, в которых влюблен был весь петербургский “beau monde”. Лермонтов сознавал, что к нему относятся неприязненно и не даром предчувствовал, что настанет время, когда его “будут преследовать клеветами” (49, с. 314).

Стиль Луиса де Гонгоры, как отмечает А.Л. Штейн, превращает реальный мир в некий иллюзорный, фантастический, похожий на декорацию и феерию. То же самое мы видим в стихотворении “Как часто пестрою толпою окружен...”: “как будто бы сквозь сон”, “при шуме музыки и пляски”, “при диком шепоте”, “образы бездушные людей”, “приличьем стянутые маски”.



те”, “образы бездушные людей”, “приличьем стянутые маски”. “Темный стиль” Гонгоры порожден именно нарочитым стремлением сделать сложной, темной и затрудненной саму манеру выражения своих мыслей”, — говорит А.Л. Штейн (233, с. 35). Если стиль Гонгоры “темный”, то стиль другого испанского художника Кеведо “трудный”. “Трудность этого стиля связана с тем, что Кеведо как художник эпохи барокко ищет в самой действительности контрастов и противоречий, играет на этих контрастах” (там же, с. 37). Контрасты, антиномии, парадоксы — характерные черты стиля М.Ю. Лермонтова (см.: 231).

В работе “О стиле” Деметрий определил наиболее важные тенденции для внешней обработки текста, ведущей к созданию стиля: “Во многих случаях впечатление величественности создает труднопроизносимость (dysphōnia). <...> И хотя обычно нагромождение звуков неприятно для уха, здесь избыток лишь подчеркивает величие героя. Ведь, действительно, гладкость и благозвучие завершений не совсем приятны в величественном стиле и встречаются разве только в немногих случаях. И Фукидид почти всюду избегает гладкого (leion) и ровного (nomales) соединения; и почти везде производит это такое впечатление, будто он спотыкается, как спотыкаются люди, идущие по неровной дороге. <...> Резкие слова — это “кричащий” вместо “зовущий” или “сокрушенный” вместо отягощенный” (69, с. 246).



Говоря о лермонтовском тексте, часто подчеркивают такие особенности, как “косноязычие”, неровности, способствующие образованию ощутимой острохарактерной фактуры. Не раз отмечалось косноязычие Г.Р. Державина как барочная черта его стиля (см.: 28). Ю.М. Лотман упоминает об особом косноязычии А. Белого, называя при этом М.И. Цветаеву и В. Хлебникова (126, с. 439). В некотором роде “косноязычный” текст способствует возникновению того, что в связи со стилем барокко называли “темным стилем”, который рассматривался в испанской эстетике барокко как источник эстетического удовольствия. Это позволяло сделать горизонтальную гармонию подвижной, способствовало тому, чтобы в результате сочетания контраста (пустота — речь) и даже противостоящих друг другу элементов создалось целое — характерная для барокко антиномия частей и целого. Фактурный рельеф текста позволяет “сделать истину наглядной”.

Известны постоянные “извинения” В.В. Набокова перед англоязычным читателем за нарушения правильности языка, текста: “Предприняв попытку перевести Лермонтова, я с готовностью принес в жертву требованиям личности целый ряд существенных компонентов: хороший вкус, красоту слога и даже грамматику (в тех случаях, когда в тексте встречается характерный солецизм). Надо дать понять английскому читателю, что проза Лермонтова далека от изящества; она суха и однообразна, будучи инструментом в руках пылкого, невероятно даровитого, беспощадно откровенного, но явно неопытного литератора. Его русский временами тоже коряв, как французский Стендаля; его сравнения и метафоры банальны; его расхожие эпитеты спасает то обстоятельство, что им случается быть неправильно употреб-

ленными. Словесные повторы в его описательных предложениях не могут не раздражать пуриста. И все это переводчик обязан скрупулезно воспроизвести, сколь бы велико ни было искушение заполнить пропуск или убрать лишнее” (144, с. 868).

Известно огромное количество претензий к лермонтовскому тексту: Г.И. Успенскому не понравились “отборные” фрукты и времена года в стихотворении “Когда волнуется желтеющая нива...” (1837), К.Я. Ваншенкин предъявлял претензии к стихотворению “Сон” (1841), особенно к словосочетанию “знакомый труп”, не нравилась критикам и литературоведам строка “Из пламя и света рожденное слово” (подробнее см. об этом далее). Не случайно в лермонтовском стиле и масса “темных” мест, о которых он и сам говорит:

Есть речи — значение
Темно иль **ничтожно**,
 Но им без волненья
 Внимать невозможно...
 1840

В репрезентируемом воображаемом мире — только следы, метки, неуловимые тени фактуры конструируемого предметного мира, они-то в своей опосредованной сущности и становятся приметами стиля: “Следовательно, стиль также способен своей шпорой защитить от ужасающей слепящей и смертельной угрозы (того), что предстает, упрямо являет свой вид: присутствие, стало быть, содержание, саму вещь, смысл, истину, если только это не уже дефлорированная в подобном раскрытии различие без-дна”, — пишет о стиле Ж. Деррида (70, с. 120). Шпоры, нечто задевающее нас, запечатленное в фактуре текста, выводит напрямую к стилю. В том числе значимой оказывается и темнота смысла, отклонение от правильности, особенно если это касается стиля барокко, к которому, несомненно, причастны тексты М.Ю. Лермонтова. В конечном счете все это выражается в фактуре текста. **Фактура** — “совокупность специфических стиливых признаков, обладающих хорошо выраженной характерностью” (101, с. 183). Фактура — это особенность не только индивидуального, но и “большого” стиля, через который эта индивидуальность реализуется. Фактура лермонтовского текста является острохарактерной, рельефной, осложнена наплывами, складками.

Репрезентативность текста, характерная для барокко, выражается в двух планах (слоях) — языковом и неязыковом. В языковом это связано с системой особых элементов текста, образов, которые обусловлены “изображением”, “представлением”, изыскиванием “подобий”. В тексте должны быть строгие правила передачи, реализации репрезентативного канона стиля барокко. Объектом репрезентации, как видим, сознательно или бессознательно это выходит у художника, является стиль барокко. “Слово “репрезентация” было в ходу у барочных мыслителей, теоретиков, практиков, — пишет М.Н. Лобанова. — Первые оратории назывались “*garrepresentazioni*” (представления). <...> Обнаружить сходство, явное или тайное, “выразить его” — девиз барочных литературных поэтик, цель барочного “остроумия” (119, с. 84). Ощутимость мира выражалась в репрезентации подобий этой ощутимости в тексте. Отсюда фактурность, складчатость текста барокко, обращенного к активизации перцепций. Важна и вторая сторона репрезентативности, которая выражается в интендировании предметного мира (“сознание о”) в неязыковых слоях текста. Он должен соответствовать ощутимости языковой и ее “прояснять”, подкреплять за счет ощутимости предметного мира.

К общей характеристике барочного эстетического идеала относится “благородная сложность и беспокойное величие”.

Движение словесных масс, расчленение их и единение создает выпуклости и глубинные впадины, которые в результате дают рельефные формы, **складки** (Ж. Делез). Элементы множеств, которые создают семантические скопления и разряжения, находятся в состоянии отображения, то есть взаимного однозначного соответствия, что в результате приводит к наличию морфизмов — всевозможных отображений одного множества в другое, в результате чего возникает гармония, то есть соответствие на разных уровнях и слоях в организации текста; это явление получает содержательные характеристики на синтаксическом, лексическом и морфологическом уровнях, первый из которых в данном случае является доминантным в тексте М.Ю. Лермонтова. Наиболее полно эти выпуклости и глубинные впадины создаются самой свободной композицией романа “Герой нашего времени”, когда текст состоит из относительно самостоятельных повестей (новелл), между которыми пространственно-временные бездны, но мы их восстанавливаем в относительно полную картину за счет того, что в тексте присутствует рассказчик, автор и герой в качестве повествователей, которые находятся между собой в сложнейшем диалоге, хотя часто не слышат друг друга. Изощренная форма метакомментариев позволяет установить внутренние причинные связи появления той или иной части в той или иной последовательности.

Внутреннее комментирование текста — барочная черта.

В предисловии к роману “Герой нашего времени” имеется комментирование предисловия: “Во всякой книге **предисловие** есть первая и вместе с тем последняя вещь; оно или служит объяснением цели сочинения, или оправданием и ответом на критики”.

Автор осмысляет состояние читающей публики, культуру чтения, то есть состояние читателя: “Но обыкновенно **читателям** дела нет до нравственной цели и до журнальных нападок, и потому они не читают предисловий. А жаль, что это так, особенно у нас. Наша **публика** так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения...”

Проясняет суть названия произведения и интерпретирует особенность построения образа главного героя: “Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии...”. Говорит о критическом характере произведения: “Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!” (105, с. 275–277).

Предисловие к журналу Печорина — это уже предисловие внутри романа, его текст принадлежит автору. Автор легитимирует текст: “Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить свое имя над чужим произведением. Дай бог, чтоб читатели меня не наказали за такой невинный подлог!” (там же, с. 339)

Он определяет записки Печорина как “историю души человеческой” и “следствие наблюдений ума зрелого над самим собою” (там же), то есть говорит о самопознании и рефлексии героя. Подчеркивает особенность героя, которая запечатлевается в названии романа: “Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. — “Да это злая ирония!” — скажут они. — Не знаю” (там же, с. 340).

Автор упоминает о своих записках в инициальной части первой повести “Бэла”: “Я ехал на перекладных из Тифлиса. Вся поклажа моей тележки состояла из одного небольшого чемодана, который до половины был набит **путевыми записками** о Грузии. Большая часть из них, к счастью для вас, поте-

ряна, а чемодан, с остальными вещами, к счастью для меня, остался цел” (там же, с. 277).

Определяет особенности построения романа: “...он будет **первым звеном длинной цепи повестей**; видите, как иногда мало-важный случай имеет жестокие последствия!..” (там же, с. 326).

Мотивирует появление записок Печорина: “— Пстой, пстой! — закричал вдруг Максим Максимыч, ухватясь за дверцы коляски: — совсем было забыл... **У меня остались ваши бумаги**, Григорий Александрыч...” (там же, с. 335). “**Я схватил бумаги и поскорее унес их**, боясь, чтоб штабс-капитан не раскаялся. Скоро пришли нам объявить, что через час тронется оказия; я велел закладывать” (там же, с. 336–337).

Таким образом, хотя роман состоит из относительно далеких друг от друга по формам, жанрам, событиям повестей, их, помимо героев, объединяет метакомментарий, который содержит сведения о самом романе и внутреннюю мотивацию его построения. Он включает сведения о повседневной жизни и быте кавказских народов, раскрывает особенности жизни русской аристократии, проявляет характер войны, которая велась на Кавказе, рассказывает о частном случае — жизни контрабандистов, который дополняет общую картину. Полипластовость произведения способствует раскрытию всех сторон жизни русского общества в образной форме, а свободная композиция романа позволяет автору проникнуть почти во все ее уголки. Спиралевидная композиция, о которой говорил В.В. Набоков, способствует постоянному наращиванию в охвате героев и в то же время рассматриванию как бы **под микроскопом “одной души”**. В этом смысле это также барочный роман: “**Барочный роман объединяет в себе многообразие вводных жанров**, — пишет М.М. Бахтин. — **Он также стремится быть энциклопедией всех видов литературного языка эпохи и даже энциклопедией всевозможнейших познаний и сведений (философских, исторических, политических, географических и т.д.). Можно сказать, что в барочном романе достигнут предел свойственной первой стилистической линии энциклопедичности**” (19, с. 205–207). А.А. Морозов говорит об особенностях барочного романа “Симплициссимус” Гриммельсхаузена: “Изложение романа носит “**дискурсивный**”, **диалогический характер**. “**Дискурсы**”, в которых сталкиваются противоположные мнения, ведут и юный Симплиций... и умудренный жизнью Отшельник... и аллегорические фигуры — персонифицированные пороки...” (142, с. 121). “Герой нашего времени”, несомненно, также диалогический роман, так как в нем полифонично соотносятся разные голоса, мнения, положения, в том числе и философские. Образ автора, как и образ Печорина, — относительно самостоятельно развивающаяся линия.

Соотношение фактурных накоплений, их спадов, разряжение языковой ткани, выраженное графически, в лексическом (лексемы с соответствующим значением) и синтаксическом строе (пропуски в событиях, зияния в системе организации текстов, энтимемы) позволяет обратиться к значимой для стиля барокко оппозиции “пространство — масса” (архитектура) и звучащая — “незвучащая” материя (в музыке). Для барокко свойственны полифоничность, нестабильность, “смешение слов”, “Вавилонская башня”. Из стыков многоязычия элементов высокого и низкого стилей образуется многоскладчатая полифактурность текста. Смесь возвышенного и сниженного, ужасного и смешного — все это элементы **эвфуизма**, характерного для барокко. “Деланность и вычурность речи”, полет фантазии, декоративность способствуют созданию богатства и многоплановости фактуры художественного текста. Обращает на себя внимание и этимология термина **барокко**, которую связывают с “жемчужиной причудливой



формы”, которая стала эмблемой стиля барокко (португ. — *perola* баггоса). Хотя некоторые исследователи и оспаривают такое происхождение термина, оно “настолько соответствует самому духу этого стиля, что даже если бы оно было несостоятельно, перефразируя известные слова Вольтера, можно сказать, что его следовало бы выдумать” (36, с. 333).

Как видим, и во внутренней форме слова, и в эмблеме стиля фиксируются формальные признаки неровностей, изгибов. Семантика слова **складка** в русском языке включает семы ‘неровность’, ‘волнистый, волнообразный изгиб’, мотивировано глаголом **сложить**, который, в свою очередь, включает семы ‘положить в определенном порядке’, ‘составить’, ‘сочинить’, то есть обуславливает мотивацию особой неровной формы, являющейся адекватной некоему порядку, содержанию. “Возвращаясь от них к модели барочной ткани, скажем, что познание является столь же складчатым, как и познаваемое: последовательности силлогизмов или определений, — как писал Лейбниц, — образуют некую “ткань”, однако существует и бесконечное множество других более сложных тканей, складчатых подобно энтимемам, какими мы постоянно поступаемся” (67, с. 85).

Это происходит тогда, когда писатель пользуется словами, но создавая при этом такой синтаксис, который переводит их в

ощущения и от которого обычный язык начинает “запинаться, дрожать, кричать или даже петь; это и есть стиль, “тон”, язык ощущений, чужой язык в языке — тот, что призывает грядущий народ. Писатель скручивает язык, заставляет его вибрировать, сжимает и разверзает его, чтобы оторвать перцепт от восприятий, аффект от переживаний, ощущение от мнения...” (68, с. 211). Таким образом, перцепты, вызывающие аффект, по мнению Делеза и Гваттари, — это элементы стиля, создающие особый “телесный” контакт между текстом и читателем.

Заметим, что А.В. Чичерин, говорящий о лермонтовском барокко, не случайно употребляет словосочетание “трагическая кривизна” (215, с. 191). Он использует это словосочетание, говоря и о “надрыве и кривизне” Ф.М. Достоевского. “Барокко Достоевского, — считает А.В. Чичерин, — **ушло в его реализм, изнутри вулканизировало стиль**, придало реализму облик необычный. Сочетание реализма с барокко резко противопоставляло стиль Достоевского стилю его современников. <...> Между тем это нарушение нормы было не только самой значительной особенностью индивидуального стиля, но и глубоко исторически обусловленным движением в истории мирового искусства” (там же, с. 192). Здесь чрезвычайно важным является то, что тенденцию возобновления барокко в творчестве русских и зарубежных художников, в том числе и М.Ю. Лермонтова, А.В. Чичерин видит в исторической обусловленности мирового искусства: “Именно барокко, динамизирующее реализм, оказалось наиболее продуктивным составом стиля Достоевского, оно сказывается в творчестве Леонида Андреева, позднего Томаса Манна (в образах Нафты, Леверкюна, Круля), Стефана Цвейга, Ф. Мориака, Генриха Бёлля, Селинджера, многих крупных писателей разных стран мира” (там же, с. 192).

Как видим, тенденции, связанные с барокко, или “воля к барокко”, как говорит об этом Х. Ортега-и-Гассет, — это исторически обусловленный процесс, сложными нитями связывающий художников разных стран, разных народов. “Так вот, — пишет Х. Ортега-и-Гассет, — от романа Достоевского мы, даже не ощутив этого, переносимся к картине Эль Греко. Здесь материя тоже воспринимается лишь как предлог для устремленного вперед движения. Каждая фигура — пленница динамического порыва; тело перекручено, оно колеблется и дрожит, как тростник под штормовым ветром — вендавалем. <...> Если мы охватим взглядом не одну фигуру, а целую группу, то будем включены в головокружительный водоворот. Картина у него — то ли стремительная спираль, то ли эллипс, то ли буква “S”. <...> Круг нельзя сделать еще более круглым; именно в этом суть того, что и сегодня, и в ближайшем будущем нас будет интересовать в барокко. Новое восприятие жаждет в искусстве и в жизни восхитительного жеста, передающего движение” (150, с. 154–155).

Стремление к барокко определяет взаимные связи разных художников. По-видимому, это относительно самостоятельная тенденция и парадигма, если можно применить термин “парадигма” к стилевому развитию творчества художников. В русской литературе, а также зарубежных литературах можно выделить исторически обусловленную традицию и тенденцию в развитии литературы, которую “маркирует” воля к барокко. Если применить современную терминологию, то эту парадигму можно рассмотреть как “размытую”, используя идеи “размытой логики” или “паранепротиворечивых логик”. Этот новый вид неклассической формальной логики ученые ставят в одну парадигму с логикой Н.А. Васильева, Я. Лукасевича и др.: “Вследствие неопределенности интервалов и неопределенности состояний изменяющегося предмета предполагается временная паранепротиворечивая семантика, допускающая

истинность как высказывания А, так и не-А. Кроме временных интервалов с переходными состояниями, наше мышление имеет дело с так называемыми “нечеткими понятиями” (нежесткими, расплывчатыми, размытыми — fuzzy), отражающими нежесткие множества” (76, с. 389). По отношению к большим стилям лермонтовский текст в широком смысле можно представить как систему систем — соотношение нечетких множеств, подвижных семантических систем, то есть его можно представить как взаимодействие различных стилевых тенденций, которые находят обобщение в стиле барокко как полифоничном, характеризующемся множеством культурных кодов, множеством “языков”. На это далее мы будем делать установки в исследовании.

“Ни одно художественное течение невозможно ограничить во времени, — пишет А.В. Чичерин. — И барокко вышло из своих временных рамок. “Новейшее искусствоведение, — пишет по этому поводу Вернер Вейсбах, — видит в стиле барокко явление, возрождающееся постоянно. Оно оказывается за пределами тех или других периодов”. Восстановление такого рода, разумеется, не означает выпадения из истории; напротив, в этом и сказывается *история* (курсив автора. — *К.Ш., Д.П.*) с ее накоплениями нового, сопряжением нового со старым, с ее потребностями, с идейным ее оружием” (215 с. 189—190).

Возобновление стиля барокко в архитектуре XIX века отмечает А.В. Бурдяло. В этот период развитие архитектуры выходит за пределы стилистической однонаправленности, характеризуется использованием различных художественных систем, ставших достоянием мировой культуры. Среди мастеров архитектуры возобновляется интерес к русскому барокко XVIII века, возникает “второе барокко” (необарокко). “В середине XIX века в русле этого направления работают почти все известные строители-практики: выпускники Академии художеств, военные и гражданские инженеры; на нем специализируется работа крупнейших художественно-промышленных мастерских столицы, фабрик, мануфактур, ремесленных артелей. <...> Этот “вторичный стиль” упоминается почти всегда, когда речь заходит обо всем множестве противоречивых петербургскому классицизму, появившихся к середине XIX века” (см.: 22, с. 4).

В творчестве М.Ю. Лермонтова стилевые черты барокко нашли явное возобновление. Впоследствии эта тенденция находит выражение в творчестве Ф.И. Тютчева (см.: 232), в начале XX века — в произведениях художников авангарда, творчестве М.И. Цветаевой, в настоящее время — в творчестве художников постмодерна. Во всех этих случаях мы имеем дело с повышенной экспрессивностью, эмоциональностью, пренебрежением к строгим правилам, стремлением раскрепостить воображение, ослепить, поразить, ошеломить читателя.

Для стиля барокко свойственны аффекты удивления, упорства и отваги, страха и терзания, отчаяния, нежности, суровости, ярости, негодования. Основные аффекты: любви, печали (или страдания), слез, стенания и плача, радости или веселья или ликования. Это ориентировано на бурные эмоции, динамику в



выражении чувств, что обуславливает нервную напряженность текста. Все это создает изысканный рельеф, доминирование положительных, вздымающихся форм, множество складок, о которых Ж. Делез сказал как о морском шуме, что “необходима малая перцепция двух волн — как возникающих и гетерогенных, и только тогда они вступят в отношение, способное обусловить перцепцию третьей; эта перцепция “возвышается” над остальными и становится сознательной (следовательно, мы находимся у моря)” (67, с. 150). Взаимоотношение положительных и отрицательных форм и образует третье — складку — **смысловые рельефы текста**. Стихии: земля, вода, воздух, огонь — постепенно напоминают о себе как “элементы, сами собой вызывающие материальную складку до бесконечности; как “деривативные силы”, делающие ощутимой бесконечную духовную силу” (там же, с. 212). Отсюда гармонирующие с динамически выраженными силами природы силы духа и духовности героев Лермонтова.

Все это способствует формированию **явной фактуры**, связанной с действенным активным началом текста, барочным культом движения и борьбы, патетической героики. Говоря о Рубенсе, В.П. Бранский, ссылаясь на работу М.Я. Варшавской, пишет: “Не случайно... в его творчестве такое место занимают “потрясающие зрелища мировых катастроф, героических легендарных сражений, титанической борьбы людей с дикими хищниками... величественной аркой вздымаются в “Страшном суде” несущиеся к престолу Христа праведники и низвергаемые в ад грешники. Неистойой лавиной, в каком-то космическом вихре, струятся в необъятном мировом пространстве потоки



тел “Падения грешников”. В стремительной ярости сшибаются на мосту противники в “Битве амазонок” (36, с. 332). Не будем проводить прямых аналогий, но в произведениях Рубенса с их напряженной аффективностью находим сложное соотношение “пространства” и “масс”, как и в “Герое нашего времени”. Бой Мцыри с барсом, страсти в “Маскараде”, причудливые любовные изломы в “Демоне” — это все приметы барокко.

“Мцыри” (1839) относят, как правило, к поэмам, представляющим “один из последних классических образцов русской романтической поэзии” (130, с. 324). Ю.В. Манн в статье “Мцыри”, написанной для “Лермонтовской энциклопедии”, отмечает: “... Мцыри — герой-борец, протестующий против насилия над личностью. И хотя ему не удастся найти путь в “родимую страну”, “где люди вольны, как орлы”, смысл поэмы в том, чтобы “прославить поиски, могущество воли, мужество, мятеж и борьбу, к каким бы трагическим результатам они ни вели” (там же, с. 324).

Обратим внимание на то, как изображает М.Ю. Лермонтов бой Мцыри с барсом.

Ко мне он кинулся на грудь;
Но в горло я успел воткнуть
И там два раза повернуть
Мое оружие... Он завыл,
Рванулся из последних сил,

И мы, сплетясь, как пара змей,
Обнявшись крепче двух друзей,
Упали разом, и во мгле
Бой продолжался на земле.
И я был страшен в этот миг;
Как барс пустынный, зол и дик,
Я пламенел, визжал, как он;
Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков
Под свежим пологом лесов.
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...

1839

Этот фрагмент можно привести как иллюстрацию барочных манер М.Ю. Лермонтова. Повествование здесь уходит на второй план, что характерно для живописи, в частности для упоминаемого выше Рубенса. Все дано в сплетении, во вращении, ни одна часть не превышает другую, словно речь идет о колоссальном механизме, управляемом самим художником. Художник воспроизводит настоящий поток чувственных форм, красок, звуков, как это мы часто видим на картинах Рубенса: “завыл”, “рванулся”, “сплетясь, как пара змей”, “я пламенел, визжал”, “и я был страшен в этот миг”, “родился тот ужасный крик”, “...мой язык // К иному звуку не привык”.

Вот описание одной из картин Рубенса — “Мучение святого Ливина” (1633), которое приводится в книге “Живопись барокко” (2002): “Эта религиозная картина обнаруживает много схожих черт с композицией “Похищение дочерей Левкиппа”. Сцена жестокого мучения святого также построена по принципу **вращательного движения**, главенствующую роль в котором играет огромный **вздыбленный конь**. Вся сцена приобретает от этого жуткий, устрашающий характер в духе Большого Гиньоля, разыгрываемого неловкими актерами с почти **карикатурными лицами**. Центром ужасной композиции является **язык святого**, вырванный большими щипцами и поднесенный в качестве **кровооточающего трофея** голодному псу” (88, с. 133). Сравним в поэме “Мцыри”:

Но верь мне, помощи людской
Я не желал... Я был чужой
Для них навек, как зверь степной;
И если б хоть минутный крик
Мне изменил — клянусь, старик,
Я б вырвал слабый мой язык.

1839

Мы видим нечто общее в вербализованной картине Рубенса и описании боя Мцыри с барсом: вращательное движение, вздыбленность, чрезвычайно напряженные, почти карикатурные лица, наконец, упоминание о языке Мцыри у М.Ю. Лермонтова почти физиологическое и в то же время гиперболическое, у Рубенса человеческий язык — “центр ужасной композиции”.

Барочный идеал возводит в культ движение, стремление к победе, торжество триумфатора. Это связано с апофеозом борьбы в барокко. В.П. Бранский отмечает: “Все очарование барочной красоты может ощутить только зритель, воспринимающий барочные произведения через призму барочного идеала. Только такой зритель правильно схватывает эмоциональную суть барокко — чувство подавляющего величия, пышности и импозантности, связанное с торжеством триумфатора, добившегося трудной победы” (36, с. 338). Такого же рода смыслы



обнаруживаются в поэме “Мцыри”. Не случайно живописность произведений М.Ю. Лермонтова (в том числе в сфере его изобразительного искусства) сравнивают с творчеством еще одного художника барокко — Рембрандта: “Проникновение рембрантовского элемента в произведения Лермонтова-поэта и прозаика составляет наиболее существенную сторону изучения проблемы воздействия художника на писателя. Организующая роль света, светотени, ее созидательная сила, повышающая одухотворенность и эмоциональность образа, наполняющая произведение искусства трепетом жизни, использование света, цвета, колорита, композиции для выявления главной мысли, идеи картины — таковы наблюдения, которые Лермонтов должен был вынести из непосредственного общения с живописью Рембрандта. Постоянную борьбу света и тьмы Лермонтов принял как основной метод изобразительности” (92, с. 465).

П.М. Бицилли отмечает, что М.Ю. Лермонтов “...как дома в мире отзвуков, отблесков, теней, призраков, которые создает воображение в полусвете зари, в тумане; в его символике важную роль играют такие выражения, как: тень следов, тени чувств, тени облаков, отголосок рая, — и слова “туман”, “облака” и т.п. попадают у него на каждом шагу. Чтобы конкретные вещи остановили его внимание, они должны быть грандиозны, ослепительны; отсюда, по-видимому, его преувеличения, отмеченные Страховым; зато он видит такие вещи, которых до него, кажется, никто не видал: он видит, как волны “баюкают тень береговой скалы”; он видит, как “облака, одетые туманом, обнявшись, свившись, будто куча змей, беспечно дремлют на скале своей”, и усматривает между качествами и вещами такие связи, каких до него никогда никто не усматривал: “я... люблю, люблю мечты моей созданье с

глазами, полными лазурного огня, с улыбкой розовой, как молодого дня за рощей первое сиянье”. То, что у всякого другого было бы признаком слабости, бездарности, неумелости, у Лермонтова с неотразимой убедительностью, присущей Прекрасному, свидетельствует о силе, о гениальности, об исключительности поэтической природы” (27, с. 833).

Рассказчики, различные типы рассказов и сказов, в которые воплощается повествование, вплоть до интимного журнала (фактически дневника), разрывы и расколы в пространстве текста с неровными краями — все это также барочные элементы “Героя нашего времени”. В первой части в повести “Бэла” в инициальной позиции имеется пейзаж, который служит увертюрой ко всему, что произойдет не только в новелле, но и в самом романе. **Элементы этого пейзажа в дальнейшем повторяются в развитии, представляют собой знаменитые панорамы М.Ю. Лермонтова, которые также сближают его творчество со стилем барокко**, для которого свойственны многоплановые пейзажи, особенно панорамы. М.Ю. Лермонтов сам употребляет термин “панорама” в романе: “И точно, такую **панораму** вряд ли где еще удастся мне видеть...” (105, с. 306).

Обратимся к пейзажу в инициальной части повести “Бэла”: “Уж солнце начинало прятаться за снеговой хребет, когда я въехал в Койшаурскую Долину, осетин-извозчик неумоимо погонял лошадей, чтоб успеть до ночи взобраться на Койшаурскую Гору, и во все горло распевал песни. Славное место эта долина! **Со всех сторон** горы неприступные, красноватые скалы, **обвешанные** зеленым плющом и **увенчанные** купами чинар, желтые обрывы, **исчерченные** промоинами, а там **высоко-высоко** — золотая бахрома снегов, а внизу Арагва, обнявшись с другой



безымянной речкой, шумно **вырывающейся** из черного, полного мглой ущелья, тянется серебряной нитью и сверкает, как змея, своей чешуей” (там же, с. 277). Здесь, действительно, изображена панорама, отмеченная детерминантами “со всех сторон” — указывает на расширение картины — и “высоко-высоко” — на ее устремленность вверх. Все это тенденции барокко.

В этом пейзаже есть синтаксическая установка на осложнение на всех уровнях организации текста: осложненные конструкции, внутри осложнение простого предложения полупредикативными оборотами, выраженными причастиями с зависимыми словами: “обвешанные”, “увенчанные”, “исчерченные”, “вырывающейся”. Все они отображают “динамический порыв”, связанный с движением. Соединение признака и действия способствует созданию величественной картины, где признак запечатлевает движение, делая его достоянием общей грандиозной картины, разворачивающейся перед умственным взором читателя. Полупредикативные обороты способствуют динамике резко контрастирующих элементов пейзажа: “горы”, “скалы” — “обрывы”; “бахрома снегов” — “Арагва”, “безымянная речка”; “черное, полное мглой ущелье”. Эпитеты, в основном, несут беспримесно чистые цвета, также способствующие контрастированию: “красноватые”, “зеленый”, “желтые”, “золотая”, “черные”, “серебряная”, “сверкает”. Среди активизированных видов, картин доминируют рельефные, складчатые формы с обозначением скоплений и множеств: “скалы, обвешанные зеленым плющом и увенчанные купами чинар”; “обрывы, исчерченные промоинами”, “бахрома снегов”, “черное, полное мглой ущелье”. Разреженные пространства (“высоко-высоко” — “внизу”) контрастируют со скоплениями, их множеством, наплывами форм, мягкой рельефностью в отличие от остроконечных скал, характерных для романтического пейзажа. Типичные признаки барокко. Но только признаки. Текст “Бэлы” характеризу-

ется тем, что в нем осуществляется взаимодействие пейзажа с событиями в романе. Во многих чертах между изображаемым природным и человеческим миром наблюдается подобие: контрасты ярких, светлых и темных сторон жизни, внутренняя динамика.

Пейзажи барокко — всегда связь микрокосма и макрокосма. Земная музыка — зеркало, в котором отражается “большой мир”, и наоборот. Возможность изображения мира основана на том, что творчество и универсум, по принципам барокко, структурно подобны. Универсальную гармонию репрезентируют, как утверждал И. Липшиус, все явления мира: “Гармония прекрасна светлейшими и высочайшими творцами, сильным защитничеством истинных музыкантов, покровителями, а также наставниками. Гармония, говорю, прекрасна в триедином Боге, первообразе, источнике всего, в хоре духов благих, в вещественном макрокосме, в небесах, в элементах, в сочетаниях, в метеорах, металлах, камнях, растениях, животных; в микрокосме человека, в одном и во всем, среди вся, от всякого просто изумительна гармония, как-то: в самой

энциклопедической мудрости, теософии, метафизике, физике, арифметике, геометрии, музыке, астрономии, географии, оптике, механике, медицине, этике, экономике, политике, юриспруденции, истории, логике, ораторском искусстве, поэтике, драматическом искусстве и грамматике” (119, с. 122).

Вот фрагмент следующего пейзажа романа: “Налево **чернело** глубокое **ущелье**, а за ним и впереди нас темно-синие **вершины гор, изрытые морщинами, покрытые слоями снега**, рисовались на бледном небосклоне, еще **сохранившем** последний отблеск зари” (105, с. 280). Видим ту же картину: осложнение, динамика (“чернело”, “изрытые”, “сохранявшем”), контрастность: “ущелье” — “вершины гор”, складчатость, наплывы, рельефы: “изрытые морщинами”, “покрытые слоями снега”. Лексема “морщины” содержит в себе сему ‘складка’ — ‘бороздка на коже лица, тела, неровность на поверхности чего-нибудь’. И далее такого же рода картина, дающая интенсивностный порог за счет синтаксического осложнения в специфической конструкции, которая и является, по нашему мнению, элементом, формирующим рельефный, складчатый текст: “И в самом деле, Гуд-Гора курилась; по бокам ее ползли легкие струйки облаков, а на вершине лежала **черная туча, такая черная, что на темном небе она казалась пятном**” (там же, с. 281).

Черный цвет — это цвет барокко. В.П. Бранский пишет, что черное в романтизме сменилось коричневым. Он отмечает “запрет на употребление черного и культ коричневого цвета как “патины времени” (Шпенглер). Считалось, что черный цвет “не живописен” и “уродлив”. Поэтому вводилось жесткое правило: “Можно писать синими, зелеными, желтыми красками, но только не черными” (36, с. 355). Обратим внимание на умножение черного и на создание интенсивностного порога за счет многозначности придаточного, которое соединяет в себе значение степени действия и следствия — придаточное местоименно-

союзное соотносительное, по классификации Л.Ю. Максимова, который учитывает многомерность и динамичность сложноподчиненного предложения (см.: 229).

В тексте “Героя нашего времени” М.Ю. Лермонтова находит воплощение репрезентативный канон барокко — соответствие мировых (вселенских) контрастов и страстей тому, что происходит в среде людей. Там тоже — скопления и разряжения: толпа и пустота, смех и горе, крики и тишина. Сгущения выражаются местоимениями “мы”, “все”, “всё”. Пейзаж разворачивается параллельно событиям в “Бэле”, оттеняя, уточняя, символизируя происходящее, образуя изумительные контрапункты. Но пейзаж всегда опережает, предупреждает, настораживает, внутренне сгущая драматизм.

“Излюбленные мысли в эпоху барокко: мир — книга, мир — алфавит, элементы мира — части этой книги. Они унаследованы от средневековья. Понять этот мир не просто — так же, как уметь говорить. Языковая художественная коммуникация становится самостоятельной проблемой, — пишет М.Н. Лобанова (119, с. 76). Для барокко характерны этимологические штудии, внимание к слову, работа над ним, синестезия, установка на синтез искусств, музыкальный язык, обнажение смысла, установка на активизацию значения слова, на ценность отдельного слова, опору на слово, а не на смысл фразы, диалогичность, акцент на сознание воспринимающего, риторические установки, главный закон барокко — антитеза. М.Н. Лобанова отмечает: “Ключевые слова, избранные композитором, являются метатекстом, группирующим вокруг себя остальные, комментирующие тексты” (там же, с. 115). Метафорическое поле также собирает вокруг себя ценностные смыслы текста.

И.П. Смирнов пишет о корреляции барокко и авангарда: “Осмысление знака и предмета обозначения как сходных по форме повлекло за собой характерное для барокко и футуризма отрицание естественно-языковой омонимии. Слова, близко либо одинаково звучащие, полагались тавтологичными, чем обусловлено пристрастие художников обоих веков к “поэтическим этимологиям” типа тех, к которым прибегали Симеон Полоцкий (“Плутон... плут он”) или Асеев (“стекало в стекольнях”). Переносным смыслам была отведена роль прямых лексических значений (реализация метафоры). Вместе с отрицанием омонимии происходит и разрыв синонимических цепей языка. Они были лишены общих семантических звеньев ввиду тех тенденций барокко и футуризма, в силу которых между множеством знаковых элементов и множеством физических объектов утверждалось взаимно-однозначное отношение. Лексические единицы, расхлывшиеся в плане выражения, но родственные по смыслу, были сбалансированы на одном ценностно-стилистическом уровне. Это послужило источником смещения лексических стилей, которые были истолкованы не в качестве различных по назначению емкостей для хранения одних и тех же смыслов, но как одно сплошное поле. Отсюда же та избыточность стиля, которая заметна в барочных перифразах и плеоназмах футуристов, подобных плеоназму Хлебникова: “И кони скажут говорливо” (175, с. 352–353).

Мы подошли к главному, в чем выражается особенность принадлежности текста М.Ю. Лермонтова к стилю барокко, — к языку его произведений. Обратимся к рассмотрению языковых особенностей воплощения стиля барокко в тексте М.Ю. Лермонтова. Здесь важно определить, есть ли какие-либо характерные для барокко тенденции, которые реализует язык произведений М.Ю. Лермонтова, ведь именно в языке находят воплощение и внутреннее содержание произведения, и внешне выраженное его содержание — художественная форма.

3. Языковые особенности воплощения стиля барокко в тексте М.Ю. Лермонтова: синтаксические конструкции-агрегаты с S-образным строением

Стилю барокко свойственны сознательная языковая ориентированность, установка на риторичность, пафосность, соответствие между музыкой и словом, живописью и словом. Язык как материал художественного текста используется в сознательной ориентации на предельную выразительность, воздействие на читателя, слушателя, зрителя. Слово в произведениях, имеющих отношение к стилю барокко, — это слово многозначное, семантически усложненное, текст произведения многослоен, аллегоричен, язык находится в состоянии активной репрезентации: слово служит “сознанию о” предмете, с которым возможна адекватная в действительности. Не случайно во всех поэтиках говорится об эмблематичности слова и текста произведений, написанных в стиле барокко: “Обнаружить сходство” явное или тайное, “выразить его” — девиз барочных литературных поэтов, цель барочного “остроумия”, — пишет М.Н. Лобанова. — Постоянное изыскивание соответствий, аналогий, родства между объектом и его изображением свидетельствует о повышенном внимании к связям в мире. В барочном видении весь мир выстраивался в систему соответствий. Принцип репрезентации был универсальным. “Изображение”, “представление” знаменовали способность постигать мир. Излюбленный барочный образ — зеркало, выразивший представления об иллюзорности, бренности, — передавал и другие значения. Истина познается “как смутное и загадочное изображение в зеркале (per speculum in aenigmate)”. В каждом объекте прослеживается связь с другим, занимающим более высокую ступень в иерархии. Каждый предмет понимается как **подобие**, знак, фигура. Понять мир означает подниматься от одного **подобия** к другому, находить за внешней оболочкой сущность, форму, совершать восхождение по лестнице подобий, максимально приблизиться к первосущности. **Нацеленность барокко на языковую деятельность, создание “универсального языка”, конструирование языка и его грамматики находит предельное выражение в принципе сознательного конструирования, изыскивания подобий — репрезентации.** В рамках этой системы могут совершаться переходы от одного класса явлений к другому, замена явления другим, принадлежащим более крупному или высокому классу, и наоборот. Возможны плавные переходы от уровня к уровню, но возможны и внезапные подмены элементов. Это сообщает картине мира предельную однородность. Принцип репрезентации объясняет тяготение к символическому. Характерно, что Лейбниц понимает логику как “форму всеобщей символической”, где существует “возможность посредничать между единичными явлениями и способами мышления, а также сделать их взаимозаменяемыми, изображаемыми друг через друга при помощи фигуральных характеристик” (119, с. 84).

Речь поэтическая и прозаическая у М.Ю. Лермонтова отличаются, но находятся в корреляции по признаку антитестичности, антиномичности, так как и в том и в другом типах текста антиномия, в основе которой лежит антитеза, — основная единица гармонической организации текста. Особенно это касается поэзии, для которой вообще свойственен философский “метафизический” язык, где антиномия-проблема получает выражение

как суть поэзии, подлинного стремления к постижению истины, “схватывания” ее.

Одна из черт барочного остроумия — многоязычие. В романе “Герой нашего времени” есть такая установка. Реализуется она в первую очередь в том, что в романе несколько повествователей — автор, Максим Максимыч, Печорин. Соотношение авторского повествования и сказа с индивидуализированной речью рассказчиков уже полифонично по “структуре” голосов. Интересна и погруженность речи героев М.Ю. Лермонтова в разную языковую среду — горских народов (особенно в “Бэле”), простолюдинов-контрабандистов (в “Тамани”), речевую среду аристократического “водяного общества” (в “Княжне Мери”). Автор, помимо хорошего русского, владеет “татарским”. Из примечания М.Ю. Лермонтова следует, что автор перевел старинную песню, которую поет Казбич, на русский и придал ей стихотворную форму (105, с. 292). Максим Максимыч “хорошо знает по-ихнему” и легко разговаривает на “татарском”. Бэла учится говорить по-русски, Печорин — “по-татарски”. В тексте “Бэлы” сюжет разворачивается на фоне многочисленных реплик на разных языках, экзотизмов, которые создают особую языковую среду, характерную для кавказских народов, где функционирует огромное количество языков, диалектов, наречий: “На другой день утром рано приехал Казбич и пригнал десяток баранов на продажу. Привязав лошадь у забора, он вошел ко мне; я попотчевал его чаем, потому что хотя разбойник он, а все-таки был моим **кунаком**. Стали мы болтать о том, о сем: вдруг смотрю, Казбич вздрогнул, переменялся в лице — и к окну; но окно, к несчастью, выходило на задворье. “Что с тобой?” — спросил я.

— Моя лошадь!.. лошадь! — сказал он, весь дрожа.

Точно, я услышал топот копыт: “Это верно какой-нибудь казак приехал...”

— Нет! **Урус яман, яман!** — заревел он и опрометью бросился вон” (там же, с. 296).

В романе много примечаний с переводами экзотизмов в неопределенной адресации — автора или самого писателя М.Ю. Лермонтова. Известно, что М.Ю. Лермонтов интересовался кавказскими языками. В одном из писем С.А. Раевскому (Тифлис, вторая половина ноября — начало декабря 1837 года) он говорит об изучении “татарского” языка: “**Начал учиться по-татарски, язык, который здесь, и вообще в Азии, необходим, как французский в Европе**, — да жал, теперь не доучусь, а впоследствии могло бы пригодиться. Я уже составлял планы ехать в Мекку, в Персию и проч., теперь остается только проситься в экспедицию в Хиву с Перовским” (110, с. 598).

В “Тамани” также множество языковых пластов. Слепой изъясняется то малороссийским наречием, то по-русски, как заметил Печорин: “Ты хозяйский сын?” — спросил я его наконец. — “Ни”. — “Кто же ты?” — “Сирота, убогой”. — “А у хозяйки есть дети?” — “Ни, была дочь, да утикла за море с татаринном”. — “С каким татаринном?” — “А бис его знает! крымский татарин, лодочник из Керчи” (105, с. 342).

Контрабандисты говорят на условном, “конспиративном” языке. Это хорошо видно из диалога Печорина и девушки-контрабандистки, которая уходит от конкретных ответов и изъясняется пословицами, поговорками, имеющими обобщенное значение: “Скажи-ка мне, красавица, — спросил я: — что ты делала сегодня на кровле?” — “**А смотрела, откуда ветер дует**”. — “Зачем тебе?” — “**Откуда ветер, оттуда и счастье**”. — “Что ж, разве ты песню зазывала счастье?” — “**Где поется, там и счастьеливится**”. — “А как неравно напоешь себе горе?” — “Ну что ж? **где не будет лучше, там будет хуже, а от худа до добра опять не далеко**”. — “Кто ж тебя выучил эту песню?” — “Никто

не выучил; вздумается — запою: **кому услышать, тот услышит, а кому не должно слышать, тот не поймет**”. — “А как тебя зовут, моя певунья?” — “**Кто крестил, тот знает**” (там же, с. 350).

В повести “Княжна Мери” русский соседствует с французским, русская речь орнаментируется галлицизмами: “В это время дамы отошли от колодца и поравнялись с нами. Грушницкий успел принять драматическую позу с помощью костыля и громко отвечал мне по-французски:

— *Mon cher, je haïs les hommes pour ne pas les mépriser, car autrement la vie serait une farce trop dégoûtante.*

Хорошенькая княжна обнулась и подарила оратора долгим любопытным взором. <...>

— *Mon cher,* — отвечал я ему, стараясь подделаться под его тон: — *je méprise les femmes pour ne pas les aimer, car autrement la vie serait un mélodrame trop ridicule*” (там же, с. 362–363).

В романе сталкиваются элементы “высокого” и “низкого” стиля, образуется многоскладчатая полифактурность текста. Важно отметить элементы эвфуизма — напыщенности, вычурности речи, жеманного, манерного стиля. Эвфуизм — от английского *euphuism* от имени Эвфуэса, героя романа английского писателя Дж. Лили (1553–1606), в свою очередь, от греческого *euphyes* благовоспитанный, благородный. Такая речь характеризуется стилистической выделенностью в текстах М.Ю. Лермонтова. В “Герое нашего времени” Грушницкий говорит вычурно, что неоднократно является предметом насмешек Печорина: “Оборачиваюсь: Грушницкий! <...> **Говорит он скоро и вычурно**: он из тех людей, которые **на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы**, которых просто-прекрасное не трогает и которые **важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект — их наслаждение**... <...>

— Мы ведем жизнь довольно прозаическую, — сказал он вздохнув. — Пьющие утром воду вялы, как все больные, а пьющие вино повечеру несносны, как все здоровые. Женские общества есть, только от них небольшое утешение: они играют в вист, одеваются дурно и ужасно говорят по-французски. Нынешний год из Москвы одна только княгиня Лиговская с дочерью; но я с ними незнаком. Моя солдатская шинель — как печать отвержения. Участие, которое она возбуждает, тяжело, как милостыня” (там же, с. 358–361).

Итак, мы видим, что барокко свойственны полифоничность, нестабильность, “смешение слов”, “Вавилонская башня”. “Луис де Гонгора, — отмечает М.Н. Лобанова, — усматривает особое достоинство в “смешении слов”, воспекает “темноту и трудный слог”, побуждающий к тому, “чтобы неуверенный разум, изоцряясь в размышлении, трудясь над каждым словом (ибо с занятием, требующим усилий, разум укрепляется), постигал то, чего не мог бы понять при чтении поверхностном; итак, польза тут в обострении ума, и порождается она темнотой поэта” (119, с. 81). Эти приемы обусловлены сущностью барочной поэтики, ищущей “причудливой гармонии”. Сталкиваются взаимоисключающие ассоциации, в ярких антитезах вырисовываются контрастные эпитеты. Мозаичная красочность, разнообразие реальности, героев, характеров переливается блестящими сопоставлений, непосредственностью прозаизмов. Речь “корчмы” и “бивуака”, оригинальность, сниженность лексики и изысканность языка аристократических салонов — все это характерно для “Героя нашего времени” и отчасти для других произведений М.Ю. Лермонтова “Измаил-Бей” (1832), “Аул Бастунджи” (1833–1834), “Черкесы” (1828) и т.д. Возрождаются традиции единения полумистического аллегоризма и натуралистических деталей (см.: 119, с. 80). Идея множественности, положенная в

концепцию письма, влияет, в первую очередь, на многообразие и динамичность текста, рельефность его фактуры. Все это отвечает основному принципу барокко — множества в единстве.

Ж. Делез приводит аналогию, которая показывает беспредельность мироощущения человека барокко: “Если и существует в полном смысле слова барочный костюм, то он будет широким, подобным пышной, кипящей и юбкообразной беспредельности, и скорее окружит тело собственными свободными складками, которые всегда можно и приумножить, нежели станет передавать складки тела” (67, с. 210).

В прозе М.Ю. Лермонтова проявляются черты барочного остроумия, и хотя Лермонтов опирается на некоторые важные для него инвариантные конструкции, они имеют множество вариантов, его язык жив, находится в постоянном движении, выражающем активную динамику и напор мысли. Смену событий, развитие мысли передает структура предложения с активным использованием глагольных форм, отглагольных существительных, однородных членов предложения. Обратимся к роману “Герой нашего времени”, повести “Бэла”: “Долго, долго молчал Казбич; наконец, вместо ответа, он затыкнул старинную песню вполголоса... <...> Напрасно упрашивал его Азамат согласиться и **плакал**, и **льстил** ему, и **клялся**; наконец Казбич нетерпеливо **прервал** его:

— Поди прочь, безумный мальчишка! Где тебе ездить на моем коне? На первых трех шагах он тебя **сбросит**, и ты **разобьешь** себе затылок об камни.

— Меня! — **крикнул** Азамат **в бешенстве**, и железо детского кинжала **завенело** об кольчугу. Сильная рука **оттолкнула** его прочь, и он ударился об плетень так, что плетень **зашатался**. “Будет потеха!” — подумал я, **кинулся** в конюшню, **взнуздал** лошадей наших и **вывел** их на задний двор. Через две минуты уж в сакле **был** ужасный **гвалт**. Вот что случилось: Азамат **вбежал** туда в разорванном бешмете, **говоря**, что Казбич **хотел** его **зарезать**. Все **выскочили**, **схватились** за ружья — и **пошла** потеха. **Крик, шум, выстрелы**; только Казбич уж был верхом и **вертелся** среди толпы по улице, как бес, **отмахиваясь** шашкой” (105, с. 292–293).

Динамично развивающиеся события, предельное напряжение передаются глаголами речи, глагольными формами, отглагольными существительными: “плакал”, “льстил”, “клялся”, “прервал”, “крикнул в бешенстве”, “был гвалт”, “говоря”, “крик”, “шум”. Используются глаголы с активно направленным действием: “оттолкнула”, “кинулся”, “взнуздал”, “вбежал”, “вывел” и т.д. М.Ю. Лермонтов любит фиксировать быструю смену событий, различного рода неожиданности, которые создают интенсивные пороги в развитии и восприятии текста. В данном случае это конструкция, которая содержит детерминант “через две минуты” и передает звуковое напряжение, подъем, нарастание шума. Различного рода скопления, напряжение, волны — все это свойственно стилю барокко.

Часто М.Ю. Лермонтов использует местоимения “все”, “все”, которые обозначают объединение, скопление людей, охваченных волнением, совместным действием. В данном случае это значение выражается предложением “**Все** выскочили, схватились за ружья — и пошла потеха”. Здесь мы имеем дело с типичной конструкцией — сложносочиненным предложением, передающим быструю смену событий. Этому же способствуют различные типы бессоюзных сложных предложений, предложений с разными видами связи: “Григорий Александрович **взвизгнул** не хуже любого чеченца; **ружье из чехла, и туда — я за ним**” (там же, с. 318), “Но выстрел **раздался** и пуля **перебила** заднюю ногу лошади; она сгоряча **сделала** еще **прыжков десять**, **споткнулась** и **упала на колени**; Казбич **соскочил**, и тогда мы



увидели, что он **держал** на руках своих женщину, окутанную чадрую...” (там же, с. 319), “...только что она **открыла** глаза, **начала звать** Печорина” (там же, с. 320), “Только что она **испила** воды, как ей **стало легче**, а минуты через три она **скончалась**” (там же, с. 322), “Лошади **были** уже **заложены**; колокольчик по временам **звенел** под дугою, и лакей уже два раза **подходил** к Печорину с докладом, что всё готово...” (там же, с. 333).

Обозначению быстрой смены событий способствует употребление ситуантов “вдруг”, “как вдруг”, “тотчас”, “только что”, “на другой день”: “**На другой** день утром рано приехал Казбич и пригнал десяток баранов на продажу” (там же, с. 296), “Стали мы болтать о том, о сем: **вдруг** смотрю, Казбич вздрогнул, переменялся в лице — и к окну; но окно, к несчастью, выходило на задворье” (там же, с. 296), “**Вот он раз** и дождался у дороги, версты три за аулом; старик возвращался из напрасных поисков за дочерью; уздени его отстали, — это было в сумерки, — он ехал задумчиво шагом, **как вдруг** Казбич, будто кошка, нырнул из-за куста, **прыг** сзади его на лошадь, ударом кинжала свалил его наземь, схватил поводья — и **был таков**; некоторые уздени все это видели с пригорка: они бросились догонять, только не

догнали” (там же, с. 303). Такого рода конструкции также создают интенсивностные пороги в структуре и восприятии текста:

Стали мы болтать о том, о сем: **вдруг** смотрю, Казбич вздрогнул...

...он ехал задумчиво шагом, **как вдруг** Казбич... нырнул из-за куста...

Возникают фактурные рельефы, то, что называют складчатостью барочного текста. **Фактура** — **качественная сторона языковой ткани, включающая всю совокупность выразительных средств (складывающихся из соотношения разных фактур — графической, звуковой, грамматической; синтаксической и т.д.), а также качественную сторону фактур неязыкового предметного слоя, активизированных через “сцены”, “виды”, “картины”; в них актуализируются чувственные — зрительные, обонятельные, тактильные и другие впечатления от репрезентируемых предметов.** Фактура всегда связана с конкретно-чувственным, “телесным” понятием о тексте как гармоническом целом и представляет его как “вещь” индивидуальную, сделанную, художественно обработанную (см.: 224, с. 438–439, а также 228, 231).

Фактурный рельеф — наложение фактурных свойств текста, которые образуют особые плотности, формируют “складчатый” характер текста. В этом проявляется интенциональная направленность языка, который формируют в неязыковых слоях ментальный предметный мир с его фактурными свойствами, которые обусловлены перцептивной активизацией текстового пространства и активностью воспринимающего, читателя, вступающего в соприкосновение с предметным миром текста и с самим “телом” текста. **Рельеф текста** — это совокупность языковых средств, их значений, образующих выпуклости, скопления выразительных элементов фактуры и их разряжения, что формирует условные возвышения (положительные формы рельефа) и впадины (отрицательные формы). Положительные формы рельефа имеют направленность вверх, отрицательные — вниз. Для того чтобы мир текста стал ощутимым, нужно вступить в материальный контакт с элементами “вещества” текста — его изгибами, гранями, краями. Фактурность текста заключается в установке на разрывы и расколы, противоположные им фактурные скопления, множества, что находится в соотношении “пространство” — “масса”. Складчатость, рельефность текста образуют значимые возвышения и спады.

Текст характеризуется процессуальностью построения и восприятия, в ходе развертывания текста наблюдается смена фактурных форм, реализующихся в фактурных отклонениях, сопоставлениях, противопоставлениях. В процессе горизонтального развертывания текста М.Ю. Лермонтова обнаруживается процесс развертывания фактурных ядер, ячеек, их модификации. **Фактурное ядро** — задающий способ организации фактуры, повторяющийся на протяжении всего текста. Ядро реализуется в **фактурных ячейках** — это относительно завершённые участки фактурного развития, на протяжении которых полностью прорисовываются все элементы, характерные для данного типа фактуры. В результате формируется перцептогенез текста.

Перцептогенез текста представляет собой поэтапное развертывание образа внутренней структуры текста, в результате чего возникает соотношение “пространства” и “массы”, реализующихся в их перцептивной выраженности. Л.М. Веккер отмечает: “Основное эмпирическое содержание феномена

заключается в том, что перцептивная структура расчленяется на образ пространства, в котором находится и к определенной координате которого относится данный предмет, и на образ самого предмета. Именно второй компонент в его отчужденности от первого и в своей внутренней расчлененности и составляет ту “существенную добавку”, которая приобретается на собственно перцептивном уровне в отличие от уровня сенсорного. Результат добавления этого собственно перцептивного компонента обнаруживает себя в расчленении структуры сенсорно-перцептивного поля на два “слоя”, первый из которых — общий пространственно-временной фон — представляет исходный сенсорный уровень как необходимую “сцену” и фундамент собственно психической организации процесса, а второй выражает перцептивную надстройку — воспроизведение конкретных объектов как разыгрывающихся на этой сцене событий. Именно поэтому форма является одним из главных эмпирических воплощений перцептивной структуры как целостного “гештальта” (45, с. 141). Как отмечает Л.М. Веккер, “свойство предметности характеризует пространственно-предметную **структурированность перцепта**, иногда обозначаемую как свойство **“структурности восприятия”** (там же).

В процессе определения перцептивной значимости текста важными являются понятия интенсивности и модальности, которые реализуются в процессе выделения “пространства” и “массы” и дают ощущение различия величины “разностного порога” на их фоне. Выявлению интенсивностного порога способствует контрастирование. **Более низкие пороги обнаруживаются в “пространстве” текста, более высокие рельефы:** “То обстоятельство, что величина порога и обратно пропорциональная ей величина чувствительности входят в качестве одной из детерминант именно в интенсивностную характеристику образа и тем самым так или иначе обуславливают последнюю, не нуждается в дополнительных пояснениях. Сам факт наличия порога на предмете и на фоне является по своему существу в такой же мере прямым выражением сенсорно-перцептивной “двуслойности” интегрального образа в области интенсивностной характеристики, в какой исходный феномен выделения предмета из фона воплощает наличие этих двух “пластов” в области пространственно-временной структуры образа. <...> Естественным выражением исходной роли сенсорного фона или поля является, по-видимому, и факт более низкой величины порога и, соответственно, более высокой чувствительности именно на фоне” (там же, с. 142). Фактурные накопления и разряжения, действующие на восприятие текста читателем, в том плане, как он “чувствует” его, формируют систему перцептов в разных слоях текста (они представляют собой фактурные ячейки с разным интенсивностным порогом). Формированию таких порогов способствуют те конструкции, о которых мы говорили выше. Они образуют в тексте М.Ю. Лермонтова некие структуры, реализующие семантические скопления, организующие перцептивное поле текста. **Перцептивное поле текста** — наличие в тексте фактурного рельефа, оказывающегося перцептивно значимым в ментальном и чувственном характере организации текста. Здесь в сложном соотношении взаимодействуют между собой концепты, перцепты и аффекты.

Ж. Делез и Ф. Гваттари пишут: “Три вида мысли пересекаются, переплетаются, но без всякого синтеза или взаимоотождествления. **Философия вызывает события с помощью концептов, искусство воздвигает памятники с помощью ощущений, наука конструирует состояние вещей с помощью функций.** Между этими планами может образовываться плотная ткань соответствий. Но в этой сети имеются и высшие точки, в которых

ощущение само становится ощущением концепта или функции, концепт — концептом функции или ощущения, функция — функцией ощущения или концепта. Причем не успел появиться один из этих элементов, а другой уже наготове, пока еще неопределенный или неведомый. Каждый элемент, сотворенный в том или ином плане, тянет за собой другие, инородные себе элементы, которые еще предстоит творить в других планах, — мышление как гетерогенез” (68, с. 254–255).

В произведениях М.Ю. Лермонтова много восклицательных конструкций, логических антифраз, риторических вопросов. Они имеются в речи как автора, так и персонажей, в том числе и рассказчиков: “Только стоя за дверью, я мог в щель рассмотреть ее лицо: и мне стало жаль — **такая смертельная бледность покрыла это милое личико!** Не слыша ответа, Печорин сделал несколько шагов к двери; он дрожал — **и сказать ли вам?** я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя. **Таков уж был человек, бог его знает?** Только едва он коснулся двери, как она вскочила, зарыдала и бросилась ему на шею. — **Поверите ли?** я, стоя за дверью, также заплакал, то есть, знаете, не то чтоб заплакал, **а так — глупость!**..” (105, с. 302), “Остальную часть вечера я провел возле Веры и **досыта наговорился о старине!** **За что она меня так любит, право, не знаю!** — Тем более, что это одна женщина, которая меня поняла совершенно, со всеми моими мелкими слабостями, дурными страстями... **Неужели зло так привлекательно?..**” (там же, с. 398). Такие конструкции способствуют аффективной передаче мысли, настроения, делают текст чрезвычайно живым в плане интеллектуального и эмоционального воздействия, способствуют созданию острохарактерной фактуры текста, так как постоянно возникают эмоциональные вздымания, подъемы, спады — складки и складки в складках.

Основной формой передачи мысли как речи автора, рассказчиков, так и персонажей является сложное предложение, выражающее сложную, но незатрудненную, ярко артикулированную мысль. Строй сложного предложения многообразен, очень свободен и динамичен. Часто употребляются синтаксически сгущенные конструкции с разными видами связи и большим количеством придаточных. Приведем фрагмент одного из рассуждений Печорина: “А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет. Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую всё, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше неспособен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле всё, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это **сладкая пища нашей гордости?** А что такое счастье? Насыщенная гордость. Если б я почитал себя лучше, могущественнее всех на свете, я был бы счастлив; если б все меня любили, я в себе нашел бы бесконечные источники любви. Зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности; идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает

уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует; от этого гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума, точно так же, как человек с могучим телосложением, при сидячей жизни и скромном поведении, умирает от апоплексического удара” (там же, с. 401)

Особенность структуры этого рассуждения — передача живой мысли. Как правило, она имеет критический характер, направленный по отношению к себе (герою, автору, рассказчику). Такого рода рассуждения обычно характеризуются затрудненностью, но в текстах Лермонтова, наоборот, легко развертывается каскад умозаключений, четко выстроенных, аргументированных, подробно изложенных. М.Ю. Лермонтов любит топиализацию. С помощью конструкций, часто экспрессивных, эмоциональных, он формулирует тему (топик). В данном случае роль топиализирующей конструкции выполняет первое предложение в абзаце “А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души!”. Оно определяет и задает развитие темы. Далее используется система предложений, в которых раскрывается тема жажды власти над людьми. Переход к новой мысли идет через обозначение новой темы, также с помощью топиализации с дефиницией: “А что такое счастье? Насыщенная гордость”. Данный текст — безжалостный анатомический анализ состояния жажды власти над людьми. Печорин аналитически разлагает мысль о власти, четко аргументируя каждое положение. Используется анализ — логический прием, метод исследования, заключающийся в том, что изучаемый предмет мысленно расчленяется на составные элементы: признаки, свойства, отношения, — каждый из которых рассматривается в отдельности как части расчлененного целого для того, чтобы с помощью синтеза быть вновь объединенными в целое, обогащенное новыми знаниями. В анализе Печорина присутствует абстрагирование, обобщение, аргументация. В системе аргументации есть дефиниции — прямые и косвенные:

“**Она (душа) как цветок**, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца”;

“**честолюбие** есть не что иное, как **жажда власти**”;

“**первое мое удовольствие — подчинять моей воле всё, что меня окружает**”;

“**возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти?**”;

“А что такое **счастье? Насыщенная гордость**”;

“**идеи — создания органические**”;

“их рождение дает уже им форму, и эта **форма есть действие**”;

“**тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует**”.

Имеются сентенции, также основанные на определениях: “**Зло порождает зло**”, “**Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей**, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это **сладкая пища нашей гордости?**”

Здесь мы имеем дело со скоплением дефиниций. “Дефиниция (лат. definitio — определение) — предложение, описывающее существенные и отличительные признаки предметов или раскрывающее значение соответствующего термина. Часто в дефиниции дается указание на ближайший род, в котором входит данный предмет, и на видовое отличие этого предмета от всех остальных видов, составляющих род. <...> Дефиниция не охватывает предмета всесторонне и с исчерпывающей полнотой, не раскрывает все богатство содержания понятия. Но во всех случаях, когда надо кратко, сжато охарактеризовать сущность того или иного предмета, установить четкую границу (предел) его, неизбежно прибегают к дефиниции” (94, с. 141).

Итак, дефиниция — краткое логическое определение какого-либо понятия, содержащее наиболее существенные его признаки. Дефинирование характерно для научной речи, которая стремится к четким формулировкам, конкретным данным, строгим, обоснованным выводам. Надо обратить внимание еще и на то, что объектом рефлексии становятся понятия “душа”, “честолюбие”, “удовольствие”, “чувство любви”, “счастье”, “идеи”, “форма”, “действие”, “зло”, “страдания”, “радость”, “гордость” и т.д. Все это отвлеченные понятия, характерные для “метафизического” философского языка. Герой М.Ю. Лермонтова намечает здесь круг тем, которые являлись основой его размышлений, философской рефлексии. Философы определяют это как “творить концепты”, то есть выделять, обозначать, определять общие культурные понятия. Именно философия — “дисциплина, состоящая в творчестве концептов”, — пишут Ж. Делез и Ф. Гваттари в работе “Что такое философия?” (68, с. 14). Именно концепты создают ощущение стиля, “философского вкуса”: “Прежде всего, концепты всегда несли и несут на себе личную подпись: аристотелевская субстанция, декартовское *cogito*, лейбнизианская монада, кантовское *априори*, шеллингианская потенция, бергсоновская длительность... А сверх того, некоторым из них требуется для своего обозначения необыкновенное слово... Одним потребны архаизмы, другим неологизмы, пронизанные головокружительными этимологическими изысканиями; этимология здесь — характерно философский род атлетизма. Очевидно, в каждом случае есть какая-то странная необходимость в этих словах, их подборе, что-то вроде стиля. Для того чтобы окрестить новый концепт, требуется характерно философский вкус, проявляющийся грубо или же вкрадчиво и создающий внутри языка особый язык философии — особый не только по лексике, но и по синтаксису, который может отличаться возвышенностью или же великой красотой. Кроме того, хотя у каждого из концептов есть свой возраст, подпись создателя и имя, они по-своему бессмертны — и в то же время повинуются требованиям обновления, замены и мутации, благодаря которым философия имеет беспокойную историю и столь же беспокойную географию; каждый момент и каждое место пребывает — но во времени, и проходит — но вне времени. Если концепты меняются, то спрашивается, в чем же тогда единство философских учений?” (там же, с. 17–18).

Как думается, М.Ю. Лермонтову, художнику, творчество которого основано на философской рефлексии, соответствует стиль, в который входят концепты, характерные именно для его авторского сознания. И если бы можно было назвать один из главных авторских концептов М.Ю. Лермонтова, то мы бы назвали концепт “вечность”, рефлексия над которым имеет место и в поэзии, и в прозе, и в драматургии (см. об этом далее). Рефлексии М.Ю. Лермонтова часто подвергаются такие концепты, как “страсть”, “страдание”, “сомнение”, “история души человеческой”. Так, например, слова с корнем “страсть” имеют около 200 употреблений, слова со значением “сомнение” — около 50. Обратим внимание на то, что одна из ранних драм М.Ю. Лермонтова (1830) имеет название “*Menschen und Leidenschaften*” (“Люди и страсти”).

Таким образом, мы видим, что в творчестве М.Ю. Лермонтова, как и в творчестве художников барокко с его антитетичной эстетикой, можно зафиксировать “первую поэтику” и “первую эстетику”, которые говорят о связи его произведений с риторикой, логикой, философией, требующих рационального контроля над творчеством. “Вторая эстетика и поэтика” связаны с аффектами, свободой, неожиданностями, внезапностью, странностями и разнообразием. В барокко “поэтика аффекта”

вырабатывала свои нормы, а “поэтика порядка” постепенно завоевывала вольности. Сказалась нацеленность барокко на языковую деятельность (см.: 119, с. 9).

В.В. Виноградов в работе “Стиль прозы Лермонтова” (1941) пишет: “Исповедь души современного человека осуществляется на фоне трех жизненных эпизодов, восходящих к боевым сюжетам предшествующей литературы, в совокупности своей определяющих отношение “героя нашего времени” к природе и “детям природы”, к светскому обществу, к теме судьбы и смерти. Душа раскрывается с разных сторон в потоке переживаемых и заносимых в дневник событий. “Я” современного человека меньше всего похоже на шумный романтический водопад. Романтические страсти и позы с их трагической мишурой — удел Грушницких. В записках Печорина чрезвычайно остро обозначается отход от фразеологии и психологии романтического чувства, от сентиментальных прений и бешеных порывов романтизма. “Полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов: душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она проникается своей собственной жизнью, — лелеет и наказывает себя как ребенка”. На этой почве развивается эгоизм современного человека. **Неспособный к страстям и бурям, он логически разлагает переживание на его составные элементы. В противоположность романтику, который не может вырваться из вихря страстей и бурных переживаний, современный человек радуется всякому проблеску живого трепетного чувства в своей душе.**

“Давно забытый трепет пробежал по моим жилам при звуке этого милого голоса”.

“Сердце мое болезненно сжалось, как после первого расставания. О, как я обрадовался этому чувству! Уже не молодость ли с своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять, или это только ее прощальный взгляд, последний подарок, — на память?..”

Показательно, что и тут анализ чувства завершается вопросом недоумения, столь характерным для рефлексии современного сознания. История души как литературный жанр должна была опираться не только на стиль повествования и на драматический язык воспроизводимых диалогов, но в гораздо большей степени на **метафизический язык, язык психологических наблюдений и интеллектуальных рассуждений, на язык мыслей, заметок и афоризмов**. Однако это психологическое раскрытие души современного человека, в связи с повествованием о трех значительных жизненных эпизодах, происходит как бы постепенно расширяющимися, концентрическими кругами” (48, с. 592–593).

В.В. Виноградов приходит к выводу о том, что в прозе М.Ю. Лермонтова был осуществлен синтез стиховой и прозаической культуры русской речи. А.С. Пушкин поставил проблему метафизического языка. В творчестве М.Ю. Лермонтова она получила оригинальное разрешение, так как **элементы публицистического и научно-философского языка стали органической, составной частью стиля художественной прозы. Таким образом была открыта перспектива широкого взаимодействия между стилями художественной литературы и стилями публицистики и науки**: “В борьбе с романтической фразой и романтическим идеализмом Лермонтов нашел самостоятельную дорогу, воспользовавшись многими художественными завоеваниями самой романтической поэтики. В романтической культуре художественного слова Лермонтов нашел новые средства психологического изображения личности. Стихотворная речь пушкинской эпохи достигла гораздо большего сближения с

живой устной речью, чем язык прозы. И Лермонтов перенес эти достижения стихового языка в область художественной прозы. В прозаическом языке Лермонтова отголоски и отражения стиховой фразеологии и стиховых конструкций лирически оттеняют, а иногда завершают реалистически оправданную и точно подобранную группу бытовых выражений. Тонкие стилистические переходы от языка деловой прозы к литературно-художественным оборотам, своеобразные приемы смещения простых повседневных фраз разговорной речи с выразительными средствами поэтического языка придают повествовательному стилю Лермонтова стилистическое разнообразие, семантическую сложность и психологическую рельефность. **Синтез стиховых и прозаических форм** в области лексики и фразеологии осуществлялся у Лермонтова посредством некоторого стилистического выравнивания сцепляемых звеньев одной фразовой цепи и семантического обострения их связей. В языке Лермонтова реалистически уравниваются элементы стиховой романтики и бытового протоколизма. Повествовательный динамизм пушкинской глагольной фразы сочетается здесь **с отвлеченной точностью номинативных логических определений и с лирической выразительностью и психологической рельефностью качественных оценок и характеристик.**

В лермонтовской прозе открылось обществу, что “образовались стихии новой жизни и раздаются вопросы, которые дотоле не раздавались”. “Тут было все — и самобытная, живая мысль... тут была и какая-то мощь, горделиво владевшая собою и свободно подчинявшая идее свои порывы свои; тут была и эта оригинальность, которая, в простоте и естественности, открывает собою новые, дотоле невиданные миры, и которая есть достояние одних гениев; тут было много чего-то столь индивидуального, столь тесно слитого с личностью творца, — много такого, что мы не можем иначе охарактеризовать, как назвавши “лермонтовским элементом” (там же, с. 625–626).

И все-таки можно выделить, как и авторские концепты, некоторые особые “авторские” конструкции, присущие М.Ю. Лермонтову как художнику, связанному со стилем барокко, и наиболее ярко репрезентирующие этот стиль. На протяжении всего текста в “Герое нашего времени” повторяются **конструкции с многозначными придаточными.** К ним внешне не приковано внимание, но они формируют наплывы смысла, складки текста, создают избыточность, характеризуются некоторой тавтологичностью. Это, как правило, местоименно-союзные соотносительные придаточные (субстантивные, адъективные, адвербиальные — качественно-количественные). Встречаются и другие разновидности придаточных усложненной семантики, но этот тип наиболее частотен. Можно найти множество способов рассмотрения языковой ткани “Героя нашего времени” как барочной, но все это внешние черты. Мы хотим обратить внимание именно на одну из черт синтаксиса текста М.Ю. Лермонтова, способствующую осуществлению интенсивных смысловых и структурных порогов, усложнений и рельефности (скаждчато-сти) текста. Речь идет как раз о названных конструкциях, которые, как правило, сочетают в себе значения степени действия, цели, следствия и т.д.

Такого рода модели Л.Ю. Максимов в свое время рассматривал как многомерные и динамичные, абсолютно проницаемые для типизированных лексических и функциональных элементов. Эти предложения имеют сгущенную многоплановую семантику, относятся, как правило, к типу местоименно-союзных соотносительных придаточных: “Местоименно-союзный соотносительный тип имеет контаминированный характер, — пишет Л.Ю. Максимов, — занимает промежуточное положе-

ние между местоименно-соотносительными конструкциями и расчлененными конструкциями соответствующих типов. Отнесенность придаточной части, с одной стороны, к сочетанию количественного, количественно-степенного, количественно-качественного или (редко) собственно качественного коррелята со знаменательным словом, а с другой стороны, ко всему главному, и типологически-конструктивный коррелят при союзном подчинении придаточной части создают противоречивый структурный механизм, порождающий не менее противоречивую семантическую продукцию — корреляционно-распространительные отношения, то есть как бы совмещение корреляционных (без сопоставления) и подчинительно-распространительных отношений” (128, с. 26).

Замечание о противоречивом структурном механизме и не менее противоречивой семантической продукции здесь очень важно. Конструкции с многозначными придаточными встречаются в описаниях, повествованиях, рассуждениях в “Герое нашего времени”, формируя сложные тектонические формы текста. Они сгущают чувства, мысль, настроение. Текстом все это отображается через многозначность и многослойность значений придаточных предложений. Уже в “Предисловии” мы встречаемся с процессом скручивания, уплотнения рассуждения за счет конструкций с многозначными придаточными. В инициальной части задаются такие конструкции: “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. А жаль, что это так, особенно у нас. Наша публика **так еще молода и простодушна, что не понимает басни**, если в конце ее не находит нравовучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана” (105, с. 275).

Здесь речь идет о восприятии произведения, характеризуется читатель. Дается метаописание предисловия: как видно, в нем определяется основная — “нравственная цель”. Последовательное развертывание рассуждения приводит к выводу: “Наша публика **так еще молода и простодушна, что не понимает басни**, если в конце ее не находит нравовучения”. Эта часть текста характеризуется семантикой скопления, обобщением — “наша публика”. Предикаты “молода и простодушна” усилены наречием степени “так”. Придаточное, прикрепленное союзом “что” — “что не понимает басни...” содержит значения образа действия, степени и следствия. Типизированные лексические элементы “молода”, “простодушна” и “не понимает басни”, “не находит нравовучения” приводят мысль к строгости, четкости и одновременно уплотненности значения за счет того, что многозначное придаточное в соотношении с главной частью содержит не только вывод, но в ней представлен аргумент — “так молода и простодушна”. Такого рода конструкции имеют характер сентенций, широких обобщений, характеризуются тем, что Ж. Бодрийяр определяет как “радикализм мысли”, некий выпад. “Радикализм” — решительный, наступательный образ мысли.

Далее в этом же “Предисловии” для характеристики мысли и способов ее выражения используются лексемы “орудие”, “смертельное”, “неотразимый и верный удар”, что подтверждает радикальный характер мысли автора “Героя нашего времени”. Способы выражения мысли Печориным также запечатлеваются в конструкциях с многозначными придаточными: “Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурен, а я вам скажу, что **еще ли вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина? Если вы любовались вымыс-**



лами гораздо более ужасными и уродливыми, отчего же этот характер, даже как вымысел, не находит у вас пощады? **Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?..** (там же, с. 276). Здесь имеет место наслоение значений в придаточных: условие, причина, следствие.

Есть части текста, где находим скопления конструкций-агрегатов: «Дня через четыре приезжает Азамат в крепость. По обыкновению, он зашел к Григорью Александровичу, который его всегда кормил лакомствами. Я был тут; зашел разговор о лошадях, и Печорин начал расхваливать лошадь Казбича: **уж такая-то она резвая, красивая, словно серна, — ну, просто, по его словам, такой и в целом мире нет** (1).

Засверкали глазенки у татарчонка, а Печорин будто не замечает; я заговорю о другом, а он, смотришь, тотчас собьет разговор на лошадь Казбича. **Эта история продолжалась всякий раз, как приезжал Азамат** (2). Недели три спустя стал я замечать, что **Азамат бледнеет и сохнет, как бывает от любви в романах-с** (3). Что за диво?..

Вот видите, я уж после узнал всю эту штуку: Григорий Александрович **до того его задразнил, что хоть в воду** (4); раз он ему и скажи: «Вижу, Азамат, что тебе больно понравилась эта лошадь; а не видать тебе ее как своего затылка! Ну, скажи, что бы ты дал тому, кто тебе ее подарил бы?..»

— Все, что он захочет, — отвечал Азамат.

— В таком случае я тебе ее достану, только с условием...

Поклянись, что ты его исполнишь... (5)

— Клянусь... Клянись и ты.

— Хорошо! Клянусь, ты будешь владеть конем; только за него ты должен отдать мне сестру Бэлу: Карагёз будет ее калымом.

Надеюсь, что торг для тебя выгоден (6).

Азамат молчал (там же, с. 294).

Выделенные конструкции построены по моделям сложного предложения (сложноподчиненного), но содержат различные модификации, связанные с осложнением семантики придаточной части. Придаточные сочетают значения степени действия и следствия (1), образа действия и времени (2), образа, степени действия и присоединения (3), образа действия и следствия (4), изъяснительное и причины (5,6). В тексте, имеющем разговорный характер, отличающемся экспрессией, осложненные по семантике конструкции, которые встречаются и в речи рассказчика, и в речи героя, создают уплотнения, вздымания, наложения смыслов. Хотим мы этого или не хотим, мы постоянно наталкиваемся на интенсивностные пороги, связанные с особой экспрессией этих конструкций. Этому способствуют типизированные лексические элементы, также семантически уплотненные: «резвая», «красивая», «всякий раз», «бледнеет», «сохнет», «задразнил», «поклянись», «надеюсь».

Разветвленная сеть вариаций по отношению к строго фиксированному в языке, в частности музыки, инвариантным конструкциям вообще характерна для барокко. М.С. Друскин, говоря о творчестве И.С. Баха, отмечает: «В творчестве Баха отчетливо выражены общественная позиция, национальный характер и ход развития немецкого музыкального искусства, проходившего под знаком барокко. Музыкальное барокко — сложное явление. Оно многопланово и вобрало в себя разные историко-стилистические ряды: веками разрабатывавшийся полифонический склад письма; ренессансную мелодию, преобразованную в декламационно-кантиленную мелодию; мотивную технику с позднейшей разработкой рельефного тематизма; тональное мышление, сменившее модальное и развивавшееся в опоре на практику генерал-баса; принципы концертирования, обострившие структурные контрасты и обновившие общий

строй звучания; архитектуру, основанную на сложных композиционных связях. Названы то дополняющие друг друга, то взаимоисключающие, но диалектически сопряженные признаки. Иногда они представляли в виде отдельных стилиобразующих элементов, нередко в системном единстве, в том числе у Баха. Он придерживался и традиционных для музыки барокко жанров (за исключением оперы). Здесь также существовала своя система. <...> **Типовое в сочетании с вариантным — основа творческого метода Баха**, что прослеживается и в крупном, и в малом: музыка инструментального концерта вариантно переизлагается в духовной кантате, подтекстовывается, распевается хоровыми голосами, а некоторые танцы снабжаются «дублями» — мелизматически орнаментированным переизложением. В своих произведениях Бах придерживался **типизированного характера движения**, однако такое усредненное движение, которое может быть сведено к пяти-шести видам, варьировалось мотивной артикуляцией, фактурой, техникой перестановок и т.д. В передаче аффектов, душевных состояний, в воплощении сущности типовой тематики — во всем осуществляется метод образно-структурного варьирования. <...> Его «хронотоп» был выше охарактеризован: временные категории вызвали также **типизированные пространственные представления, имевшие определенную семантическую функцию**. Генетически они восходят к средневековым воззрениям, возрожденным в XVII веке, согласно которым мир расчленялся на пары противоположностей: «Небесное противостоит земному, Бог — дьяволу, понятие верха сочетается с понятием благородства, чистоты, добра, тогда как понятие низа имеет оттенок неблагородства, грубости,

нечистоты, зла. Контраст материи и духа, тела и души также содержит в себе антитезу “низа” и “верха”. Такое понимание пространства именуется спиритуалистическим, символически одухотворенным: “верх” и “низ” наделяются семантически значимой оппозицией света — тьме, блаженства — греховности, спасения — проклятию, чистых помыслов — низменным.

Земля, море, долина — это не равнина, а низ, тяжесть, горизонталь, распластанность, косность, бессилие, противоположные высотам, воздуху, небу, вертикали, устойчивости, подъему, утверждению жизни и света. Отсюда — сходство в средствах изображения ночи, тьмы, мрака, теней и бездны, глубины, низин, эмоций страдания; слезы, скорбь, боль передаются как глубина, низины, а радость, покой, восторг — как высоты, небеса” (71, с. 164–166).

Предложения с многозначными придаточными, в особенности местоименно-союзные соотносительные со значениями образа и степени действия, следствия и т.д., выражающие сильные, интенсивные проявления мысли, чувств, настроения, используются М.Ю. Лермонтовым на протяжении всего текста, они создают особый фактурный рельеф текста.

В конструкциях с многозначным придаточным, которые мы анализируем, это и происходит: ощущение становится ощущением концепта, концепт — концептом ощущения — речь идет о том, что ментальное получает осязаемый характер, ощущения становятся мыслимыми. Тяготение к универсальности и материально-вещественной полноте охвата действительности — типичная черта барокко. Эстетика барокко направлена на стимуляцию перцептивной активности воспринимающего текст субъекта. Исследователи барокко отмечали выделенность слова в системе текста, его наглядность, феноменологическую направленность на предметность, “вещную” явленность, полнокровную осязаемость. А.В. Михайлов пишет: “...слово заключает в себе известную вещь, а потому и зрительность, создает, однако, новую ситуацию слова — оно теперь сопряжено с образом, и образ этот, продолжающий слово, есть вместе с тем и нечто от него отличное, отдельное. Это слово в своей сопряженности с образом (такое, в логическом устройстве какого на первом плане — некоторая образно-знаковая схема слова и только на втором — возможная его графическая конкретизация и детализация) и этот образ в его сопряженности со словом дают уже смысловой элемент...” (138, с. 144). А.В. Михайлов отмечает также, что в эстетике барокко слово в его предметности, а скорее вещественности дается совершенно независимо от степени его отвлеченности, так как любую отвлеченность можно привести к некоторой вещественной явленности и зрительности — наглядности (там же, с. 145). Этому в текстах Лермонтова способствуют типизированные лексические элементы, на которые мы неоднократно указывали. Речь идет о репрезентации, присущей барокко. При этом “весь зрительный образ и вся его наглядность мыслятся исключительно в сфере слова” как “разверзание видения” (там же, с. 147).

Такого рода превращения характерны для музыкального текста. М.С. Друскин пишет: “В связи с распространением светского мадригала и зарождением оперы музыка шла навстречу поэзии, и **фигуры словесной речи начали перевоплощаться в музыкальные фигуры** (*figurae musicale*). <...> ... роль музыкально-риторических фигур в усилении экспрессии, патетики весьма значительна в немецком музыкальном искусстве XVII века: они способствовали выработке **типизированных лексических оборотов**. Бах их усвоил, включив в ряд других приемов, которые в совокупности образовали его индивидуальный авторский стиль.

Другая сторона учения о риторике, касающаяся правил расположения материала речи, не получила обстоятельного освещения в трактатах XVII–XVIII веков (подробнее — у Маттезона, 1739). Хотя их авторы писали о необходимости аналогичных членений в музыкальных пьесах, но опять-таки чаще всего такая необходимость отмечалась в вокальных сочинениях и исходила из построения стихотворного текста. **Подобные членения можно рассматривать и как синтаксические, как членения на фразы, предложения, периоды, соответствующие произнесению словесного текста, и как архитектурные, аналогичные разделам ораторской речи.** <...> Построение ораторской речи могло воздействовать на музыку и не прямо, а опосредованно. Долгие годы Бах провел рядом с пасторской кафедрой — то как органист, то как кантор, руководитель хоров. **Риторические приемы проповеди, использующие логически обоснованные, разносторонние тезисы, сравнения, покоящиеся на параллелизмах, повтор ради убедительности доказательств — все это не могло не оказать влияния на архитектуру произведений Баха.** Естественно, и в этом он опирался на музыкальную традицию своих предшественников, но и те, в свою очередь, испытывали аналогичные влияния” (71, с. 171–172).

В произведениях М.Ю. Лермонтова язык является активным материалом в создании произведений, хотя на протяжении всего творчества поэт жалуется на несоответствие “буквы” и “борения дум”. Б.М. Эйхенбаум в работе “Лермонтов как историко-литературная проблема” (1924) пишет: **“Лермонтов пишет целыми формулами, которые как будто гипнотизируют его самого, — он уже не ощущает в них семантических оттенков и деталей, они существуют для него как абстрактные речевые образования, как славы слов, а не как их “сопряжения”.** Ему важен общий эмоциональный эффект, общая экспрессивность. Он как будто предполагает быстрого читателя, который не станет задерживаться на смысловых деталях, а будет искать лишь суммарного впечатления от целого. **Семантическая основа слов и словесных сочетаний начинает тускнеть — зато небывалым блеском начинает сверкать декламационная их окраска. Этот сдвиг в установке — перемещение доминанты от одних эффектов, свойственных говорному стиху, к эффектам, свойственным стиху напевному и декламационному (ораторскому), — составляет главную особенность, силу и сущность лермонтовской поэтики.** Именно здесь скрывается причина его тяготения к лирическим формулам и самого отношения к ним, как раз навсегда выработанным клише, которые уместны в любом контексте. Отсюда же и странность некоторых лермонтовских оборотов и речений, мимо которых легко пройти — **так силен эмоциональный гипноз его речи**” (237, с. 499–500).

М.М. Бахтин показал, что слово барочного романа является патетическим. Барочная патетика определяется, по его мнению, апологетикой и полемикой. Это — прозаический пафос, все время ощущающий сопротивление чужого слова, чужой точки зрения, пафос оправдания (самооправдания) и обвинения. Это мы и видим в “Герое нашего времени”. Герой предстает нам с разных точек зрения. В конце концов он и сам себя подвергает беспощадному анализу. Множество голосов находятся в сложнейшем полилоге. М.М. Бахтин показывает, что патетическое слово представляется довлеющим себе и своему предмету. В патетическое слово говорящий вкладывает себя до конца без всякой дистанции и без всякой оговорки. Это интенциональное слово. М.М. Бахтин правомерно утверждает, что **“романная патетика всегда реставрирует в романе какой-нибудь иной жанр, который в своей прямой и чистой форме уже утратил свою реальную почву. Патетическое слово в романе почти всегда явля-**

ется суррогатом такого уже не доступного данному времени и данной социальной силе жанра: это — слово проповедника без кафедры, слово грозного судьи без судебной и карательной власти, пророка без миссии, политика без политической силы, верующего без церкви и т.п. — повсюду патетическое слово связано с такими установками и позициями, которые для автора во всей своей серьезности и последовательности недоступны, но которые в то же время он должен условно воспроизводить своим словом. Все патетические формы и средства языка — лексические, синтаксические и композиционные — срослись с этими определенными установками и позициями, все они довлеют какой-то организованной силе, инволютируют какую-то определенную и оформленную социальную делегацию говорящего. Нет языка для чисто индивидуального пафоса человека, пишущего роман: он поневоле должен взобраться на кафедру, стать в позу проповедника, в позу судьи и т.п. Нет пафоса без угрозы, проклятий, обещаний, благословений и т.п. **В патетической речи шагу ступить нельзя, не присвоив себе самозванно какой-нибудь силы, сана, положения и т.п. В этом — “проклятие” прямого патетического слова в романе. Поэтому-то подлинный пафос в романе (и вообще — в литературе) боится прямого патетического слова и не отрывается от предмета.** <...> Апологетический и полемический пафос барочного романа органически сочетается со специфической барочной идеей испытания прирожденной и неизменной безукоризненности героя. Во всем существенном между героем и автором нет дистанции; основная словесная масса романа лежит в одной плоскости; так, она во всех своих моментах и в равной степени соотносена с разноречием и не вводит его в свой состав, а оставляет его вне себя” (19, с. 205–207). Это справедливо и для романа “Герой нашего времени”, о котором упоминает М.М. Бахтин.

Ощущение того, что разные жанры постоянно всплывают, разнородность жанров не покидает нас при чтении “Героя нашего времени”. Так, “Журнал Печорина” — это и дневник, и исповедь, и путевые записки, что находит выражение в метакомментариях текста: “Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки. История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление. **Исповедь** Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям” (105, с. 339).

В первом вступлении к роману в определенной степени чувствуется речь проповедника, а может быть, обвинителя, прокурора, что поддерживается метакомментарием: “Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться **исправителем людских пороков**. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает, и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что **болезнь указана, а как ее излечить** — это уж бог знает!” (там же, с. 276–277).

Риторические обороты, обращения, риторические вопросы, вопросы постоянно останавливают читателя, заставляют искать на них ответы: “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 мне опять скажете**, что человек не может быть так дурен, а **я вам скажу**, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, **отчего**

же вы не веруете в действительность Печорина? Если вы любовались вымыслами гораздо более ужасными и уродливыми, отчего же этот характер, даже как вымысел, не находит у вас пощады? **Уж не оттого ли, что в нем больше правды**, нежели бы вы того желали?..” (там же, с. 276).

Л.В. Пумпянский в статье “Стиховая речь Лермонтова” (1941) описал два стиля у М.Ю. Лермонтова: экспрессивный, “патетический” (разделяющийся, в свою очередь, на “железный” стих и “эфирный” стих), “предметно точный стиль”, связанный с появлением у зрелого Лермонтова “демократического” героя. В борьбе этих двух стилей и протекало становление стиля и — шире — мировоззрения поэта (159, с. 403).

Лермонтовские монументальные панорамы к этому имеют самое непосредственное отношение. Они величественны, объемны. Так же многопланова, неожиданна, со спадами и подъемами, жизнь людей. Аффект любви связан с предельным ее выражением, с состоянием на грани жизни и смерти, с обращением к именам и образам мифологических и литературных героев, которые эту страсть воплощают, становясь своего рода носителями эмблематических черт образа (Печорин, Вернер, Казбич, Азамат, Бэла, девушка-контрабандистка — “моя ундина”).

Соотношение контрастов, непримиримых антитез, соединение несоединимого характеризует тексты М.Ю. Лермонтова. Им соответствует интенсивность фактуры, часто ее разряженность, пропуски, изломы, аналитизм текста, который приводит к разрывам словесной ткани. В такого рода текстах наблюдается напряженность графики, изломанный контур, резкие края изображаемых предметов, широко используются контраст, соединение несоединимого, многопланово семантически осложненные конструкции.

Стремление запечатлеть страсть, передавать аффекты всегда объединяло разные ориентации барокко. Это же мы наблюдаем и в тексте “Героя нашего времени”. Но “страстное” существование героев Лермонтова выражается не только в контрастах, сменах многоголосья (шума) и тишины, но и во внутренних наплывах, обнаруживаемых только при внимательном рассмотрении, которые выражаются сложноподчиненными предложениями, представляющими **конструкции-агрегаты, характеризующиеся сложным соединением противопоставленных семантических и синтаксических функций, их наращением. Эти конструкции как важнейшие репрезентанты стиля барокко в художественном тексте М.Ю. Лермонтова должны быть рассмотрены под этим углом зрения.** Ж. Делез пишет: “Мир существует только в своих репрезентантах — именно таких, какие включены в каждую монаду. Это плеск, гул, туман, танец праха. <...> Микроперцепции или репрезентанты мира — это малые складки, тянущиеся во все стороны. <...> Малые перцепции, как и составные части каждой перцепции, суть перехода от одной перцепции к другой. Они составляют животное — или одушевленное состояние по преимуществу: беспокойство. Это “иголки”, или стимулы, мелкие сгибы, присутствующие в удовольствии не меньше, чем в боли. Стимулы суть репрезентации мира в замкнутом пространстве” (67, с. 148). Указанные синтаксические конструкции выполняют роль перцепций (“иголок”, “стимулов”, “сгибов”, “складок”), они связаны с репрезентацией стиля Лермонтова-художника.

В предложении “И в самом деле, Гуд-Гора курилась; по бокам ее ползли легкие струйки облаков, а на вершине лежала **черная туча, такая черная, что на темном небе она казалась пятном**” (105, с. 281), — повтор “**черная туча, такая черная**” сгущает степень проявления признака; придаточная часть наряду со значением степени признака имеет дополнительное значение

следствия. Значение интенсивностных характеристик высокой степени проявления признака создается типизированными лексическими элементами: **“черная туча” — “темное небо” — “пятно”**. Это значение поддерживается контекстом, такого же рода синкретичными конструкциями.

Семантические наросты, сгущения в синкретичных типах придаточных воплощают рельефность текста, его “складчатую” структуру: “Уже мы различали почтовую станцию, кровли окружающих ее саклей, и перед нами мелькали приветные огоньки, когда пахнул сырой, холодный ветер, ущелье загудело, и пошел мелкий дождь” (там же, с. 281). Предложение строится на контрасте **“почтовая станция”, “кровли”, “приветные огоньки” — “холодный ветер”, “ущелье загудело”**. Оно занимает промежуточную позицию между сложносочиненным и сложноподчиненным предложением (**“уже... и тогда”**). Придаточное имеет значение присоединительного, сочетая его со значением времени. Первая часть осложнена уступительным значением. Все это уплотняет как структуру, так и семантику предложения. Она является многослойной, и наложение структурных и семантических признаков образует семантические “наросты”, некоторые аномалии, которые скручивают текст, делают его усложненным, образуют складчатость. Этому способствует активизация сенсорных модусов — зрения, слуха, в данном случае, температурных ощущений.

Такова же и следующая фраза: “Едва успел я натянуть бурку, как повалил снег” (там же, с. 281). Динамизм, основанный на контрастах, быстрая смена событий, скопление масс, буруны — все это признаки барочной эстетики. Придаточное предложение здесь также синкретично: взаимообусловленные части с придаточным времени осложняются значением следствия, причины (**“надел бурку”, “пошел снег”**). Такого рода конструкции имеются в речи как автора, так и героев. Максим Максимыч замечает: “Да вот хоть и черкесы, — продолжал он: — **как напьются бузы на свадьбе или похоронах, так и пошла рубка**” (там же, с. 284). Временное значение придаточного осложняется значением образа действия, следственным, условным. Эти значения имеют размытые границы, но уплотненную структуру, поддерживаются типизированными лексическими элементами со значением интенсивности: **“как напьются бузы (на похоронах)” — “пошла рубка”**.

В характеристике Печорина: “Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был **такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно**” (там же). “...бывало, по целым часам слова не добьешься, **зато уж иногда как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха**” (там же, с. 285). “Слова не добьешься” — **“начнет рассказывать” — “животики надорвешь”**. Типизированные лексические элементы создают контраст, интенсивностные характеристики, наращивание семантических признаков, эмоциональный подъем: “Казак все это видели, только ни один не спустился меня искать: они, верно, думали, что я убится до смерти, и я слышал, **как они бросились ловить моего коня**” (там же, с. 290). Описательности здесь противопоставлен набор сгущений — структурных, синтаксических, семантических, лексических, которые создают внутренние

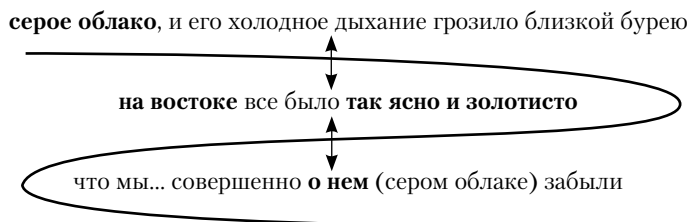


уплотнения смысла и разнонаправленные стремительные движения текста наподобие бурунов. “— Меня! — крикнул Азамат в бешенстве, и железо детского кинжала зазвенело об кольчугу. Сильная рука оттолкнула его прочь, и он **ударился об плетень так, что плетень зашатался**” (там же, с. 292). Значение образа действия здесь усилено степенью действия. Эти значения настолько интенсивны, насколько выразительно и следствие. Такого рода конструкции способствуют формированию устремленного динамичного порыва, того, что в барокко определяют как жест (dynamis), “восхитительный жест, передающий движение” (150, с. 154—155).

Роль этого семантико-синтаксического жеста и выполняют наряду с другими элементами, создающими рельеф текста, названные многочленные, **часто асимметричные конструкции**, имеющие тем не менее динамическую уравновешенность, конструкции с многозначными придаточными, сгущающими значения, разрывающими своими интенсивностными накоплениями ткань текста. Значения степени, следствия уплотняются, но все происходит в преувеличенном масштабе, отображающем внутренние трагедийные устремления текста. Идет постоянное сгущение, эмоциональный напор, вплоть до трагической развязки. Синкретичные конструкции способствуют воплощению в повествовании аффектов радости, печали, гнева и т.д., которые тем не менее пребывают в некоторой длительности благодаря типизированным лексическим элементам “такой”, “как начнет”, “так” и др. М.С. Друскин обращал внимание на такого рода планы в музыке И.С. Баха: “Еще раз повторю, воспользовавшись термином, введенным М. Бахтиным: “хронотоп” баховской музыки инвариантен и в то же время изменчив, статичен и внутренне интенсивен. **Длительное пребывание в одном состоянии создает впечатление, будто в процессе “дления” нет “событий”**, так как внимание не переключается с одного “объекта” на другой: этот объект детально рассматривается как бы с разных точек зрения, и присущие ему качества логически “обсуждаются”, исчерпывающе демонстрируются” (71, с. 148).

Особенность прозы М.Ю. Лермонтова в том, что образ, который является объектом рефлексии, действительно рас-

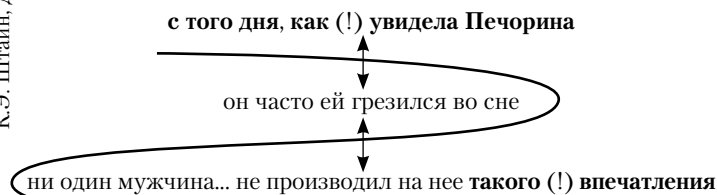
сматривается с разных точек зрения, в противопоставлениях. К нему художник неоднократно возвращается уже на новом витке смысла. Спиралевидное строение текста, как мы уже указывали, присуще и прозе и поэзии М.Ю. Лермонтова, но оно свойственно и конструкциям, которые являются опорными в процессе развертывания текста. Вот зарисовка Гуд-Горы: “Вот, наконец, мы взобрались на Гуд-Гору, остановились и оглянулись: на ней висело **серое облако**, и его холодное дыхание грозило близкой бурей; но **на востоке все было так ясно и золотисто, что мы**, то есть я и штабс-капитан, **совершенно о нем забыли...**” (105, с. 305). Здесь имеет место контраст, отображающий тем не менее реальные тектонические формы, массы Кавказа, создающий сложный психологический настрой: “серое облако”, “холодное дыхание”, “близкая буря” — “на востоке все было так ясно и золотисто”. Контраст поддерживается лексически сближенными элементами, почти тавтологическими в данном контексте: “ясно и золотисто”, а также многозначным придаточным со значением образа, степени действия и следствия. Обратим внимание на то, что конструкция имеет спиралевидное строение.



В данном предложении содержится утверждение о том, что субъекты речи забыли о близкой буре, но наличие во второй придаточной части местоимения “о нем”, отсылающего к антецеденту “серое облако”, показывает, что в сознании оно запечатлевается, то есть существует **и то, и другое**: забыли и не забыли. Это актуально и для состояния героев, и для развития сюжета, тем более что вскоре данное сюжетное событие “реализуется”: “Между тем **тучи спустились**, повалил град, снег; ветер, врываясь в ущелья, ревел, свистал, как Соловей-Разбойник, и скоро каменный крест скрылся в тумане, которого волны, одна другой гуще и теснее, **набегали с востока...**” (105, с. 308). Интересно отметить ряд повторов, которые не возникают автоматически, в ходе упоминания, а реализуют спиральное развертывание мысли, когда чуть появившееся **облако** впоследствии превращается в **тучи**, которые набегают **с востока**, где прежде все было “**так ясно и золотисто**”. Событие, в том числе и происходящее в природе, М.Ю. Лермонтов показывает в его устойчивой длительности, не уставая обращаться к одному и тому же образу несколько раз, развертывая его внутреннее состояние через динамические характеристики.

И если в архитектуре барокко важно соотношение “пространства и массы”, горы Кавказа вписываются в эту мощную динамическую природную модель скоплений и разряжений, грубых рельефов и таких же мощных впадин, которые в музыке барокко именуются ачкакатурами, этому же соответствует и состояние героев.

Состояние героев, в частности Бэлы, внутренне динамизировано: “Да, она нам призналась, что **с того дня, как увидела Печорина, он часто ей грезился во сне, и что ни один мужчина никогда не производил на нее такого впечатления**. Да, они были счастливы!” (там же, с. 302). Эта конструкция также имеет спиралевидное строение.



Придаточное “как увидела Печорина” содержит значения присущестантивно-атрибутивное (дня какого?), времени (когда увидела Печорина?) и степени действия (“с того дня, как”). Это объемное по семантике придаточное имплицитно содержит некое восклицание, выражающее удивление, которое можно приблизительно эксплицировать с помощью восклицательно-междометной конструкции “Как!”. Это значение реализуется во втором придаточном, оно артикулировано: “...не производил на нее **такого впечатления**”, то есть большого впечатления. Конструкция сама описывает себя, причем это описание таково, что в развернутом и в сжатом виде, как в раскручивающейся пружине, запечатлена динамика, напряженное состояние Бэлы.

Приблизительно так же построено предложение “...Бэла сидела на кровати в **черном шелковом бешмете, бледенькая, такая (!) печальная, что я испугался**” (там же, с. 311). Придаточное содержит значения степени, следствия: и в главной части, и в придаточной заключено значение высокой степени проявления чувств в состоянии героев — Бэлы и Максима Максимыча. В главной части имплицитно обозначаются восклицательные конструкции: “Какая бледенькая!”, “Какая печальная!”. В данном предложении, как и в предыдущем, содержится внутренний повтор: при эксплицировании восклицательной конструкции (≈ **какая печальная!**) высказывание “я испугался” оказывается легко предсказуемым, в определенной степени тавтологичным, как и в предыдущем случае.

Теперь можно сделать вывод о строении S-образных конструкций. **Под спиралевидным (S-образным) семантическим строением конструкции — предложения или текста — мы понимаем формулирование в его инициальной части некоторого положения (часто нечеткого, неопределенного), которое в дальнейшем развитии конструкции преобразуется в структуру с противоположным (или относительно нейтральным) значением; в процессе развития, в финальной части, как правило, четко артикулируется инициальное положение на новом смысловом витке.** Данные конструкции способствуют передаче напора мысли, мы наблюдаем живую диалектику в ее развертывании, но самое главное, исподволь мы получаем удовлетворение от ощущения гармонизированности всех элементов, их слаженности, риторического совершенства речи. **Такие конструкции — воплощение симметрии золотого сечения**, которая действует наподобие раскручивающейся пружины. В них меньшая часть — финальная — в смысловом отношении уравнивает две предыдущие, возвращаясь к ним на новом смысловом витке. Соотношение — 1:2.

То, что мы установили, что S-образные конструкции построены на основе симметрии золотого сечения, очень важно для понимания синтаксиса М.Ю. Лермонтова. Дело в том, что золотое сечение — это симметрия и асимметрия одновременно, отсюда синтаксические структуры М.Ю. Лермонтова, репрезентирующие стиль барокко, а также в целом синтаксис и текст со спиралевидным строением (В.В. Набоков) имеют строго фиксированное и одновременно внутренне динамичное соотношение повторяющихся элементов, которое приводит к гибкости,

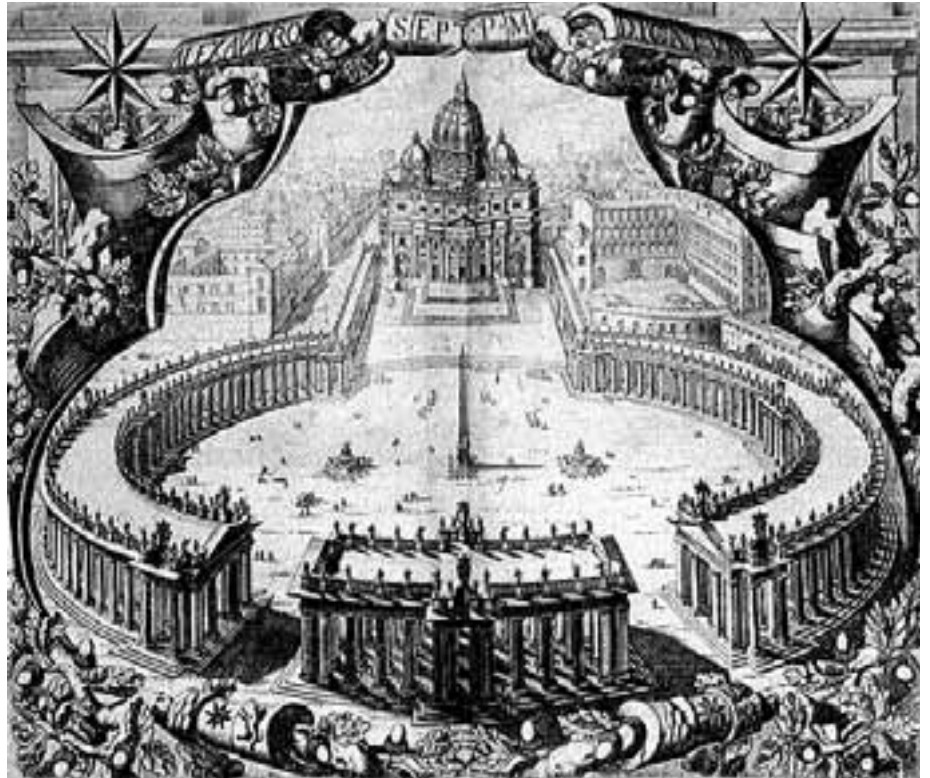
пластичности и динамичности конструкций. Золотое сечение — наиболее совершенное средство формирования гармонии и элементарных синтаксических структур, и текста. Не случайно математик Луки Пачолли говорил о ней: “De Divina Proportione” — Божественная пропорция. Восхищенный этой пропорцией, он присовокупил к ее характеристике длинный перечень эпитетов, среди которых “во-первых, существенное действие... в-третьих, ее особое действие, в-четвертых, невыразимое действие, в-пятых, чудесное действие, в-шестых, ее неизъяснимое действие, в-седьмых, ее неугасимое действие, ...в-десятых, ее возвышенное действие...” и т. д. В этой пропорции проявляется некоторый закон числа, который именуется также законом метротектонического анализа. Характер этого числового закона выражается через числа Фибоначчи:

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 ...,
1 2 3 5 8 13 21

в которых сумма двух предыдущих чисел в числителе, а также знаменателе равна последующим числам.

Выведен и коэффициент золотого сечения: $h = 0,618$, по которому можно определить гармонические центры умножением количества принятых за инвариантные единиц на число h . Есть и иные способы определения гармонических центров золотого сечения. “Золотое сечение” носит характер закона и имеет практически повсеместное распространение. В конкретном произведении золотое сечение определяется через отношения повторяющихся по принципу инвариант — вариант элементов произведения, то есть неколичественную упорядоченность.

Сущность отношения элементов симметрии золотого сечения заключается в словесной формуле, которой характеризуется логарифмическая спираль: “Eadem mutata resurgo” — “измененная, возрождаюсь вновь” (лат.). Для поэтических произведений суть составляют рекуррентные или возвращающиеся отношения. В чем их особенность? В произведениях, построенных по золотому сечению, наблюдается соотношение большей и меньшей части, а внутри частей соотношение такого же рода. (Меньшая часть относится к большей, как большая к целому, — вот закон таких отношений). В поэтическом произведении это соотношение часто не совпадает с количественными показателями золотого сечения, а в разной степени приближается к ним. Меньшая часть через повтор заданных инвариантных лексических, морфологических, синтаксических единиц или каких-либо более сложных семантических центров вариационно возвращается к большей части, повторяя (относительно) ее на новом витке, структурном и смысловом, то есть спираль, образуемая языковыми элементами произведения, в целом инвариантна относительно действия некоторых преобразований. Общая уравновешенность частей стихотворного текста связана с их “дроблением”, членением, по принципу “золотого прямоугольника” с таким же (большей и меньшей частями) соотношением внутри каждой части. Таким образом, создается иерархия смысловых и структурных центров, а также иерархия “гармонических центров”. Каждая часть характеризуется некоторой резюмировкой, в силу возвращающихся отношений.



В результате в большей части произведения создается цепь “пиков”, “предвестников” смысла, соотношение которых во многом предсказывает смысл и структуру меньшей части, которая в силу возврата к опорным точкам смысла и структуры большей части имеет формульный характер.

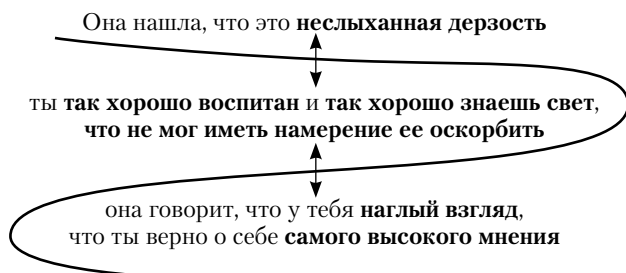
Соотношение большей и меньшей частей характеризуется алгоритмической ситуацией: общее соотношение и характер элементов меньшей части относительно предсказуемы со стороны общего соотношения элементов большей части. Произведения с внешней симметрией золотого сечения часто строятся по типу периода, а также по канонам сонета.

Инвариантный характер задает произведению обычно первая часть (фраза, стих, строфа). Здесь интересно замечание И.А. Бунина: “Да, первая фраза имеет решающее значение. Она определяет, прежде всего, размер произведения, звучание всего произведения в целом. Какое-нибудь отдельное слово, часто самое обыкновенное, какое-нибудь имя пробуждает чувство, из которого и рождается воля к писанию. И тут как-то сразу слышишь тот призывный звук, из которого и рождается все произведение” (см.: 231, с. 40)

Заданные инвариантные единицы с резюмировочными “пиками” смысла, повторяющиеся на протяжении всего произведения, приводят в итоге к философско-эстетической формуле, обнаруживают стремление к раскрытию “минимальной программы” стихотворения и образуют структуру подтекста. Эта структура является инвариантной для всей системы (языковой ткани) текста и находится в отношениях единства с внешней симметрией, что приводит к общей целостности текста. Симметрия золотого сечения — это и асимметрия одновременно, так как она строится на уравновешенности неравных частей, поэтому она динамична. В силу внутренней логической упорядоченности языковых элементов и формульности концовки она действует наподобие

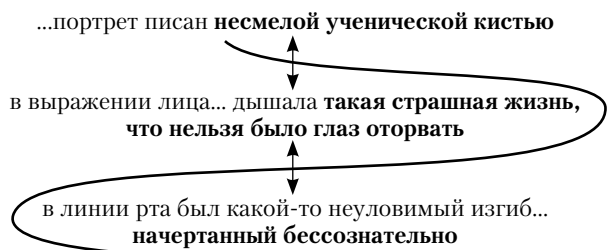
раскручивающейся пружины, отсюда действенный характер тех произведений, которые в совершенстве воплотили эту удивительную пропорцию.

Вот еще один пример из романа “Герой нашего времени”: “Она нашла, что это **неслыханная дерзость**, — я насилу мог ее уверить, что ты **так хорошо воспитан и так хорошо знаешь свет**, что не мог иметь намерение ее оскорбить; она говорит, что у тебя **наглый взгляд**, что ты верно о себе **самого высокого мнения**” (там же, с. 387).

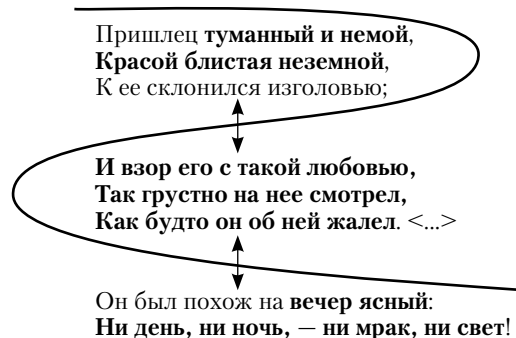


Данная конструкция основана на системе антитез. Внутри заключено предложение с многозначным придаточным местоименно-союзным соотносительным, которое относится в главной части к двойному повтору “так хорошо воспитан и так хорошо знаешь свет”. Придаточное имеет значение степени действия, следствия и причины — типизированные лексические элементы с оценочным значением “так хорошо” мотивируют следствие (потому и не мог оскорбить). Типизированные лексические элементы с усилением качественных характеристик, придаточное, соединяющее в себе несколько значений, даже на фоне словосочетаний с негативным значением “наглый взгляд” и “неслыханная дерзость” в противопоставленных по значению предложениях образуют наслоение значений, их скопление, что дает конструкции семантическую рельефность, складчатость. Конструкция разворачивается S-образно: в первой ее части дается утверждение о “неслыханной дерзости”, далее — противопоставление ему, составляющее интенсивный порог, а в финальной части осуществляется возврат к негативному значению в первой части, но уже с “прибавочным элементом”.

Такого рода конструкции особенно характерны для совершенного в синтаксическом отношении текста произведения “Герой нашего времени”, но они частотны и в других произведениях, в том числе и поэтических. Так, в повести “Штосс” читаем: “Казалось, этот портрет писан **несмелой ученической кистью**, платье, волосы, рука, перстни, **всё было очень плохо сделано**; зато в выражении лица, особенно губ, дышала **такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать**: в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству, и, конечно, **начертанный бессознательно**, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно” (114, с. 490).



В поэме “Демон” читаем:



Мы видим, что конструкции с многозначными придаточными (в данном случае это придаточное со значением образа, степени действия и следствия (“Штосс”) и образа, степени действия, следствия и сравнения (“Демон”)) часто располагаются внутри предложения усложненного типа с разными видами связи или внутри абзаца с S-образным строением, выполняя роль своеобразного “детонатора”, то есть заряда взрывчатого вещества, взрывом вызывающего “детонацию” — общее воздействие на читателя, что говорит об интенциональности такого рода конструкций, направленности их на формирование знаний, мнений, ощущений, восприятий и в целом переживаний тех состояний, той предметности, о которых говорится в тексте.

Рассмотренные конструкции инварианты, они построены по одной модели, репрезентирующей структуры барочного мышления, — зигзагообразные, скручивающиеся, даже перекручивающиеся. Они, при их огромном многообразии, остаются некоторыми риторическими формулами, моделями, заполняемыми все новым и новым содержанием, но в то же время создают некоторую устойчивость, внутреннюю стабильность и относительную статику текста при ее постоянной внешней и внутренней динамизации. В этих конструкциях мысль нарастает плавно, как волна, вздымается и снова опускается. Еще раз хочется вспомнить фрагмент поэмы “Корсар” (1828), выполняющий роль репрезентанта данной конструкции:

Лишь изредка волна вздымалась,
Как бы гора, и опускалась.
1828

Образ волны выполняет в произведениях М.Ю. Лермонтова роль эмблемы, зрительно воплощающей строй мысли и текста художника. Все это можно связать с диагональными композициями в живописи, так характерными для барокко. Их мы находим в произведениях Эль Греко, Франсиско де Сурбарана, Бартоломе Эстебана Мурильо. Говорят еще о веретенообразном напряженном устремлении кверху в композиции работ Эль Греко, о завихрениях, вовлекающих в это движение другие фигуры в произведениях Хуана Санчеса Котана и т.д.

Интересны конструкции, в которых наблюдается сгущение рационального и эмоционального компонентов: “Я вам **даю честное слово, что она будет моя...**” (105, с. 301). “...Казбич **вообразил, будто Азамат** с согласия отца **украл у него лошадь...**” (там же, с. 303). В главной части есть слово с рациональным элементом, означающим речь, мысль или восприятие: “**даю честное слово**”, “**вообразил**”. Придаточная часть связана с выражением чувства: “**будет моя**”, “**украл**” и т.д. Это создает огромное внутреннее напряжение через контраст продуманного и того, что, как правило, не подвергается учтению мысли — ощущается старание придать форму тому, чему форму придать трудно. Происходит

стущение рационального и эмоционального, связанного со взаимодействием гармонии и дисгармонии в структуре текста. Анализируя музыкальные произведения, написанные в стиле барокко, М.С. Друскин не раз отмечает зигзагообразное строение музыкальных произведений: “Характер движения (франц. *mouvement*) — один из специфических признаков выражаемого аффекта. И. Маттезон в капитальном труде “Совершенный капельмейстер” (1739) уделил этому вопросу на примере танцев много внимания, равно как позднее — И.Кванц (1752). Мы привыкли оперировать понятием “темп” как определением скоростных градаций от предельно медленных до предельно быстрых, причем в послебаховской музыке “время” постепенно все более дифференцировалось в пределах отдельно взятого произведения — **темпы контрастно сопоставлялись; такие темповые колебания можно представить себе в виде изощренной, зигзагообразной кривой.** В старинной же музыке это — ровное поле. Изначальный характер движения не нарушался. Контраст мог возникнуть при сопоставлении разделов арии *da saro* либо оркестровой увертюры и, тем более, самостоятельных частей цикла, но не в рамках пьесы (раздела): движение регулировалось избранной единицей счетного времени” (71, с. 144).

В повести “Бэла” часто наблюдается соединение эмоционального и рационального как конструируемого состояния, его выражения: “Послушай, милая, добрая Бэла, — продолжал Печорин, — **ты видишь, как (!) я тебя люблю;** я все готов отдать, чтоб тебя развеселить: я хочу, чтоб ты была счастлива; а если ты снова будешь грустить, то я умру. Скажи, ты будешь веселее?” (105, с. 300). “Бэла! — сказал он: — **ты знаешь, как (!) я тебя люблю**” (там же, с. 301). В высказываниях Печорина используются глаголы мысли “видишь” и “знаешь” в сочетании с союзным словом “как”. Герой конструирует фразу со значением высокой степени проявления чувства, которое находится в оболочке глаголов со значением мысли: “видишь”, “знаешь”. Формируется усложненное значение придаточного: изъяснительное и степени действия. Придаточные содержат утверждение “я тебя люблю” и как бы внутренне тавтологичное, которое можно эксплицировать: “я очень тебя люблю”. Создается некий выпад, высказывание характеризуется настойчивым навязыванием мысли без внутренних аргументов. Печорин силится убедить Бэлу в искренности своих чувств за счет нагнетания интенсивности чувства, вложенного в высказывание.

Говоря о многослойности, многосоставности значений анализируемых нами сложных конструкций и соответствий их стилю барокко, подтвердим это наблюдением музыковеда над произведениями, написанными в стиле барокко. М.С. Друскин отмечает: “В каждом состоянии выражен определенный **аффект, также статичный**, первоначальным музыкальным тезисом заданный. В состоянии может быть выражен — и это нередко встречается у Баха — **“сложносоставной” (сложный, многосоставный) аффект** (*Sammelaffect*, *Gesamtaffect*), где симультанно выявлены разные грани этого состояния. Аффект типологичен, также неизменен, но каждое его претворение индивидуально — творческая фантазия и изобретательность Баха неистощимы. Не



является ли столь присущий его творчеству метод множественности вариантов переизложения следствием охарактеризованного выше мирозерцания Баха? Мы еще неоднократно будем возвращаться к этому тезису. Характер движения, мотивное строение, скрещение разных мелодических линий, “интонационный жест”, плотность или разреженность фактуры, архитектора пьес — все служит выявлению аффектов. Но, несмотря на их различия, сохраняется тот же тип “дления”. Если вслушаться в баховскую музыку, то при всем необъятном ее образном богатстве обнаружишь ритм шага. Музыка Баха — в быстром или медленном темпе — неизменно “вышагивает”. В статичном времени такая поступь усиливает суггестивность. Разумеется, слово “шаг” не следует понимать дословно, по-бытовому: имеется в виду поступательная размеренность ритма. Означает ли это, что ритмическая сетка музыки Баха однообразна? Никоим образом, она очень подвижна. Речь идет о пульсации ритма. <...> Чувства единения с общиной и цеховой взаимосвязанности определили устойчивость немецкой музыкальной традиции. В Бахе она нашла высочайшее выражение и — завершение. Но Бах — на это уже указывалось — усвоил многое из того, что привнес в эту традицию XVIII век. Современники не разглядели **многосоставность слоев, образующих плотно сцементированный сплав его художественного наследия:** для одних он *alter Fugenmacher* (“старый изготовитель фуг”), другие возмущались, что в церковную музыку он ввел оперную экспрессию. На деле же правы и те, и другие: вековую немецкую традицию Бах обогатил новой образностью, превосходящей привычные представления об эстетических стереотипах. Типологическое в баховской музыке, характерное для искусства барокко, выражено резко индивидуально” (71, с. 143, 162).

Вот еще один пример такого рода из описания в повести “Бэла”: “И точно, такую панораму вряд ли где еще удастся мне видеть: под нами лежала Койшаурская Долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями; голубоватый туман

скользил по ней, убегая в соседние теснины от теплых лучей утра; направо и налево гребни гор, один выше другого, пересекались, тянулись, покрытые снегами, кустарником; вдаль те же горы, но хоть бы две скалы похожие одна на другую — и все эти снега горели румяным блеском **так весело, так ярко, что, кажется, тут бы и остаться жить навеки**; солнце чуть показалось из-за темно-синей горы, которую только привычный глаз мог бы различить от грозовой тучи; но над солнцем была кровавая полоса, на которую мой товарищ обратил особенное внимание” (105, с. 306).

Это в высшей степени осложненная конструкция, обособленные члены создают наплывы смысла за счет того, что причастия “пересекаемая”, “покрытые”, деепричастие “убегая” синкретичны (объединяют признаки глагола и прилагательного, глагола и наречия). Степень действия умножена с помощью однородных членов в главной части — “так весело, так ярко”. Придаточное содержит значения степени и следствия. Следствие реализуется через ирреальную модальность. Этому способствует и вводное слово “кажется”. **Конструкция содержит эмоциональный выпад, “сложный аффект”**: хотя и через осложненные конструкции, но пейзажи содержат реальное описание, а значение ирреального очень сильно уплотнено и сгущено, как бы “вываливается” из общего контекста. Рассказчик внутренне изобличает странное состояние блуждания мыслей, чувств, поиски гармонии с миром, которая невозможна: невозможно же остаться навеки в горах, где гребни, снега, теснины — практически необитаемое место. **В тексте возникает семантическое сгущение, внутренний выкрик**: рассказчик, как путник, ищет приюта и не может его найти. В стихотворении “Прощай, немытая Россия...” изображается приблизительно такое же состояние лирического героя: он хочет укрыться от “всевидающего глаза”, от которого, понятно же, не укроешься.

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.
Быть может, за стеной Кавказа
Сокроюсь от твоих пашей,
От их всевидающего глаза,
От их всеслышающих ушей.

1841

В приведенном выше предложении, а также в поэтическом тексте имплицитно содержится и **обратное течение речи**, которое можно эксплицировать: в горах, среди снегов жить навеки не останешься, от всевидающих глаз и от всеслышающих ушей не скроешься. В данном случае и в поэтическом, и в прозаическом произведении возникают семантические скопления, которые приводят к вздыманиям, формирующим перцептогенез текста. Это те “иголки”, стимулы текста, которые Ж. Деррида именует “шпорами” (см.: 70). Они цепляют нас помимо нашей воли, заставляют реагировать, даже подсознательно, на неровную, складчатую фактуру текста.

Активная рельефность текста может формироваться за счет его феноменологической заданности, когда изобразительность текста такова, что перед нашим умственным взором возникают виды, картины, сцены с резкими сменами изображаемых тектонических форм пространства: “Подложили цепи под колеса вместо тормозов, чтоб они не раскатывались, взяли лошадей под уздцы и начали спускаться; направо был утес, налево **пропасть такая, и такая девушка осетин, живущих на дне ее, казалась гнездом ласточки...**” (105, с. 306). В повествование, которое заключает в себе некие обычные, обыденные действия, врзается описание пропасти, характеризующиеся космической

зоркостью автора. На пропастях, впадинах сосредоточено его особое внимание. Они таят в себе опасности, создают ощущение их предчувствия, осознаваемого в ирреально-космическом масштабе: утес — возвышение, пропасть — впадина. Конструкция репрезентирует своим значением впадину (общая картина пропасти), а придаточное, характеризующее ее, содержит пучок значений — атрибутивное, степени, следствия, данных в описательно-ирреальном значении: “казалась гнездом ласточки”.

Такого рода конструкции — семантический жест, некий репрезентант явного, значимого, подобный звуковым напластованиям на музыкальном теле ораторий, пассион И.С. Баха. В последней конструкции можно произвести трансформацию, способствующую эксплицированию восклицательной конструкции, которая внутренне содержится в словосочетании “пропасть такая” — “Какая пропасть!”.

В типичных произведениях барокко отмечается роль семантических напластований в музыкальном тексте, в живописных произведениях. “Репрезентация “нового стиля” пения... предполагала изменение силы голоса, восклицания, некоторые приемы орнаментики... А Марко Скакки связывает “театральный стиль” с непременным добавлением жестов. Подобная практика согласуется с установками барочного “театра аффектов”, — пишет М.Н. Лобанова (119, с. 195). Говоря о “Страстях по Иоанну” И.С. Баха, С.А. Морозов отмечает: “В музыке много зримо ощущаемых образов: приметы вечера, ночи, утра, дня, картины натиска безумствующей толпы, даже жесты; бичевание жертвы и внутренних покоя героя трагедии, суетливость мелких корыстолюбцев в эпизоде деления одежды казненного, звуки грозы, треск раздираемой завесы в храме... В сценах обличения носителей зла Бах допускает гротескные ритмы, даже танцевальные” (143, с. 152).

В повести “Бэла” конструкции с многозначными придаточными особенно частотны. Они, как правило, объемны по значению, содержат внутренние контрасты и опережают трагическую развязку. В речи Максима Максимыча часто используются конструкции, в которых он выражает грусть, сожаление, говорит о своей привязанности к Бэле: “Хорошо вам радоваться, а мне так право грустно, как вспомню. Славная была девочка, эта Бэла! Я к ней, наконец, **так привык, как к дочери, и она меня любила**” (105, с. 310). “Одно утро захожу к ним — как теперь перед глазами: Бэла сидела на кровати в черном шелковом бешмете, бледная, **такая печальная, что я испугался**” (там же, с. 311).

В такого рода конструкциях содержится сконцентрированное чувство, которое может быть эксплицировано с помощью трансформации главной части в восклицательную конструкцию: “Я к ней, наконец, так привык!” (“Как же я к ней привык!”). Здесь наречие “так” обозначает ‘высокую меру, сильную степень проявления какого-либо качества, действия, состояния’. В словарной статье указывается, что это наречие употребляется с придаточным меры и степени, уточняющим смысл наречия. Интересно, что в словарной статье (МАС) используется иллюстрация как раз из “Героя нашего времени”, даже из повести “Бэла”: “Кругом было тихо, **так тихо, что по жужжанию комара можно было следить за его полетом**”.

То же самое в следующем примере. Конструкция “такая печальная” может быть трансформирована в восклицательную конструкцию: “...такая печальная!” (“какая печальная Бэла!”). Этому соответствует контекст — “...я испугался”. Состояние испуга часто сопровождается эмоциональными взрывами, выражаемыми восклицательными конструкциями. Но они находятся внутри повествования, “зажаты” им, что отвечает принципу единовременного контраста, то есть контраста внешнего сдерживания в повествовании. Семантически и структурно они

напоминает ономаины, которые образуются в процессе “растяжки” слова в стихотворных произведениях М.И. Цветаевой. Например, в стихотворении из цикла “Провода” (1923):

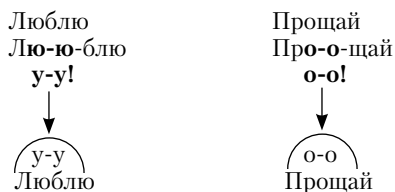
Вереницу певчих свай,
Подпирающих Эмпирей,
Посылаю тебе свой пай
Праха дольного.
По аллее.

Вздохов — проволокой к столбу —
Телеграфное: **лю-ю-блю...**

Умоляю... (печатный бланк
Не вместит! Проводами проще!)
Это — свай, на них Атлант
Опустил скаковую площадь
Небожителей...

Вдоль свай
Телеграфное: **про-о-щай...**
1923

Приблизительная схема наслоения или внутреннего содержания ономаина в слове таково:



Это не прямая аналогия. Имеется в виду то, что конструкция выражает сильное чувство, которое готово вырваться наружу. Все это образует вздымания “тела” текста, его складчатость.

Даже в обычном замечании, связанном с описанием гостиницы, такого рода конструкции выражают внутреннее душевное движение, нервное напряжение. Они интересны тем, что артикулируют подвижность человеческой души, чувств, хотя внешне об этом практически нет рассказа. Это все равно что человек, имеющий духовную культуру, внутренне негодует, страдает, обижается, но внешне он это очень мало выражает: “Я остановился в гостинице, где останавливаются все проезжие, и где между тем некому велеть зажарить фазана и сварить щей, ибо три инвалида, которым она поручена, **так глупы или так пьяны** (Как они глупы! Как пьяны! — *К.Ш., Д.П.*), **что от них никакого толку нельзя добиться**” (105, с. 326).

Пристрастие к динамичной, экспрессивной форме высказывания свойственно и барочной литературе. Ей присущи затейливые изгибы мысли, сложный строй ассоциаций, орнаментальная изукрашенность речи, где предмет не называется, а часто описывается иносказательно.

В одном из повествований Печорина есть описание внешности героя, и в данном случае после многозначного придаточного героем обозначена конструкция, которая в этом случае применима: “В эту минуту прошли к колодцу мимо нас две дамы: одна пожилая, другая молоденькая, стройная. Их лиц за шляпками и я не разглядел, но они одеты были по строгим правилам лучшего вкуса: ничего лишнего! — На второй было закрытое платье gris de perles; легкая шелковая косынка вилась вокруг ее гибкой шеи. Ботинки couleur russe стягивали у цыпочки ее сухошавую ножку **так мило, что даже не посвященный в таинства красоты непременно бы ахнул хотя от удивленья.** Ее легкая, но благо-

родная походка имела в себе что-то девственное, ускользающее от определения, но понятное взору. Когда она прошла мимо нас, от нее повеяло тем неизъяснимым ароматом, которым дышит иногда записка милой женщины” (там же, с. 361).

Свое отношение герой выражает внешне сдержанно, как и принято в обществе. Это обычно реализуется через конструкцию с многозначным придаточным, в данном случае: “что даже не посвященный в таинства красоты непременно бы ахнул хотя от удивленья”, прикрепляющимся к качественному наречию чувства “мило” с указательным словом “так”. Придаточное содержит значения степени и следствия. В тексте эксплицировано восклицание: “**ахнул** от удивленья”. Словосочетание “так мило” можно трансформировать в конструкцию, которая описывается в придаточной части: “Ах, как мило!”.

Как видим, **имплицитные элементы эксплицируются автором в тексте, что является подтверждением правильности выдвигаемых положений о том, что в данных конструкциях в главной и придаточной части содержится уплотненное чувство, многозначное содержание, которое способствует образованию рельефов текста, воспринимающихся нами ментально.** Элементы романтизма, несомненно, присутствуют в тексте, но они дополняются приемами, свойственными более выразительному и даже вычурному стилю — барокко. В “Герое нашего времени” чувства часто находят выражение и во внешне скрытых формах, которые тем не менее присутствуют в тексте, делают его рельефным, трудно воспринимаемым в силу сгущенности чувств, которые читатель осмысляет не через внешнее повествование, а опосредованно, через общее ощущение стиля. Все это свойственно многомерному, динамичному, складчатому тексту барокко.

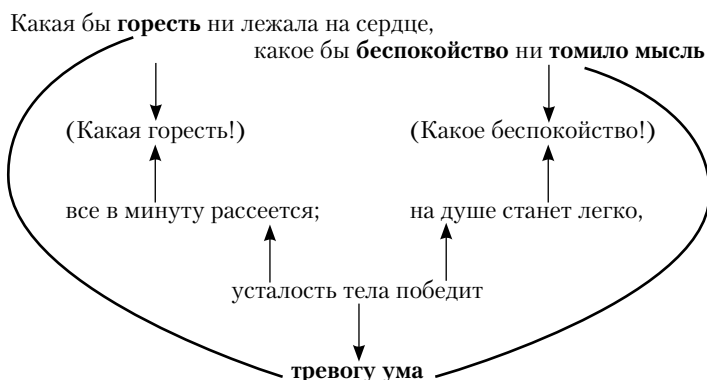
Данные конструкции — яркие репрезентанты этого стиля. В своей внешней оформленности они содержат внутренние накопления чувств, состояния, что в целом делает их **эмблемами стиля.** В работе “Языки культуры” А.В. Михайлов говорит об **эмблематичности лексических, синтаксических элементов текста:** “Отчетливость образов, их четкость и членораздельность сближает их с завершенными и представляемыми на долгое рассматривание и обдумывание эмблематическими образами. Всякое значимое слово наделяется своеобразной почти пластической обособленностью, впрочем, неразрывной с его произнесением, с образом его звучания и артикуляции, и таково, видимо, отражение в слове той самой историко-культурной потребности, которая породила эмблематику. Весьма показательно и весьма “барочно” и то, что движение мысли в сонете Грифиуса совершенно тождественно ходу мысли в речи Гофмансвальдау: корабль, плывущий в гавань, — это сюжетная “горизонталь”, однако духовный смысл сонета дает “вертикаль”, поднимающуюся от земли, которую поэт предаст проклятию, к небесам, которые он приветствует как свою родину.

Грифиус в своем сонете **мыслит эмблематически — не в том смысле, что он следует готовой эмблеме, и не в том, что он строит в тексте одну цельную эмблему, но в том, что его стихи производят на свет эмблематическую зримость, эмблематическую картинность...**” (138, с. 159—160).

Многозначность придаточных зависит от характера их функционирования, от положения по отношению к главной части, от типизированных лексических элементов, которые наполняют его содержание и формируют дополнительные значения: “Возвратись домой, я сел верхом и посккал в степь; я люблю скакать на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра; с жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль, стараясь уловить туманные очерки

предметов, которые ежеминутно становятся все яснее и яснее. **Какая бы горесть ни лежала на сердце, какое бы беспокойство ни томило мысль, все в минуту рассеется; на душе станет легко, усталость тела победит тревогу ума.** Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде кудрявых гор, озаренных южным солнцем, при виде голубого неба, или внимая шуму потока, падающего с утеса на утес" (105, с. 383).

Придаточные, находящиеся в препозиции по отношению к главной части, содержат значения присубстантивно-атрибутивное, уступительное, образа и степени действия. Эти значения подкрепляются и усиливаются лексемами "горесть", "беспокойство", "томило" с негативной семантикой. С помощью противопоставленных им в главной части и последующих частях лексем "рассеется", "легко" создается контраст, характерный для стиля барокко. В данной конструкции есть словосочетание, которое номинирует состояние, описанное в многозначных придаточных, — это "тревога ума". И здесь конструкция сама как бы описывает себя. Представим это схематически.



Внутри конструкции лежат восклицания, выражающие сильное чувство. Приблизительно это конструкции типа "Какая горесть!", "Какое беспокойство!", если их эксплицировать. Внутренним оператором преобразования чувств является "усталость тела", которая побеждает "тревогу ума". Результаты преобразования обозначены: "...все в минуту рассеется; на душе станет легко".

Парадокс данной конструкции, как и парадокс композиции "Сна" и всего романа "Герой нашего времени", заключается в том, что состояние облегчения дается в замкнутом пространстве беспокойства, тревоги. Состояние беспокойства, тревоги, обозначенное в придаточных частях, находящиеся в препозиции, в главной части кратко описывается с помощью словосочетания "тревога ума". Таким образом, состояние тревоги обозначено в начале и в конце конструкции. Оно как бы окольцовывает внутреннее состояние облегчения. Получается так, что состояние тревоги оказывается константой, хотя внешне оно преодолено.

Мы уже неоднократно упоминали, говоря о композиции "Героя нашего времени", замечательное наблюдение В.В. Набокова о том, что автор последовательно приближает к нам героя, а когда он заговорит с нами, его уже нет в живых. В.С. Соловьев, анализируя стихотворение "Сон" (1841), говорит о "сне в кубе" (см.: 144, 145, 180, 181). И именно на эту композицию опирается В.В. Набоков. Стихотворение "Сон", которое написано за месяц до смерти, как нам думается, типологически вбирает в себя то общее в барочной манере письма М.Ю. Лермонтова, которое можно распространить и на отдельную конструкцию, и на пространство романа. Это обобщение может быть охарактеризовано



как спиральная композиция, винтовая структура, то есть структура золотого сечения: меньшая часть на новом витке повторяет большую и заключает ее резюмировку. Важно и то, что в данной композиции, в основе которой лежат еще и контраст или антитеза, возможные антиномия или парадокс, содержится некий фокус, смысловой или эмоциональный удар, заостряющий направление движения смыслов к одной точке. При этом сила чувств, мысли в итоге прорывается "с неумеренной расточительностью" (47, с. 116). Дух барокко "ищет чрезмерного, подавляющего", произведение барокко хочет увлечь со всей силой страсти, "непосредственно и непобедимо" (там же, с. 84).

Стихотворение "Сон" (1841) можно интерпретировать таким образом. Назван раненый, но еще живой человек, которому снится сон о том, что "задумчивая одна" видит сон о том, что он мертв. "Она" находится в "родимой стороне", он — "в долине Дагестана". Их встреча происходит во сне, но исход уже спроецирован — герой мертв. Отсюда эпитет "**знакомый** труп", за который не раз ругали М.Ю. Лермонтова. В сне девушки он уже мертв, а лирический герой видит сон, значит, еще жив. Эпитет "знакомый" обозначает живого человека, "труп" — мертвого. Это видение живого о неизбежности конца. Словосочетание "знакомый труп" запечатлевает то же самое, что раскрывается в композиции "Героя нашего времени": **герой с нами говорит, но он уже мертв.**

Еще раз отметим, что **спиралевидные композиции, волны, которые закручиваются, наподобие бурунов, и вообще закручивающиеся конструкции** — это первый и главнейший признак **стиля барокко, складчатости его текста.** Г. Вельфлин говорит: "Произведение ренессанса кажется ломким; его хрупкая мате-

рия ограничена острыми гранями и углами; **полнокровное же создание барокко закручивается внутрь всеми своими округлыми и выпуклыми формами**» (47, с. 100).

Конструкция «Какая бы горесть ни лежала на сердце, какое бы беспокойство ни томило мысль, все в минуту рассеется; на душе станет легко, усталость тела победит тревогу ума», как и многие из проанализированных выше, изоморфна названным текстам («Сон», «Герой нашего времени»). Итак, она представляет собой спираль, у которой в основании лежат внутренне осложненные конструкции — «Какая бы **горесть** ни лежала на сердце, какое бы **беспокойство** ни **томило мысль**...». В них в осложненном виде (внутри восклицания: «Какая горесть!», «Какое беспокойство!») содержится мысль о «тревоге ума». Далее каскад предложений содержит мысль о преобразовании данного состояния посредством «усталости тела». Но в финальной части конструкции повторяется начальная часть с помощью номинации «тревога ума». Таким образом, пластически М.Ю. Лермонтов изображает сложное, подвижное состояние души и тела живого человека, которое обычно осознается как мгновение. И то, что конструкция оканчивается на новом витке словосочетанием «тревога ума», и то, что это состояние опоясывает высказывание, позволяет утверждать, как мы говорили, что сложный переход — победа тела над мыслью — только временное явление. «Тревога ума» здесь — нечто постоянное. Печорина приближают к нам, но когда он говорит с нами, он мертв. Во сне лирический герой знакомый, но уже труп. Данная конструкция утверждает, что усталость тела побеждена, но тревога ума остается, по крайней мере, запечатлевается. Особенность таких конструкций заключается в сознательно создаваемом диссонансе, страстном напряжении, которое часто не разрешается, характеризуется длительностью, хотя изображает мгновение.

В «Журнале Печорина» отмечаем глубокие мысли по поводу идей: «...идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует; от этого гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума, точно так же, как человек с могучим телосложением, при сидячей жизни и скромном поведении, умирает от апоплексического удара» (105, с. 401–402). Так как идеи — создания органические и они заставляют человека действовать, а не действующий человек («прикованный к чиновническому столу») «должен умереть или сойти с ума», то, действительно, «тревога ума» и есть постоянная побуждающая сила к действию. Но тем не менее статика и динамика, спокойствие и тревога, волнение, действие — это взаимодействующие и взаимодополнительные состояния.

Интересно, как идет накопление энергии (имеется в виду интеллектуальная и эмоциональная энергия текста) в тексте «Героя нашего времени». Возьмем для примера абзац из «Журнала Печорина». Он представляет собой спираль, подобную той, которая запечатлена и в проанализированном выше предложении, и в «Сне», и в «Герое нашего времени»: «**Страсти** не что иное, как **идеи при первом своем развитии**: они принадлежность юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими **волноваться**: многие **спокойные реки** начинаются **шумными водопадами**, а ни одна не скачет и не пенится до самого моря. Но это **спокойствие** часто признак великой, хотя **скрытой силы**: **полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов**; душа, **страдающая и наслаждаясь**, дает во всем себе **строгий отчет** и убеждается в том, что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она про-

М.Ю. Лермонтов. Виньетка на автографе поэмы «Аул Бастунджи». 1831



никается своей собственной жизнью, — лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии **самопознания человек может оценить правосудие Божие**» (там же, с. 402).

Страсти — это побуждение к «развитию», «волнение», «шумные водопады» → **спокойствие** — «признак великой... скрытой силы» → «душа, страдающая и наслаждаясь», «грозы» — «**полнота и глубина чувств и мыслей**» — это и есть «**самопознание**», именно такая глубина позволяет человеку слышать Бога, понимать его «правосудие». Здесь та же спиралевидная композиция: «страсти» — «спокойствие» — «страсти» — «полнота и глубина чувств и мыслей». В данном случае в спиральной конструкции запечатлено более подробное описание взаимодействия и взаимодополнительности чувств и мыслей.

Описание, повествование, рассуждение у М.Ю. Лермонтова контаминированы и строятся по признаку барочного канона. Анализируя барочный канон, Ж. Делез так описывает обозначение соотношения между чувствами и мыслями, между душой и телом в барочном тексте: «Именно так два этажа распределяются по отношению к выражаемому ими миру: он актуализуется в душах и реализуется в телах. Стало быть, он складывается дважды: стибается в актуализующих его душах и изгибается в реализующих его телах, всякий раз — соответственно некоему режиму законов, соответствующему природе душ или же детерминации тел. А в промежутке между двумя складками — складка между складками, *Zwiefalt*, складчатая зона между двумя этажами, образующая стык или шов, зона неотделимости. Назвать тела реализующими не то же самое, что назвать их реальными: они станут таковыми по мере того, как нечто (внутреннее действие или перцепция) реализует в теле актуальное души. Мы не реализуем тело, мы реализуем в теле актуально воспринятое в душе. Реальность тела есть реализация в теле феноменов. И реализуется как раз складка между двумя этажами, сам узелок или его субститут. Обращенная не столько на феномен, сколько на событие, трансцендентальная философия Лейбница заменяет кантианское обусловливание двойной операцией, состоящей из трансцендентальных актуализации и реализации (анимизмом и материализмом)» (67, с. 209).



В проанализированном абзаце из “Героя нашего времени” есть удивительная корреляция между выражением и изображением. Состояние мыслей и чувств выражает он через аналогию с природными явлениями, как это свойственно барокко: “...многие спокойные реки начинаются **шумными водопадами**, а ни одна **не скачет и не пенится до самого моря**” (105, с. 402). Как раз “шумные водопады”, скачки волн, пена — это то, что Ж. Делез называет складчатыми формами **природного пейзажа**, кото-

К.Э. Штайн, Д.И. Перенко

рые коррелируют с “пейзажем интеллекта”: “Но абстрактное не означает отрицание формы: оно постулирует складчатость формы, существующей не иначе, как в виде **“пейзажа интеллекта”**, в душе или уме, — в **вышине**; оно, следовательно, обнаруживает и понимает нематериальные складки. Материя образует фон, а складчатые формы — его проявления (манеры). Мы переходим от материи к манерам” (67, с. 64).

Это еще одно подтверждение того, что в тексте М.Ю. Лермонтова возникают эмблематичные фигуры: конструкции, части текста и в целом весь текст — поэтический или прозаический, — в котором геометрически запечатлена винтовая, S-образная линия. А.А. Потенбня говорит о корреляции слова и текста. И то, и другое — знаки, как правило, изоморфные друг другу (см.: 157). Морфизмы в этой спирали у М.Ю. Лермонтова — “пейзаж интеллекта” и природный пейзаж. Мы и раньше упоминали об этом, говоря о роли пейзажа в романе “Герой нашего времени”. Все это не так просто: между коррелирующими элементами пролегают “стихии”, энергии текста: “Освобождение складок, которые теперь не просто воспроизводят линии конечного тела, объясняется без труда, — пишет Ж. Делез, — между одеждой и телом вступает нечто третье, какие-то срединные элементы. Это Стихии” (67, с. 209). Винтовая структура предложений и текста, так называемая S-образная линия в них — еще одно свидетельство причастности лермонтовского текста к созданиям барокко. Их особенность как раз в том, что они “закручиваются внутрь всеми своими округлыми и выпуклыми формами” (47, с. 100).

Мы встречаемся с разными модификациями конструкций с многозначными придаточными в речи героев. Эти конструкции появляются, как правило, как мудрые замечания, обобщения, характеризующиеся глубиной. Вера говорит Печорину: “Вы, мужчины, не понимаете наслаждений взора, пожатия руки... а я, клянусь тебе, я, прислушиваясь к твоему голосу, чувствую **такое глубокое, странное блаженство, что самые жаркие поцелуи не могут заменить его**” (105, с. 397). Взор, пожатие руки, голос — неявные знаки, они несут подлинные чувства, не сравнимые с внешним их проявлением (“жаркие поцелуи”). Последние, в свою очередь, не могут заменить подлинных чувств. Такая же спираль, такой же повтор инициальной части предложения на новом смысловом витке. Обратим внимание на то, что придаточное является многозначным, соединяет в себе значения присубстантивно-атрибутивное, образа и степени действия, следствия.

Вот еще один интересный пример — реплика Печорина перед дуэлью: “—Позвольте! — сказал я: — еще одно условие; так как мы будем драться на смерть, то мы обязаны сделать **всё возможное, чтоб это осталось тайною и чтоб секунданты наши не были в ответственности**. Согласны ли вы?..” (там же, с. 448). Придаточное имеет значения: атрибутивное, цели, причины. Речь идет о смерти, все это должно остаться тайной, но это только **возможное**. Смерть человека, даже по дуэльному кодексу, может привести к непредсказуемым последствиям. Мы здесь видим то же самое спиральное развертывание фразы.

Важно отметить одну особенность. Как правило, в исследуемых спиральных, S-образных конструкциях мы имеем дело с дополнительностью взаимоисключающего, соединением несоединимого, противоположностями и контрастами. Это соответствует отвлеченности лермонтовского языка, метафизическому характеру лермонтовского мышления, которые находятся в несомненной связи с особенностями его миро- и самоощущения.

Лермонтовский текст

4. Графическая фактура прозаического и поэтического текста М.Ю. Лермонтова

Графика выдвигается в тексте М.Ю. Лермонтова в значимую позицию. Внешняя графическая фактурность текста выявляется в представлении ее графической партитурой. Графическая партитура — пространство графической организации текста, сюда же входит и пунктуация. У М.Ю. Лермонтова есть тексты с установкой на ощутимость и визуальную значимость графики, тексты, в которых графика не занимает важной структурной позиции, промежуточные типы текстов. В данном случае важную роль играет соотношение “пространство — масса”, барочный текст имеет расчленения, вмятины (ачкачатуры), сращения, наращения. За счет лингвопластических операций формируются фактурные ячейки текста с участками скопления — разряжения языковой ткани текста. Установка на дискретность, квантование текста, когда в качестве цели ставится выделение слова, сегмента предложения, целого предложения, части текста, приводит к обнажению его фактурных свойств. Графической разработке подвергаются как поэтические, так и прозаические тексты. Все это обеспечивает структурированность восприятия произведения читателем.

Средства параграфематики, графические средства, участвующие в формировании текста, получают конкретизацию в метаграфематике, то есть конкретном функционировании параграфических средств в идеостиле автора. Н.Л. Шубина в работе “Пунктуация в коммуникативно-прагматическом аспекте и ее место в семиотической системе русского текста” (1999) отмечает: “Текст подчинен автору, но автор в известной степени “подчинен” тексту. Выбор языковых средств для выражения задуманного содержания сопровождается, как правило, “муками творчества”. Известно, что текст представляет собой единство внешней и внутренней форм. Внешняя форма должна переходить во внутреннюю. Так формируется целостный образ содержания. “При этом языковые средства отбираются и организуются таким образом, чтобы их декодирование в процессе понимания приводило к формированию конкретного и целостного образа содержания, соответствующего замыслу. Совокупность языковых средств вместе с их содержательной стороной, поставленная в соответствие замыслу, составляет внешнюю форму текста. Внешняя форма — это то, что дано непосредственному восприятию. <...> То, что понимается, составляет внутреннюю форму текста” (234, с. 227).

Важно отметить “складчатость” текста М.Ю. Лермонтова, которая формируется в поэзии за счет антитетического строения, гармонии с наличием “разрывов”, “расколов” между противопоставленными, взаимоисключающими компонентами, наличием “энтимем” — пропусков значимого звена рассуждения (“складки подобны энтимемам” — 67, с. 85). Важным является и “квантование” прозаического текста, когда речь представляет “подъемы” и “спады” — “разрывы”, “расколы”, обозначенные различными знаками препинания. “Подъемы” маркируются обычно восклицательными, вопросительными знаками, “спады” — тире, многоточиями, которые связаны с фигурой умолчания. В текстах Лермонтова присутствует скопление знаков препинания, характерное для текстов, связанных с повышенным эмоциональным напряжением.

В первом прозаическом произведении “Вадим” наблюдаем соединение знаков препинания: точки с запятой и тире ; — (105, с. 39), тире и многоточия — ... (там же, с. 63), восклицательного знака,

многоточия и тире !.. — (там же, с. 62, 88), скопление восклицательных знаков в повествовании (там же, с. 120). Количество восклицательных знаков в “Герое нашего времени” — 532, количество многоточий — 452. Это главные репрезентанты вздымания и спада в развитии эмоционального напряжения текста, что позволяет говорить об изгибах, характерных для барокко, складчатости. Ж. Делез пишет: “Складка: барокко изобретает бесконечное произведение или бесконечный процесс работы. Проблема не в том, как завершить складку, но в том, как ее продолжить, пересечь ею потолок, устремить ее к бесконечности. Дело здесь в том, что складка не только затрагивает все виды материи — которые тем самым становятся материей выражений — в разных масштабах, с разной скоростью и сообразно разным векторам (горы и воды, бумагу, ткани, живую ткань, мозг), но еще и определяет и порождает Форму, превращая ее в выразительную Форму, в *Gestaltung*, в генетический элемент или бесконечную линию инфлексии, в кривую с одной переменной” (67, с. 63).

Отметим в тексте “Героя нашего времени” знаки, которые обозначают “спады”, пропуски, умолчания, фрагментарность текста.

Разрядка, или “усиленное” многоточие
(105, с. 356, 438, 464, 469, 471, 473).

“Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо синё, — чего бы, кажется, больше? — зачем тут страсти, желания, сожаления? — Однако пора. Пойду к Елизаветинскому источнику: там, говорят, утром собирается всё водяное общество.

Спустясь в середину города, я пошел бульваром, где встретил несколько печальных групп, медленно поднимающихся в гору...” (там же, с. 356).

Использованная разрядка позволяет избежать последовательного пересказа и фиксировать только значимые для художника события. В результате этого их изображение становится более выпуклым, явным, репрезентативным. При том что текст является разорванным в нарративном плане, он сохраняет логические связи в силу легких тематических проборов: “собирается всё водяное общество”, “несколько печальных групп, медленно поднимающихся в гору”. Словосочетания “водяное общество” — “несколько печальных групп” — это повтор, но не прямой, а перефразистический с теми элементами барочного остроумия или иронии, которые не позволяют тексту каменеть, а способствуют развитию как в изображении образа “водяного общества”, так и в осмыслении его героем, и в силу этого динамичным оказывается состояние “внутреннего человека”.

Отбивка в тексте
(там же, с. 379, 402, 437).

“Перечитывая эту страницу, я замечаю, что далеко отвлекся от своего предмета... Но что за нужда?.. Ведь этот журнал пишу я для себя и, следовательно, всё, что я в него ни брошу, будет со временем для меня драгоценным воспоминанием.

.
Пришел Грушницкий и бросился мне на шею: он произведен в офицеры. Мы выпили шампанского. Доктор Вернер взошел вслед за ним” (там же, с. 402).

Такая отбивка, организация текста характерна для дневника, который не обнажает чувства, составляющие внутреннюю основу “Журнала Печорина”. Соотношение метарефлексии в данном фрагменте текста и следующего за ним после отбивки фрагмента повествования создает ощущение напряженной внутренней и внешней жизни при доминировании внутреннего напряжения.

Двойная отбивка в тексте : : : : : : : : : : : : : : : :
(там же, с. 430).

“Ее сердце сильно билось, руки были холодны, как лед. Начались упреки ревности, жалобы, — она требовала от меня, чтоб я ей во всем признался, говоря, что она с покорностью перенесет мою измену, потому что хочет единственно моего счастья. Я этому не совсем верил, но успокоил ее клятвами, обещаниями и проч.

— Так ты не женишься на Мери? не любишь ее?.. А она думает... знаешь ли, она влюблена в тебя до безумия... бедняжка!..

Около двух часов пополудни я отворил окно и, связав две шали, спустился с верхнего балкона на нижний, придерживаясь за колонну" (там же, с. 430).

Пропуски в наррации способствуют переводу романтического мелодраматического эпизода в план довольно жесткой иронии: мелодраматический план сменяется жесткой констатацией фактов (хотя они, в общем-то, связаны с «приключениями» героя).

Отбивка в тексте — (там же, с. 439).

“И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле.... Одни скажут: он был добрый малый, другие – мерзавец!! И то и другое будет ложно. После этого стоит ли труда жить? а всё живешь – из любопытства; ожидаешь чего-то нового... Смешно и досадно!

Вот уже полтора месяца, как я в крепости N; Максим Максимыч ушел на охоту. Я один; сижу у окна; серые тучи закрыли горы до подошвы; солнце сквозь туман кажется желтым пятном” (там же)

Здесь философская рефлексия также с обилием многоточий, восклицательных знаков, скоплением знаков сменяется строгой прозаической констатацией фактов, как будто бы герой действительно хочет избавиться от бремени самопознания. Кажется, что не всерьез много раз повторяет герой романа, что он не любит “останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли”, отбрасывает “метафизику в сторону” и “вообще не любит метафизических прений” (там же, с. 468, 469, 474). Но это все-таки правда. Не случайно лирический герой М.Ю. Лермонтова говорит о своем поколении: Меж тем, под бременем познания и сомнения, // В бездействии состарится оно” (Дума. 1838). По-видимому, это верно вообще, так как определение смысла жизни (бытия) требует переживания различных состояний нашего присутствия в мире, как говорит М. Хайдеггер “бытия-здесь” (Dasein). Как утверждал М. Хайдеггер, первичное чувство существования дается нам в тоске, когда мы познаем себя как “бытие-к-смерти”. Человек, размышляющий о своем “бытии-здесь”, в том, что касается его прошлого, наталкивается на случайность своего рождения, а в том, что касается будущего, — на неизбежность смерти. Таким же строем отличаются мысли Печорина. Понятно и то, что герою не хочется доводить их постоянно до логического конца, он пытается переключить свое и наше внимание на другие предметы, что психологически достоверно и оправданно.

Такого рода знаки способствуют квантованию больших и малых фрагментов текста. Этому же способствуют свободная композиция и наличие относительно самостоятельных повестей, а также различные жанры и структурное членение текста в самих повестях. Так, например, «Журнал Печорина» делится на части с помощью временных показателей, связанных с записями героя в журнале. В повести «Княжна Мери» наблюдается наибольшее количество приемов, связанных с членением текста,

графическим выделением частей. Наличие отбивок, указанных в приведенных выше примерах, делает текст более оперативным, создает свободу, воздух произведения, и, конечно же, ту ситуацию, которую философы конца XX века определяют как “борьбу с нарративами”. Можно последовательно и долго, используя различные временные операторы “на следующий день”, “через месяц” и т.д. рассказывать “историю души человеческой”, а можно представить ее многомерно, динамично, опираясь на различных рассказчиков, используя разные временные планы, быструю смену событий. Нарратив свидетельствует об ощущении автором детерминированности всего сущего. “Борьба с нарративами” говорит о недоверии к пониманию всеобщей причинности, установке на отклонение от прямой последовательности событий, случай, а в целом на то, что сейчас определяется как “порядок из хаоса”, наличие вертикальных саморегулирующихся структур в материи-среде — как жизни, так и текста.

Ж.-Ф. Лиотар в работе “Состояние постмодерна” (1979) говорит о том, что новое постнеклассическое мышление, не пренебрегая нарративами, тем не менее делает установку на оперативность, технологичность в проработке относительно самостоятельных участков информации — событий жизни, сюжетных событий текста: “Упрощая до крайности, мы считаем “постмодерном” недоверие в отношении метарассказов. Оно является, конечно, результатом прогресса науки; но и прогресс в свою очередь предполагает это недоверие. С выходом из употребления метанарративного механизма легитимации связан, в частности, кризис метафизической философии, а также кризис зависящей от нее университетской институции. Нарративная функция теряет свои функции: великого героя, великие опасности, великие кругосветные плаванья и великую цель. Она распадается в облака языковых нарративных, а также денотативных, прескриптивных, дескриптивных и т.п. частиц, каждая из которых несет в себе прагматическую валентность *sui generis*. Каждый из нас живет на пересечениях траекторий многих этих частиц. Мы не формируем без необходимости стабильных языковых комбинаций, а свойства, которые мы им придаем, не всегда поддаются коммуникации. Таким образом, грядущее общество соотносится не столько с ньютоновской антропологией (как-то структурализм или теория систем), сколько с прагматикой языковых частиц. Существует много различных языковых игр — в силу разнородности их элементов. Они дают возможность своего учреждения только через места сбора и распределения информации — это локальная детерминация” (117, с. 10–11).

Можно сказать, что из таких дискретных, локально детерминированных компонентов сюжета, как служба на Кавказе, пребывание в Тамани, в крепости N. состоит роман “Герой нашего времени”. В силу операций с метаэлементами, наличия одних и тех же героев, диалогичности этот роман представляет собой единое целое. Таким образом в формальной организация текста, которая выражается и в графической фактуре, роман “Герой нашего времени” намного опережает свое время, предвосхищая состояние постмодерна, которое также связывают с инверсией к стилю барокко.

Присутствует в “Герое нашего времени” и предвосхищение философии экзистенциализма. Исследователь французской литературы трагического гуманизма С.И. Великовский указывает на то, что А. Камю опирался на текст “Героя нашего времени” в работе над повестью “Падение” (1956), в которой представлена исповедь “судьи на покаянии”, “лжепророка, вопиющего в пустыне и не желающего из нее выйти”: “Чем яростнее клеймит себя грешник, тем надежнее захлопывается ловушка за его неосторож-

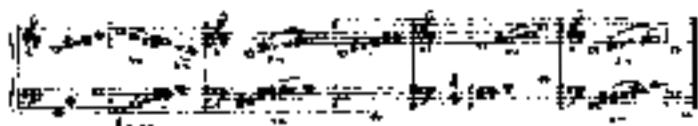
ным слушателем, тем изворотливее сам он оттуда выскальзывает. <...> Убийственно-саркастический облик этой ловчащей и сохраняющей самодовольство в своем падении больной совести, пояснял Камю, ссылаясь на лермонтовское предупреждение к “Герою нашего времени”, — “это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии” (46, с. 241).

В философии экзистенциализма человек **существует** до того, как **быть** (об этом гласит знаменитая формула Ж.-П. Сартра: “Существование предшествует сущности”). Быть, по Сартру, значит выбирать себя посредством свободного принятия обязательств. В характере Печорина мы ощущаем ту “метафизическую тоску”, о которой впоследствии говорят экзистенциалисты, когда человек одновременно ощущает и небытие, из которого вышел, и предчувствует неопределенность выбора, который заставит его достигнуть бытия. Интересно и то, что экзистенциальная философия описывает конкретные ситуации, чувство экзистенции в них (страдание, сражение, ошибка, смерть) и одновременно анализирует универсальные черты всякого человеческого существования.

Мы бы отметили здесь то, что квантование текста, в том числе и графическая фрагментарность текста “Героя нашего времени”, способствует как раз раскрытию переживания чувства экзистенции, и М.Ю. Лермонтов постоянно выводит конкретные планы в более обобщенные разные уровни философской рефлексии, пытаясь определить особенности человеческого существования. Это характерно и для антистетичности барокко, соединяющего осязаемое, зримое и обобщенное. Здесь также возникают интенсивные пороги, “спады” и “подъемы” в процессе осуществления рефлексии.

В музыке отмечаются такого рода особенности: “Тениальные “странныости” инвенторской гармонии Д. Скарлатти, — пишет М.Н. Лобанова. — Он создает технику аччакатуры. Аччакатуры (acciacchate — букв. “вмятины”) изобрел и ввел в практику при участии Скарлатти его учитель и друг Франческо Гаспарини в своем трактате “Практическая гармония для клавира” (впервые опубликован в 1708 году). Техника аччакатур предполагала своеобразный сплав аккордовых и неаккордовых звуков в одном созвучии. При исполнении диссонансирующие звуки ударяются так коротко, “как будто клавиши раскалены”. <...> Аккорд приобретает при-

(ач. — аччакатура)



Аччакатуры. Ф. Гаспарини. Гармонический трактат

чудливый вид: в трезвучие, составляющее основу вертикали, “вмяты” неаккордовые звуки, застрявшие из предшествующих аккордов или соединенные с основными проходящие, вспомогательные и др.” (119, с. 52–53).

В произведениях М.Ю. Лермонтова часто происходит разрыв словесной ткани, особенно экспрессивных высказываний. Это сопровождается большим количеством многоточий, которые означают прерывистость речи, ее сегментирование, “спады” и “подъемы”. Многоточия становятся знаками паузирования, молчания, способствуют экспрессивному выделению значимых фрагментов текста. Происходит то, что и в живописном произведении в стиле барокко, когда жесты застывают, а краски полотна излучают мерцающий свет, который усиливает рельефность фигур. Это находим в



произведениях Эль Греко, Франса Халса, Харменса ван Рейн Рембрандта, Хендрика Тербрюггена.

Рассмотрим несколько фрагментов текстов из прозаических произведений М.Ю. Лермонтова. “Вадим”: “Вадим стоял перед ней, как Мефистофель перед погибшей Маргаритой, с язвительным выражением очей, как раскаяние перед душою грешника; сложив руки, он ожидал, чтоб она к нему обернулась, но она осталась в прежнем положении, хотя молвила прерывающимся голосом:

— Чего ты от меня еще хочешь...

— Еще? — а что же я прежде от тебя требовал? каких жертв?... говори, Ольга? — разве я силою заставил тебя произнести клятву... ты помнишь!.. разве я виноват, что роковая минута настала прежде, чем находишь это удобным?..

— О... ты хищный зверь, а не человек!..

— Ольга... твой отец был мой отец!

— Не верю, не могу верить... чтобы он, в жилище святых, желал погибели этого семейства, желал сделать нас преступными... нет! ты не брат мой!.. прочь — я ненавижу... презираю тебя...

— Ненавидишь: так... а презирать не можешь...

— Презираю...

— Ты боишься меня... — он дико засмеялся и подошел ближе.

— Вадим... ради отца нашего... удались... от тебя веет смертным холодом...

— Нет, Ольга... я останусь здесь целую ночь...

— Боже! — прошептала вздрогнув несчастная девушка, сердце сжалось... и смутное подозрение пробудилось в нем; она встала; ноги ее подгибались... она хотела сделать шаг и упала на колени...” (104, с. 97–98)

— ? —

— ?.. ? —

— ... !.. ?..

— ... , !..

— ... !

— ... !.. — ...

— ... :

— —

— .

—

—

— ,

— ! — ...

— ... ;

— ; ...

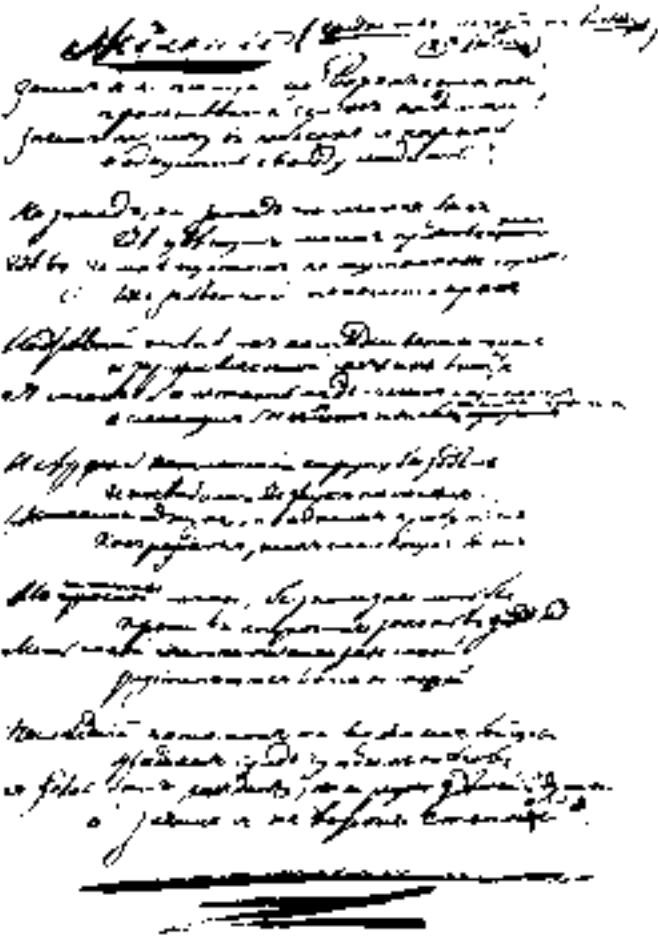
Графическая партитура текста:

!..

Графическая партитура текста:

— ? — , . ,
— ?.. —
— ... — ?..
— — !..
— ?..
— ?..
— , — .
— , ! .. ?..
— ? ?.. ?.. ... ?..
— ! — , .

Мы уже отмечали важность аффектов, характерных для стиля барокко. Для канона барокко свойственны аффекты удивления, упорства и отваги, страха и терзания, отчаяния, суровости, ярости, негодования. Основными являются аффекты любви, печали (или страдания), слез, стеснения и плача, радости или веселья, ликования. Все это ориентировано на бурные эмоции, динамику



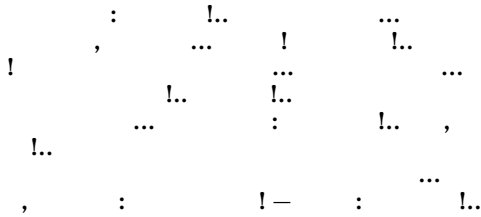
можно дать много разных ответов. Она проходит — как мы уже видели — не только между сущностями и существами. Разумеется, она проходит также и между душой и телом, — но уже и в телах между неорганическим и органическим, и, вдобавок, уже в душах между видами монад. Это до крайности извилистая складка, зигзаг, изначальная нелокализуемая связь. И в зоне этой существуют даже регионы, где узелок заменяется связью более слабой, мгновенной. Несомненно, узелок (или его заменитель) связывает только души между собой. Но именно он устанавливает инверсную взаимопринадлежность, согласно которой он их связывает: с душой, обладающей неким телом, он связывает только души между собой” (67, с. 208).

В поэтическом тексте наблюдаются такого же рода приемы. Фактура является еще более острохарактерной, так как создается контраст в расположении стихов в строфе.

Ты видишь: я погиб!.. спасенья нет...
Отчаянье, любовь... везде! повсюду!..
О! ради прежней дружбы... прежних лет...
Отдай мне Зару!.. уступи!.. я буду
Твоим рабом... послушай: сжался!.. нет,
Нет!.. ты меня как ветхую посуду
С презреньем гордым кинешь за порог...
Но, видишь: вот кинжал! — а там: есть Бог!..

Аул Бастунджи. 1833—1834

Графическая партитура текста:



Волны катятся одна за другою
С плеском и шумом глухим;
Люди проходят ничтожной толпою
Также один за другим.
Волнам их воля и холод дороже
Знойных полудня лучей;
Люди хотят иметь души... и что же? —
Души в них волн холодней!

Волны и люди. 1830—1831

в выражении чувств и отображается острохарактерной фактурой. Для лермонтовских текстов, и прозаических, и поэтических, важным является изображение страсти. Как мы уже отмечали, слова с корнем “страсть” употребляются М.Ю. Лермонтовым около 200 раз. Соотношение контрастов, непримиримых антитез характеризует эти тексты. Им соответствует интенсивность фактуры, часто ее разреженность, пропуски, изломы, аналитизм текста, который приводит к разрывам словесной ткани. Экспрессивный синтаксис поддерживается графикой. Мыслительные картины перцептуального типа активизируются лексемами со значениями страдания, негативной оценки, душевной боли: “роковая минута”, “хищный зверь”, “дико засмеялся”, “веет смертным холодом”, “ненавижу”, “презираю”, “боишься” (“Вадим”); “страм смотреть”, “25 лет девка, так на шею и вешаешься”, “дурной знак” (“Княгиня Лиговская”); “пробормотал со слезами на глазах”, “неужто расстанемся”, “столько бы хотелось вам сказать” (“Герой нашего времени”). Аффективное состояние героя выражается междометиями, восклицаниями.

Таким образом, знаки препинания в прозе М.Ю. Лермонтова, их соотношение эмблематически отображает не только эмоциональный, интеллектуальный строй речи, но и представляет общую графическую картинность в ее изображении, что и свойственно стилю барокко.

Анализируя барочные складки текста Лейбница, Ж. Делез отмечает: “На вопрос “где проходит складка?”, пожалуй,

Стихотворные тексты по внешнему изобразительному началу приближаются к эмблеме, настолько они графически ярко выражают содержание. Так, в стихотворении “Волны и люди” (1830—1831) укороченный и удлиненный стихи, контрастируя, создают плавную волнообразную линию, внешне изображая наплывы волн. Общая графическая структура текста влияет на специфику предметности психического изображения. В работе Л.О. Чернейко “Лингво-философский анализ абстрактного имени” (1997) определяется, что “...есть внутренняя глубокая связь между способом существования в ментальном пространстве имен абстрактных сущностей и геометрическими фигурами <...> Уже эти примеры позволяют сделать вывод о том, что как

только действие опредмечивается, так этот предмет ищет себе места в идеальном пространстве сознания. Он начинает “пространственно” располагаться” (209, с. 212, 215). Синтаксические, интонационные пустоты выполняют в текстах, связанных со стилем барокко, роль вмятин, ачкаатур. “Барочная многохорность, — пишет М.Н. Лобанова, — опиралась на эффекты пространственной игры, смены ансамблей, хоров, соло, групп и тутти и создавала впечатление пространственного расширения и сжатия. <...> Пространство оказалось втянутым в музыкальную композицию. Монохромность сменилась красочностью, однородность — дискретностью, выполненностью качественно разной музыки и темпоральностью” (119, с. 59).

Графические провалы, изломанная линия края текста — своеобразный геометрический рисунок стиха, перцептивное поле которого насыщено, так как пауза, молчание, выражающие аффекты горя, гнева сосуществуют с системой перцептов, к числу которых относятся и разные по длине стихи, поддерживаемые усложненным ритмом.

Таким образом, все элементы текста М.Ю. Лермонтова являются перцептивно обусловленными, чувственно заостренными, что способствует созданию острохарактерной фактуры текста, оказывающей сильное воздействие на читателя, “переживающего” его предметность.

II. Ситуация барокко: М.Ю. Лермонтов в критике — критицизм М.Ю. Лермонтова

1. М.Ю. Лермонтов в метапоэтическом контексте

Практически никто из пишущих о М.Ю. Лермонтове не обошел мысли о том, что ему не повезло с исследованиями о творчестве, юбилеями, торжествами. В свое время особенности этих “общих мест” определил В.Ф. Ходасевич: “Давно окончились отношения между людьми и Лермонтовым-человеком. Но отношения между ними и Лермонтовым-поэтом никогда не прерывались. Юбилей — одна из страниц в истории этих отношений, и не все равно, как она будет написана. Но вот — она не написана “как следует”. Мы в этом не виноваты, но и не виноват Лермонтов. Кто ж виноват? Простите за общее место, но из песни слова не выкинешь: виновата судьба” (208, с. 439). Не будем спорить о мифологеме судьбы: во многом судьбу, особенно посмертную, определяют люди, и часто это дело вкуса, случая, пристрастий.

В контексте метапоэтики М.Ю. Лермонтова (то есть исследования его творчества самими художниками) все выглядит именно так. Метапоэтика — это поэтика по данным метапоэтического текста, или код автора, имплицированный или эксплицированный в текстах самих писателей, поэтов о художественных текстах, “сильная” гетерогенная система систем, включающая частные метапоэтики, характеризующаяся антиномичным соотношением научных и художественных посылок: объект ее исследования — словесное творчество, конкретная цель — рабо-

та над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайн мастерства; характеризуется относительной объективностью, достоверностью, представляет собой сложную, исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания. Одна из основных черт ее — энциклопедизм как проявление энциклопедизма личности художника, создающего плотный сущностный воображаемый мир в своих произведениях (см. об этом: 226).

Обращение к метапоэтическому контексту исследований о М.Ю. Лермонтове диктуется следующими причинами: мы по-прежнему подходим к текстам художников как судьи, а не как прилежные ученики. В статье “Художественный текст в эпистемологическом пространстве” мы попытались показать, опираясь на идеи философов (И. Канта, Т. Куна, И. Стенгерс, Н.С. Автономовой), что встреча со “спорным”, непонятным фактом — всегда опасный опыт, угроза для профессионального статуса исследователя, так как художественный текст функционирует в эпистемологическом пространстве эпохи, причем в процессе анализа именно он является точкой отсчета, так как во многом сам эксплицирует познавательные интенции (230, с. 11–14). Исследования художников слова о творчестве в этом случае — также важный источник, так как сам поэт обладает, помимо знаний, той художественной интуицией, которая позволяет ему “схватывать истину” (М. Хайдеггер).

Но наш рецепт от заблуждений — изучать исследования самих поэтов о собственном творчестве и произведения собратьев по перу как самый подлинный источник достоверности — в случае с Лермонтовым дает определенные сбои. Ведь именно у собратьев по перу было (и есть!) множество претензий к поэту. И “список заблуждений о Лермонтове” не иссякает, а пополняется. Может быть, и понятно, почему А.А. Блоку пришлось “отбивать” Лермонтова от профессора Котляревского, но почему символисту Д.С. Мережковскому пришлось говорить защитное слово о Лермонтове в полемике со статьей философа и поэта-символиста В.С. Соловьева.

Вряд ли что-то прибавят к пониманию лермонтовского текста извинения В.В. Набокова перед англоязычным читателем: “Предприняв попытку перевести Лермонтова, я с готовностью принес в жертву требованиям личности целый ряд существенных компонентов: хороший вкус, красоту слога и даже грамматику (в тех случаях, когда в тексте встречается характерный солецизм). Надо дать понять английскому читателю, что проза Лермонтова далека от изящества...” (144, с. 868). Далее Набоков анализирует систему повторяющихся элементов в тексте “Героя нашего времени”, ставших указательными или знаковыми, “выводящими нас на перекрестки ассоциаций, на сборные пункты взаимосвязанных понятий”, среди них лексемы “задуматься”, “подойти”, “принять вид”, “молчать”, “мелькать” и т.д. (там же, с. 869). В комментариях переводчика С. Таска не без некоторой иронии замечено, что “о добросовестном воспроизведении солецизмов (неправильное с точки зрения нормативной грамматики построение фразы) Набоков не без гордости говорит также применительно к своему прозаическому, предельно точному переводу “Евгения Онегина” (145, с. 187).

Если вспомнить замечания Г.И. Успенского к стихотворению “Когда волнуется желтеющая нива...” (1837) (см. об этом: 231, с. 52–53) и рекомендации уже в наше время поэта К.Я. Ваншенкина (120, с. 11), то станет понятным, что здесь что-то не так, видимо, не приняты во внимание особенности стиля мышления поэта. С.В. Ломинадзе в книге “Поэтический мир Лермонтова” (1985) упоминает А.А. Фета, который предла-

гал убрать две последние строфы стихотворения “Выхожу один я на дорогу...” как лишаящие его “одноцентричности”, необходимой лирике (там же, с. 72). И таких примеров много. О точности у Лермонтова в свое время написал О.П. Попов, показав, что “неточности”, в которых обвиняют М.Ю. Лермонтова, — это непонятые особенности его стиля. Исследователь, обобщив данные, утверждает: “Ошибки в описаниях природы можно встретить у многих писателей, даже у таких признанных певцов природы, как Некрасов, Бунин, Есенин. У Лермонтова пока пришлось обнаружить лишь одну неточность — “стрекозы живую трель” в “Мцыри”. Но эту ошибку допускали и до, и после Лермонтова, смешивая стрекозу с кузнечиком. Возможно к тому же, что Лермонтов имел в виду обычных в Грузии цикад. Остается повторить то, с чего, собственно, и начинались эти заметки: Лермонтову в описаниях свойственна высокая точность, ему нужно верить” (155, с. 511). Видимо, в анализе текста М.Ю. Лермонтова часто имеет место “потеря контроля за границами возможностей”, как говорят философы, то есть реальный образ объекта фактически подменяется рефлексией над ним, не контролируется граница между желаемым и действительным. Тем более что у М.Ю. Лермонтова, действительно, есть сознательные отступления от предсказуемости, нарушение внешне логически мотивированного ожидания, как, например, в стихотворении “Когда волнуется желтеющая нива...”. В его произведениях много “темных” мест, имеются установки на сверхлогические смыслы слова и текста (“заумь”).

Все это согласуется со стилем барокко, с которым связано творчество художника. Мы уже писали о барокко как о “темном”, “трудном” стиле. А.Л. Штейн говорит о том, что “такая манера вызывает раздумья читателя. Тем большее удовольствие получает он, когда под покровом темноты находит истину и убеждается в своей правоте. <...> Этой темноте контрастно противопоставлен человеческий разум. Будучи увлечен и завлечен этой темнотой, разум проникает сквозь нее и рассеивает ее, постигая истину” (233, с. 35). Произведения барокко характеризуются установкой на тайны, провозглашают ценность истин, постигаемых с усилием. Это одна из черт барочного “остроумия”. Быстрый разум обладает умением “сводить несхожее”. В работе “Остроумие, или искусство изощренного ума” Б. Грасиан (1601–1658) пишет: “Чем трудней дается истина, тем она приятней; знание, стоящее дорого, ценится высоко. Сведений, которые надо завоевывать, ищут более ревностно и извлекают из них больше пользы, чем из дающихся мирным путем. На этом основывает свои победы способность рассуждать, и здесь добывает трофеи изощренный ум. В этом виде остроумия к приему утверждения с тайным смыслом добавляется трудность нахождения связи меж соотносимыми понятиями; когда же трудность эта, разногласие меж ними надлежаще выражены, дается пояснение, разрешающее вопрос” (57, с. 208). Теоретики остроумия разрабатывали технику неожиданных связей, для которых требуется необычайная многосторонность. Поэтике антитезы, характерной для барокко, отвечают контраст и несходство. Остроумие выбирает всяческие противоречия и переосмысления. Согласно Б. Грасиану, соединять силой разума два противоречащих понятия — высшее искусство остроумия. Это принципы “вариативной” поэтики барокко, достигающей объемного описания предмета, охвата его со многих сторон, многомерного видения. Мышление М.Ю. Лермонтова согласуется скорее с нынешним плюрализмом рассмотрения явлений. “У мира множество путей” (Н. Гудмен), то есть одно и то же явление можно постигать не одним, а множеством способов. Так и поступал художник. Осмыслению творчества

М.Ю. Лермонтова противопоставлена односторонность, одноплановость, одномерность. В случае осмысления М.Ю. Лермонтова символистами это, в определенной степени, и имело место.

Парадоксально, что символисты, создавшие теорию художественного, и в частности поэтического творчества, впервые по-настоящему поставившие ее на научную основу (используя, в первую очередь, данные ученых ономактопоэтического направления — Г. Штейнталя, В. фон Гумбольдта, А.А. Потебни), выделив антиномию в качестве критерия истинно поэтического произведения, прошли мимо открыто антиномичного стиля мышления М.Ю. Лермонтова. Глобальная антиномия, заложенная в тексте М.Ю. Лермонтова, в ходе рефлексии символистов была “диссоциирована” (П.А. Флоренский): одни теории закрепились за позитивной, другие за негативной ее сторонами. И.Ф. Анненский, А.А. Блок, В.Я. Брюсов, Вяч.И. Иванов, Д.С. Мережковский дают позитивное осмысление Лермонтова; Вл.С. Соловьев, А. Белый, В.Ф. Ходасевич — в целом негативное; последние два поэта с поправкой на некоторую позитивность. А в целом никто из символистов не подошел к исследованию творчества Лермонтова так, как предлагал исследовать поэзию В.Я. Брюсова, считавший антиномию существом всякого истинного художественного произведения: “Где есть такая антиномия, не разрешимая аналитическими методами науки, вступает в свои права искусство, в частности — поэзия, достигающая синтеза своими приемами образности и наглядности. Чем глубже разрешенное противоречие, тем наиболее ярким, наиболее “вдохновенным” представляется нам создание поэзии; и оно представляется нам тем более совершенным, “мастерским”, чем убедительнее, аксиоматичнее проведенный синтез” (37, с. 181).

При этом В.Я. Брюсов мыслил текст изоморфно языку, опираясь на идеи антиномичности языка и художественного творчества, которые были основой теорий В. фон Гумбольдта, Г. Штейнталя, А.А. Потебни и его школы. От этих теорий отталкивались практически все символисты. А. Белый посвятил А.А. Потебне статью “Мысль и язык”, где как раз идет речь об антиномиях, в том числе и в художественном творчестве (23, с. 245). При этом А. Белый замечает, что “многие взгляды Вячеслава Иванова на происхождение мифа из художественного символа, Брюсова — на художественную самооценку слов и словесных сочетаний являются прямым продолжением, а иногда лишь перепевом мысли Потебни, подкрепленной его кропотливыми исследованиями” (там же). Итак, взгляды символистов были основаны на твердой философской платформе, которая восходила к теории антиномий И. Канта и была связана с теорией синтетики языка и поэзии, разрабатываемой В. фон Гумбольдтом, А.А. Потебней.

Таким образом, если проанализировать произведения самих поэтов, целостный текст о Лермонтове получается в результате соединения отмеченных противоположных тенденций. Но это тоже результат, тем более что область метапоэтики — исследования художественного творчества самими творцами — содержит некий синтез: единство научных, философских, художественных посылок. Анализ теорий, особенно теорий самих художников, дает возможность выявить их внутренние противоречия, проблемы и идти дальше в исследовании творчества, вооружившись знанием о них, искать наиболее точные критерии. Согласно К.Р. Попперу, “следует по возможности выдвигать много теорий в качестве попыток решения некоторой данной проблемы и... необходим критический разбор каждого из наших проблемных решений. Далее оказывается, что каждое из них порождает новые проблемы, и можно проследить те из них, которые обещают наиболее свежие и интересные новые

проблемы: если оказывается, что новая проблема... это просто переодетая старая... то мы говорим, что наша теория в состоянии лишь немного сместить проблему, и в некоторых случаях это может восприниматься как решающее возражение против пробной теории... Это показывает, что устранение ошибок является лишь частью критического обсуждения: при критическом обсуждении конкурирующие пробные теории могут сравниваться и оцениваться с самых разных точек зрения. Решающий момент, разумеется, всегда следующий: насколько хорошо наша теория разрешает свои проблемы..." (156, с. 274). В соответствии со схемой К.Р. Поппера, одно из требований к хорошей пробной теории — **прогрессивность**, а она выявляется в процессе **критического обсуждения** теории: **"...теория прогрессивна, если обсуждение показывает, что она действительно изменила проблему, которую мы хотели решить"** (там же), то есть если новые проблемы отличаются от старых, мы можем надеяться узнать много нового, когда возьмемся за их решение.

Взгляды символистов на творчество М.Ю. Лермонтова действительно критичны. Они содержат и внутреннюю, и внешнюю полемику по поводу особенностей художественного творчества М.Ю. Лермонтова. Анализ взглядов символистов помогает понять, почему, имея многослойную теоретическую, философскую, лингвистическую платформу, находясь в русле одного из наиболее значимых принципов мышления XX—XXI веков — принципа дополненности, символисты шли к Лермонтову, практически не применяя этот принцип. Увидев его глубинное воплощение в творчестве А.С. Пушкина (антиномия), не обратили внимания на то, что у Лермонтова это уже принцип мышления, "внешне выраженное содержание", то есть формальная составляющая текста. Ведь и форма, и содержание — репрезентанты знаковой системы мышления.

Следует отметить особое значение стиля мышления в творческом процессе. Это тем более важно, что в стиле мышления отчетливо выражается роль мировоззрения как главного фактора, оказывающего влияние на творчество. Говоря о стиле мышления, мы имеем в виду совокупность относительно устойчивых, стандартных представлений и исходных фундаментальных понятий, влияющих на творческую деятельность художника. Стиль мышления связан с выражением особенностей эпохи, характером присущей ей деятельности (практической и духовной), уровнем развития знаний и взаимосвязью с формами общественного сознания. В стиле мышления, в силу его принадлежности к субъекту познания, мировоззренческий план непосредственно связан с общим типом мышления эпохи, с ее социальными и этическими запросами.

Известно, что символисты понимали свое искусство как "школу", которая характеризовалась не только обширными связями внутри творчества, но и разработкой системы теоретических посылок, во многом оговоренной участниками, "знающими": "...когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа", — писал А.А. Блок (30, с. 426). Произведения символистов всегда включены в широкий культурный контекст. А.А. Блок не раз отмечал "неразлучимость" в России живописи, музыки, прозы, поэзии и вместе с ними философии, религии, общественности, политики. Они образуют единый мощный поток, который несет на себе "драгоценную ношу" национальной культуры.

В. фон Гумбольдт, А.А. Потебня были исследователями языка и художественного творчества, и символисты, которых интересовали генерализирующие принципы организации поэтических текстов, нашли их в трудах В. фон Гумбольдта, А.А. Потебни,

определили точки соприкосновения своих взглядов с фундаментальными положениями теоретических исследований ученых. В. фон Гумбольдт определял язык как деятельность — не просто средство общения, а мир, который "внутренняя работа духовной силы призвана поставить между собою и предметами" (61, с. 171). В результате осуществляется глобальный языковой синтез: в силу познавательной активности человека мир превращается в язык, который связывает мир с человеком и позволяет человеку плодотворно воздействовать на него. Тема синтетики поэзии была разработана и А.А. Потебней, который создал теорию, наиболее адекватно, по мнению символистов, определяющую сущность поэзии, вследствие чего она была непосредственно воспринята ими и положена в основу их теоретических штудий в области поэтики, а также явилась руководством к действию в художественном творчестве.

"И только недавно как бы вновь открыв его (А.А. Потебни. — *К.Ш., Д.П.*) труды, с изумлением мы находили там ответы на наиболее жгучие вопросы, касающиеся происхождения и значения языка, мифического и поэтического творчества; западноевропейская наука, в лице Макса Мюллера и Нуаре, лишь впоследствии коснулась вопросов, им впервые намеченных, современные художники видят у него обоснование и развитие их мыслей", — писал о трудах А.А. Потебни А. Белый (см.: 23, с. 241). Наиболее значимыми для символистов были положения А.А. Потебни, связанные с синтетикой поэзии, теорию которой разработал на основе учения А.А. Потебни В.Я. Брюсов. Взгляды А.А. Потебни на мифопоэтическое творчество интересовали Вяч.И. Иванова, А.А. Блока.

В статье "Синтетика поэзии" (1904) В.Я. Брюсов пишет: "Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом, конечная цель искусства та же, как науки, — познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школа Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового" (41, с. 557). Если наука идет от представления к понятию, то поэзия, наоборот, претворяет понятия в целостные представления ("как бы конкретные явления или предметы"), хотя за каждым таким представлением скрыта "некая условная "истина", взятая аксиоматично" (там же, с. 562). Поэзия и есть синтез двух или нескольких истин в новую. В определенной степени Брюсов перекликается со взглядами В.С. Соловьева, который считал, что "художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста" (182, с. 90). В то же время, по мысли Брюсова, основная идея произведения — *X*, искомое, и она — результат творчества. Таким образом, по Брюсову, свершение истины в произведении — это, с одной стороны, восприятие некоторых аксиом; с другой — как бы открытие их заново, через воплощение идеи в представлении. Элемент представления (эйдос) выдвигается на первое место (40, с. 8). Здесь явно влияние, с одной стороны, феноменологии (Г.В.Ф. Гегель, Э. Гуссерль), с другой стороны, эстетики символизма, и в первую очередь, идей В.С. Соловьева, считавшего, что художественное произведение — это "ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира" (182, с. 85).

По Брюсову, двум типам творчества (научного и художественного) соответствуют два типа речи — научная и поэтическая. Два типа речи оперируют предельно противопоставленными категориями: научная — терминами (в основе — понятия), поэтическая — образами (в основе — представления). Если к одному объекту (образу) подойти с точек зрения науки и искусства, выводы могут оказаться взаимоисключающими. Такой эксперимент В.Я. Брюсов проводит с "Пророком" А.С. Пушкина.

Пророк — “образ человека, “преображенного божьей волей”, где скрыта определенная мысль: “вдохновение поэта — божественно” (41, с. 563). По Брюсову, с точки зрения науки, этот вывод ложен, с точки зрения искусства, он оправдан, а значит, истинен. Мы можем прийти к принципу: взаимоисключающие точки зрения дополняют друг друга как формы проявления двух разных видов познания. Более того, здесь мы приходим к выводу не только о дополнительности научной и поэтической точек зрения. В.Я. Брюсов напрямую подводит нас к идее относительности каждой из них. В итоге поэтическая мысль может быть воспринята “только при условии, что мы станем на точку зрения поэта” (там же, с. 564).

Как же определяется В.Я. Брюсовым истинно поэтическое произведение? Такое определение находим в статье “Синтетика поэзии”: “...Типическое произведение поэзии есть синтез двух образов, в которых воплощены две идеи. К этому синтезу приходят через ряд вспомогательных синтезов. И каждый “поэтический образ” (в узком смысле этого слова) есть также синтез двух представлений. Поэтическое произведение... есть система синтезов” (там же, с. 567).

Идея поэтического синтеза, которая воплощена в творчестве многих символистов (В.С. Соловьев, А.А. Блок, А. Белый, Вяч. И. Иванов, К.Д. Бальмонт и др.), наиболее полно реализовалась в центральной категории эстетики символизма — символе. В.С. Соловьев видел совершенную жизнь, предвращение которой заключает в себе истинное искусство, в “свободном синтезе” божественного и человеческого элемента, не поглощение человеческого элемента божественным, а именно взаимодействие, как бы мы сейчас сказали, взаимодополнение. В основе его концепции всеединства — понимание абсолютной солидарности всего сущего: “...совершенная красота не как отражение только идеи от материи, а действительное ее присутствие в материи предполагает прежде всего глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним или духовным и внешним или вещественным бытием” (182, с. 81, 85). В определенной трансформации в сторону “переживания художника” (А. Белый, Вяч. И. Иванов) раскрывается концепция Вяч.И. Иванова, связанная с идеями В.С. Соловьева, — “...о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действительности — соединение по преимуществу, соединение в прямом и глубочайшем значении этого слова. Сочетаются двое третьим и высшим. Символ, это третье, уподобляется радуге, вспыхнувшей между словом-лучом и влагою души, образовавшей луч... И в каждом произведении истинно символического искусства начинается лестница Иакова” (83, с. 149).

Итак, “всякое произведение есть синтез двух (или большего числа) идей” (37, с. 180). Это положение В.Я. Брюсов считает “предпосылкой” всякой поэтики, “имеющей возникнуть как наука” (там же). В основе соотношения двух идей в произведении лежит антиномия, которую, анализируя “Пророк” А.С. Пушкина, В.Я. Брюсов назвал “существом всякого истинно художественного произведения” (там же). В основе антиномии, как известно, соединены взаимоисключающие положения: “Антиномия налицо: “поэт — простой смертный” и “поэт — не простой смертный”. А=А и А не А. Синтез этих двух идей и будет... искомым... Х...” (там же).

Опираясь на “поэтический критерий”, В.Я. Брюсов конструирует новую логику, которая в настоящее время именуется неклассической. Его мысль о том, что “суждение, прямо противоположное истине, в свою очередь, истинно” и что “ценная истина непременно имеет прямо противоположную” (38, с. 57), почти буквально предвещает выводы русского логика Н.А. Васильева

о законе исключенного четвертого и датского физика Н. Бора о глубоких истинах (“deep truths”), в основе которых лежат взаимоисключающие определения одного и того же объекта.

Так как первая логическая работа Н.А. Васильева была опубликована в 1910 году, а статьи Н. Бора, в которых формулируется принцип дополнительности, вышли в 20-е — 30-е годы XX века, можно предполагать, что суждение Брюсова о “ценных истинах” — явное научное открытие. Можно возражать этому — ведь в философской литературе, а также в поэзии (Новалис — в западноевропейской, М.Ю. Лермонтов — в русской) можно найти множество перекличек с “Истинами” В.Я. Брюсова. Но важно, что поэтическая логика была распространена В.Я. Брюсовым на общенаучное знание, возведена в ранг истины. Поэзия получила научный закон, а наука обогатилась поэтическим критерием. Работы В.Я. Брюсова (1901), Н.А. Васильева (1910), а далее П.А. Флоренского (1914) появляются практически независимо друг от друга, но поражают близостью формулировок, совпадением даже терминологическим. Исследователи шли различными дорогами в поисках адекватных критериев построения теории, имеющей наиболее полный охват действительности. Брюсов работал в области поэзии (его источники — теория В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни, символизм, работы И. Канта, Г.В.Ф. Гегеля), Н.А. Васильев — в области поэзии и логики (его источники — работы Лобачевского, Канта, Гегеля, Фреге, Рассела, Пуанкаре, Пирса, Бэкона, Милля и др.). П.А. Флоренский называет в качестве своих источников работы лингвистов А.А. Потебни, В. фон Гумбольдта, Г. Штейнхальта и др. Интересно отметить и то, что термин **дополнительность**, который обозначает один из важнейших общенаучных принципов, появляется почти одновременно в работах поэта (К.Д. Бальмонт) и философа (П.А. Флоренский): “Давно было сказано, что в начале было Слово. Было сказано, что в начале был Пол. И в том и другом догмате нам дана часть правды. В начале, если было начало, было Безмолвие, из которого родилось Слово по закону **дополнения**, соответствия, двойственности”, — пишет К.Д. Бальмонт (18, с. 8). У П.А. Флоренского читаем: “Жизнь бесконечно полна рассудочных определений, и поэтому ни одна формула не может вместить всей полноты жизни. Ни одна формула, значит, не может заменить самой жизни в ее творчестве, в ее ежесекундном и повсюдном создании нового. Следовательно, рассудочные определения всегда и везде подвергаются и неизбежно будут подвергаться возражениям. Возражения на формулу и суть такие формулы, такие противосуждения, которые исходят из сторон жизни, **дополнительных к данной**, из сторон жизни противных и даже противоречивых в отношении этой, оспариваемой формулы” (203, с. 147).

Следует отметить, что Н. Бор, формулируя уже в первой половине XX века принцип дополнительности, исходил как раз из лингвистического и поэтического критериев: “При описании нашего душевного состояния использовалось с самого возникновения языков такое описание, которое по существу является дополнительным. Богатая терминология, приспособленная для таких повествований, направлена на то, чтобы указать на взаимно исключающие переживания”, — отмечал Бор и при этом подчеркивал, что здесь он опирается не на опыт повседневной жизни, который допускает “простое причинное объяснение”, а на опыт искусства: “Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармонии, недостижимых для систематического анализа” (34, с. 490, 493).

Имея позитивные исходные данные, поэты в анализе творчества М.Ю. Лермонтова шли иным путем. Рассмотрим ход их

рассуждений, так как это значимо для формирования позитивной эвристики в осмыслении одного из выдающихся русских художников слова.

Наша гипотеза такова. Художественное мышление М.Ю. Лермонтова по своему стилю может быть рассмотрено как превосходящее главные черты мышления нового и новейшего времени — имеется в виду превосхождение принципов относительности, дополнительности как сущностных и действенных способов познания (см. об этом: 231). Символисты, создавшие теорию творчества, основанную на деятельностной концепции языка, мышления, и успешно применившие ее по отношению, например, к поэзии А.С. Пушкина и к построению собственного художественного процесса, прошли мимо лермонтовских устремлений, не вступили в диалог с его текстами так, чтобы он заговорил с ними. Видимо, это произошло потому, что символисты брали за основу положения философии В.С. Соловьева и последовательно проводили их в своих работах, и потому, что творчество Лермонтова осмыслялось на фоне А.С. Пушкина. Готовая модель поглотила сущностные свойства поэзии М.Ю. Лермонтова. Антиномичность пушкинского мышления, которую установили символисты, как внутренний принцип организации его текстов, был поставлен М.Ю. Лермонтовым уже в основную структурную позицию. Подобно логикам, в дальнейшем физикам и философам, в общем, высоким мыслителям, Лермонтов, по-видимому, интуитивно понимал, что классическая логика с законом исключенного третьего оказывается недостаточной для поэтического мышления, что для выражения знаковой системы целостного образа необходимы взаимоисключающие, дополнительные классы понятий. Но, используя критерий антиномии как сущностный для осмысления поэтического текста Пушкина, и вообще поэтического текста, символисты отошли от него в осмыслении именно критического поэтического мышления М.Ю. Лермонтова. Со смертью Пушкина “умирала и его культура”, — считал А.А. Блок (29, с. 160). Образ Лермонтова даже для Блока противоположен “веселому имени Пушкина”, поэта гармонии. Лермонтов, как и Врубель (художник времени символистов), — вестник, но его “весть” о том, что “в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото дневного вечера, — утверждает Блок. — Демон его (Врубеля. — *К.Ш., Д.П.*) и Демон Лермонтова — символы наших времен: “Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет”. Мы, как падшие ангелы ясного вечера, должны заклинать ночь. Художник обезумел, его затопила ночь искусства, потом — ночь смерти. Он шел, потому что “звуки небес” не забываются...” (31, с. 424). Если использовать термины аналитической психологии, “Танатос” Лермонтова закрыл от символистов его “Эрос” как стремление поэта к жизни, что у Лермонтова отрешено от сиюминутного состояния и направлено к вечности.

Г. Зиммель в статье “О метафизике смерти” (1910) отмечал, что смерть с самого начала заложена в последнюю глубину жизни: “Каждую минуту жизни мы изживаем как смертные, и все было бы иначе, если бы смерть не сопутствовала нам с начала всех начал, если бы она не была назначением нашей жизни. Так же мало, как мы рождаемся в минуту нашего рождения, а скорее каждую минуту рождается какая-нибудь частица нас, так же мало и умираем мы в последнюю минуту. Смерть ограничивает, то есть оформляет нашу жизнь далеко не только в последний час, напротив, являясь формальным моментом нашей жизни, она окрашивает и все её содержание. Один из самых смелых парадоксов христианства заключается в том, что оно оспаривает это априорное значение смерти и рассматривает жизнь с точки зрения её собственной вечности” (80, с. 36). Но и для обратно

направленного взора смерть является “создателем жизни”. Вот иная, чем у Блока, диалектика: “Я” как бы отстаивается само в себя, выкристаллизовывается из всех текущих случайностей, переживаемых содержаний и, становясь все увереннее в самом себе, все независимее от своих содержаний, развивается навстречу своему собственному смыслу и своей собственной идее. Так вступает в свои права мысль о бессмертии души” (там же, с. 40). Такая логика ближе к пониманию Лермонтова. Контраст “дневного” и “ночного” светил — Пушкина и Лермонтова, доведенный до взаимоисключения, — это новая антиномия символистов, только вот с однозначным для каждого положительным (Пушкин) и отрицательным (Лермонтов) полюсами. Полилог символистов представлял собой в целом единый текст (см.: 231), в создании которого они опирались на внутренний канон, выработанный на основе философии всеединства В.С. Соловьева. Кроме того, метаязык описания, направленный на “понимающих”, “посвященных” в рамки “школы”, единство метода, опора на один культурный стиль (символизм) — все это привело к тому относительно единодушию, с которым символисты анализировали жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. При всем многообразии воззрений здесь обнаруживается общность мнений, точкой отсчета для которых послужила лекция В.С. Соловьева “Судьба Лермонтова” (1899).

Но прежде чем говорить об этой лекции и статье В.С. Соловьева о М.Ю. Лермонтове, обратимся к некоторым положениям его философии, которые непосредственно связаны с данной статьей. К проблеме сверхчеловека и связанными с ней идеями жизни и смерти В.С. Соловьев обращается довольно часто, в том числе и в статье “Лермонтов” (1909). Но гораздо раньше — в работе “Духовные основы жизни” (1882–1884), в статье “Идея сверхчеловека” (1899) и др. В.С. Соловьев считает, что люди должны подниматься над дурной действительностью и становиться относительно нее “сверхчеловеками”. Причем препятствий здесь практически нет, за исключением некоторых патологических отклонений, в том числе и в восприятии явления смерти. Благодаря Ницше, считает В.С. Соловьев, логически возможен и требуется серьезный разговор о “делах сверхчеловеческих”.

Еще в работе “Духовные основы жизни” В.С. Соловьев говорит о том, что желание бессмертия и желание правды, или нравственного совершенства, как “два невидимые крыла”, поднимают человеческую душу над остальной природой. А “два непримиримые врага нашей высшей природы” — грех и смерть — держат людей в своей власти. Отсюда несостоятельность жизни. Она несостоятельна не только потому, что подлежит гибели, но и потому, что “недостойна бытия”. Мы сами гибнем и губим других. Животное самосохранение побуждает человека, в конце концов, к бесполезному убийству. Для того чтобы стать на “пути благодати”, нужен подвиг, внутреннее движение воли. Человек должен внутренне “подвигнуться” для принятия благодати, силы Божьей. Это движение проходит три ступени: 1) человек должен почувствовать отвращение от зла, признать зло как грех; 2) он должен сделать усилие, чтобы отрешиться от зла; 3) убедившись, что он не может избавиться от зла собственными силами, обратиться к Божьей помощи, так как все добро уже есть в Боге. Отсюда человеку, ищущему добра, нужно только открыть свободный путь для благодати и устранить препятствия, которые отделяют нас и наш мир от сущего добра. Главная преграда лежит в том “существо”, которое стремится действовать от себя, по собственному суждению, — в самом человеке. И если человек решает не действовать от себя и мира, не поступать по своей мирской воле, он может решить: “я не хочу своей воли”. “Такое самоотречение или обращение человеческой воли есть ее выс-

шее торжество” (178, с. 138). И все-таки вера в Бога, “будучи тайным взаимодействием между самим Божеством и человеческой душой, требует прямого участия человеческой воли” (там же, с. 139). Речь о нравственной обязанности человека, которая и есть вера в Бога: “...вся наша жизнь имеет смысл только через веру в действительное добро или **добро как истину**. Мы должны верить, что оно есть само по себе, что оно есть сущая истина: **мы должны верить в Бога** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*). Эта вера есть и дар Божий и вместе с тем наше собственное свободное дело” (там же).

В работе “Идея сверхчеловека” В.С. Соловьев более подробно развивает мысли о смерти: “Таково прежде и более всего явление **смерти**. Если чем естественно нам тяготиться, если чем основательно быть недовольным в данной действительности, то, конечно, этим заключительным явлением всего нашего видимого существования, этим его наглядным итогом, сводящимся на нет. Человек, думающий только о себе, не может помириться с мыслью о **своей** смерти; человек, думающий о других, не может примириться с мыслью о смерти других: значит, и эгоист, и альтруист — а ведь логически необходимо всем людям принадлежать, в разной степени чистоты или смешения, к той или другой из этих нравственных категорий, — и эгоист, и альтруист одинаково должны чувствовать смерть как нестерпимое противоречие, одинаково не могут принимать этот видимый итог человеческого существования за окончательный. И вот на чем должны бы по логике сосредоточить свое внимание люди, желающие подняться выше наличной действительности — желающие стать сверхчеловеками. Чем же, в самом деле, особенно отличается то человечество, над которым они думают возвыситься, как не тем именно, что оно **смертно?** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*)” (179, с. 632).

Животное не борется сознательно со смертью, не может быть “ею побеждено”, поэтому его смертность ему не в укор. Человек, прежде всего и в особенности, “смертный” — в смысле побеждаемого, преодолеваемого смертью. А если так, то “сверхчеловек” должен быть победителем смерти, исполнителем тех условий, при которых возможно или не умирать, или, умерев, воскреснуть для вечной жизни. Задача для человека смелая, считает В.С. Соловьев. Но смелый человек — не один, с ним Бог, который им владеет. Мы хорошо знаем условия, при которых смерть побеждает нас, значит, должны быть известны и противоположные условия, при которых мы можем победить смерть. Сверхчеловеческий путь как раз и заключается в том, чтобы побольше людей на этот путь вступали, потому что в конце его — “полная и решительная победа над смертью” (там же, с. 632—634). Способы вступления на этот путь были указаны В.С. Соловьевым в работе “Духовные основы жизни”, о которой мы говорили выше.

Статья В.С. Соловьева “Лермонтов” была напечатана в “Вестнике Европы” в 1909 году и являлась итогом его предыдущих высказываний о поэте. До В.С. Соловьева о Лермонтове писали Н.В. Гоголь, А.И. Герцен, А.А. Григорьев и другие поэты и писатели. Произведения М.Ю. Лермонтова Соловьев рассматривает в связи с его личной судьбой. Философ увидел в поэте родоначальника духовного настроения и направления чувств, мыслей, а отчасти и действий, которые можно назвать “нищенством” (181, с. 330). Ключевыми здесь оказываются лексемы и словосочетания с негативной семантикой: “презрение к человеку”, “присвоение себе заранее какого-то исключительного сверхчеловеческого значения” (там же). Дефиниция понятия сверхчеловек, выведенная Вл.С. Соловьевым, такова: “Теперь ясно, что ежели человек есть прежде всего и в особенности **смертный**

(выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*), то есть подлежащий смерти, побеждаемый, преодолеваемый ею, то сверхчеловек должен быть прежде всего и в особенности победителем смерти, то есть освобожденным (освободившимся?) от существенных условий, делающих смерть необходимой, и, следовательно, исполнить те условия, при которых возможно или вовсе не умирать, или, умерши, воскреснуть” (там же, с. 333). “Сверхчеловеческий путь” — это путь человека, который в ходе своей жизни забирает силу над смертью. В понимании Соловьева Лермонтов превращает эту цель в “личное и бесплодное притязание” (там же).

Анализ особенностей мышления поэта идет под знаком замкнутости Лермонтова на себе, и сила личного чувства Лермонтова приобретает эпитет “страшная” с семантической двойственностью: ‘очень’ × ‘ужасающая’: “Первая и основная особенность лермонтовского гения — страшная напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем я, страшная сила личного чувства. Не ищите у Лермонтова той прямой открытости всему задушевному, которая так чарует в поэзии Пушкина. Пушкин, когда и о себе говорит, то как будто о другом; Лермонтов, когда и о другом говорит, то чувствуется, что его мысль и из бесконечной дали стремится вернуться к себе, в глубине занята собой, обращается на себя” (там же, с. 335). Соловьев систематичен и рассуждает строго и в одном направлении, на протяжении всего текста доказывая выдвинутое в инициальной части статьи положение. Так, еще одна сущностная черта творчества Лермонтова, по Соловьеву, — “способность пророческая”: “Вторая, тоже от западных его родичей унаследованная черта — быть может, видоизмененный остаток шотландского двойного зрения — способность переступать в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную основу жизни и жизненных отношений” (там же, с. 337). Эту вторую особенность Лермонтова Соловьев связывает с первой — “сосредоточенностью Лермонтова в себе”, которая давала уже двойную остроту и силу взгляду.

Блистательный анализ этого качества — пророческого лермонтовского мышления — не приводит Соловьева к мысли о его парадоксальности, умению видеть один предмет сразу с нескольких позиций, с взаимоисключающих точек зрения, особенно это касается стихотворения Лермонтова “Сон”, которое Соловьев называет “сном в кубе”. Сопоставим подходы В.С. Соловьева и В.В. Набокова, использовавшего эти же наблюдения применительно к “Герою нашего времени”. Вот анализ В.С. Соловьева: “За несколько месяцев до роковой дуэли Лермонтов видел себя неподвижно лежащим на песке среди скал в горах Кавказа, с глубокой раной от пули в груди, и видящим в сонном видении близкую его сердцу, но отдаленную тысячами верст женщину, видящую в сомнамбулическом состоянии его труп в той долине. — Тут из одного сна выходит, по крайней мере, три: 1) сон здорового Лермонтова, который видел себя самого смертельно раненным — дело сравнительно обыкновенное, хотя, во всяком случае, это был сон в существенных чертах своих **вещий** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*), потому что через несколько месяцев после того, как это стихотворение было записано в тетради Лермонтова, поэт был действительно глубоко ранен пулей в грудь, действительно лежал на песке с открытой раной, и действительно уступы скал теснились кругом. 2) Но, видя умирающего Лермонтова, здоровый Лермонтов видел вместе с тем и то, что снится умирающему Лермонтову:

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне...
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Это уже достойно удивления. Я думаю, немногим из вас случилось, видя кого-нибудь во сне, видеть вместе с тем и тот сон, который видится этому вашему сонному видению. Но таким сном (2) дело не оканчивается, а является сон (3):

Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчива одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена.

И снилась ей долина Дагестана,
Знакомый труп лежал в долине той,
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

Лермонтов видел, значит, не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна — сновидение в кубе. Во всяком случае остается факт, что Лермонтов не только предчувствовал свою роковую смерть, но и прямо видел ее заранее” (там же, с. 338—339).

В.В. Набоков, намного позже анализировавший композицию “Героя нашего времени” изоморфно “Сну”, все-таки приходит к выводу о некоем “фокусе” соединения взаимоисключающего в “Герое нашего времени” — **когда герой заговорит, его уже нет в живых**: “Это замечательное сочинение (в оригинале везде пятистопный ямб с чередованием женской и мужской рифмы) можно было бы назвать “Тройной сон” (речь идет о стихотворении. — *К.Ш., Д.П.*). Некто (Лермонтов, или, точнее, его лирический герой) видит во сне, будто он умирает в долине у восточных отрогов Кавказских гор. Это Сон 1, который снится Первому Лицу. Смертельно раненному человеку (Второму Лицу) снится в свою очередь молодая женщина, сидящая на пиру в петербургском, не то московском особняке. Это Сон 2 внутри Сна 1. Молодой женщине, сидящей на пиру, снится Второе Лицо (этот человек умирает в конце стихотворения), лежащее в долине далекого Дагестана. Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе. <...> Внимательный читатель отметит, что весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока он наконец сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых” (144, с. 863—864).

Как видим, Набоков увидел фокус романа, да и стихотворения, наверное, в парадоксальности композиции, Соловьев сводит свой искусный анализ к предчувствию гибели, то есть к некоему стереотипу, который он сам и формирует. Социофизический контекст творчества М.Ю. Лермонтова у Соловьева становится иллюстрацией той же идеи — стремления к смерти, демонизму, но уже не только по отношению Лермонтова к себе, но и к другим: “Демоническое сладострастие не оставляло Лермонтова до горького конца; ведь и последняя трагедия произошла оттого, что удовольствие Лермонтова терзать слабые создания встретило, вместо барышни, бравого майора Мартынова, как роковое орудие кары для человека, который должен и мог бы быть солью земли, но стал солью, так жалко и постыдно обуювавшего. Осталось от Лермонтова несколько истинных жемчужин его поэзии, попирая которые могут только известные животные; осталось, к несчастью, и в произведениях его слишком много сродного этим самым животным, а главное, осталась обуювавшая соль его гения, которая, по слову Евангелия, дана на поправление людям. Могут и должны люди попирая обуювавшую соль этого демонизма с презрением и враждой, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человекоубийственной лжи. Скоро это злое начало приняло в жизни Лермонтова еще другое

направление. С годами демон кровожадности слабеет, отдавая большую часть своей силы своему брату — **демону нечистоты** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*). Слишком рано и слишком беспрепятственно овладел этот второй демон душой несчастного поэта и слишком много следов оставил в его произведениях. И когда, в одну из минут просветления он говорит о “пороках юности преступной”, то это выражение — увы! — слишком близко к действительности” (181, с. 343).

“Демон нечистоты”, дуэль как “безумный вызов высшим силам”, наконец, последняя формула, или нравственный закон, выведенный Соловьевым, действующий, по его мнению, с математической точностью, — умножение того, что он увидел в Лермонтове, то есть умножение зла, возведение его в степень как по отношению к себе, так и к другим: “На дуэли Лермонтов вел себя с благородством, — он не стрелял в своего противника, — но по существу это был безумный вызов высшим силам, который во всяком случае не мог иметь хорошего исхода. В страшную грозу, при блеске молнии и раскатах грома, перешла эта бурная душа в иную область бытия. Конец Лермонтова и им самим, и нами называется **гибелью** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*). Выражаясь так, мы не представляем себе, конечно, этой гибели ни как театрального провала в какую-то преисподнюю, где пляшут красные черты, ни как совершенного прекращения бытия. О природе загробного существования мы ничего достоверного не знаем, и потому и говорить об этом не будем. Но есть нравственный закон, столь же непреложный, как закон математический, и он не допускает, чтобы человек испытывал после смерти превращения произвольные, не обоснованные его предыдущим нравственным подвигом. Если жизненный путь продолжается и за гробом, то, очевидно, он может продолжаться только в той степени, на которой остановился” (там же, с. 346). Таким образом, предчувствие “гибели” — это как раз, по Соловьеву, самоощущение внутреннего демонизма, зла, которое не приведет поэта к воскрешению.

В.С. Соловьев указывает на эстетизм — красоту формы лермонтовских произведений, но тем не менее нейтрализует это положение критерием содержания, опираясь на “воспетый им демонизм” (Лермонтовым. — *К.Ш., Д.П.*). Задачи — “подорвать ложь” — “уменьшить тяжесть, лежащую “на этой великой душе” — выглядят в контексте сказанного философом умозрительными. Последовательная, в одном направлении рефлексия и приговор “судьи” над поэтом и его текстами приводит философа к однозначному решению: “Облекая в красоту формы **ложные мысли и чувства**, он делал и делает еще их привлекательными для неопытных, и если хоть один из малых сих вовлечен им на ложный путь, то сознание этого, теперь уже невольного и ясного для него греха должно тяжелым камнем лежать на душе его. Обличая ложь воспетого им демонизма, только останавливающего людей на пути к их истинной сверхчеловеческой цели, мы во всяком случае подрываем эту ложь и уменьшаем хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе” (там же, с. 347). Итак, задача состояла в выявлении “ложных мыслей и чувств”, которые увели поэта с подлинной дороги на пути “сверхчеловечества”, и их опровержения. Они действительно будут ложными, если смотреть на них односторонне, то есть со стороны одного полюса антиномии, в данном случае отрицательного, и, диссоциировав антиномию, которая поднимает мышление Лермонтова над миром эмпирических вещей и представлений, опрокинуть их в этот мир, мир слоб, соединить его с ним, слить с земным злом полностью. А ведь именно от этого Лермонтов как раз бежал в воображаемые миры, в которых действовала не эмпирическая — воображаемая логика, логика

Н-измерений, позволяющая понять диалектику мира, находясь над ним, видя его с особых метафизических высот, преодолев и внутренние, и внешние противоречия.

В статье “Истины” (1901) В.Я. Брюсов, несомненно, переключаясь с антиномиями, установленными И. Кантом, отходит от кантовского положения о том, что антиномии должны предохранять разум от тщетной попытки познать мир “вещей в себе” и возводит антиномию в один из принципов общенаучного познания. “Для мышления нужна множественность, — независимо от того, будет ли она дроблением Я или предстанет как что-то внешнее. Мысль, и общее, жизнь, возникает из сопоставления по меньшей мере двух начал. Единое начало есть небытие, единство истины есть бессмыслие. Не было бы пространства, не будь правого и левого; не было бы нравственности, не будь добра и зла. Множественность начал — вот третья аксиома мышления. Мыслители, словесно оспаривающие эти три аксиомы, бессознательно принимают их, без веры в них никакое рассуждение невозможно” (38, с. 56). Лермонтов смотрел на мир как раз многопланово и многомерно, постигая его в своих произведениях в единстве хаоса и космоса, земного и небесного, добра и зла в дополнительности и нерасторжимости взаимоисключающего, что дало невероятную полноту описания и осмысления мира. Такое стремление к постижению истины как вселенского в собственном смысле слова находим у П.А. Флоренского, объясняющего вслед за Кантом, почему “истина есть антиномия”. Как думается, такой ход мысли наиболее точен для понимания Лермонтова. “Тварь мятется и кружится в бурных порывах Времени; истина же должна пребывать. Тварь рождается и умирает, и поколения сменяются поколениями, истина же должна быть нетленной. Человеки спорят между собой, возражают друг другу; истина же должна быть непререкаемой и выше прекословий. Людские мнения меняются от страны к стране и из году в год, истина же — везде и всегда одна, себе равная. Одним словом, истина — это то, во что верили повсюду, всегда, все, потому что только в действительности и собственном смысле есть вселенское, что, как показывает самое значение и смысл слова, сколько возможно вообще все обнимает... <...> Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку... тезис и антитезис вместе образуют выражение истины. Другими словами, истина есть антиномия, и не может не быть таковою” (203, с. 145–147).

К.Р. Поппер говорил о знании следующее: “Все эти три истории — история Вселенной, история жизни на Земле и история человечества и роста его знаний — и сами по себе, конечно, являются главами в наших знаниях. Следовательно, последняя из этих глав — то есть история познания — **должна состоять из знаний о знании**. Она должна будет содержать, хотя бы в неявном виде, теории о теориях и в особенности теории о том, каким образом вырастают теории” (156, с. 273). К.Р. Поппер утверждает, что существует два различных смысла понятий знания или мышления: знание или мышление в субъективном смысле, состоящее “из состояний ума, сознания или диспозиций действовать определенным образом”, и знание или мышление в объективном смысле, состоящее “из проблем, теорий и рассуждений, аргументов как таковых” (там же, с. 111). Знание в этом объективном смысле, по Попперу, не зависит от чьей-либо веры или предрасположения соглашаться, утверждать или действовать. Знание в объективном смысле “есть знание без того, кто знает: оно есть знание без субъекта знания” (там же).

О мышлении в объективном смысле Г. Фреге писал: “Под суждением я понимаю не субъективную деятельность мышле-

ния, а его объективное содержание” (там же). Изучение мира “объективных” идей (это, по-видимому, общенаучные идеи, идеи попперовского “третьего мира”, с помощью которых осуществляется координация знаний в различных областях, коррелирующих по определенным “темам”), во многом проливает свет на мир субъективного знания. Как думается, субъективность Соловьева и заключалась в том, что он перевел художественное мышление М.Ю. Лермонтова из мира больших идей в мир субъективных представлений, скорее в мир заблуждений, которые противостоят эмерджентности, то есть порождению принципиально нового, несводимого к совокупности того, из чего это знание возникло (там же, с. 275). Поппер так говорит об идеях, когнитивных артефактах (к ним относятся и произведения искусства), их присутствию в “третьем мире”: “...наш мир создан не нами. До сих пор мы даже не особенно его изменили по сравнению с морскими животными и растениями. Но мы создали новый продукт роста, или артефакта, который обещает со временем произвести в нашем уголке мироздания такие же огромные перемены, какие удалось совершить нашим предшественникам, растениям, вырабатывающим кислород, или кораллам, создающим острова. Эти новые продукты, изготовленные определенно нами самими, — наши мифы, идеи и особенно научные теории — теории о мире, в котором мы живем. Я предлагаю смотреть на эти мифы, идеи и теории как на одни из наиболее характерных продуктов человеческой деятельности. Как и орудия, они представляют собой органы, развившиеся вне нашего тела. Они — эндосоматические артефакты. Таким образом, к этим характерным продуктам мы можем причислить, в частности, то, что называют “человеческим знанием”, где слово “знание” берется в объективном или безличном смысле, в каком можно сказать, что знание содержится в книге, хранится в библиотеке” (там же, с. 272).

Постоянное сравнение Лермонтова с Пушкиным оказало и Лермонтову, и исследователям плохую услугу. Его творчество рассматривалось на основе природы творчества А.С. Пушкина, а не особенностей строя мысли самого М.Ю. Лермонтова. Такие схемы позволяют видеть, в основном, то, чего нет, а не то, что есть в творчестве художника. В работах “Язык. Поэзия. Гармония” (1989), “Поэтический текст в научном контексте” (1996) мы, опираясь на работы о Лермонтове, постарались показать, что многочисленные “ошибки Лермонтова”, на которые указывали исследователи, в том числе и поэты, заключались в том, что к ним применялись критерии эмпирические, стандарты, основанные на языке логического закона исключенного третьего. Пушкинская парадоксальность почти не имела внешне выраженного характера. Исследования показали, что если единицей гармонической организации пушкинского текста является слово, то лермонтовская гармония строится уже на единстве противоположностей, опирающихся лексически на антонимическую пару, а синтаксически на высказывания, по сути антиномичные. В.Я. Брюсову пришлось извлекать пушкинскую антиномию, упрятанную в глубину “Пророка”, у Лермонтова антиномия находится в основной структурной позиции, расширяет границы художественного мышления, прорывает ледяную кору единовременного контраста пушкинского стиха.

Эмерджентность лермонтовского мышления (применим здесь науковедческий термин, так как речь идет о метатеории, или о теории теорий) заключалась в том, что его способ мышления — это идеи не повседневного (эмпирического) уровня: его творчество — “выставка приемов и способов письма” (В. Хлебников) — способов мышления вне “логики твердых тел” — другой уровень абстрагирования, основанный на “логике

Н-измерений”, который символисты как раз осмыслили в своих метапоэтиках, создавая теорию творчества.

Можно по-разному относиться к идее о Лермонтове как поэте сверхчеловечества, но заслугу Д.С. Мережковского мы видим как раз в том, что ему удалось преодолеть эмпиризм в восприятии Лермонтова и вывести исследование его творчества, как и указывает сам Д.С. Мережковский, на метафизический уровень, вернее, перевести его в метафизический план. Понятно, что это не значит, что Лермонтов не был связан с миром эмпирических вещей и представлений. Метафизика гипотетична, она восполняет научный опыт и на основе общенаучного сознания определенной эпохи строит непротиворечивое мировоззрение. Кстати, К.Р. Поппер осознавал важную роль метафизических допущений даже в науке, включая их в состав научных теорий разного уровня.

Д.С. Мережковский анализирует творчество Лермонтова также на основе сравнения его с Пушкиным. Но так резюмирует мысль о “милосердном ударе”, нанесенном Лермонтову Соловьевым: “Мартынов начал, Вл. Соловьев кончил; один казнил временной, другой вечной казнью, которую предчувствовал Лермонтов:

И как преступник перед казнью
Ищу кругом души родной.

Казнь совершилась, раздавлена “ядовитая гадина”, лучезарному Аполлону — Пушкину — принесен в жертву дионисовский черный козел — козел отпущения всей русской литературы — Лермонтов” (135, с. 353).

В ходе анализа лермонтовского мышления Д.С. Мережковский уводит его из эмпирического плана в план метафизический: “Источник лермонтовского бунта — не эмпирический, а **метафизический**. Если бы продолжить этот бунт в бесконечность, он, может быть, привел бы к иному, более глубокому, истинному смирению, но, во всяком случае, не к тому, которого требовал Достоевский и которое смешивает свободу сынов Божиих с человеческим рабством. Ведь уже из того, как Лермонтов начал свой бунт, видно, что есть в нем какая-то религиозная святость, от которой не отречется бунтующий, даже под угрозой вечной гибели, той “преисподней, где пляшут красные черти”. Этой-то метафизически и религиозно утверждающей себя несмирности, несимирности и не смогла простить Лермонтову русская литература. Все простила бы, только не это — не “хулу на Духа”, на своего смиренного духа.

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

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

Вот за что обречен был Лермонтов на страшную казнь в сем веке и будущем” (там же, с. 355).

Д.С. Мережковский говорит о тяготении Лермонтова к “сверхчувственному миру”, о “прошлой вечности” Лермонтова, что также способствует отходу от эмпиричности в оценках. “...эти единственные на земле “звуки небес”, что и Вл. Соловьева заставило увидеть в нем призвание “быть могучим вождем людей на пути <к> сверхчеловечеству”. <...> “В Лермонтове было два человека”, — говорит Печорин. — <...> Главная ошибка, кажется, впрочем, не самого Лермонтова, а Печорина, заключа-

ется в том, что он считает отрезанную половину окончательно погибшею, тогда как обе половины одинаково живы метафизически, и лишь эмпирически одна половина подавила другую” (там же, с. 358). Фактически говорится о переводе мышления в область иной степени абстрагирования, воображения, основанного на воображаемой логике.

Д.С. Мережковский, перенося мышление Лермонтова в план метафизический, имеет в виду, в первую очередь, то, что признания самого Лермонтова, тоска его по вечности — “первый намек на богосыновство в богоборчестве”. По мысли Д.С. Мережковского, это любовь как влюбленность, Вечная Женственность, к ней проекция. “И этот ответ — не отвлеченная метафизика, а реальное, личное переживание самого Лермонтова: он это не выдумал, а выстрадал” (там же, с. 371).

От земного к небесному идет Соловьев; Лермонтов, по мысли Мережковского, — от небесного к земному, обогащенный “нездешним” опытом. В непокорности, бунте Лермонтова против Бога есть Божественный смысл. Трагедия Лермонтова, по Мережковскому, “из глубины сердечной восходит до звездных глубин” (там же, с. 377). “Неземная любовь к земле”, “небесная тоска по родине земной” — оксюмороны по стилю мышления уже близкие к пониманию рефлексии Лермонтова. Переведение мышления Лермонтова на более высокий уровень абстрагирования лермонтовских мыслей о земном позволяет Мережковскому хотя бы не выправлять лермонтовские парадоксы. Но размышляет он над ними тем не менее в духе идей Вечной Женственности и всеединства В.С. Соловьева.

Идеи Мережковского о метафизической природе поэзии Лермонтова развили Д.Л. Андреев и В.В. Розанов. Именно Д.Л. Андреев показал восхождение Лермонтова к такому уровню мышления, когда орудием его являются устоявшиеся идеи “третьего мира”, выкристаллизовавшиеся в “метатеории” Лермонтова. “...если бы не развилась пятигорская катастрофа, со временем русское общество оказалось бы зрителем такого непредставимого для нас и неповторимого ни для кого — жизненного пути, который привел бы Лермонтова-старца к вершинам, где этика, религия и искусство сливаются в одно и где все блуждания и падения прошлого преодолены, осмыслены и послужили обогащению духа и где мудрость, прозорливость и просветленное величие таковы, что все человечество взирает на этих владык горных вершин культуры с благоговением, любовью и трепетом радости” (2, с. 458). В своей метаистории Д.Л. Андреев говорит практически о сущностных идеях, единстве “бессубъектного” знания “третьего мира”, в который в итоге входят и идеи литературы как особого способа познания действительности.

Таким образом, Мережковский, не разубив узла противоречий, по крайней мере, осуществляет попытку устранения ошибки — он выявляет слабости, присущие предыдущему решению “проблемы”. В процессе устранения ошибок (“субъективность” Лермонтова, в понимании Соловьева, эмпирическая логика) Мережковский намечает векторы смысла, которые позволяют преодолеть голый эмпиризм, в который был “загнан” Лермонтов.

К.Р. Поппер говорит о трудностях понимания теорий, людей, по-видимому, это можно отнести и к произведениям искусства: “Понимание теории — это почти необъятная задача, так что мы смело можем сказать, что теорию никогда до конца не понимают, хотя некоторые люди могут понимать некоторые теории очень хорошо. На самом деле понимание теории имеет много общего с пониманием человеческой личности. Можно неплохо знать или понимать систему склонностей (dispositions) челове-

ка, то есть быть в состоянии предсказывать, как он будет вести себя в различных ситуациях, но так как существует бесконечно много возможных ситуаций, такое понимание склонностей человека представляется недостижимым. С теориями происхождения нечто подобное: полное понимание теории означало бы понимание всех ее логических следствий" (156, с. 284). Так и с художественным творчеством, которое, как и наука, направлено на постижение мира. Ведь даже Д.С. Мережковский не увидел логических следствий особого способа мышления Лермонтова.

Существенной в понимании особенностей стиля мышления Лермонтова стала статья И.Ф. Анненского "Юмор Лермонтова" (1909). Но прежде обратимся к статьям А. Белого "О теургии" (1903), А.А. Блока "Педант о поэте" (1906), В.Я. Брюсова "Оклеветанный стих" (1903), которые предшествовали ей.

У Брюсова, внимательно анализировавшего творчество Пушкина на основе критерия антиномии, очень немного написано о Лермонтове, он не использовал этого критерия применительно к стилю мышления поэта. Замечания В.Я. Брюсова имеют внешний характер: "Лермонтов любил первый смеяться над тем, что ему особенно дурно, чтобы другие не оскорбляли его чувства насмешкой", — пишет он (39, с. 76).

Странно, но, будучи уже автором статьи "Истины" (1901), Брюсов вслед за Соловьевым переводит мышление Лермонтова в план субъективный. Лермонтов, по Брюсову, был поэтом для себя самого. В этом существенное отличие лермонтовской поэзии от пушкинской. "...Лермонтову было важно уяснить себе свое чувство" (там же, с. 76). Есть и замечания, связанные с особым типом рефлексии поэта: "У Лермонтова стихи выходили из головы уже законченными. Его варианты и первые, и позднейшие равнопрекрасны и равноценны. Он не работал, а только выражал. Он вовсе не был стихотворцем, а только поэтом. Пушкин желал, чтобы слух об нем прошел по всей Руси великой. Лермонтов задумывался над тем, не лучше ли оставить свои мечты навсегда в глубине души, как драгоценность, которой люди недостойны. "Что в сердце, обманутом жизнью, хранится, то в нем навсегда и умрет", — говорил он. Тут же мелькала еще мысль, что все равно, если б и стоило говорить о своих сокровенных думах, у языка нет сил, чтобы выразить их. "Стихом размеренным и словом ледяным не передашь ты их значения". Здесь "размеренный" и "ледяной" не украшающие эпитеты, а **определяющие** (выделено автором. — К.Ш., Д.П.). Стих всегда размерен, все слова — ледяные. "Душу можно ль рассказать?" — воскликнул Мцыри" (там же, с. 77). Здесь В.Я. Брюсов подходит к коренной проблеме языка Лермонтова, имеющего антиномичный — из мира объективных идей — строй, и поэтому противопоставленного повседневному, обыденному языку, основанному на логике исключенного третьего.

В статье А. Белого "О теургии" (1903) есть противоречие, свойственное почти всем символистам. Поэты фиксируют выход идей Лермонтова за пределы мира эмпирических вещей и представлений, но в то же время обвиняют его ощущением "ноуменального греха": "Он прочел бы в душе имя Той, Которая выше херувимов и серафимов — идей — ангелов, — потому что Она — идея вселенной, Душа мира, Которую Вл. Соловьев называет Софией, Премудростью Божией и Которая воплощает Божественный Логос... К Ней обращены средневековые гимны: "Mater Dei sine spina — rescatorum medicina"... К ней и теперь обращены гимны" (24, с. 396). Как видим, А. Белый находит на путеводной нити идей Вл. Соловьева: "Но Лермонтов не воскликнул:

Знайте же, Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет!

(Соловьев)

Личная неприготовленность к прозреваемым идеям погубила его... И в конце концов:

А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,

Такая пустая и глупая шутка!

Тем, кто не может идти все вперед и вперед, нельзя проникать дальше известных пределов. В результате — ощущение ноуменального греха, странная тяжесть, переходящая в ужас" (там же, с. 397).

Констатация факта прозрения Лермонтова, к сожалению, еще не стала осмыслением его сущности. "Он увидел слишком много. Он узнал то, чего другие не могли знать", — терминология все та же, от Соловьева идущая. Белый пытается уйти от сложившихся стереотипов, погрузив творчество Лермонтова в круг идей того же Соловьева, но от этого Лермонтов становится все дальше.

В 1906 году молодой Александр Блок написал негодующую рецензию на книгу профессора Н. Котляревского "М.Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения". Профессор Котляревский считал горе поэта, его страдания результатом литературной моды. Александр Блок отвечает: "Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается "провидеть" Лермонтова. Но еще лик его темен, отдален и жуток. Хочется бесконечного **беспристрастия**, пусть умных и тонких, но бесплотных догадок, чтобы не "потревожить милый прах". Когда роют клад, прежде разбирают смысл **шифра** (выделено автором. — К.Ш., Д.П.), который укажет место клада, потом "семь раз отмеривают" — и уже зато раз навсегда безошибочно "отрезают" кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов" (32, с. 400). Ключевые слова статьи Блока — "шифр", "загадка": "Чем реже на устах, — тем чаще в душе: Лермонтов и Пушкин — образы "предустановленные", загадка русской жизни и литературы" (там же). Но, к сожалению, это была все же констатация фактов: "Только литература последних лет многими потоками своими стремится опять к Лермонтову, как к источнику..." (там же, с. 399). "Лермонтов — писатель, которому не посчастливилось ни в количестве монографий, ни в истинной любви потомства..." (там же, с. 399). Эти ставшие уже устойчивыми повторения все больше утверждают нас в мысли, что поэты шли "мимо Лермонтова", объясняя свой пессимизм и "упадок" пессимизмом Лермонтова как своего предшественника.

Очень важно обратиться к статьям И.Ф. Анненского. Его заслуга в том, что именно он окончательно отвел эмпиризм в оценках Лермонтова: "Так нравятся у Лермонтова эти, точно заново обретенные, **вещи-мысли** (выделено автором. — К.Ш., Д.П.): лицо слепого, паутина снастей, тихо сидящая на берегу белая женская фигура, законность нашего безучастия к тому, о чем мы только говорим, и т.д., — пишет он. — 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" (7, с. 407).

Рационализм, лежащий в основе такого восприятия Лермонтова, противоположен эмпиризму В.С. Соловьева. Анненский утверждает способность Лермонтова переключать мышление с частного, случайного к общему, при этом не порывать с реальным: "Люди Лермонтова были только его мыслями о людях. Вы можете отыскать их сами в жизни, а поэт скажет вам только, что он думает о тех, которых он видел. В Грушницком

незачем, в сущности, искать сатиру, тем не менее пародию на героя. Это просто мысль, и даже скорбная мысль о человеке, который боится быть собою и, думая, не хочет додумываться до конца! Смерть Грушницкого, во всяком случае, прекрасна. Так не высмеивают людей, — пишет И.Ф. Анненский. — Любил Лермонтов замыкать свои главы мыслью, не сентенцией, а именно мыслью” (там же, с. 408).

Анненский наиболее решительно отделяет эмпирические данные от мыслей о них. Язык статьи И.Ф. Анненского, термин “мысль-образ” выводит мышление Лермонтова из мира явлений, переводя его в мир сущностей. Он утверждает возвышение мысли Лермонтова над голым эмпиризмом.

Речь идет, по-видимому, о постижении поэтом действительного содержания предмета, которое выражается в единстве всех многообразных и, может быть, даже противоречивых форм бытия в противоположность эмпирически постулируемому, внешним формам существования. Как утверждал Я.Э. Голосовкер, “для воображения существует иная система действительности, чем для здравого смысла мира первого приближения. Следовательно, категории, лежащие в основе логики воображения, будут иными, чем категории формальной логики здравого смысла” (55, с. 19). “Действительность воображения” есть не что иное как “эстетическая действительность”, в которой действует особый закон логики, как его называет Голосовкер, “закон неисключенного третьего”. В этой “действительности” “дилемма разрешается синтезом, ибо среднее дано и противоречие снимается вовсе” (там же, с. 46). Перевести установки мышления Лермонтова в эмпирический план — значит лишить их почвы воображения, возможности мыслить синтетически, порождая не просто образы, а именно мысли-образы.

Душевная трагедия Лермонтова, как и трагедия в его осмыслении, заставляет В.Ф. Ходасевича в самом поэте искать причины этого. Язык — самое подлинное свидетельство мысли художника. Ходасевич ведет нас по пространству лермонтовского текста узкой тропой, продолженной В.С. Соловьевым. Зло, наслаждение злом — эта тема особенно пристально исследуется Ходасевичем: “Но этого для Лермонтова недостаточно. Мало заставить читателя вынести муки и страсти нечеловеческие: надо еще показать, как на пути “превосходства в добре и зле” можно терять человеческий облик вовсе. Демон, томящийся своим мятежом, готов вочеловечиться. Мцыри, томящийся миром, звереет. Это минутное озверение для него сладостно, едва ли каким-нибудь словом, кроме сладострастия, можно обозначить тот трепет, с каким Лермонтов описывает борьбу Мцыри с барсом” (208, с. 438).

Антиномия Лермонтова, лежащая в основе оксюморона “красота безобразная”, диссоциируется Ходасевичем — крен идет в сторону “безобразного”. Добро (красота) в случае с Лермонтовым, по мысли Ходасевича, влечет зло. “Вот где отличие поэзии Лермонтова от среднего, так сказать, “нормального” романтизма. У романтиков мир, сам по себе прекрасный, еще украшен, сдобрен пороком и безобразием — злом, вводимым в малых дозах, как острая и вредная приправа. По Лермонтову, порочный и страстный, а потому безобразный мир пытается скрыть лицо под личиною красоты” (там же, с. 440). Эмпиризм, лежащий в основе такого понимания, закрепляется, наконец, термином — “прозаизм”. Ходасевич утверждает: “Нужно было выстрадать слишком много, чтобы и к Богу обратиться с последней благодарностью и последней просьбой... <...> Бога Лермонтов укорял много раз. Но нигде укор не был выражен им с таким вызовом, как в этом язвительном **прозаизме**:

Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Вот строки, кажется, самые кощунственные во всей русской литературе: в них дерзость содержания подчеркнута оскорбительной простотой формы” (там же, с. 435). Понимание Лермонтова здесь еще более прямолинейно, язык поэту приписывается прозаический, заземляющий эмпирические послылки Соловьева. “Лермонтов стоял перед Богом лицом к лицу, гоня людей прочь”, — считает Ходасевич. Так же, как у Соловьева, послылки Ходасевича не метафизические — от познания Божественного к людям. А наоборот: от ужаса в людском мире к новому злу — к вызову Богу. Путь к Лермонтову здесь также отрезан эмпирическими рамками. Соблазненный миром — вот основной тезис Ходасевича. “Поэзия Лермонтова — поэзия страдающей совести. Его спор с небом — попытка переложить ответственность с себя, соблазненного миром, на Того, кто этот соблазнительный мир создал, кто “изобрел” его мучения” (там же, с. 443).

Прямое причисление Лермонтова к романтизму уже изменяет ракурс исследований Вяч.И. Иванова (статья “Лермонтов”): “Лермонтов — единственный настоящий романтик среди великих русских писателей и поэтов прошлого века; этим он отличается от того, кого чтит “своим высшим солнцем и движущей силой”, от Пушкина, хотя всю жизнь и оставался его учеником не только в искусстве слагать стихи и мастерской пластике характеров своих повествований, но и в упорном преследовании высочайшей точности и простоты слога вообще и строгой наготы прозаического рассказа в частности; учеником он был гениальным и никогда только учеником, не дошедшим, однако, по крайней мере в лирических произведениях, до гармонии и совершенства творений учителя” (82, с. 847). Заметил Вяч. И. Иванов нечто отличающее Лермонтова от Пушкина — двойственность его натуры. “Последует Фаустово убеждение, достойное каждого настоящего романтика, о сожитии двух душ в одной груди. Всю жизнь душа Лермонтова, раздвоенная и истерзанная, страстно искала, но никогда не достигала — гармонии, единства, цельности” (там же). А ведь это и была его, лермонтовская, гармония — как в “Парусе” — парадоксально: покой для него — буря, парус в ней “годится”, нужен, живет.

“Ему свойственно различать в основе каждой душевной привязанности катуловскую дихотомию: *odi et amo* (ненавижу и люблю). Никакой силе свыше, никакой власти он не подчинялся без долгого и упорного борения. В своих сердечных переживаниях на смену влюбленному мечтателю тотчас является беспощадный наблюдатель обнаженной и ничем не прикрашенной действительности; он наносит сам себе все новые раны после многих мучительных разочарований. “Странная” любовь к родине также полна противоречий, отражающих — и это положительная сторона — противоречивые порывы русского характера и русской судьбы” (там же, с. 849). Понятие позитивного противоречия — это продвижение по пути понимания дополненности противоположного, не разрыва его, и это уже связь взаимоисключающих членов антиномии.

Единство противоположного обнаруживается Ивановым и на уровне социофизического контекста: “Когда элегический тон надоедает, он (М.Ю. Лермонтов. — *К.Ш., Д.П.*) становится горячим ревнителем величия или даже экспансии империи. Образ жизни его также не соответствует его воззрениям. Безупречный армейский офицер, храбрый воин, он во всеулышание говорит о своей ненависти к войне, но с наслаждением, с опьянением бросается в кровавые стычки и сражения кавказских походов. Он громко провозглашает свою любовь к свободе, но не желает связывать себя дружбой с вольномыслящими либералами. Он ненавидит крепостное право, которое позорит народ, презирает порабощение всех сословий под

ярмом тупого полицейского деспотизма, он предсказывает “черный год” страшной революции, которая низвергнет царский трон. Но он отнюдь не восхищен принципами 1789 года и холоден к левым гегельянцам. Он не скрывает своих симпатий к монархическому строю; он высоко ценит настоящее родовое дворянство, не поработенное, не поработящее; он поддерживает славянофилов в их критике запада” (там же, с. 849).

Выходя за пределы соловьевских посылок, Вяч.И. Иванов все же не преодолевает их до конца. Вяч.И. Иванов видит неоспоримую заслугу поэта в том, что в эпоху позитивизма он стал одним из самых убежденных защитников онтологической ценности человеческой личности. Онтология мышления Лермонтова не в воображении — а в реальности ирреального: “Реальность, представшая ему впервые, была двулика: в ней виденное наяву и виденное в полусне следовало одно за другим и подчас смешивалось” (там же, с. 853). Внешний разрыв — раскол, незавершенность — действительное уклонение от внутренней нормы, артикулированной Пушкиным — это тот рубеж, который и разделяет поэтов. Мы уже упоминали, что Пушкину присуще антиномичное мышление. Но оно упрятано под ледяную кору его стиха. У Лермонтова антиномия-проблема поставлена в основную структурную позицию — в ней пребывает тот разрыв и раскол, с помощью которого поэт выкристаллизует истину, объединяя противоположные понятия, заставляя смыслы “витать” над ними.

“Как некоторые философские школы строго различали понятия *natura naturans* и *natura naturata*, — пишет Вяч.И. Иванов, — подобно тому и мы в искусстве отличаем форму созидательную, то есть само законченное художественное произведение — *forma formata*, и форму зиждущую, существующую до вещи как действенный прообраз творения в мысли творца ...эфирная модель...”, которую можно назвать *forma formans*, потому что она, форма эта, и есть созидательная идея целого и всех его отдельных частей. “Единая глыба мрамора”, о которой говорит Микель-Анджело в своем знаменитом сонете, есть *forma formata* к идее, ее предвещающей...” (там же, с. 857). В тексте статьи Иванова появляются термины, приближающиеся к терминам оноματοпоэтической школы, — внутренняя и внешняя форма. К ним идет он издалека, из глубины философских воззрений на красоту. Как отмечает Э. Кассирер, “спекулятивная эстетика, вышедшая из круга флорентийской академии и развивавшаяся затем от Микеланджело и Джордано Бруно до Шейфсбери и Винкельмана, — просто продолжение и разработка основных мотивов, возникших у Платона и в неоплатонизме. Согласно этому воззрению, художественное произведение рассматривается только как отдельное, особенно яркое выражение той “внутренней формы”, на которой основана вообще связь универсума. Построение и членение художественного произведения есть непосредственно созерцаемое единичное выражение того, что есть мир как целое. Оно, как в фрагменте бытия, показывает действующий в нем закон, выявляет ту связь всех единичных моментов, высший и совершенный пример которых мы видим в космосе. Там, где эмпирическое рассмотрение обнаруживает только внеположность в пространстве и времени, где мир, следовательно, распадается для него на множество частей, там эстетическое созерцание видит то взаимопроникновение формирующих сил, на котором основана как возможность красоты, так и возможность жизни, так как оба, феномен красоты и феномен жизни, охвачены феноменом **формирования** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*) и заключены в нем” (87, с. 251, 252).

Подлинное произведение — это формотворчество и жизне-творчество — новая реальность — одновременно. Внутренняя

форма определяется по аналогии: “Мы разумею его раннее, еще неопределенное и колеблющееся интуитивное прозрение того космического начала, которое литераторы после Гете обычно стали называть Вечной Женственностью, употребляя слово столь же двусмысленное, как то понятие темное и неопределенное, которое оно должно было выражать, тогда как Новалис, обученный Яковом Беме, почитал мистическую сущность, явленную в конце “Фауста”, под священным именем Девы Софии. Идею Софии мы определяем по аналогии с тем, что было сказано выше об искусстве — как форму зиждущую, *forma formans*, вселенной в Разуме Бога” (82, с. 859). Терминология В.С. Соловьева приобретает внутреннее содержание, присущее текстам Лермонтова. “Прекрасное стихотворение “Ангел” — вздох тоскующей души, помнящей песнь ангела, несущего ее в мир, — свидетельствует, что семнадцатилетний автор был практически уже посвящен в учение о предсуществовании и анамнезисе” (там же, с. 862).

Вяч.И. Иванову было проще запечатлеть это в принятой символистской терминологии. Но он, по-видимому, первым вырвался за пределы привычного русла, переключая стиль (форму) мышления Лермонтова в плоскость воспроизведения сущностных идей, показав, что и формулировка их поэтом антиномична. Попперовский “третий мир” сущностного, “объективного” знания вмещает в себя антиномизм мышления, который коррелирует с воображаемой геометрией Лобачевского, воображаемой логикой Васильева, “противоречием” Флоренского, паранепротиворечивой логикой, теорией размытых множеств и другими понятиями, связанными с осмыслением антиномизма, так явно и ярко выраженного в стиле мышления М.Ю. Лермонтова.

Мучаясь с определением особенностей художественного сознания Лермонтова, Вяч.И. Иванов подводит нас, наконец, к понятию, которое восполняет утраченное звено в рассуждениях символистов — он говорит как раз об особой форме мышления художника: “Романтические элементы лермонтовского творчества принадлежат западным влияниям; но есть и другие черты его сложной личности, тесно связывающие его с вековым духовным развитием его народа, глубоко проникнутого духом восточной мистики, главным образом мистики Платоновой. Платонизмом можно признать *forma mentis* (форму мышления. — *К.Ш., Д.П.*) поэта, выявляющуюся всякий раз, как буря страстей не смущает его чистого созерцания. Мы подразумеваем под платоническим духовным складом, разумеется, не принадлежность к философскому учению, о котором Лермонтов не имел точного представления, но врожденный дар видеть вокруг всех вещей как бы **излучение вечной идеи**” (там же, с. 862). Понятие анамнезиса (“воспоминания”) подчеркивает запредельное происхождение души, противоположность чувственного, изменчивого, неистинного знания доказанному знанию вечных и неизменных сущностей, созерцаемых умом. У Лермонтова и говорится постоянно о “силе мысли” (“мысль сильна...”):

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизньню иной,
И о земле позабывал...
.....
...мысль сильна,
Когда размером слов не стеснена,
Когда свободна, как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей!

1831-го июня 11 дня

Пространство текстов Лермонтова — познающее, мыслительное. И хотя мы пришли к выводу о том, что антиномичный стиль мышления был присущ Лермонтову, может быть, и “врожденно” (см.: 225), путь его в творчестве как способе познания

жизни и искусства можно очертить как возвышающийся над миром эмпирических вещей и представлений, стиль его мышления в первой половине XIX века можно определить как стиль неклассического и даже постнеклассического знания, хотя он и вбирает в себя опыт предшествующий, в частности, опыт стиля мышления А.С. Пушкина.

В предисловии к первому изданию “Критики чистого разума” (1781) И. Кант говорит о некоторых проблемах, присущих, видимо, всем мыслителям: “На долю человеческого разума в одном из видов его познания выпала странная судьба: его осаждают вопросы, от которых он не может уклониться, так как они навязаны ему его собственной природой; но в то же время он не может ответить на них, так как они превосходят возможности человеческого разума” (85, с. 73). По Канту, человеческий разум впадает в противоречие, выражающееся в антиномии, когда пытается познать мир именно в его сущности как безусловное целое. Антиномии Канта — это “сигналы” границы мира явлений и мира сущностей — вещей в себе, внешне противоречащие друг другу и в то же время одинаково доказуемые ответы на осмысленные вопросы.

А.В. Гулыга приводит выразительную запись из черновиков Канта: “Рассудок больше всего действует в темноте... Темные представления выразительнее ясных. Мораль. Только внести в них ясность. Акушерка мыслей. Все акты рассудка и разума могут происходить в темноте... Красота должна быть неизреченной. Мы не всегда можем выразить в словах то, что думаем” (60, с. 113). Вспомним лермонтовское: “Мысль сильна, когда размером слов не стеснена...” (1831-го июня 11 дня). А.В. Гулыга упоминает о стихотворениях символистов А. Белого и А.А. Блока, связанных с осмыслением учения Канта. Он отмечает, что Блок считал главным в учении Канта понятие пространства и времени. “Есть как бы два времени, два пространства, — комментировал русский поэт немецкого философа, — одно историческое, календарное, другое нечислимое, музыкальное”. По Блоку, “музыкальность” означает способность чувствовать мировую гармонию, выйти за пределы исторической детерминации и цивилизации, отрешиться от них” (там же, с. 124). Здесь мы подошли к понятию гармонии, которая является критерием совершенства, и основа её как раз дополнительность, “синтетический метод”, умение мыслить антиномично, чтобы взять предмет в “пределе его” (П.А. Флоренский) — как мыслит и Блок о времени — календарном (детерминированном) и музыкальном (индетерминированном).

Кропотливая работа критики, рациональной критики — залог возможности устранения ошибок — критики, чем бы она ни была, самого разума (по Канту), рационального познания (по Попперу). И то и другое было основой мышления Лермонтова. Надо здесь прибавить ещё и критику эстетическую и самокритику. Может, в этом основа “едкого” (по словам Соловьева, “злого”) всепроникающего взгляда Лермонтова, выкристаллизовавшегося в своем творчестве антиномии-проблемы.

А.В. Гулыга, говоря об И. Канте, отмечает, что современная эвристика занимается проблемами, “которые уже волновали Канта” (там же, с. 113). То же самое можно сказать о Лермонтове, **творчество которого наглядно показывает, что и разум, и воображение выполняют направляющую роль в познании, они ведут рассудок к определенной цели, ставят перед ним все новые проблемы. Именно так можно прийти к “синтетике поэзии” (В.Я. Брюсов), создавая максимально широкое обобщение, выходя за границы опыта, эмпирических представлений. Таким образом, стиль мышления Лермонтова, вслед за понятиями критической философии, можно назвать**

философским, критическим. Ему присущ именно философский критицизм, что находит выражение в антиномизме творчества, художественного мышления.

В основе такого критицизма лежит “априорный синтез”, связанный с пониманием субъекта как самого “разума” в его общих и особенных функциях. Идеальность, к которой такие системы относятся и на которую опираются, “есть идеальность высших положений разума, в которой все специальные и произвольные результаты уже каким-либо образом преобразованы и посредством которой должны быть “априорно определены” (87, с. 176). И в то же время это единство всегда соотносится с определенным фактом или само становится фактом, который подвергается или может быть подвергнут критике или оспариванию — это и есть сущность антиномии.

Вспомним предисловие к “Герою нашего времени”, где М.Ю. Лермонтов строит постулаты своего “критического реализма”: “Эта книга испытала на себе ещё недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналистов к буквальному значению слов <...> Герой нашего времени, милостивые государи, точно портрет, но не одного человека. Это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии. <...> Довольно людей кормили сластями, у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины” (105, с. 276).

И хотя здесь речь идет об этических проблемах, критицизм, связанный определением общего как факта и объекта рефлексии, присутствует.

2. Критическое мышление М.Ю. Лермонтова и стиль барокко

Итак, символистский метапоэтический текст выкристаллизовывает проблему осмысления стиля мышления Лермонтова. Здесь снова, видимо, следует опереться на теорию К.Р. Поппера, считающего, что “эпистемология должна заниматься исследованием научных проблем и проблемных ситуаций, научных предположений (которые рассматриваются просто как другое название для научных гипотез и теорий), научных дискуссий, критических рассуждений, той роли, которую играют эмпирические свидетельства и аргументации, и поэтому исследованием научных журналов и книг, экспериментов и их значения для научных рассуждений. Короче, для эпистемологии решающее значение имеет исследование третьего мира объективного знания, являющегося в значительной степени автономным” (156, с. 113). Повторим, что в систему “третьего мира” Поппера включаются мысли ученых и подлинных художников, которые являются, как правило, общенаучными. В применении к исследованиям символистов о Лермонтове это означает, что их “парадокс о поэте” с формированием устойчивого мнения о его “злополучной” судьбе оказывается разрешимым, если исследование творчества поэта ввести в круг научных идей самих символистов: в первую очередь, это связано с идеями синтетики поэзии и антиномии как основополагающего принципа поэтического мышления. Последний и был “артикулирован” М.Ю. Лермонтовым в его творчестве, но это становится очевидным именно сейчас, когда идеи размытых множеств, паранепротиворечивой логики становятся общезначимыми, а множественность путей мышления, взаимоисключающие характеристики одного понятия — чуть ли не общим местом. Как видим,

поэты-символисты, переведя в целом исследование творчества Лермонтова в эмпирический план, утратили критерий антиномии, который был ими же введен в исследование поэзии, символисты фактически и восстановили его статус в процессе критического осмысления личности и творчества М.Ю. Лермонтова.

Критицизм — характерная черта стиля барокко. М.Н. Лобанова считает, что образом “культурологического типа романа” эпохи барокко является “Критикон” Бальтасара Грасиана (119, с. 27). В эстетических трактатах эпохи барокко часто используется термин “критический”. Он связан с идеями барочного остроумия. В ходу были полемические стихи, эпиграммы, где авторы соревновались в критике друг друга. Вот, например, эпиграмма Франциско де ла Торе, который критикует поэтов за увлечение “темными” местами:

Когда бессмыслицу солидно
вещает гений — все тщета:
ведь темнота — есть темнота,
в ней даже гения не видно (153, с. 138).

В ходу были статьи, письма по поводу критики стихов, прозы, музыкальных произведений, например, “Письмо дона Педро де Валенсии дону Луису де Гонгоре с критикой его стихов” (1613). Дон Педро де Валенсия пишет о критике в узком, внутрилитературном смысле. Эстетика барокко пронизана критикой, и в этом художники начинали с себя. “При сем прилагаю два листка, на коих я выписал места, по моему мнению нуждающиеся в улучшении, — пишет дон Педро Луису де Гонгоре, — на одном листке из “Одиночества”, на другом из “Полифема”. Суждение мое не бесспорно, я знаю, многие назовут те строки, что мне не понравились, бриллиантами и звездами. У Гомера, и у Пиндара, и у всех лучших поэтов критики находили и поднесь находят погрешности: их они отмечают буквой “х” на полях, а места превосходные, сияющие, яко звезды, — звездочкой, вот такой: *; звездочку ставлю я обоим поэмам Вашей милости с начала и до конца, ежели будут устранены родинки и пятна, каковые я указал в своей **придирчивой критике**, повинуюсь пожеланию Вашей милости. И дабы Ваша милость сочла меня **критиком** скорее **мягким**, чем строгим, и не слишком уж жестоким, я желал бы, чтобы Ваша милость узнала мнение **критического суда** справедливового и неумолимого и ознакомилась с суждениями древних, направленными против тех, кто погрешил в метафорах, перифразах и сравнениях, в перемещениях и порядке слов, а также по части низких предметов, нелепых намеков и вычурной игры слов. За любую из этих провин распинали и сажали на кол Гомеров, Пиндаров, Платонов, Ксенофонов, Тимеев. Почитайте, Ваша милость, коль попадутся Вам в руки, строгие осуждения сих поэтов в книжках “О стиле” Деметрия Фалерского и превосходной “О возвышенном” Дионисия Лонгина — право же, любопытно читать их **неустанные проповеди против напыщенности, вычурности, пошлости, холодности, нелепости**” (43, с. 153–154).

Но была и критика другого рода. Она была направлена поэтами на искоренение пороков человеческих и общественных. В трактатах, где формулировался барочный канон, разраба-



тавались **принципы критики**. При этом предусматривалась ее изощренность, тонкость, изящество, остроумие. В трактате Бальтасара Грасиана “Остроумие, или искусство изощренного ума” мы то и дело встречаемся с подзаголовками “О трезвых, критических и назидательных утверждениях с гиперболой”, “Об остроумии критическом и злом”, “О критике рассудительной”. Мастерство критики состояло в том, что она основана на острых и остроумных высказываниях, которые содержат “и благоразумие и тонкость ума” (57, с. 344). Ее изящество предполагало, чтобы “суждение было глубоким, порицание скрытым и отнюдь не пошлым, — речь может идти и об ошибках и об удачах” (там же). Особенное и пристальное внимание уделялось ошибкам, ложным убеждениям, порокам — так что критика имела рациональный характер и способствовала устранению ошибок в характере людей, в организации государства, общества. Критика — это вообще один из рациональных путей роста мышления, знаний, мнений.

Уже в XX веке в работе “Объективное знание” К.Р. Поппер парадоксально строит свое размышление о преимуществах дескриптивного и аргументативного языка, который является основой рациональной критики, связанной с поиском и устранением ошибок: “...формулирование теорий на определенном языке позволяет нам критиковать и устранять их, не устраняя род (гасе), являющийся их носителем” (156, с. 75). Сознательное и систематическое критическое отношение к теориям ведет к высотам рационального мышления. “Разница между амебой и Эйнштейном, — говорит К.Р. Поппер, — состоит в том, что хотя оба используют метод проб и устранения ошибок, амеба не любит ошибок, а Эйнштейн они интересуют: он сознательно ищет у себя ошибки, надеясь узнать нечто благодаря их обнаружению и устранению. Метод науки — это критический метод” (там же).

Барокко культивировало критицизм. Критицизм барокко связан не только с остроумием, но и с инвенторством, так как путь устранения ошибок — это путь к познанию глубоких истин, совершенствованию ума, нравов общества. В названном трактате Бальтасара Грасиана приводится выдержка из поэмы Мигеля де Дикастильо “Дом Господень, Королевский картезианский монастырь в Сарагосе”, где обсуждаются свойственные людям ложные убеждения:

Болтун слывет у нас **красноречивым**,
жестокого считают **справедливым**,
а труса храбрецом,
развратника — **моральным образцом**,
нахала — **не нахалом**,
а расторопным малым.

Поклеп и **ложь** считаются **талантом**,
а заушатель — остроумным **франтом**,
болтающим невинно,
но скромность — **низостью** простолюдина,
защитой чести — **мечь**,
а восхваленьем — **лесь**,
коварством — **разум**, **ловкость хитреца** —
деяньем мудреца.

Инициальная часть стихотворения “Монолог” (1829) М.Ю. Лермонтова построена по этому же принципу. В основе — парадоксальное строение предложения. У Мигеля де Дикастильо: “Болтун слывет у нас красноречивым, // жестокого считают справедливым...”, у М.Ю. Лермонтова: “Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете...”. Этот остроумный парадоксальный тезис дальше развивается с помощью определенной системы доказательств, основанных на противопоставлении явлений.

Поверь, **ничтожество есть благо** в здешнем свете.
К чему **глубокие познания**, **жажда славы**,
Талант и **пылкая любовь свободы**,
Когда мы их **употребить не можем?** <...>

1829

Критической мыслью наполнено стихотворение “И скучно и грустно...” (1840). Здесь такое же парадоксальное столкновение противоположностей: “Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..”, “Любить... но кого же?.. на время — не стоит труда, // А вечно любить невозможно”, “Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг // Исчезнет при слове рассудка”.

И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...
Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..
А годы проходят — все лучшие годы!

Любить... но кого же?.. на время — не стоит труда,
А вечно любить невозможно.
В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и всё там ничтожно...

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове **рассудка**;
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг —
Такая пустая и глупая **шутка...**

1840

Разработка этой же тенденции присутствует в тексте стихотворения “Нет, не тебя так пылко я люблю...” (1840). В нем парадоксально стянуты антитезы, оксюмороны: “**В твоих чертах ищу черты другие**”, “**В устах живых уста давно немые**”, “**В глазах огонь угаснувших очей**”:

Нет, **не тебя** так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье:
Люблю в тебе я прошлое **страданье**
И молодость погибшую мою.

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором:
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.
Я говорю с подругой юных дней;
В твоих чертах ищу черты другие;
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

1840

“Как разумно он осуждает человеческую глупость вообще и как удачно подмечает частные ее случаи! — говорит о Мигеле де Дикастильо Бальтасар Грасиан. — Такие рассуждения говорят о глубоком знании жизни, их источник — великолепная зрелость ума” (57, с. 346). Эти же слова можно отнести к М.Ю. Лермонтову, несмотря на его очень молодой возраст. Грасиан говорит о том, что осуждение чаще всего бывает направлено против людских слабостей, но не только люди, сословия, нации и провинции, но даже и сами добродетели и пороки могут быть предметами порицания и похвалы, выраженных в “остроумно-критической форме” (там же, с. 348). Изящным и приятным считалось сочетание критики рассудительной и насмешливой: одна судит, другая язвит.

Если критика имеет обобщенный характер, важно заметить и высказать не только явное, но и скрытое. Грасиан отмечает важность **искусной антитезы**, парадоксального, но глубокомысленного суждения, вымысла, аллегии, возможна сатира, некоторая сентенциозность. Но все же **в основе критики — меткое наблюдение и проницательное определение**. “Хороша критика с резким контрастом” (там же, с. 355). Интересно, что разрабатывается и **язык критики**. Помимо указанных риторических фигур, Грасиан советует пользоваться условными оборотами и т.д.: “Изобранный ум искусно пользуется для критики условными оборотами. Так, ученый и благочестивый отец Диего Пинто из ордена Иисусова, тот самый, что так дивно написал о Боге вочеловечившемся и распятом — в четырех томах, по числу концов креста, дабы произведение его было совершенным и совершенным, — говорил о том, что было бы, если бы закон господина повелевал то же, что обычаи и пороки мира сего; то есть чтобы скупой не пользовался своим достоянием; чтобы человек мстительный всегда терзался подозрениями и острил оружие; чтобы ослепленный любовью не спал спокойно в своей постели, но всю ночь проводил на холоде, под открытым небом; чтобы игрок был прикован к столу, теряя время, силы и деньги; чтобы честолобец, вечно в хлопотах, был всеобщим рабом, и так все прочие. Тогда, говорит ученый-иезуит, все посчитали бы этот закон неприемлемым и бога — безжалостным; между тем люди добровольно и неуклонно исполняют эти законы мирской жизни, и ждут их в возмездие вечные муки адовы” (там же, с. 356).

Как видим, репрезентантом стиля, действительно, могут быть определенные конструкции, в частности здесь говорится о сложных условных конструкциях. Мы же, анализируя творчество М.Ю. Лермонтова, говорили о многозначных придаточных, в которых так или иначе сгущены значения, запечатлены аффективные состояния, также свойственные барокко.

В исследованиях о современных тенденциях барокко также говорится о критическом мышлении, критическом отношении художника к художественным формам, к действительности. В

статье А. Моравиа “Федерико барочный” писатель определяет, почему к творчеству итальянского режиссера Ф. Феллини можно применить термин “барокко”: “Бывают разные случаи, когда применяется термин “барокко”. В данном случае это означает действия, направленные на нарушение ритмо-форм с целью раскрыть новое значение. В этом понимании барокко приближается к гротеску. Это значит, что **в барокко включена критика форм**, стремление высвободить из формы смысл, который иначе трудно уловить. Возьмем, например, старость — вот тема, близкая Феллини. Итак, старуха — колдунья из фильма “Джульетта и духи” — барочный образ, вышедший из всех рамок, в которые он когда-либо заключался. Внешний вид старой женщины, увядшей, опустившейся, утрирован, деформирован, превращен в карикатуру, поэтому взрывается изнутри. Старуха становится каким-то фантастическим персонажем. Я сказал бы поэтому, что в основе барокко Феллини лежит **критическое отношение**” (139, с. 270—271).

Говоря о риторическом состоянии культуры барокко, А.В. Михайлов в качестве переломного фактора в ней называет рефлексию — “все более **настороженную и критичную**”: “Барокко — все то, что называют этим непонятным словом, — есть, пожалуй, не что иное, как **состояние готового слова традиционной культуры** — собирание его во всей полноте, коллекционирование и универсализация в самый напряженный исторический момент, предвещающий **рефлексию — все более настороженную и критичную** — по поводу его, постепенно разрушающую его языковой автоматизм и вместе с тем отрицающую у него и его наглядность, и его понятийность-терминологичность. Барокко — это, говоря иначе, готовое слово в его исторически напряженнейший момент, отмеченный предощущением его гибели, отмеченный предсмертностью. Или, еще иначе, это **предфинал** всей традиционной культуры. Если только не рассматривать как такой предфинал (после которого остается лишь поставить историческую точку) все продолжавшееся два с половиной тысячелетия **риторическое состояние** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*) культуры” (138, с. 168).

Анализируя творчество М.Ю. Лермонтова, Б.М. Эйхенбаум говорит о том, что М.Ю. Лермонтов постоянно расширяет горизонты своего мышления, преодолевая “юношеский романтизм”. Он приходит именно к новой системе мышления, которую Б.М. Эйхенбаум определяет как основывающуюся на расширенном душевном и умственном опыте и реально-исторических вопросах гражданского поведения, интересе к психологии человека, “взятого во всей полноте его жизни — и интимной и общественной, на проблеме соотношения человека и природы” (238, с. 40). Б.М. Эйхенбаум утверждает, что в основе новой системы мышления М.Ю. Лермонтова — преодоление связей “и с Байроном, и с Шиллером, и с французской “неистойвой словесностью”, и с немецкой философией”: “...это не значит, конечно, что он отказывается от философских проблем вообще; это значит только, что он отказывается от следования философским системам, от решения жизненных вопросов возведением их в отвлеченные формулы. Он не хочет подчинять конкретное и сложное многообразие жизни, раскрывшейся перед ним, той или иной философской системе. Что касается “морализма”, столь напряженного в произведениях юношеского периода, то высказанный в “Сашке” отказ от него представляет собой на самом деле, конечно, его новое утверждение в более высоком направлении, подготовляющем тему будущего “Пророка”. Отойдя от темы сильного человека и индивидуальной героики, от юношеского наивного “прекраснодушия”, Лермонтов отказывается и от философских систем и от дидактизма, от морали-

Лермонтов и барокко



зации — в пользу художественной правды и свободы, в пользу “**едких истин**”, не ослабленных никакими отвлеченными выводами и нравоучительными указаниями” (там же, с. 40—41).

Б.М. Эйхенбаум глубоко проследил критический путь “устранения ошибок” в мировоззрении Лермонтова-художника. Другое дело, что стиль критического мышления М.Ю. Лермонтова складывался постепенно, но основа его “едкого” ума — парадоксальность мышления, антиномизм, — связаны, по-видимому, с природной особенностью мышления, проходят через все его творчество. Это показывает анализ первых его произведений как семиологического факта, означающего “исток художественного творения”, его характер (см.: об этом в разделе “Гармония поэтического текста М.Ю. Лермонтова: По иной геометрии речи”). Мышление М.Ю. Лермонтова изначально строится на антитезе, противоположностях, дающих возможность полноты охвата явления “в пределе его”. По-видимому, в разное время проявления особенностей мышления М.Ю. Лермонтова можно в определенной степени отождествлять с его интересом к философским системам, типа шеллингианских. По-видимому, это только, бессознательная проверка того пути, на который поэт стал, будучи еще не искушенным в литературном деле человеком.

Понятие критического мышления, если применять его по отношению к Лермонтову, многозначно. Это критическое философское мышление, основанное на самопознании, выливающееся в поэтические формулы-парадоксы. Это критическое отношение к действительности, связанное с определенными оценками, открытым отношением к тому, что не приемлет поэт в обществе, в людях. Наличие антиномий переводит

критику онтологического характера, которая базируется на эмпирическом уровне (критика нравов, обычаев светского общества) в критику метафизического плана, когда через антиномии-парадоксы формулируются проблемы, связанные не только с бытием, но и с познанием. Если говорить о критике и включенности в нее антиномий-проблем, которые формулирует М.Ю. Лермонтов, то антиномия — это, по-видимому, и репрезентация критики разума, который ищет способы познания истины и прибегает к неопределенности, “витанию смыслов”, которые лежат между взаимоисключающими понятиями и значениями.

Критическое мышление, как установили современные исследователи, — это использование таких когнитивных навыков и стратегий, которые увеличивают вероятность получения желаемого результата (см.: 244). Оно отличается взвешенностью, логичностью и целенаправленностью. Другое определение критического мышления — направленное мышление — противопоставлено ненаправленному мышлению. Критическое мышление осуществляется через метапознание, то есть знание собственных мыслительных процессов и возможностей своей памяти. Словом, это наше знание о том, что мы знаем. Критическим мышлением свойственно и самому М.Ю. Лермонтову, и его героям, в особенности Печорину.

П.А. Флоренский в работе “Столп и утверждение истины” (1914) так размышляет об этом: “Чтобы ответить на вопрос о логическом строении истины, должно держать в уме, что истина есть истина именно об Истине, а не о чем ином, то есть находится в каком-то соответствии с Истиною. Форма истины только тогда и способна сдержать свое содержание, — Истину, — когда она как-то, хотя бы и символически, имеет в себе нечто от Истины. Иными словами, истина необходимо должна быть эмблемой какого-то основного свойства Истины. Или, наконец, будучи здесь и теперь, она должна быть символом Вечности. Хотя и в твари данная, однако истина должна быть монограммою Божества. По-сю-сторонняя, она должна быть как бы не по-сю-сторонней. Красками условного она должна обрисовать безусловное. В хрупком сосуде человеческих слов должен содержаться присно-несокрушимый Адамант Божества. Тварь мятется и кружится в бурных порывах Времени; истина же должна пребывать. Тварь рождается и умирает, и поколения сменяются поколениями, истина же должна быть нетленной. Человеки спорят между собою и возражают друг другу; истина же должна быть непререкаема и выше прекословий. Людские мнения меняются от страны к стране и из году в год; истина же — везде и всегда одна, себе равная” (203, с. 145).

Структура “рассудочных” определений, то есть абстрагированных выводов, касающихся нашего познания мира, а также познания оснований человеческой мысли, — того света (или абсолюта), который делает возможным всякое знание, — определяется П.А. Флоренским как антиномичная: “Рассудочная формула тогда и только тогда может быть превыше нападения жизни, если она всю жизнь вберет в себя, со всем ее многообразием и со всеми ее наличными и имеющими быть противоречиями. Рассудочная формула может быть истинною тогда и только тогда, если она, так сказать, предусматривает все возражения на себя и отвечает на них. Но, чтобы предусмотреть все возражения, — надо взять не их именно конкретно, а предел их. Отсюда следует, что истина есть такое суждение, которое содержит в себе и предел всех отрицаний его, или, иначе, истина есть суждение само-противоречивое.

Безусловность истины с формальной стороны в том и выражается, что она заранее подразумевает и принимает свое отри-

цание и отвечает на сомнение в своей истинности приятием в себя этого сомнения, и даже — в его пределе. Истина потому и есть истина, что не боится никаких оспорований; а не боится их потому, что сама говорит против себя более, чем может сказать какое угодно отрицание; но это само-отрицание свое истина сочетает с утверждением. **Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку.** Каждое из противоречащих предложений содержится в суждении истины и потому наличность каждого из них доказуема с одинаковою степенью убедительности, — с необходимостью. **Тезис и антитезис вместе образуют выражение истины. Другими словами, истина есть антиномия, и не может не быть таковою**” (там же, с. 147).

Философ говорит о том, что мы можем только бесконечно приближаться к истине, так как вселенная построена по плану, превосходящему человеческий разум. Библия пронизана антиномиями, так как во всем и в основе всего “тайна Божия”: “Тайны религии — это не секреты, которые не следует разглашать, не условные пароли заговорщиков, а невыразимые, несказанные, неописуемые переживания, которые не могут облечься в слово иначе, как в виде противоречия, которое зараз — и “да” и “нет”. Это — “вся паче смысла... таинства”. Вот почему, делаясь церковным песнопением, восторг души неизбежно облекается в оболочку своеобразной игры понятий. Вся церковная служба, особенно же каноны и стихиры, переполнены этим непрестанно- кипящим остроумием антитетических сопоставлений и антиномических утверждений. **Противоречие! Оно всегда тайна души, — тайна молитвы и любви. Чем ближе к Богу, тем отчетливее противоречия.** Там, в Горнем Иерусалиме, нет их. Тут же — противоречия во всем; и устранились они не общественным строительством и не философическими доводами. Что-то великое, давно желанное и все-таки вовсе неожиданное, — великая Радость Нечаянная, — явится вдруг, охватит весь круг земного бытия, встряхнет его, как свиток книжный скрутит небо, омоет землю, даст новые силы, все обновит, все пресуществит, самое простое и повседневно показат во всеслепящем блеске лучезарной красоты. Тогда не будет противоречий, не будет и рассудка, ими мучающегося. А теперь, — чем ярче сияет Истина Трисиятельного Света, показанного Христом и отражающегося в праведниках, — Света, в котором противоречие сего века препобеждено любовью и славою, — тем резче чернеют мировые трещины. Трещины во всем! Но я хочу говорить о трещинах в области умозрения.

Там, на небе — единая Истина; у нас — множество истин, осколков Истин, неконгруэнтных друг с другом. **В истории плоского и скучного мышления “новой философии” Кант имел дерзновение выговорить великое слово “антиномия”, нарушившее приличие мнимого единства.** За это одно заслуживал бы он вечной славы. Нет нужды, если собственные его антиномии неудачны: дело — в переживании антиномичности. Под углом зрения догматики антиномии неизбежны. Если есть грех (а в признании его — первая половина веры), то все наше существо, равно как и весь мир, раздроблены. Исходя из одного угла мира или своего рассудка, мы не имеем никаких оснований ждать, что получим тот же результат, как если бы вышли из другого угла. Встреча невероятна. Существование множества разно-гласящих схем и теорий, одинаково добросовестных, но исходящих из разных исходных точек, есть лучшее доказательство трещин мироздания. **Самый разум раздроблен и расколот, и только очищенный бого-носный ум святых подвижников несколько цельнее: в нем началось срастание разломов и трещин, в нем болезнь бытия заливается, раны мира затягиваются, ибо и сам-то он — оздоравливающий орган мира**” (там же, с. 158—159).

У М.Ю. Лермонтова в этом выражается сущность мышления человека, которое характеризуется борением противоположностей, сбивчивостью из-за незнания истины, невозможности ее достижения. Здесь он ближе к барочному сознанию П.А. Флоренского, говорящего о том, что антиномия — выражение противоречивости человеческого мышления, находящегося в поисках истины.

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой... = **покой**

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

Парус. 1832

Для “мятежного” (‘высок. тревожный, беспокойный, бурный’) буря и есть покой, то есть достижение состояния, соответствующего его внутренним устремлениям. М.Ю. Лермонтов здесь не осуществляет критику мятежности, а представляет внутреннюю сущность мятежного человека, аналитически расчленив это состояние, а процесс формулирования его внутренне содержит и рефлексию, в данном случае даже “едкую истину” и о состоянии его мышления и наших мыслей о нем, когда мы не можем однозначно и точно определить это сложное явление. Мятежное состояние (“мятежный” переводит неодушевленно существительное “парус” в контекст одушевленного, так как “мятежный” содержит сему одушевленности: “мятежная душа”, “мятежный человек”, и это олицетворение уже соединение несоединимого) содержит внутреннюю противоречивость, антиномичность. Обратим внимание на то, что лексема “мятеж” имеет значение ‘стихийное восстание, вооруженное выступление против власти’, это единство неорганизованности (стихийное) и целенаправленных действий (выступление против власти).

В романе “Герой нашего времени” есть ряд рассуждений, которые можно отнести к философскому критицизму на разных уровнях его абстрагирования, особенно это касается “Журнала Печорина”. Есть эпизоды, в которых Печорин размышляет о том, что он является причиной страданий и радостей, и это самая сладкая пища для гордости. Он рассуждает о счастье, говорит о зле и добре, об идеях, выдвигает деятельностную концепцию формулирования идей, их реализации, в том числе и в деятельности человека, в духе Фихте.

В трактате Бальтасара Грасиана “Остроумие, или искусство изощренного ума” приводится пример сонета Пабло де Рахаса с парадоксальной сентениозной дефиницией в финальной части:

О, жизнь, твой беглый свет для человека —
терзание: ведь ты висишь от века
на волоске, упавшем в молоко (57, с. 357).

Как мы уже говорили, Печорин любит строгие и точные определения. Его рассуждения часто пронизаны **парадоксальными** дефинициями: “...честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а **первое мое удовольствие — подчинять** моей воле всё, что меня окружает; **возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха** — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти?” “**Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей**, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это **сладкая пища нашей гордости?**” (105, с. 401). Это высказывание содержит и их критику, так как парадоксальное столкновение противоположностей приводит к обнажению проблемы.

Вся ткань романа “Герой нашего времени” на разных уровнях организации пронизана рассуждениями частного и общего характера. В основе их — контраст, антитеза, антиномия, пара-

докс. К.Р. Поппер утверждает, что всякое знание, в том числе и наши наблюдения, пронизано теорией. С одной стороны, это предвосхищающие теории, которые встроены в сознание человека генетически. Но с другой стороны, предрасположение различать эти теории, возможности рецепции, то есть их усвоения, а также отторжения, — все это связано с особенностями мышления человека, и даже “врожденной структурой” (программой) организма. Но все-таки самые сущностные идеи — это идеи, связанные с дискуссией, критическим спором в широком смысле этого слова, идеи “третьего мира” без субъекта знания. В нем находят место наиболее значимые идеи, в которых сходятся ученые и художники. Процесс познания всегда в основных чертах один и тот же, считает К.Р. Поппер. “Он состоит в критике, использующей творческое воображение (imaginative criticism)” (156, с. 147). Для проверки теорий, предположений, гипотез должны быть проверочные, критические ситуации, которые позволяют подвергнуть сомнению привычные допущения. Как видим, **Печорин постоянно создает критические ситуации**, анализируя и критикуя свой внутренний мир, свое поведение, а также тех людей, с которыми он связан. Таким образом, он постоянно подвергает критике привычные для “света” допущения, мнения, знания, что ставит его в оппозицию к обществу.

“Третий мир”, или мир объективного знания, по Попперу, — это мир критических дискуссий, мир языка. Анализ сущностных идей, связанных с философским критицизмом, показал нам, что язык, в который облекаются критические идеи, как правило, — язык, основанный на таких фигурах, как антитеза, контраст, они ведут, в свою очередь, к формулировке антиномий, парадоксов, призванных обобщать, брать явление “в пределе его”. Они сами по себе — собственная критика и метаописание, так как это “ученое незнание”, в терминах Николая Кузанского. Источники такого языка самые разные. Часто, говоря о совпадении противоположностей, о соединении взаимоисключающего, выраженного с помощью взаимоисключающих по значению номинаций, вспоминают “метафизику” Н. Кузанского, его работы “Об ученом незнании”, “О предположениях” (1445–1447). В понимании Н. Кузанского “никто без Него (Иисуса) не в силах ничего сделать, ведь это Он есть то Всемогущее Слово, которым Бог сотворил века... Поскольку Его нельзя познать в этом мире, где рассудок, мнение или учение своими символами вводят нас к неизвестному через более известное, Он постижим только там, где кончаются доказательства и наступает вера. <...> Так нас, верующих в Христа, ведет к той горе, которая есть Христос, **знающее незнание**. Нам не дано прикоснуться к Нему нашей животворной природой, а когда мы пытаемся взглянуть в Него **оком ума**, то погружаемся в **непроглядный мрак**...” (100, с. 128). И восхождение к Богу для человека бесконечно. В процессе познания, то есть восхождения знания в поисках абсолютного единства, истины “всякому утверждению противостоит отрицание”, и наоборот. Поэтому “**более совершенным является понятие истины, которая преодолевает обе противоположности, одновременно разделяя и связывая их**. В самом деле, не может быть более близкого к бесконечности ответа на вопрос “Есть ли Бог?”, чем “Он ни есть, ни не есть, ни — есть и не есть”. Это единственный более высокий простой, совершенный и более сообразный ответ на любой вопрос о самой первой, простейшей, невыразимой бытийности. Это наиболее простой предположительный ответ равно относится ко всем вопросам. Все остается невыразимым и непостижимым как для рассудка, так и для разума” (там же, с. 150).

Проблема совпадения противоположностей решалась Н. Кузанским не только в плане онтологическом — бесконечное

бытие снимает противоречия конечных вещей, но и гносеологическом — совпадение противоположностей не может быть достигнуто при помощи понятий, относящихся к конечным объектам. Бесконечное бытие, заключающее в себе все противоположности, предполагает соответствующий способ познания — “ученое незнание”: это всегда одновременно и знание, и незнание. Учение о противоположностях, их единстве не было новым даже у Н. Кузанского. У неоплатоников находим единение противоположностей бесконечного и конечного. Само христианское понятие “неслиянности и нераздельности” двух природ Иисуса Христа — “идея объединения конечного и бесконечного” (см.: 187, с. 20).

Понятие “третьего мира” К.Р. Поппера, его осмысление критического мышления позволяет включить в качестве наиболее существенных идей этого мира и антиномии Николая Кузанского, и принцип антитезы, перерастающий в антиномию, и парадокс барочного остроумия, и антиномию И. Канта, и антитестику его последователей шеллингянцев, и антиномию ономактопоэтической лингвистической парадигмы (Г. Штейнталь, В. фон Гумбольдт, А.А. Потебня и его школа), и “воображаемую геометрию” Н.И. Лобачевского, и “противоречие”, основанное на антиномии, П.А. Флоренского, и “умудренное неведение”, или антиномистический монодуализм С.Л. Франка, и истины, основанные на антиномиях В.Я. Брюсова, а также символистов, и “воображаемую логику” Н.А. Васильева, а также западные неклассические логики (Л. Брауэр, Я. Лукасевич, А. Тарский и др.), принцип дополнительности Н. Бора, принцип неопределенности В. Гейзенберга, и множество с размытыми краями Л. Заде, и паранепротиворечивые логики Н. да Коста, философию М. Хайдеггера и др. Конечно же, в “третьем мире” существенных идей, или идей без субъектов познания, антиномии и парадоксы М.Ю. Лермонтова. Все эти разнонаправленные теории, связанные с многими областями знания, тем не менее объединяются на основе принципа относительности, логик N-измерения, как частный случай включающих аристотелеву логику с законом исключенного третьего. В основе такого языка метаописания лежит противопоставление (антитеза), а значит, и объединение (принцип соответствия) противоположных, вплоть до взаимоисключающих понятий, выраженных языком с помощью антонимов или элементов, находящихся внутри их семантической оси или выходящих за пределы антиномии, обнаруживающих очень дальние связи, вплоть до разнородности. Высказывания с такими типизированными лексическими элементами, с точки зрения логики, — антиномии. И. Кант называет этот принцип мышления антитетикой, а Н. Бор — принципом дополнительности, комплементарности. В первом случае акцентируется противопоставление, взаимоисключение понятий, во втором — их отношения по принципу дополнительности, комплементарности.

Особенно яркое выражение антиномии находят в поэтических текстах М.Ю. Лермонтова. Все названные идеи рождены в ходе критического отношения к тому, что исследует ученый, философ или изображает художник — в том числе и критики форм, как говорит об этом писатель и исследователь творчества Ф. Феллини А. Моравиа. Все это соответствует логике спирали, радикальной мысли, которая “...должна играть роль разрушителя, быть элементом катастрофы” (33, с. 59) в том смысле, что способствует фальсифицируемости теории, то есть ее опровержению, в терминах К.Р. Поппера, а значит, устранению ошибок.

Ж. Бодрийяр пишет о радикальной мысли: “Пожалуй, это крайне самонадеянно с моей стороны — пытаться перейти сейчас к заключительному слову (*mot de la fin*). Да, я думаю, мы просле-

дили движение терминов, переходящих один в другой, — смерть, фатальное, женское, симуляция, — в соответствии со своего рода **логикой спирали**. И все же к возможной конечной цели нам не удалось приблизиться ни на шаг. Мы просто прошли по линии определенного числа парадигм, каждая из которых перестает действовать в момент, когда превращается в другую. Ибо коль скоро понятия умирают, они умирают, если угодно, своей смертью, претерпевая метаморфозу, и это до сих пор лучшая форма развертывания мысли. Здесь, следовательно, нет никакого конца, никакого заключения. На мой взгляд, **мышление является радикальным настолько, насколько оно не ищет для себя доказательств, не стремится сойтись в некоторой реальности**. Отсюда вовсе не следует, будто оно не интересно самому себе и ему безразлично, какое влияние оно оказывает на действительность: радикальность мышления означает лишь то, что оно ставит перед собой задачу удержаться в рамках игры, правила которой ему хорошо известны. **Для него важна некая неразрешимость, для него значимо, чтобы она никогда не исчезала, и вся работа радикальной мысли имеет целью ее сохранение**. Однако, обеспечивая постоянное присутствие этой неразрешимости, радикальная мысль не должна быть отвлеченной, озабоченной исключительно абстрактной спекуляцией и манипулированием философскими идеями прошлого. В этой связи я всеми силами пытаюсь освободиться от какого бы то ни было референциального и финалистского способа рассуждений, надеясь в полной мере подключиться к игре мышления, создающего, что оно мыслимо чем-то другим. И мне кажется, я всегда обращался к современности: не столько для того, чтобы подвергнуть ее социологическому или политологическому анализу, сколько с целью определить степень воздействия на нее того параллельного мира, с которым она находится в отношении вечной конфронтации. Мысль должна играть роль разрушителя, быть элементом катастрофы, провокации во вселенной, стремящейся к завершению, истреблению смерти, уничтожению негативности. Но она обязана также и оставаться гуманистической, внимательной к человеку и, следовательно, **вскрывать реверсивность добра и зла, гуманного и негуманного**” (там же, с. 58–59).

Роман “Герой нашего времени” пронизан “теориями” и терзаниями. Имеется в виду то, что весь строй событий определенным образом анализируется, над ним осуществляется рефлексия, которая ведет к философским обобщениям, имеющим в том числе и научное значение. В “Журнале Печорина” герой рассказывает об обычных событиях, происходящих с ним: “Я у них обедал. Княгиня на меня смотрит очень нежно и не отходит от дочери... плохо! — Зато Вера ревнует меня к княжне: добился же я этого благополучия! Чего женщина не сделает, чтоб огорчить соперницу! Я помню, одна меня полюбила за то, что я любил другую. **Нет ничего парадоксальнее женского ума: женщин трудно убедить в чем-нибудь, надо их довести до того, чтоб они убедили себя сами; порядок доказательств, которыми они уничтожают свои предубеждения, очень оригинален; чтоб выучиться их диалектике, надо опрокинуть в уме своем все школьные правила логики**. Например, способ обыкновенный:

Этот человек любит меня — но я замужем, — следовательно, не должна его любить.

Способ женский:

Я не должна его любить — ибо я замужем — но он меня любит, — следовательно... тут несколько точек, ибо рассудок уж ничего не говорит, а говорят большею частию язык, глаза и вслед за ними сердце, если оно имеется.

Что если когда-нибудь эти записки попадутся на глаза женщине? — Клевета! — закричит она с негодованием.

С тех пор, как поэты пишут и женщины их читают (за что им глубочайшая благодарность), их столько раз называли ангелами, что они в самом деле, в простоте душевной, поверили этому комплименту, забывая, что те же поэты за деньги величали Нерона полубогом...

Некстати было бы мне говорить о них с такой злостью, — мне, который кроме их на свете ничего не любил, мне, который всегда готов был им жертвовать спокойствием, честностью, жизнью... Но ведь я не в припадке досады и оскорбленного самолюбия стараюсь сдернуть с них то волшебное покрывало, сквозь которое лишь привычный взор проникает. Нет, всё, что я говорю о них, есть только следствие —

Ума холодных наблюдений

И сердца горестных замет (105, с. 419—420).

Здесь рассматривается парадоксальное мышление, хотя в его основе — критика женского ума. Эта критика осуществляется не раз, в данном случае Печорин называет его “парадоксальным”, раскрывает его сущность, называет “оригинальным”, хотя и иронично, определяет “диалектику” этого мышления. Выводная формула здесь, по-видимому, такова: “Я не должна его любить” и “Я должна его любить”. Сам Печорин определяет характер своего отношения к женщинам: “...говорить о них с такой злостью”.

В другом случае говорится о “логике матерей”: “Прошла почти неделя, а я еще не познакомился с Лиговскими. Жду удобного случая. Грушницкий, как тень, следует за княжной везде; их разговоры бесконечны — когда же он ей наскучит?.. **Мать не обращает на это внимания, потому что он не жених. Вот логика матерей!** Я подметил два, три нежных взгляда, — надо этому положить конец” (там же, с. 388). Речь идет о критике, в том числе и самокритике.

Почему же М.Ю. Лермонтов, критикующий женщин за использование языка парадоксов, сам его обширно применяет? По-видимому, потому, что в случае с критикой женской логики, речь идет об эмпирических вещах и представлениях, особенно в духе обыденной морали. Эти положения должны быть сформулированы на языке аристотелевой логики — закона исключенного третьего, по которому взаимоисключающие понятия по отношению к одному предмету не применимы. Сам же М.Ю. Лермонтов применяет антиномичный, парадоксальный способ остроумного мышления, когда речь идет не об эмпирических вещах и представлениях, а об обобщенных понятиях, сущностях.

Испанские эстетики барокко в процессе выработки барочного канона говорят о том, что “диалектика занимается связью понятий, дабы правильно построить рассуждение или силлогизм, а риторика — словесными украшениями, дабы создать красноречивый оборот, а именно троп или фигуру” (57, с. 174). Мастерство “остроумия”, по Грасиану, “состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума” (там же, с. 175). “Острая” мысль — “это есть акт разума, выражающий соответствие, которое существует между объектами... <...> ...даже там, где мы имеем противопоставление и разноречие, это также не что иное, как искусное соотношение объектов” (там же, с. 175—176).

Таким образом, в основе логики барокко — противоположные, взаимоисключающие понятия, лежащие на одной семантической оси (принцип аналогии, соответствия). А способ их выражения — фигуры контраста, противопоставления, антитезы, несовместимости, разноречия, ведущего к парадоксальности, к противоречиям, выраженным в антиномиях. Грасиан говорит об “остроумно и критично” сказанном современным ему поэтом:

“Гора обманчивая Монгибель,
твой снег скрывает огненные створы
Достойно ли судить сердца людей,
когда обманывают даже горы.

От утверждения он сразу перешел к тонкому выводу.

В разное понятие — самая суть этой разновидности. Некто противопоставил жизнь Мафусаила и его имя; имя означает “желание смерти”, а жизнь была самой долгой из известных на земле; в этом — противоречие, которое автор разрешает мудрым наблюдением: смерть настигает того, кто от нее бежит, и как бы забывает того, кто ее не страшится” (там же, с. 215).

Итак, в числе разных форм критики — остроумное мышление, основанное на соединении несоединимого, их парадоксального заострения. Но здесь следует обратить внимание и на то, что такого рода высказывания, то есть высказывания с антиномиями, репрезентируют некоторое противоречие, которое еще и содержит внутреннюю рефлексивность над ним (“мудрое наблюдение”). Они — эмблемы критического мышления, так как зримо в высказывании, его структуре и семантике, являют его суть.

3. Поэтическая логика М.Ю. Лермонтова

Парадоксы М.Ю. Лермонтова, его знаменитые антиномии, в структуре которых антитеза, контраст, наиболее частотны в поэтических текстах, — это не что иное, как постановка в основную структурную позицию того, что лежит внутри прозаических текстов. Если проза описывает работу мысли в системе перехода и взаимодополнительности противоположностей, то поэзия представляет у М.Ю. Лермонтова результат работы мысли, саму мысль в обнаженном, сконцентрированном, часто парадоксальном виде. Это закономерно, так как в поэзии запечатлевается процесс “схватывания” истины, формулирующейся в соединении взаимоисключающего. В рефлексии мы только приближаемся к истине, ее достижение за пределами наших возможностей, поэтому в процессе постижения и формулирования “глубоких истин” непременно возникают апории, парадоксы, антиномии.

Вездесущая полярность Лермонтова отмечается и исследователями религиозно-философского направления (Данилевский, Соловьев, Мережковский, Андреев), и исследователями иных философских ориентаций. Понятно, что “полярность души” Лермонтова (Д.Л. Андреев), “раздвоение” (Д.С. Мережковский), “двойное зрение” (В.С. Соловьев), “соединение глубокого понимания жизни с громадным тяготением к сверхчувственному миру” (С.А. Андреевский) исследователи связывали с сосуществованием в Лермонтове земного и “сверхземного” человека (“не от мира сего” в прямом смысле).

Другая позиция чаще связывается с диалектикой противоположностей. Так, Ю.М. Лотман пишет: “Запад и Восток и многие другие основополагающие пары строились Лермонтовым как непримиримые, полярные. Устойчивой константой лермонтовского мира была, таким образом, абсолютная полярность всех основных элементов, составляющих его сущность... Глубокая разорванность сменяется тяготением к целостности. Полюса не столько противопоставляются, сколько сопоставляются, между ними появляется соединяющее пространство. Основная тенденция — синтез противоположностей” (125, с. 231).

Тяготение к поляризации, разрыву, анализу в поэтическом мире Лермонтова обуславливает свою противоположность, некий синтез. Ясно, что мышление в системе противоположных понятий было свойственно и романтическому методу с его пристрастием к абсолютным жизненным ценностям, с всеохватывающим взглядом на действительность, с его вниманием к общественным противоречиям, которые во времена М.Ю. Лермонтова представляются трагически неразрешимыми. В.Ф. Асмус отмечает, что краеугольная эстетическая идея Лермонтова — представления об образах искусства как середине между реальностью и идеальностью, “представления о реальности поэтической мечты и об иллюзорности многого из того, что почитается за реальное, натуральное” (15, с. 124). Поэтическое мышление Лермонтова формировалось в атмосфере господствовавшего в России увлечения немецкими философами. Очень рано распространились в стране идеи В. фон Гумбольдта, развившего кантианское понимание антиномий на основе анализа языка и поэтических произведений (см.: 223, с. 332). Синтетика и сопутствующая ей антиномичность, по Канту, призвана расширить знание даже за пределы возможного опыта, поэтому, если мир или какие-то его стороны субъект хочет “обнять во всей безусловной целостности”, он придет в итоге **“к антиномичности в непрерывном ряду эмпирического синтеза”** (86, с. 286). И. Кант, выделив в “Критике чистого разума” основные антиномии, охарактеризовал их следующим образом: “Если мы употребляем свой разум не только для применения основоположений рассудка к предметам опыта, но и пытаемся распространить эти положения за границы опыта, то отсюда возникают умствующие положения, которые не могут надеяться на подтверждение со стороны опыта, но и не опасаются опровержения с его стороны; при этом каждое из них не только свободно от противоречий само по себе, но даже находит в природе разума условие своей необходимости; однако, к сожалению, и противоположное утверждение, имеет на своей стороне столь же значительные и необходимые основания. <...> Трансцендентальные же утверждения, претендующие на то, чтобы расширить знание даже за пределы всякого возможного опыта, таковы, что абстрактный синтез их не мог бы быть дан а priori ни в каком созерцании и недоразумения не могли бы быть раскрыты никаким опытом. **Поэтому трансцендентальный разум не допускает никакого иного критерия, кроме попытки объединения своих утверждений друг с другом, и, стало быть, прежде всего попытки свободного и беспрепятственного состязания их между собой**” (85, с. 399–403). Как видим, будучи агностиком, Кант в антиномиях остановился на отрицательном результате, увидев в них знаки, которые напоминают разуму о том, как бесполезно его намерение познать мир “вещей в себе”.

Г.В.Ф. Гегель, как известно, придал положительное значение учению об антиномиях. Он также дает определение антиномии исходя из посылок целостности, единства, полноты в понимании мира. При попытке разума понять безусловное второго порядка, мира, он впадает в антиномию, то есть в утверждение двух противоположных предложений об одном и том же предмете, при этом каждое из этих предложений он должен утверждать с одинаковой необходимостью. “...антиномия содержится не только в этих четырех (у Канта. — *К.Ш., Д.П.*) заимствованных из космологии предметах, — писал Гегель, — а во всех предметах всякого рода, во всех представлениях, понятиях и идеях... это свойство и есть то, что ниже определяется как диалектический момент логического... Кант остановился только на отрицательном результате, на непознаваемости вещей в себе, а не проник до познания истинного и положительного знания

антиномий. Истинное же и положительное значение антиномий заключается вообще в том, что все действительное содержит в себе противоположные определения и что, следовательно, познание и, точнее, постижение предмета в понятиях как раз и означает познание его как конкретного единства противоположных определений” (52, с. 167). Гегель безмерно расширил понятие антиномии, превратив триаду в искусственную схему, под которую он подводил все явления действительности, но само учение о триадном синтезе значительно. Согласно триаде, развитие (всякое, в том числе и идеи, понятия) включает трехступенчатый процесс: тезис — антитезис — синтез. На третьей ступени как бы повторяются черты первых ступеней, но на более высоком уровне.

В антиномизме, даже парадоксальности творчества Лермонтова исследователи усматривают также связи с философией и творчеством немецких романтиков, особенно Новалиса, Шеллинга. Определяются связи и с антилогикой Фихте (15, с. 84). Отталкиваясь от кантовской антиитетики, но избавляясь от свойственного Канту отрицания ее познавательной значимости, Фихте назвал “антитетическим” как способ деятельности “я”, так и способ построения его “наукоучения”. Фихте трактовал “антиитетику” как такой процесс созидания и познания, которому присущ триадический ритм: полагание, отрицание и синтезирование.

Знаменитые “Фрагменты” Новалиса вводят нас в мир парадоксального мышления, которое характеризовало и творчество Лермонтова: “Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого”. “Не должны ли основные законы воображения быть противоположными (не обратными) законам логики?” “Истинный поэт всеведущ: он действительно вселенная в малом преломлении” (148, с. 94–96). Но все же творчество Лермонтова настолько трудно для сопоставления, что приходишь к выводу, что прямые и косвенные влияния на него были лишь стимулом к формированию оригинальной и самобытной системы.

Логика М.Ю. Лермонтова, или, как он говорит, диалектика (и этот термин совпадает с терминами барокко), раскрывается во многих текстах. Поэт не только организует свои тексты на основе антитезы, реализующейся в антиномии, парадоксе, но часто **комментирует семантические позиции высказывания.**

Ночь I

Я зрел во сне, что будто умер я;
 Душа, не слыша на себе оков
 Телесных, рассмотреть могла б яснее
 Весь мир — но было ей не до того;
 Боязненное чувство занимало
 Ее; я мчался без дорог; пред мною
 Не серое, не голубое небо
 (И мнилось, не небо было то,
 А тусклое, бездушное пространство)
 Виднелось; и ничто вокруг меня
 Различных теней кинуть не могло,
 Которые по нем мелькали;
 И два противных диких звуков,
 Два отголоска целых природы,
 Боролися — и ни один из них
 Не мог назваться побежденным. **Страх**
 Припомнить жизни гнусные деянья,
 Иль о добре свершенном возгордиться,
 Мешал мне мыслить...

1830

В данном случае раскрывается процесс мысли, который основывается на соединении противоположностей, их дополненности (“зрел” — “умер”, “душа” — “оковы телесные”,

“небо” — “не небо”, “тень кинуть не могло” — “по нем мелькали”). Если использовать логическую формулу, то она здесь явно выражена — особенно в противопоставлении “небо” — “не небо”, “S есть и не есть A зараз”, формула “воображаемой логики” Н.А. Васильева, антиномии П.А. Флоренского и т.д. Здесь имеется и более подробная формулировка семантических составляющих этой формулы: **“Два отголоска целая природы, // Боролись — и ни один из них // Не мог назваться побежденным”**. Делается акцент на единство противоположностей, которые, хотя и находятся во внутренней борьбе, тем не менее не разрешаются, не переходят в другое состояние. Интересно наблюдение и над рефлексией (метарефлексия). Мало того, что герой формулирует проблему о том, что его жизнь — это и “гнусные деянья” и “добро”, он боится даже не этого, а опасается, что он может “припомнить” (‘вспомнить, восстановить в памяти, вернуться мыслью к прошлому’ — обратим внимание на приставку “при-”, обозначающую неполноту действия — “гнусные деянья” мы стараемся скрыть даже от себя) и “возгордиться” (‘стать гордым, начать кичиться чем-н.’). Герою противно не только то, что в нем есть и то и другое, но и то, что одно он может скрыть, а другое выпятить (способен на то и на другое). Это уже другой уровень рефлексии и другой уровень соединения несоединимого. И то и другое — пороки. В итоге в рефлексии, в выводе о себе лирического героя — понятие умноженного порока.

В “Парусе” есть слово-образ, которое объединяет в себе то, что анатомирует лирический герой, — “мятежный”. В стихотворении “Ночь I” есть предложение, которое формулирует, что происходит в мозгу человека, анализирующего свою жизнь, свои добродетели и пороки, — “страх припомнить... возгордиться, мешал мне мыслить”. Лирический герой анатомирует возможное высказывание об этом процессе и одновременно анализирует причину нарушения мыслительного процесса. Важно не только то, что он видит в себе и добродетели, и пороки, а то, что мысль о них может возбудить цепь других пороков, присущих человеку, привычные мыслительные инстинкты и шаги: замалчивание грехов и гордыню. Ужаснее, чем сами пороки, для лирического героя — страхи из-за того, что даже в артикуляции мыслей он не будет до конца честным перед собой и, конечно же, перед другими. Это критика самооценки, которая рождается в процессе самопознания.

В письме М.А. Лопухиной 28 августа 1832 года М.Ю. Лермонтов признается: “Я сам — вот та особа, у которой я бываю с наибольшим удовольствием; правда, по приезде я выезжал довольно часто к родным, с которыми должен был познакомиться, но в конце концов нашел, что лучший мой родственник — это я сам; видел я образчик здешнего общества: любезнейших дам, учтивейших молодых людей — все вместе они производят на меня впечатление французского сада, очень тесного и простого, но в котором с первого раза можно заблудиться, потому что хозяйские ножницы уничтожили всякое различие между деревьями! Пишу мало, читаю не больше; мой роман становится произведением, полным отчаяния; **я рылся в своей душе, чтобы извлечь из нее все, что способно обратиться в ненависть, — и в беспорядке излил все это на бумагу: читая его, вы бы пожалели меня!**” (110, с. 549).

Позже в письме М.А. Лопухиной 4 августа 1833 года М.Ю. Лермонтов углубляет рефлексию: “Будет эта встреча минутой радости для Вас, или она смутит нас обоих, ибо, предупреждаю Вас, я уже не тот, каким был прежде: я чувствую и говорю иначе, и бог весть что из меня выйдет через год; **моя жизнь до сих пор была лишь рядом разочарований, теперь они смешны мне, я смеюсь над собой и над другими;** я только

вкусил все удовольствия и, не насладившись ими, пресытился” (там же, с. 570). Вряд ли можно привести пример более беспощадного самоанализа и критики.

В стихотворении “Ночь II” мы определяем некую систему противоположностей, на которых основана гармония текста, его вертикальная структура. В дальнейшем разворачивании это соотношение находит формулировку, основанную на логике N-измерений (“воображаемой логике”), противоположной аристотелевой, связанной с эмпирическими вещами и представлениями: “...страшным полусветом, // Меж радостью и горестью серединой, // Мое теснилось сердце...”:

Ночь II

Погаснул день! — и тьма ночная своды
Небесные как саваном покрывала.
Кой-где во тьме вертелись и мелькали
Светящиеся точки,
И между них земля вертелась наша;
На ней, спокойствием объята тихим,
Уснуло всё — и я один лишь не спал.
Один я не спал... страшным полусветом,
Меж радостью и горестью серединой,
Мое теснилось сердце — и желал я
Веселие или печаль умножить
Воспоминаям о убитой жизни:
Последнее, однако, было легче!..

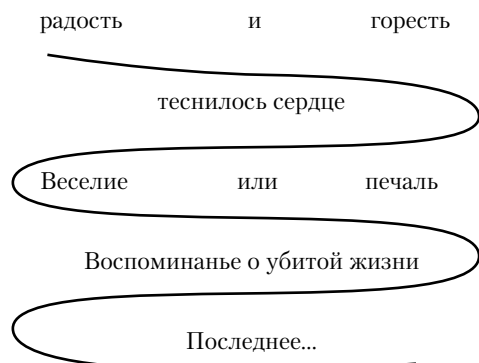
1830

Гармония текста основывается на вертикальной повторяемости противопоставлений: “день” — “тьма”, “тьма” — “светящиеся точки”, “уснуло всё” — “я один не спал”, “веселие” — “печаль”, “убитая — жизнь”. Все это сведено в формулы, которые еще обозначены знаком умножения: “...желал я // Веселие или печаль умножить”. Позднее о таком логическом процессе Н.А. Васильев скажет как о логике N-измерений, как частный случай включающей аристотелеву логику, основанную на законе исключенного третьего. Здесь такие семантические показатели. Лирический герой акцентирует внимание на значении “середины” “меж радостью и горестью”, делая установку на некоторую сложность, неопределенность этого состояния и выражение его значения, которое можно объяснить, например, с помощью термина “витание смыслов”, по С.Л. Франку, называемому такие формулы “антиномистическим монодуализмом”. Здесь мы уже имеем дело с рефлексией третьего порядка, когда “убитая жизнь” — оксюморон, “воспоминание об убитой жизни” — парадокс второго порядка, умножение противоположных сущностей, причиной которых является состояние “теснилось сердце”: умножение веселья или печали. В метаязык описания здесь входят лексемы “серединой”, “умножить”, “воспоминаям”. Первая имеет отношение к семантике неопределенности, выражающей “витание смыслов” при соединении взаимоисключающих характеристик, значений, вторая — к многослойной рефлексии над ними, а третья — к тому, что вызывает все это, — воспоминанию, то есть мысли о названном (“убитой жизни”). “Воспоминание” — ‘мысленное воспроизведение чего-нибудь сохранившегося в памяти’. Здесь можно обнаружить еще и новый виток смыслов: это и упрямое глубоко в памяти, но и присутствующее как константа в сознании. Смысл критики лирического героя М.Ю. Лермонтова заключается не только и не столько в бичевании внешних пороков, но в критике познания, осуществляющегося и в процессе самопознания, ведь мысли чаще обращены к собственным порокам, к анатомированию собственного душевного состояния. На каждом витке рефлексии лирический герой анализируемого стихотворения приходит к единству противоположного. Иногда кажется, что он

нашел верное слово, фразу (“схватывание” истины), чтобы точно определить нечто, но противоположности снова ведут к рефлексии и выявлению нового соединения несоединимого.

Принцип наслоения и умножения рефлексии — это открытие пути к осмыслению истины, показ способов мышления, основанных на формулировании антиномий. Как видим, субъект хочет объять мир во всей его безусловной целостности, в итоге он приходит, как и отмечал И. Кант, “к антиномичности в непрерывном ряду эмпирического синтеза” (86, с. 286). Но в результате возможно только приближение и общее “схватывание” истины, а не конечное ее определение. “Положительный смысл, — пишет С.Л. Франк, — положительное существо этого синтеза доступны нам не в какой-либо неподвижной фиксации его самого как такового, а, как указано, только в свободном витании над противоречием и противоположностью, то есть над антиномистическим монодуализмом, — в витании, которое открывает нам горизонты трансрационального единства” (205, с. 316). Работе С.Л. Франка “Непостижимое” предпослан эпиграф из Николая Кузанского — “Attingitur inattingibile inattingibiliter”, который интерпретируется так: “...недостижимое достигается именно через посредство его недостижения” (там же, с. 465).

В формуле М.Ю. Лермонтова обозначаются этапы достижения недостижимого. Говорится и о диссоциации единства: “радость” или “печаль”, но на основе предположения об этом умножении возникает новое, более общее противопоставление, опять соединяющее противоположности уже по отношению к другому противопоставленному явлению — “воспоминанию о убитой жизни”, которое внутренне также антиномично: это воспоминание, то есть то, что может быть приписано живому субъекту, о его же “убитой жизни”. Слово “убитой” здесь используется одновременно и в прямом, и в переносном значении, так как сон у М.Ю. Лермонтова связан со значением смерти. Таким образом, герой хочет разрешить состояние, акцентируя один из полюсов антиномии: “веселие” или “печаль”, но, по-видимому, не выходит из состояния неразрешимости — “теснилось сердце”, то есть находилось в “тесноте” между двумя противоположными состояниями: “радостью” и “горестью”. Постепенное умножение антиномий приводит к состояниям N-измерений, исчисляемых логикой N-измерений.



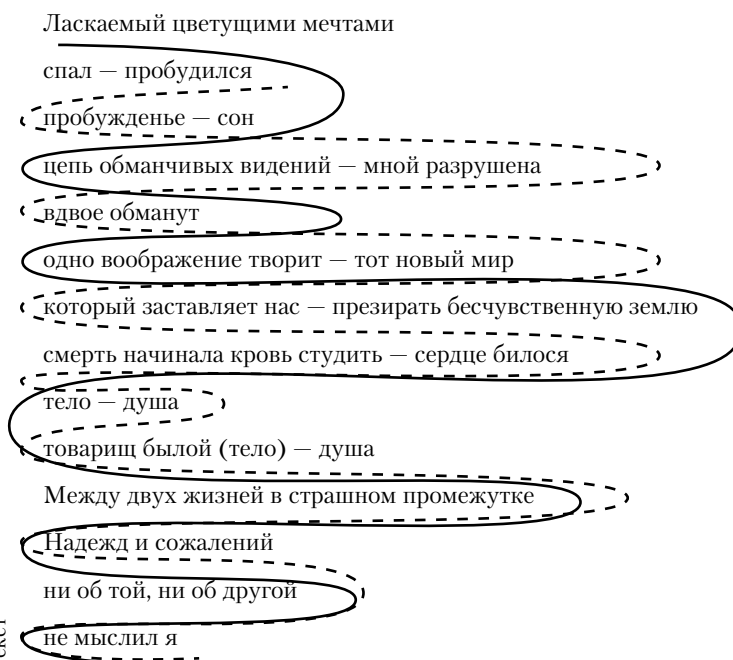
В данном случае мы имеем дело с разворачиванием и скручиванием спирали, здесь также обнаруживается S-образное строение фразы, в котором содержится еще и более сложное соединение противоположного — двух логических операций: конъюнкции и дизъюнкции (“радость” и “горесть” — “веселие” или “печаль”). Эти формулы составляют сложное единство противоположностей, которое представляет собой некий “мотор” для их умножения.

Обратимся к стихотворению “Смерть”:

Ласкаемый цветущими мечтами,
Я тихо спал и вдруг я пробудился,
Но пробуждение тоже было сон;
И думая, что цепь обманчивых
Видений мной разрушена, я вдвое
Обманут был воображеньем, если
Одно воображение творит
Тот новый мир, который заставляет
Нас презирать бесчувственную землю.
Казалось мне, что смерть дыханьем холодным
Уж начинала кровь мою студить;
Не часто сердце билось, но крепко,
С болезненным каким-то содроганьем,
И тело, видя свой конец, старалось
Вновь удержать души нетерпеливой
Порывы, но товарищу былому
С досадою душа внимала, и укоры
Их расставанье сделали печальным.
Между двух жизней в страшном промежутке
Надежд и сожалений, ни об той,
Ни об другой не мыслил я...

1830

В стихотворении, написанном приблизительно в то же время, может быть, немного позднее, М.Ю. Лермонтов уже с большей точностью описывает логический процесс выражения своего состояния и, в конечном счете, определяет логическое строение текста. Здесь мы также имеем дело с умножением противоположностей, которые имеют внутреннюю логическую систему, основанную на противопоставлении и в то же время связи противоположных логических формул и логических операций. В метаязыке описания есть понятие умножения: “вдвое обманут”. У М.Ю. Лермонтова помимо форм рефлексии в системе соединения несоединимого в метаязыке описания воспроизводится и логика построения многослойной спиралевидной рефлексии, переходящая в демонстрацию возможностей самой этой логики, ее инструментария, — пример творения рождающихся в воображении новых миров — ментальных, миров души и чувства.



В данном тексте мы определили структурно взаимодействующие спиралевидные фразы, основанные на вариативном повторении взаимодействующих противоположностей. В итоге — формула, в которой объединяются две взаимодействующие, накладываются друг на друга тенденции в строении текста. Первая спираль дает общее противопоставление: “ласкаемый цветущими мечтами” — “цепь обманчивых видений”. Этому соответствует воображаемый мир, который противопоставлен “бесчувственной земле”. Формула этого противопоставления — нахождение “между двух жизней в страшном промежутке”. В данном случае состояние конкретизировано — “надежды” и “сожаления”, — оно представляет умноженное объединение противоположностей. Далее формуле “и — и” (“надежды” и “сожаления”), в основе которой лежит операция конъюнкции, внешне противопоставляется формула “ни — ни” (“ни об той, ни об другой”). Но это противопоставление мнимое, так как в основе логической операции с союзами “ни — ни” — также конъюнкция. В результате мы имеем бесконечное умножение состояния “между двух жизней в страшном промежутке”. Оно конкретизируется внутренними спиралевидными пробросами, которые и уточняют, и одновременно орнаментируют, как это принято в барокко, общий рисунок гармонической организации текста. Вот эта дополнительная спираль, также основывающаяся на соединении противоположностей: “спал — пробудился”, “пробуждение — сон”, “смерть — сердце билось”, “тело — душа”, “товарищ былой (тело) — душа”. Во второй спирали сон и смерть смыкаются, это сон, бесконечно умноженный, сон, переходящий в смерть, как в стихотворении “Сон” (“В полдневный жар в долине Дагестана...”), как и в композиции “Героя нашего времени”, на что указывал В.В. Набоков.

В разных модификациях реализуется одна модель, основанная на соединении варьирующихся противоположностей, образующих вертикальную, то есть гармоническую структуру текста. Вертикаль имеет S-образное, винтовое строение, которое внутренне содержит бесконечно умноженную формулу, в основе которой соединение несоединимого с акцентуацией или внутренней, или внешней структуры значения, как в данном тексте: “Между двух жизней в страшном промежутке”.

Говоря о барокко, Г. Вельфлин подчеркивал, что грандиозность барокко связана с единством и цельностью, что мы и находим в развертывании гармонической организации текстов М.Ю. Лермонтова. Особенно это связано с единством в вертикальном развитии текста. “Вкусу барокко не свойственно нагромождение отдельных частей, — пишет Г. Вельфлин, — оно пытается создавать из одного куска весь корпус здания. Вместо обилия мелких деталей оно стремится к единству и грандиозности, вместо расчленения — к связности” (47, с. 87). Когда мы говорим об умножении противоположностей, о многослойной рефлексии, мы можем прибегнуть и к понятию “серийности”, которое использует Ж. Делез: “Мир есть бесконечная кривая, касающаяся бесконечного множества кривых в бесконечном множестве точек, кривая с единственной переменной, конвергентная серия всех серий” (67, с. 45).



М.Ю. Лермонтов мыслит в стиле барокко — структурно-полифонически — развитие текста протекает в разных, но соотносимых “пластах”. Их взаимодействие рождает контрапункт драматургических линий, который развертывается, то чередуясь по временной горизонтали, то совмещаясь в заданных точках по вертикали. Динамика внешнего, событийного плана предстает в сложном соотношении с планом внутренним. Архитектонически здесь чередуются широкие ритмы волн подъема и спада, напряжения и разрядки. Описывая “Страсти по Иоанну” И.С. Баха, М.С. Друскин показывает, как линии музыкального развития орнаментируют друг друга: “Мы приближаемся к самому драматичному моменту: толпа вправе помиловать одного из двух осужденных — Иисуса или разбойника Варраву. Чернь требует казни Иисуса. Неистовы дважды повторенные краткие хоры: “Распни его”, а между ними — изумительная по красоте ария сопрано “Во имя любви идет на смерть Спаситель мой” (№ 58). Проникновенная ария словно вознесена ввысь: генерал-бас умолкает, два гобоя да качча служат опорой голосу — его своим мелодическим узором обвивает флейта...”

Шествие на казнь и смерть на кресте музыкально неразрывно связаны. Прерывая повествование Евангелиста, бушуют злые хоры (особенно в № 67), издеваясь над осужденным, распятым. Тем яснее высветляется тихая музыка басовой арии “Приди, сладостный крест” (№ 66). Перед грозным мигом смерти возникает перелом: жалоба в ариозо “Ах, Голгофа, злосчастная Голгофа” (№ 69) сменяется проблеском надежды — как луч солнца, прорезающий облака, — в арии “Смотрите, Иисус нам руку протянул” (№ 70, солирует альт). Эпилог выдержан в основном в элегически-умиротворенных тонах, будто все окутано вечерним сумраком. Даже хоры звучат под конец приглушенно. Погребальной песней, где рефреном служат слова “Ruhe sante” (“Покойся с миром”), заканчивается гениальное творение Баха” (71, с. 251).

Мы обращаем внимание на то, что в текстах М.Ю. Лермонтова часто говорится о мыслимом, воображаемом мире, о том, в какие формулы выливаются сложные состояния лирического

героя. Все это можно интерпретировать с помощью “воображаемой логики” Н.А. Васильева. Мы будем обращаться именно к этой логике, так как она создана поэтом, изоморфна “воображаемой геометрии” Н.И. Лобачевского. Если аристотелева логика истинна по отношению к реальному миру, миру эмпирических вещей и представлений, “...новая логика лишена этого отношения к нашей реальности, — пишет Н.А. Васильев, — она является чисто идеальным построением. Только в ином мире, чем наш, воображаемом мире (основные свойства которого, впрочем, мы можем точно определить) воображаемая логика могла бы стать орудием познания. <...> Неевклидова геометрия есть геометрия без пятого постулата Евклида, без так называемой аксиомы о параллельных линиях. Неаристотелева логика есть логика без закона противоречия. Здесь нелишним будет добавить, что именно неевклидова геометрия послужила нам образцом для построения неаристотелевой логики” (44, с. 54). **Форму суждения, в основе которой внутреннее противоречие, Н.А. Васильев называет суждением индифферентным и обозначает его так: “S есть и не есть A зараз”** (там же, с. 66). Эту логику Н.А. Васильев назвал логикой N-измерений, так как то, что отменяется в одном измерении, может найти утверждение в другом. В таких случаях мы будем “мыслить воображаемый мир”, мы его будем “мыслить без закона противоречия”, но в то же время будем “мыслить противоречие”: “Поэтому мыслить противоречие это и значит образовать особое суждение противоречия или индифферентное суждение рядом с утвердительным и отрицательным суждением” (там же, с. 69).

В.А. Бажанов, биограф логика Н.А. Васильева, анализируя сборник его лирических стихов “Тоска по вечности”, который, кстати, рецензировал В.Я. Брюсов, пишет: “В стихах Васильева рисуется мир, по своим свойствам кардинально отличающийся от нашего, мир воображаемый, фантастический, в котором, как напишет позже ученый на логическом языке, в одном и том же объекте совпали бы основания для утверждения и отрицания.

Есть мир иной, мир беспечальный,
Где все единство без конца,
Где каждый атом, близкий, дальний
Лишь части одного кольца.

Там волк покоится с овцою,
С невинной жертвою палача,
Там смех смешался со слезою,
Затихнул жизни скорбный плач.

К теме воображаемых миров в своей поэзии Васильев обращается неоднократно. Она рефреном звучит в тех стихах, где поэт пытается понять природу времени, место человека в трепетном, беспрестанно изменяющемся мире.

Мне грезится безвестная планета,
Где все идет иначе, чем у нас” (17, с. 214).

Именно воображаемое пространство занимает ум М.Ю. Лермонтова. Вот как мыслит он свой “дом”, то есть тот воображаемый мир, который противопоставлен миру реальному.

Мой дом
Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Всё, в чем есть искра жизни, в нем живет,
Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей досягает,
И от одной стены к другой
Далекий путь, который измеряет
Жилец **не взором, но душой.**

Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно:

Пространство без границ, течение века
Объемлет в краткий миг оно.

И всемогущим мой прекрасный дом
Для чувства этого построен,
И осужден страдать я долго в нем
И в нем лишь **буду я спокоен.**
1830—1831

Структура текста, его гармоническая организация основана на вертикальном повторе, который стягивается в парадоксальную формулу. Она имеет здесь яркий, открытый характер. “**Мой дом везде — небесный свод**”, “**звуки песен**”, “**искра жизни**”; “**до самых звезд — кровлей**”, “**от одной стены — к другой**”, “**не взором — но душой**”, “**объемлет — пространство без границ**”, “**течение века — краткий миг**”, “**осужден страдать — буду я спокоен**”. В этом стихотворении М.Ю. Лермонтов раскрывает основы построения воображаемого мира. Ключевое слово, входящее в метаязык описания, здесь “**объемлет**”, то есть то, что входит в объем, в целое, созданное на основе соединения указанных противоположностей. Пространство у Лермонтова стремится вверх, но тем не менее оно заземлено, как это приятно в поэтике барокко. Заземлено тем, что дом имеет основание, а основание — это земля. Поэтому при стремлении вверх есть зигзагообразная направленность вниз. Она раскрывается на основе лермонтовских контекстов, связанных с лирическим героем, который “осужден страдать”, страдание его всегда обусловлено земными делами, людскими нравами.

И. Кант писал: “Прежде чем показать разлад и расстройство, вызываемые этим противоречием законов (антиномией) чистого разума, мы выскажем некоторые мысли, разъясняющие и обосновывающие метод, которым мы пользуемся при исследовании своего предмета. Все трансцендентальные идеи, поскольку они касаются абсолютной целокупности в синтезе явлений, я называю **космологическими понятиями** отчасти ввиду именно этой безусловной целокупности, на которой основывается также понятие мироздания, само составляющее только идею, отчасти же потому, что они относятся исключительно к синтезу явлений, стало быть, к эмпирическому синтезу, между тем как абсолютная целокупность в синтезе условий всех возможных вещей вообще приводит к идеалу чистого разума, совершенно отличающемуся от космологического понятия, хотя и связанному с ним. И подобно тому как паралогизмы чистого разума послужили основанием для диалектической психологии, так же и антиномия чистого разума показывает трансцендентальные основоположения мнимой чистой (рациональной) космологии не для того, чтобы признать их состоятельными и усвоить их, а — как это видно уже из названия противоречия разума — для того, чтобы изобразить их как несогласимую с явлениями идею в ее сияющем, но ложном блеске” (85, с. 391). Кант говорит не о ложности идеи истины без противоречий, а о недостижимости истины, о чем свидетельствуют антиномичные формулировки, где сам человек уже достигает предела в своем напряжении и бесконечном умножении рефлексии. Лермонтовская мысль все разлагает, раскрывает, репрезентирует путь рефлексии, которая приводит к наращиванию антиномий, но это и естественное состояние мыслящего в метафизическом плане человека. Его страдание в том, что сам он не может найти разрешения противоречий, которые выдвигает в качестве объекта рефлексии. Но герои произведений М.Ю. Лермонтова идут все время по пути расширения и всеохватности явлений бытия, достигая с помо-

щью космологических понятий “абсолютной целокупности в синтезе явлений”. Они **“творяют концепты”, определяя, что есть жизнь, смерть, добро, зло.** Таким образом, в произведениях М.Ю. Лермонтова все происходит под контролем философской рефлексии: “Из жизненной бури я вынес только **несколько идей** — и **ни одного чувства**, — говорит Печорин. — Я давно уж живу не **сердцем**, а **головой**. Я **взвешиваю** и разбираю свои собственные **страсти** и поступки с строгим любопытством, но без участия. **Во мне два человека: один живет** в полном смысле этого слова, **другой мыслит и судит его; первый**, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а **второй...**” (105, с. 442). Эти же слова можно отнести к самому М.Ю. Лермонтову.

И. Кант поясняет, что он подразумевает под “космологическими идеями”: “Идеи, которыми мы занимаемся теперь, я назвал выше космологическими отчасти потому, что под миром подразумевается совокупность всех явлений и рассматриваемые нами идеи также направлены только на безусловное среди явлений, отчасти же потому, что слово мир в трансцендентальном смысле обозначает абсолютную целокупность всех существующих вещей, и мы обращаем внимание исключительно на полноту синтеза (хотя, собственно, только в регрессивном направлении к условиям). Все эти идеи вдобавок трансцендентны, и, хотя они не выходят за пределы объекта, именно явлений, когда **речь идет об их роде**, а имеют дело только с миром чувств (не с ноуменами), все же **доводят синтез до степени, превышающей всякий возможный опыт; вот почему все эти идеи вполне умственно назвать космологическими понятиями**” (85, с. 399).

Так или иначе, М.Ю. Лермонтов не только создает образы на основе соединения противоположностей, но описывает такое построение, выявляя металогику своих текстов. Он вообще любит вывести логическую формулу, изъясняться в терминах логики, причем никогда не старается объяснить, почему эта логика противоречит классической — с законом исключенного третьего. Вот его герой Печорин рассуждает о способах высказывания по отношению к нему самому, что как бы утверждает сложность человека и понимания особенностей этой сложности в процессе самопознания: “И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. **Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле.... Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец!.. И то и другое будет ложно.** После этого **стоит ли труда жить? а всё живешь** — из любопытства; ожидаешь чего-то нового... **Смешно и досадно!**” (105, с. 438–439). Здесь так же, как и в стихотворных текстах, по отношению к одному человеку употребляются взаимоисключающие определения: “хуже” — “лучше”, “добрый малый” — “мерзавец”, “стоит ли труда жить?” — “а всё живешь”. Выводная формула — “смешно и досадно”. Вспомним его же поэтическую формулу: “Все это было бы смешно, когда бы не было так грустно...”. В предыдущем случае мы имеем дело с утверждением того, что взаимоисключающие определения не истинны, а ложны, но они построены на соединении противоположностей: “И то и другое будет ложно”.

В этом же рассуждении есть еще одно примечательное место, являющееся яркой иллюстрацией тяготения М.Ю. Лермонтова к приемам в стиле барокко: “**Как орудье казни**, я упал на голову **обреченных жертв**, часто без злобы, всегда без сожаленья... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью **поглощая их чувства**, их неж-

ность, их радости и страдания — и никогда **не мог насытиться**. Так томимый голодом в изнеможении засыпает и видит перед собою роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображенья, и ему кажется легче... но только проснулся, **мечта исчезает... остается удвоенный голод и отчаяние!**” (там же, с. 438). В основе — прием уподобления, поиска соответствий, причем это множественное уподобление: сравнение “как орудье казни”, а далее развернутый параллелизм, связанный с уподоблением любви голоду. Внутренние части параллелизма также основаны на соединении противоположностей: “поглощая их чувства” — “не мог насытиться”, “мечта исчезает” — “остается... голод и отчаяние”. Все это осуществляется в проекции на основе операций умножения, удвоения: сталкиваются реальность и сон. В основе приемы, основанные на аналогиях и противопоставлениях, сложных повторах, создающих массивность, складчатость, структурную сложность текста. Умножение рефлексии — это не только реализация S-образного строения текста М.Ю. Лермонтова, но и акцентуация внешней конфигурации — уплотнения, подъема, а также спады, образующие “вмятины” в тексте, — в итоге эмблематичность, запечатление во внешнем рисунке содержания текста.

Немного далее мы также встречаемся с логической формулой в разговоре Печорина с доктором Вернером: “Отчего вы так печальны, доктор? — сказал я ему. — Разве вы сто раз не провожали людей на тот свет с величайшим равнодушием? Вообразите, что у меня желчная горячка! **я могу выздороветь, могу и умереть: то и другое в порядке вещей.** Старайтесь смотреть на меня, как на пациента, одержимого болезнью, вам еще неизвестной, — и тогда ваше любопытство возбудится до высшей степени: вы можете надо мною сделать теперь несколько важных физиологических наблюдений... Ожидание насильственной смерти не есть ли уже настоящая болезнь? Эта мысль поразила доктора, и он развеселился” (там же, с. 440). Здесь тоже сложный, закручивающийся рельеф текста с артикуляцией логической формулы, основанной на соединении противоположностей: “...я могу выздороветь, могу и умереть: то и другое в порядке вещей” (“и то и другое” относится к метаязыку описания, то есть к тому, что описывает процесс формирования мысли). Абзац заканчивается логической антифразой: “Ожидание насильственной смерти не есть ли уже настоящая болезнь?”. Она содержит в себе и вопрос, и ответ на него. Удивительнее всего здесь вывод рассказчика. Речь идет о смерти, о болезни, о том, что ожидание насильственной смерти есть болезнь, и в то же время высказывание “развеселило” Вернера. Этот парадокс вообще не находит контекста для осмысления, за исключением смерти самого М.Ю. Лермонтова, который, если руководствоваться наблюдениями З. Фрейда, как и его герой, был готов к смерти, в том числе и насильственной.

В работе “Введение в психоанализ” З. Фрейд говорит об антиномии Эроса и Танатоса как влечении к жизни и смерти: “Но что же может дать эта консервативная черта инстинктов для понимания нашего саморазрушения? Какое более раннее состояние хотел бы восстановить такой инстинкт? Так вот, ответ близок, он открывает широкие перспективы. Если правда то, что в незапамятные времена и непостижимым образом однажды из неживой материи родилась жизнь, то согласно нашему предположению тогда возникло влечение, которое стремится вновь уничтожить жизнь и восстановить неорганическое состояние. Если мы в этом влечении к саморазрушению увидим подтверждение нашей гипотезы, то мы можем считать его выражением влечения к смерти (Todestrieb), которое не может не оказывать своего влияния в процессе жизни. А теперь разделим

влечения, о которых мы говорим, на две группы: эротических, которые стремятся привести все еще живую субстанцию в большее единство, и влечений к смерти, которые противостоят этому стремлению и приводят живое к неорганическому состоянию. Из взаимодействия и борьбы обоих и возникают явления жизни, которым смерть кладет конец” (206, с. 366). Это высказывание парадоксально, но оно парадоксально заостряет понимание судьбы человека, который рожден для жизни, но все ее течение только бесконечно умножает и приближает его к смерти.

Наиболее драматичные состояния героев М.Ю. Лермонтова связаны со сгущением антиномий. Чем более глубоко они размышляют о смысле жизни, тем в большей степени конкретизируются и углубляются противоречия. Особенно это касается Демона, которому присущ развешивающий душу анализ.

Клянусь я **первым** днем творенья,
Клянусь его **последним** днем,
Клянусь **позором** преступленья
И вечной **правды** торжеством.
Клянусь **паденья** горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
Клянусь **свиданием** с тобой
И вновь грозящею **разлукой**.
Клянусь **сонмищем духов**,
Судьбою **братий** мне подвластных,
Мечами **ангелов** бесстрастных,
Моих недремлющих **врагов**;
Клянусь **небом** я и **адам**,
Земной святыней и **тобой**,
Клянусь твоим **последним** взглядом,
Твоею **первою** слезой,
Незлобных уст твоих дыханьем,
Волною шелковых кудрей,
Клянусь **блаженством** и **страданьем**,
Клянусь **любовию** моей:
Я отрекся от старой **месты**,
Я отрекся от **гордых дум**;
Отныне **яд коварной лести**
Ничей уж не встревожит ум;
Хочу я с **небом** примириться,
Хочу **любить**, хочу **молиться**,
Хочу я **веровать** добру.

Демон

Утверждению о желании “веровать добру”, примириться с небом противоречит клятва Демона, его осмысление себя властителем над “небом” и “адам”, как он себя понимает. Неизменно понимание неразрывности, константности противоположного: “В **любви**, как в **злобе**, верь, Тамара, // Я **неизменен и велик**”. Выявление таких понятий, кому бы ни был присущ данный анализ, — путь к постижению истины, даже если она ведет к раскрытию демонической природы. “И проклял Демон **побежденный** // **Мечты безумные** свои, // И вновь остался он, **надменный**, // Один, как прежде, во вселенной // **Без упования и любви**!..” Диссоциация антиномий и утверждение только одной ее части здесь невозможна, так как в основе демонического характера как раз заостренные и углубленные противоречия и противоположности: “Клянусь **позором** преступленья // И вечной **правды** торжеством. // Клянусь **паденья** горькой мукой, // **Победы** краткою мечтой”.

Следует заметить, что внутренние антитезы пронизывают текст, так как они содержатся еще в обильно используемых логических антифразах, которые имеют место и в речи автора, и в речи героев. В романе “Герой нашего времени”, а также в других произве-

дениях, например: “...экой мерзавец! неблагодарный!.. Принимай их после этого в порядочный дом!” (105, с. 435), “Ну, так что ж? а разве это секрет?” (там же, с. 413) “Чем она виновата...” (там же), “Зачем же подавать надежды?” (там же).

Итак, позитивная критика осуществляется М.Ю. Лермонтовым в разных планах, в частности в эмпирическом и метафизическом. На эмпирическом уровне это критика пороков людей, образа их мыслей, поведения. На метафизическом уровне критикуется способность ума, в процессе познания истины облакаемого в антиномичные формулы. Но именно эти формулы часто являются предельно точными характеристиками героев, кроме того, антиномия — стимул к познанию, к умножению рефлексии.

Как показал Брюсов, антиномичность присуща и поэзии Пушкина, но она упрятана внутрь под ледяную кору единовременного контраста с сильно сдерживающим внешним началом. Лермонтовский контраст переходит в динамический, что выражается не только в парадоксальном строении образов, а в открытом формулировании антиномий-проблем. В результате можно высказать предположение, что Лермонтов в русской поэзии наиболее ярко и ясно дал образец особой неклассической логики, выраженный в поэтической форме. В.Я. Брюсов же впоследствии придал ему весьма серьезное теоретическое обоснование. Для классического познания характерен закон исключенного третьего, согласно которому из двух противоречащих высказываний в одно и то же время и в одном и том же отношении истинно только одно из них, то есть об одном субъекте всякий отдельный предикат необходимо либо утверждать, либо отрицать.

Современное знание основывается на идее множественности (или синтеза) логик, и в этих логиках закон исключенного третьего не предел; современная логика — это логика N-измерений, по которой, наряду с утвердительным и отрицательным суждением, существует третье, утвердительное и отрицательное одновременно, то есть “...возможно, что в каком-нибудь субъекте совпадут зараз основания и для утвердительного, и для отрицательного суждений” (44, с. 64). Возможно говорить и о последующем синтезе, то есть логике N-измерений. “Воображаемая логика” создана вслед за “воображаемой геометрией” Лобачевского, сформулированной в первой половине девятнадцатого века. “Воображаемая логика” сродни принципу дополнительности Н. Бора, введенному в физику с применением “позитического критерия”. Он характеризуется тем, что срезы информации, полученные разными, конкретно отрицающими друг друга способами, дополняют друг друга, относительно независимы, но внутренне связаны, поскольку речь идет о едином объекте, обладающем не механическим набором, а сложным сочетанием взаимообусловленных свойств.

Закон исключенного третьего входит в качестве частного случая в “воображаемую логику”, когда речь идет об эмпирических вещах и представлениях, и на его основании можно интерпретировать некоторые тексты.

Скажи мне, ветка Палестины:
Где ты росла, где ты цвела?
Каких холмов, какой долины
Ты украшением была?
У вод ли чистых Иордана
Востока луч тебя ласкал,
Ночной ли ветр в горах Ливана
Тебя сердито колыбал?

Ветка Палестины. 1837

Отношения в системе этих предложений-противоположностей предполагают дизъюнкцию, то есть выбор одного из них

как истинного, так как из контекста понятно, что в двух точках земли одновременно расти одно дерево не может. В основе такого контраста диада, то есть двучленное противопоставление. Оно может быть доведено и не доведено до противоречащих крайних (полярных) точек. Но, кроме этой логики, в поэзии Лермонтова можно обнаружить и множество других логик (логик N-измерений). Так, большая часть текстов может быть интерпретирована посредством “воображаемой логики” с законом исключенного четвертого. В таком случае поляризация образов составляет только основу синтеза, само же такое произведение основано уже на системной триаде, так как высказывание — это синтез противоречивых суждений, некое “третье” суждение, объединяющее противоположные значения.

Поэтическая логика М.Ю. Лермонтова, которая может быть интерпретирована на основе антиномий И. Канта, “воображаемой логики”, принципа дополнительности Н. Бора, намного предвосхитила современные научные представления о множественности логик в познании. Симметрия текста у Лермонтова обеспечивается взаимоотголосанием антитез, формирующих антиномии-проблемы, характеризующиеся уравниваемостью противоположностей, которые, как правило, заданы в инициальной части и повторяются на протяжении всего текста.

Итак, **творчество М.Ю. Лермонтова оказывается не только и даже не столько в нормальной парадигме художественно развертываемых стилей — романтизма, реализма, барокко, — сколько формирует “революционную” (по Т. Куну) парадигму в сфере развития художественных методов, во многом опережая способы познания действительности, их логическое воплощение, а также язык, который способствует выражению неклассического способа мышления, характерного уже для искусства и науки XX и XXI веков.** Искусство и наука составляют взаимодополнительные формы познания. Еще раз хочется напомнить мысль А.А. Потемкина о том, что наука только невысоко воздвигает здание, уже построенное художником. Это в полной мере относится к М.Ю. Лермонтову, который в первой половине XIX века артикулировал формы мышления и формы письма, характерные для XX — начала XXI века. Во многом этому способствовала полифония стилей, на которые он опирался, в том числе и барокко, канон которого содержит сознательное объединение ratio и emotio, науки и искусства, этот стиль — интегратор в полистилистике М.Ю. Лермонтова.

Интересно обратить внимание на то, что именно поэтический, художественный опыт и особенности языка, а также оперирование гуманитарным знанием, извлеченным из опыта искусства, помогли выдающимся ученым А. Эйнштейну, Н. Бору сформулировать принципы, которые стали ведущими в науке, формирующей основы постньютоновского (неклассического) знания. Понятно, что не лермонтовские тексты лежали в основе поэтических штудий А. Эйнштейна, Н. Бора, но именно такие художники, как М.Ю. Лермонтов, здесь, в России, предвосхитили знание XX — XXI веков. Обращаем внимание на то, что именно ситуации в языке и художественном творчестве дали возможность Н. Бору сформулировать принцип дополнительности и показать, почему искусство может обогатить естественнонаучное знание.

Ученых, которым принадлежит определение “глубоких истин”, всегда характеризовала открытость научного мировоззрения. Если внимательно проследить за эволюцией научных идей, то можно увидеть, что ее характеризуют не только поиски гармонии, но и установление гармонии между наукой и искусством, которые, по мысли А. Эйнштейна, “дополняют друг друга” (239, с. 142). “...необходимо развивать творческие способности

и интуицию, — писал он. — Все здание научной истины можно возвести из камня и извести, ее же собственных учений, расположенных в логическом порядке. Но чтобы осуществить такое построение и понять его, необходимы творческие способности художника” (там же, с. 166). Иногда важно пристальней взглянуть, чего же искали ученые в художественном, поэтическом творчестве. Наиболее последовательным здесь, по-видимому, был Н. Бор — ученый, который сознательно и строго применил поэтический критерий в физике. Восхищаясь гением Эйнштейна, Бор подчеркнул, что его открытия в равной степени характеризовали “высокая логическая стройность и творческое воображение”, благодаря чему ему “удалось перестроить и расширить внушительное здание, фундамент которого был заложен великими работами Ньютона” (34, с. 479). Это была не только дань гению А. Эйнштейна. На протяжении всей жизни Н. Бор искал способы **расширения возможностей мышления**. Особенно сложный момент наметился в период создания квантовой теории, когда стало ясно, что две точки зрения на природу физических явлений (свет — волны и частицы) не противоречат друг другу. Ограниченность классической точки зрения (или-или) преодолевается за счет того, что несовместимые понятия рассматриваются как равно необходимые для характеристики явления, они не противоречат, а дополняют друг друга.

Н. Бор, как уже упоминалось, использовал прямые аналогии ситуаций в искусстве с ситуациями в физике. “Тот факт, что для описания различных, одинаково важных сторон человеческой души приходится применять различные, как бы исключающие друг друга характеристики, в самом деле представляет замечательную аналогию с положением в атомной физике, где определение дополнительных явлений требует применения совсем разных элементарных понятий” (там же, с. 491). Это требование было реализовано, Н. Бор назвал его принципом дополнительности. Он характеризуется тем, что “срезы информации, полученные разными, конкретно отрицающими друг друга способами, как бы дополняют друг друга, относительно независимы, но внутренне связаны, поскольку речь идет о едином объекте, обладающем не механическим набором, а сложным сочетанием взаимообусловленных свойств” (см.: 231, с. 42).

Таким образом “кажущаяся дисгармония” была устранена за счет гармонического расширения понятий, то есть определения их на основе взаимоисключающих характеристик, их дополнительности. Поиски теории, обладающей “внутренним совершенством”, соединили науку и искусство в одной концепции, в результате чего в трудах Бора появилось понятие “единства знаний”.

Итак, физики переоткрыли для себя **поэтический критерий гармонической полноты описания на основе взаимоисключающих понятий**. Но встали трудности терминологического характера. И тут на помощь пришла языковая дополнительность, и уже лингвистическая наука вошла как дополнительная в естественнонаучные теории. По свидетельству самого Н. Бора, а также ученых, работающих с ним, его принцип родился под влиянием “идеи о языковой двусмысленности” (там же). И целостное явление в знаковой системе может быть отражено на основе взаимоисключающих или дополнительных классов понятий, выражающихся в системе противоположных классов слов или терминов. Отсюда **“истинность высшей мудрости” является не абсолютной, а относительной, носит вероятностный характер**.

Почему именно идея языковой двусмысленности дала толчок к перестройке всего научного мышления и породила новые соотношения в языке науки? Дело в том, что “дополнительность”

насквозь пронизывает язык, отражая сущность человеческого мышления. При этом создается такая ситуация: по отношению к некоторым истинам обратное высказывание является неправильным. Сущность же глубоких истин (deep truths) заключается в том, что “обратное высказывание при более глубоком понимании тоже оказывается истинным” (там же, с. 43). Таким образом, всякое истинно глубокое явление может быть определено через взаимоисключающие понятия. Качественная особенность соединения этих противоположностей такова, что они сосуществуют, не разрешаясь через противоречие, симметрично уравновешивая друг друга, составляя какое-то третье состояние, в котором противоположности являются одновременно истинными, неотделимыми друг от друга.

Сущность самого языкового знака — его асимметрический дуализм, в результате чего любой знак — потенциальный синоним и омоним, — хорошо отражает дополнительность языка, его динамическую характеристику. То, что высшая единица предшествующего уровня языка является низшей для последующего уровня, также характеризует языковой знак как сущность дополнительную. Вся система взаимодействия языкового знака с его контекстными показателями является также дополнительной, дополнительность составляет сущность такого глобального языкового процесса, как транспозиция языковых единиц в область их парадигматических противочленов. Относительным на этом фоне является языковой инвариант, который проявляет себя в многочисленных вариантах; при переходе на более высокие уровни абстракции инвариант более низкого порядка может рассматриваться как вариант по отношению к ранее определенному. Дополнительность свойственна такому сквозному языковому явлению, как синкретизм единиц языка.

Но, конечно же, не случайно Н. Бор обращался к языку поэтическому, где логический порядок образов часто устанавливается на основе гармонического охвата взаимоисключающих понятий. Идею дополнительности воплощает символ, он архетипичен, так как строится на объединении полярностей, их соединении, в результате чего возникает “третий смысл”. Именно символ строится на основе универсальной семантики, ведущей к метапонятиям. “Ежели искусство вообще есть одно из могущественных средств человеческого соединения, — писал Вяч.И. Иванов, — то о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действия — соединение... И в каждом произведении истинно символического искусства начинается лестница Иакова” (83, с. 149). Мифологическая модель, полученная на основе этого архетипа (лестница Якова), предусматривает связь “верха” и “низа”, разных космических зон. Если произвести методологическую расшифровку такого подхода, он окажется глобально дополнительным по своей познавательности и воспроизводящей сущности.

Итак, мы снова вернулись к интерпретации дополнительности, но уже на основании законов поэзии, сделав рекуррентный виток, оттолкнувшись от противоположного — науки, для того чтобы вернуть поэзии его исконный принцип уже в виде закона, который позволяет описывать гармонию художественного произведения на основе наименьшего числа предпосылок. В первую очередь, здесь имеется в виду гармония художественного текста М.Ю. Лермонтова, потому что она строится на основе повторяемости антиномий — взаимоисключающих понятий, которые используются по отношению к одному и тому же объекту описания. В результате мы убедились в правоте глубокой истины — наука и искусство дополнительные, причем каждая из противоположностей соединяет в себе оба начала. Итак, принцип дополнительности родился в недрах гуманитарных

наук и искусства в целом. **Художник слова М.Ю. Лермонтов, в творчестве которого такая поэтическая логика лежит в основе гармонической организации художественного текста, даже в самом небольшом произведении стремится к глобальным и широким обобщениям.**

Мы считаем принцип дополнительности одним из тех, которые способствуют формированию гармонии поэтического текста наряду с принципами симметрии, относительности. Но возможность определить принцип дополнительности как один из принципов поэтического мышления и поэтической логики в русской литературе, русской поэзии дает нам именно творчество Лермонтова, насквозь пронизанное фигурами контраста, антитезы, заключающими в себе антиномичную семантику, которая, в свою очередь, репрезентируется в стиле барокко. Это приводит особые, индивидуальные черты творчества к типологическим и, даже можно сказать, универсальным, характеризующим корреляции в поисках гармонии в искусстве и науке. Подчеркнем еще раз, что особенность барокко состоит в том, что связь науки и искусства в произведениях барокко не просто возможна, она здесь легитимирована барочным каноном, установками на такую взаимодополнительность.

Что здесь ценного? Именно возможность, как говорил П.А. Флоренский, взять явление “в пределе его”, на основе возможного расширения понятий. Практически любое достаточно важное состояние своего героя Лермонтов описывает в единстве взаимоисключающих явлений, ситуаций; антитеза то стягивается в оксюморон, то раскладывается в хиазм, построенные на антиномичной основе:

Я говорю с подругой юных дней,
В твоих чертах ищу черты другие
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

Нет, не тебя так пылко я люблю... 1841

Это гармония, но гармония широких связей и отношений. Мы уже говорили, что термин “дополнительность” в том же значении мы находим у поэтов-символистов. Этот же принцип был с определенностью выражен в Прологе к поэме “Возмездие” А. Блока, **передан другим художникам как творческий завет — возможность “бесстрастной мерой измерить все”:**

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.
Познай, где свет, — поймешь, где тьма.
Пусть же все пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума.

1919

Дополнительности пронизывают художественное творчество, способствуя созданию **гармонической целостности, полноты описания**, которая создается при минимуме использованных средств, так как “**взятые вместе они** (дополнительности. — К.Ш., Д.П.) **исчерпывают все сведения об исследуемых объектах**”, — писал Н. Бор (35, с. 511). Оскар Клейн считал, что принцип дополнительности “позволяет познать гармонию без отказа от требований логики, как и опыта” (см.: 231, с. 46). Идея дополнительности — воплощение симметрии. Некоторые ученые, да и сам Бор, рассматривали симметрию и дополнитель-

ность в определенных ситуациях как синонимы. Действительно, дополнительные антиномичны, они уравнивают друг друга, в них всегда имеются общие основания, несмотря на крайние противоположности, поэтому в языке чаще всего им соответствуют антонимы. В художественных произведениях дополнительные понятия обычно находятся в системе повторяемости и сохраняют общую идею реализации симметрии: инвариант-вариант, несмотря на дуализм понятийного аппарата. Противопоставленные сущности внутренне и внешне всегда взаимозависимы, они усиливают друг друга в структуре художественного текста, поэтому принцип дополнительности позволяет привести к единству широкие понятия, это качественная сторона симметрии.

Логической основой дополнительных отношений является антиномия, или парадокс, связь между членами противопоставления — конъюнкция. Система дополнительных — это анализ и синтез одновременно, поэтому они способны отражать наиболее глубокие чувства и идеи, в поэзии на их основе строятся наиболее существенные и фундаментальные художественные приемы: контраст, антитеза. Важно отметить динамическую сущность художественных текстов, основанных на принципе дополнительности, их вероятностный характер. Еще А. Шопенгауэр советовал “всегда иметь в виду влияние времени и изменчивость вещей, и поэтому, переживая что-либо в настоящем, тотчас же воображать противоположное этому — то есть в счастье вспоминать о беде, в дружбе о вражде и т.д. ... и наоборот... В большинстве случаев этим мы только предвещали бы действие времени. Тот умен, кого не обманывает кажущееся постоянство и кто к тому же предвидит направление, в каком произойдут ближайшие изменения” (235, с. 195).

Итак, “воображаема логика”, квантовая логика, а также другие типы логики, например, современная паранепротиворечивая логика, позволяют интерпретировать такое сложное явление, как творчество М.Ю. Лермонтова, которое во многом, как мы уже говорили, превосходит способы познания действительности и в то же время инверсионно обращено в прошлое, актуализирует стиль барокко, в котором наиболее органично совмещаются наука, искусство, инвенторство. Главное, что проявляется, когда искусство и наука объясняют одно через другое, — это те преимущества, которые дает тот или иной метод познания. Так вот, несмотря на критику, антиномичный способ познания, который является выражением принципа дополнительности как наиболее фундаментального метода, определяющего такой тип мышления, приводит к расширению и полноте описания, глубине, к тому, что “deep truths”, или “глубокие истины”, являются не абсолютными, а относительными, а также к тому, что они имеют вероятностный характер, как показали нам и ученые, и философы, в частности А. Шопенгауэр. Это показывает и творчество поэта, в особенности творчество М.Ю. Лермонтова, который с огромной степенью вероятности проникал и в прошлое, и в будущее: его пророческое видение собственной смерти, как ни парадоксально, самое реальное этому доказательство.

Мы не раз касались и будем касаться вопросов о парадоксальной сверхрассудочной модели мира, которая складывается в творчестве М.Ю. Лермонтова. Протоиерей А. Мень в работе “История религии” обращается к принципу дополнительности, говоря, что он показывает невозможность втиснуть в прокрустово ложе старого синтеза описание сложных явлений, и считает, что антиномии религиозных символов напоминают “дополнительное” описание реальности у физиков: “Именно это имел в виду немецкий богослов Денцер, когда утверждал, что “теоретико-познавательные следствия из атомно-физической ситуации

выходят за рамки физики и далеко вторгаются в современное богословие” (134, с. 37). Опираясь на Бердяева и учитывая принцип дополнительности, А. Мень выводит формулу “Большого Разума”, характеризующегося интегральным типом познания: “Он не ограничивает себя узкими рамками рассудка и способен подняться в сферу парадоксального, антиномичного. Он включает в себя все силы малого разума, как целое — части. Именно это позволяет ему простираť свой взгляд от видимых явлений природы до предельных граней бытия” (там же, с. 43).

В современных исследованиях отмечается, что художественный образ человека выступает одним из концептов современной информационной культуры, ведь художественный образ — это своеобразный органический сплав объективного и субъективного, общего и единичного, рационального и эмоционального, обобщенного и индивидуального. “Дух времени, — отмечает И.Г. Соценко, — всегда формировал в каждой эпохе свой идеал Человека, потому-то портреты людей и становились портретами эпохи” (185, с. 18). Выдающиеся произведения русской литературы предлагают “радикально новый опыт осмысления мира”: “На территории искусства впервые опробовываются приемы глобального взаимодействия, которые затем начинают широко внедряться в практику социального активизма в обществе. Отношения коммуникации становятся формами искусства, а эти формы, в свою очередь, моделируют и инициируют новые социальные отношения, новую социальность. В своих новых формах произведение искусства становится не только объектом рефлексии, но также формой и местом рефлексии. Тем самым возрастает значение искусства для более полного философского осмысления первопричин, сущности и последствий социальных взаимодействий. <...> Иначе говоря, искусство в своих формах и предложенных образах, в том числе и художественного образа человека, рождает **эмбрион новой, обращенной в будущее культуры, но поскольку эта культура оказывается непри- вычной, незнакомой, вызывающей сопротивление, художник по-прежнему остается изгоем и маргиналом. Ведь в своей массе общество консервативно и не готово к тем формам, что рождаются в недрах искусства. Однако проходит время, и общество созревает для адекватной оценки гения и его творчества.** Так или иначе, архетипом художника оказывается образ изгоя, чужака, чужестранца, со всеми вытекающими отсюда последствиями” (там же, с. 18–19).

А.В. Михайлов в работе “Языки культуры” (1997) отмечает, что литература барокко — это ученая литература, а писатель той эпохи — ученый писатель. Отсюда не следует, что писатель — это непременно ученый: его “ученость” проистекает из сопряженности им создаваемого со знанием. Эта сопряженность подталкивает писателя прибегать к учености и накапливать ее “в духе барочного полигистризма” — как знания всего отдельного: “В эпоху барокко происходит сближение, или как бы уравнивание:

1) различных наук — понимаемых в специфическом, весьма общем смысле как “история”;

2) наук и искусств: Декарту, как пишет Шмидт-Биггеман, “приходилось заботиться о различии искусств и наук”, потому что, “подобно Рамусу, он мог обращаться к гомогенной, однородной области предметов, только что метод Рамуса упорядочивал понятия и “места”, топосы, а картезианский метод связывал идеи”;

3) поэтики и риторики как дисциплины, причем поэтика, которая и на деле никогда не оставляла риторику — “матерь всяческого учения”, по выражению М. Бергмана (1676), уподобляется теперь риторике по цели (“убеждение”).

Все эти сближения, совершавшиеся как переосмысление глубоких оснований культуры, происходят как обобщение языка этой культуры. Переосмысление захватывает все поле этой культуры. Оно направлено на то, чтобы привести в полный и цельный вид как язык культуры, так и самые ее основания. Этот процесс не ломает язык культуры, а собирает все, что есть, все, что доступно ей (ломка оснований культуры совершилась, как мы знаем теперь, только на рубеже XVIII—XIX веков). Обобщение и собирание всего доступного культуре, всего наличного в ней совершается под знаком морально-риторической системы знания” (138, с.127).

Можно протестовать, говорить, что М.Ю. Лермонтов не писал научных трактатов, как это делали в свое время М.В. Ломоносов, В.К. Тредиаковский, А.П. Сумароков — художники барокко. Действительно, барокко само себя изучает и анализирует, но стиль М.Ю. Лермонтова, его текст, язык — репрезентанты нового типа и метода мышления, способа организации текста, языка. Это выражается в тотальном, плотном использовании антитез, доходящих до антиномий и парадоксов, сплошном употреблении указанных конструкций и т.д., что определяет стилистическую выделенность данных особенностей текста, приводящую к эмблематичности, также свойственной барокко. Можно с уверенностью говорить о применении к М.Ю. Лермонтову понятия “морально-риторической системы знания”, как это отмечено выше. М.Ю. Лермонтов, действительно, вырабатывает новую риторику, артикулирует то парадоксальное мышление, которое выступает средством объективной критики, провоцирующей силой, выражается радикальной мыслью, играющей роль разрушителя спокойствия, характерного для привычного “ньютоновского мира”.

Впоследствии этот стиль мышления и характер письма нашли выражение в логике и философии начала XX века (не случайно стиль письма П.А. Флоренского, много рассуждающего об антиномиях, характеризуют как авангардистский, иногда связывают со стилем барокко (см.: 197)). Не случайно так писать призывали философы XX века — Г. Башляр, М. Хайдеггер. Так как литература — это способ познания, во многом и противопоставленный науке, но все-таки способ познания, лермонтовские тексты содержат, как ни парадоксально, черты не только научного знания, но и науковедения, концентрируют в себе послышки к осмыслению способов познания и философской рефлексии романтизма, философии и эстетики барокко. Тексты М.Ю. Лермонтова могут осмысляться в контексте современного знания, конкретно, в таких, например, контекстах, как критическая философия К.Р. Поппера, Ж. Бодрийяра и других современных философов, логиков, науковедов.

Если идти дальше, очень близки к стилю мышления М.Ю. Лермонтова не только логика исключенного четвертого



(“воображаемая логика” Н.А. Васильева), но и другие паранепротиворечивые логики. В первую очередь здесь надо назвать “нечеткую логику”, “нечеткие множества” — данные теории активно разрабатывались во второй половине XX века. “Нечеткие множества” — это множества “с нечеткими границами, когда переход от принадлежности элементов множеству к не принадлежности их множеству происходит постепенно, не резко. Понятие нечеткого множества родственно понятию о реальном типе, где элементы объема этого понятия образуют некий упорядоченный ряд по степени принадлежности нечеткому множеству, в котором одни подмножества нечеткого множества связаны с другими недостаточно определенными “текущими” переходами, где границы множества недостаточно определены. К числу понятий о реальных типах относятся “справедливая война”, “храбрый человек”, “управляемая система”, “реалистическое произведение” (98, с. 122). Идеи такой логики принадлежат американскому математику Л. Заде, логику Ньютону да Коста. Этот новый вид неклассической формальной логики ученые ставят в одну парадигму с логикой Н.А. Васильева, Я. Лукасевича и др.: “Вследствие неопределенности интервалов и неопределенности состояний изменяющегося предмета предполагается временная паранепротиворечивая семантика, допускающая истинность как высказывания А, так и не-А. Кроме временных интервалов с переходными состояниями, наше мышление имеет дело с так называемыми “нечеткими понятиями” (нежесткими, расплывчатыми, размытыми — fuzzy), отражающими нежесткие множества”, — отмечает Л. Заде (76, с. 389).

В произведениях М.Ю. Лермонтова, который оперирует понятиями, дополнительными к классической логике, как раз и есть установка на “нежесткость”, “нечеткость”, как мы видели, определений, которые позволяют, как ни парадоксально, более точно, чем однозначные понятия и определения, анализировать сложные системы и состояния. М.Ю. Лермонтов в своем творчестве представил системы, которые являются альтернативными и дополнительными классической логике с законом исключенного третьего. Такие системы сейчас называют девиантными (98, с. 115).

Уместно сказать о новых теориях, связанных с неклассическими логиками, которые дают пробо­ры в другие области знания, например, психологию. Так, в современной нам науке обсуждается проблема “квантовой” психологии, основанной на квантовой логике, или принципе дополнительности Н. Бора, о котором мы говорили выше. Р.А. Уилсон, занимающийся этой проблемой, обращает внимание на язык, связанный с нетривиальными логиками, который позволяет уйти от однозначных, категоричных, так называемых “идентификационных” суждений. Такой язык имеет название “Е-Prime” (English-Prime): “В 1933 году в “Науке и здравомыслии” Альфред Кожибский предложил исключить из английского языка “идентификационный” глагол “является”. (Идентификационное “является” создает предложения типа “Х является Y”. Например, “Джо — коммунист”, “Джордж — глупый мелкий клерк”, “Вселенная есть гигантская машина” и т.п.) В 1949 году Д. Дэвид Борланд-младший предложил запретить вообще все формы слов “быть” и “являться”, что привело бы к появлению нового языка, в котором совершенно отсутствовала бы “идентификационность”. Этот предполагаемый язык Борланд назвал “Я-прим”, то есть “язык-прим” (термины переводчика. — *К.Ш., Д.П.*). <...> Поскольку мозг не принимает сырых данных, но редактирует данные одновременно с их получением, нам необходимо понимать те программы, которыми пользуется мозг. Причина, по которой предложено использование языка-прим, очень проста: “идентификационность” загоняет мозг в средневековые аристотелевские рамки и делает невозможным понимание современных проблем и возможностей. <...> Если мы избавимся от “идентификационности” и будем всегда писать и мыслить только на языке операционализма и экзистенциализма, это, соответственно, введет нас в современную вселенную, где мы сможем успешно заниматься современными проблемами.

Чтобы дать вам первое представление о Я-прим, я подготовил следующую таблицу. <...> **Стандартный язык — Язык-прим.**
 1. Фотон является волной. 1. Фотон ведет себя как волна, если сдерживать его при помощи определенных инструментов.
 2. Фотон является частицей. 2. Фотон ведет себя как частица, если сдерживать его при помощи других инструментов.
 3. Джон — вечно недовольный брюзга. 3. Джон выглядит недовольным и брюзгливым, когда я вижу его в офисе.
 4. Джон — яркий, веселый человек. 4. Джон выглядит ярким, веселым человеком, когда я встречаю его по выходным на пляже. <...>

Но если мы посмотрим на те же предложения, переведенные на язык-прим, то не увидим в них никакого противоречия, никакого “парадокса”, никакой “непостижимости” вселенной. Кроме того, мы заметим, что мы наложили некоторые ограничения на разговор о том, что на самом деле происходит в пространстве-времени, в то время как стандартный язык позволял нам рассуждать о том, чего мы в пространстве-времени никогда не наблюдали, — об “идентичности” или аристотелевской “сущности” фотона. (“Принцип комплементарности” Нильса Бора и Копенгагенская Интерпретация, технически разрешившие проблему дуализма волны и частицы, фактически призвали физиков к использованию “духа языка-прим”, хотя сам Я-прим в них еще не прозвучал.”) (196, с. 72).

М.Ю. Лермонтов, как мы уже показали выше в главе о критическом мышлении, дает блестящие образцы нежесткого нетривиального мышления, способного выразить нестандартным языком в высшей степени сложные суждения, связанные с многократным умножением рефлексии по отношению к одному и тому же объекту. В текстах М.Ю. Лермонтова, как мы уже указывали, имеются принципы самоописания такого рода кон-

струкций и таких типов нестандартного мышления, направленного на отображение гетеродоксальных (множественных) паранепротиворечивых суждений. Так, например, в незаконченном произведении “Штосс” говорится о сложности отображения на бумаге образа, соединяющего в себе “иногда невообразимую красоту”, “иногда непостижимо отвратительное”: “Не случилось ли вам на замороженном стекле или в зубчатой тени, случайно наброшенной на стену каким-нибудь предметом, различать профиль человеческого лица, **профиль, иногда невообразимой красоты, иногда непостижимо отвратительный? Попробуйте переложить их на бумагу!** вам не удастся; попробуйте на стене обрисовать карандашом силуэт, вас так сильно поразивший, — и очарование исчезает; рука человека никогда с намерением не произведет этих линий; **математически малое отступление — и прежнее выражение погибло невосвратно.** В лице портрета дышало именно **то неизъяснимое, возможное только гению или случаю**” (114, с. 490). Здесь интересно замечание о том, что даже “математически малое отступление” приведет к грубому искажению образа. М.Ю. Лермонтов говорит о том, что только “гений или случай” способен выразить “неизъяснимое”. Это точный термин, так как сложные состояния невозможно выразить обычным языком, неприменим здесь и точнейший математический расчет, для этого нужен особый язык, адекватный предмету описания. Так как предмет, явление не могут быть четко определены, для их описания требуются “нечеткие” операторы, так называемые “лингвистические переменные”, которые, в принципе, и вводит М.Ю. Лермонтов: “...профиль, иногда невообразимой красоты, иногда непостижимо отвратительный”. Вот знаменитые слова из поэмы “Демон”, которые взяли на вооружение символисты, стремившиеся соединить в символе конкретное значение и в высшей степени обобщенное, делавшие установки на отображение неопределенных, сложных состояний.

То не был ангел небожитель,
 Ее божественный хранитель:
 Венец из радужных лучей
 Не украшал его кудрей.
 То не был ада дух ужасный,
 Порочный мученик — о нет!

Он был похож на вечер ясный:

Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!

Мы видим здесь уход от однозначных определений (идентификаторов): “То не был ангел небожитель”, “То не был ада дух ужасный”. Поэт создает образ, который позволяет объединить эти значения в следующем логическом измерении: “Он был похож на вечер ясный: // Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!”. Не будем прибегать к абсолютным аналогиям, но, когда Л. Заде говорит о значении лингвистических переменных, он как раз ориентируется на такие “нечеткие” переменные: “Так, например, нечеткая переменная *высота* могла бы принимать следующие значения: *высокий, невысокий, довольно высокий, очень высокий, не очень высокий, очень-очень высокий, высокий, но не очень, вполне высокий, более или менее высокий*. Эти значения представляют собой предложения, образованные понятием высокий, отрицанием *не*, союзами *и* и *но*, а также нечеткими словами типа *очень, довольно, вполне и более или менее*. В этом смысле согласно приведенному выше определению переменная высота (курсив автора. — *К.Ш., Д.П.*) является лингвистической” (76, с. 9–10). Как ни парадоксально, но именно установка на лингвистические переменные позволяет сейчас отходить от жестких, даже самых точных, математических расчетов и вводить лингвистические переменные в устройства с программным управлением, напри-

мер, сверхзвуковых самолетов, сложной техники, роботов, так как лингвистические переменные более лабильны и адекватны в процессе управления сложными системами.

Сложные психологические состояния лирический герой М.Ю. Лермонтова определяет с установкой на выявление подынтервалов смысла: “Меж радостью и горем полусвет”, “Лишь в человеке встретиться могло // Священное с порочным”:

Есть время — леденеет быстрый ум;
Есть сумерки души, когда предмет
Желаний мрачен: усыпленье дум;
Меж радостью и горем полусвет;
Душа сама собою стеснена,
Жизнь ненавистна, но и смерть страшна.
Находишь корень мук в себе самом,
И небо обвинить нельзя ни в чем.

Я к состоянию этому привык,
Но ясно выразить его б не мог
Ни ангельский, ни демонский язык:
Они таких не ведают тревог,
В одном всё чисто, а в другом всё зло.
Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого.

1831-го июня 11 дня

Можно в качестве возражения сказать, что вся поэзия, все художественное творчество с его образными средствами направлены на это “нечеткое”, “нежесткое” выражение смыслов. Да. Но только М.Ю. Лермонтов в его время в русской литературе делает это принципом гармонической организации своих текстов, активно пользуется “метафизическим” антиномичным и антитетичным языком для выражения сложных понятий, которые он дает на пути постижения истины. Именно М.Ю. Лермонтов объясняет свой метод в произведениях, “перевитых” логическими, философскими, психологическими теориями, они в своей целокупности вполне развертываются в сложные концепции, объяснение которым можно дать на современном уровне развития знания. Таким образом, еще раз повторим, что **лермонтовская экспрессия, аффективность языка находятся под строгим рациональным контролем.** Все это не лежит на поверхности, явно не выражено. Чудо языка М.Ю. Лермонтова в художественном плане можно объяснить только со стороны “причудливой” стилистики барокко: “Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия”, — говорит герой М.Ю. Лермонтова (105, с. 442).

Следует говорить о корреляции с романтическими тенденциями и их преображении в творчестве М.Ю. Лермонтова. В отличие от романтиков, которые также делали установки на неопределенное (“je ne sais quoi” — “сам не знаю что”, фр.), у М.Ю. Лермонтова эмоции перевиты лентой разума. У. Эко обращает особое внимание на то, что романтизм отличала установка на чувства, интуицию в противовес рационализму классичности: “Если современный человек — это результат эволюции, но выхождения первозданной чистоты, значит, с цивилизацией следует воевать **новым оружием, взятым не из арсенала разума** (поскольку сам он — продукт того же вырождения): **новый арсенал — это чувство, природа, непосредственность.** Взору романтиков, долго находившихся под сильным влиянием Руссо, открывается горизонт, над которым осторожно приподнял завесу Кант, критикуя Возвышенное. Сама природа по сравнению с мастерски упорядоченной историей выглядит смутной, бесформенной, таинственной: ее невозможно облечь в

четкие и ясные формы, она ошеломляет зрителя грандиозными и величественными видениями. Поэтому не надо описывать Красоту природы, ее надо прочувствовать, интуитивно ощутить изнутри. А поскольку ночная меланхолия — чувство, лучше всего выражающее это погружение и созерцание себя в природе, романтик — человек, гуляющий по ночам, беспокойно блуждающий при лунном свете” (240, с. 312).

Образ у Лермонтова — это не просто отображение действительности, это, как верно заметил И.Ф. Анненский, “вещь-мысль”, его связь с жизнью в высшей степени интеллектуализирована (7, с. 407–408). Лермонтов и сам определенно указывает на это в “Герое нашего времени”, говоря, что “идеи создания органические... их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие...” (105, с. 401). Можно усматривать в этом тезис о первенстве воли и практического разума, обоснованный в немецком идеализме (особенно у Фихте-старшего); но можно обратиться к современному знанию и увидеть в этом “эпистемологическую полярность”, свойственную современной философии, когда исследователь занимает промежуточное эпистемологическое поле между эмпиризмом и рационализмом, которые дополняют друг друга, причем одна позиция завершает другую. Дело в том, что Лермонтов, постигая явление в его сущностной стороне (ноумен), эмпирически точен. И чем более обобщенным и интеллектуализированным является его образ, тем в большей степени выявляется его действительная, именно реалистическая сущность. Лермонтов всегда старается отослать нас к самому изображаемому предмету, вещи. Уж насколько рационалистически сконструирован “Сон” (хотя и порожден предощущением), но наполнен живыми чувствами: “полдневный жар”, “с свинцом в груди”, “солнце жгло”, “сияющий огнями вечерний пир”. В образах Лермонтова всегда внутренне скрыта фактурная сторона предмета, вызывающая то или иное ощущение — жар, свинец (тяжесть), блеск и т.д. Эта особенность была давно замечена исследователями: “...способность передавать словами органические ощущения проявилась с особой силой в поэме “Мцыри”, — указывал В.М. Фешер, — где изображается голод, жажда, изнеможение, жар и болезнь. Ландшафты Лермонтова яркие, многозвучны, подвижны, пластичны, дышат и веют” (198, с. 210).

В результате мы имеем не просто как бы реально осязаемый предмет, но в контексте лермонтовского обобщения **“вещь-мысль”**: “лицо слепого, паутина снастей, тихо сидящая на берегу девушка” (7 с. 407) — все это составляющие поэтического мира Лермонтова. Говоря о языке барокко, А.В. Михайлов отмечает: “Онтологически понимаемое слово неотрывно от вещи, оно всегда с ней духовно и материально сопряжено, а потому влечет за собой образ-знак, вследствие чего (на это особо обращает внимание К.П. Варнке) в эпоху раннего нового времени как вполне равноценные и “одинаковые” рассматривают образ-изображение и образ-знак, то есть иллюзионистски воспроизводящий реальность образ и схематическую передачу вещи (mimetisches Abbild, signficatives Bild)” (138, с. 143–144).

Здесь можно прибегнуть еще к одной аналогии с творчеством И.С. Баха, о которой говорит М.С. Друскин, определяя его антиномии как имманентные существованию, не подлежащие обсуждению и разгадке тайны бытия, которые подчиняются “Высшему закону вневременной упорядоченности”, превосходящему способности человеческого сознания: “Казалось бы — во всяком случае нам бы так казалось, — неизбежно должно возникнуть противоречие между идеальным, совершенным, и реальным, несовершенным. Борению духа Бетховена неведомы такие противоречия: он по-своему перекраивал мир, перестраи-

вал его; романтики же обострили эту антиномию — отсюда родилась концепция “двоемирия”, отголоски которой — в девизе А. Блока: “Радость, страдание — одно” (из пьесы “Роза и крест”). Бах не поставил бы тут знак равенства. Он радости радовался, а страданию сострадал, ибо **одно и другое сосуществуют как неотъемлемые и нераздельные полюсы бытия**. Они нераздельны, хотя друг другу противопоставлены, как жизнь и смерть, здешнее и нездешнее, мирское и духовное. В Бахе — и гены предков, и все, что его окружало, все, чем он жил, находясь не в отрыве от современности, а в гуще ее практики. И вместе с тем **он в своем творчестве обнаружил удивительное чутье и восприимчивость ко всему сущностному, издревле заданному, а посему отмеченные противоречия воспринимал как неизбежность, как нечто имманентное существованию. Он и не стремился к их разрешению, к сближению или слиянию полюсов: это не подлежащие обсуждению и разгадке тайны бытия. Радость рождена приобщением к гармонии, а страдание — отлучением от нее. Между ними пролегает бесконечное многообразие оттенков психических состояний. В целом же они подчиняются Высшему закону вневременной упорядоченности, которая превосходит способность человеческого сознания”** (71, с. 143). Важно отметить то, что анализ первых произведений М.Ю. Лермонтова показал, что антиномичное мышление, метафизический язык уже в самом раннем возрасте были ему присущи (см. об этом в следующей главе). В отличие от романтиков М.Ю. Лермонтов, как и художники барокко, ставит антистичность мышления, контраст, антиномичные высказывания в основную структурную позицию. **Это и способ познания истины, и критика мышления одновременно**. Таким образом, критика М.Ю. Лермонтова носит позитивный характер. Как показали исследования философов второй половины XX века, критический стиль мышления является одним из самых значимых и успешных стилей, так как он ведет к анализу противоречий, ошибок и способствует выработке путей их устранения.

В работе И.И. Замотина “М.Ю. Лермонтов. Мотивы идеального строительства жизни” (1914) выражается мысль о том, что М.Ю. Лермонтова обычно видят протестующим и разрушающим, но не хотят видеть жидущим; обращают внимание на его безверие и не признают его веры; ужасаются его отчаянием и не удивляются его безграничным надеждам. И.И. Замотин обращает внимание именно на созидательный процесс, который вырабатывается в том числе и путем позитивной критики: “Между тем, созидательный процесс в творчестве Лермонтова... очень заметен. **Этот созидательный процесс, или... идеальное строительство жизни... заключается в признании им целого ряда таких идеальных ценностей, которые, будучи реализованы в жизни, могут переустроить человеческий быт на новых основаниях, полных добра и красоты”** (77, с. 3).

И.И. Замотин отмечает, что в оценке творчества М.Ю. Лермонтова выделяются две точки зрения: одна общественно-



психологическая, другая индивидуально-психологическая. В первой преобладает объяснение его творчества из условий окружающей жизни, социально-общественной обстановки, а созданные образы и типы рассматриваются как выражение общественно-психологических явлений эпохи. Во втором истолковании творчество М.Ю. Лермонтова связывают также с психологической стороной эпохи, но, по мысли исследователей, он стоит выше и живет не эпохой, а предчувствием того отдаленного будущего, когда “настанет новая жизнь и явится новый человек”. В работе отмечается исключительная особенность Лермонтова, которая состояла в том, что в нем соединялось глубокое понимание жизни с возможностями в рефлексии достигать сверхчувственного мира: “Его душевные силы, его страсти — громадны, не по плечу толпе; все ему кажется жалким, **на все он взирает глубокими очами вечности, которой он принадлежит**: он с ней расстался на время, но непрестанно и безутешно по ней тоскует. Его поэзия, как бы по безмолвному соглашению всех его издателей, всегда начинается “Ангелом”, составляющим превосходный эпиграф ко всей книге, чудную надпись у входа в царство фантазий Лермонтова” (там же, с. 3).

Лермонтов создает особых героев, не похожих на обыкновенных людей, по мнению И.И. Замотина, в произведениях “Черкесы”, “Преступник” (под влиянием Пушкина, Шиллера), “Боярин Орша”, “Демон”, “Мцыри”, “Ангел Смерти”, “Измаил-Бей”, “Вадим” и т.д., драмах и повестях последнего периода (1837—1841). Может быть, самым удивительным в “идеальном строительстве жизни” М.Ю. Лермонтовым было как раз то, что он воплотил постигаемые им космологические идеи в земной жизни, хотя бы в творчестве: “По мере того, как сгущались мрачные тона в “скучных песнях земли”, поэт все яснее, все осязательнее слышал звуки небес и стремился их материализовать путем воплощения их идеальной красоты в той или другой стороне окружающей его жизни. <...> Звуки небес, таким образом, реализуются на созерцании красот природы, проникнутой

идею одухотворяющего ее Божества, — небо преклоняется на землю: религиозный человек не бежит от жизни, не отрекается от нее, но поднимает жизнь до высот религии...” (там же, с. 85). Это настроение позволяет человеку жить на земле предчувствием гармонии небесных сфер: “Символически выражаясь, человек должен быть так душевно настроен, чтобы ему на земле уже возможно было общение с ангелами” (там же). Такое состояние поэт видит в детях.

И.И. Замотин пишет: “...чувство близкого конца убивало жизнерадостного поэта и, сгущая еще больше “скупные песни земли”, которые отказывали ему даже в обычном сроке человеческой жизни, не позволяло ему сосредоточиться на материализации своих светлых видений. **Но несмотря на это, поэт донес свои светлые видения до самой своей преждевременной могилы цельными и чистыми. Он даже успел незадолго до смерти встретить конкретный человеческий образ, в котором звуки небес пели, как казалось Лермонтову, внятно и соглас-но**” (там же, с. 99). Это, как считает Замотин, А.И. Одоевский. Последние строки стихотворения “Памяти А.И. О<доевского>” (1839) применимы, по мнению Замотина, к самому поэту и его творчеству последних лет.

...Пускай забудет свет
Столь чуждое ему существование:
Зачем тебе венцы его вниманья
И терния пустых его клевет?
Ты не служил ему. Ты с юных лет
Коварные его отвергнул цепи:
Любил ты моря шум, молчанье синей степи —

И мрачных гор зубчатые хребты...
И, вокруг твоей могилы неизвестной,
Всё, чем при жизни радовался ты,
Судьба соединила так чудесно:
Немая степь синее, и венцом
Серебряным Кавказ ее объемлет;
Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет,
Как великан, склонившись над щитом,
Рассказам волн кочующих внимая,
А море Черное шумит не умолкая.

1839

По-видимому, земное, соединенное с небесным, не подвергается глению. Таким образом, гармония человека и мира находит воплощение даже без его присутствия в земной жизни. И.И. Замотин отмечает, что, “предчувствуя близкую смерть, поэт настойчиво искал возможности реализовать складывающийся в его воображении новый мир, если не на своей собственной жизни, то в таких художественных произведениях, которые создали бы конкретную обстановку для воплощения его идеала” (там же, с. 100). Это, как считает И.И. Замотин, поэмы и роман “Герой нашего времени”. Позитивная программа М.Ю. Лермонтова заключалась в глубоком познании высших законов бытия, Божественных законов и воплощении их в жизни. На пути их воплощения вырисовываются в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова “великие антиномии”: познаваемости и непознаваемости мира, принятия и непринятия себя в нем, отрицания и утверждения жизни, прозрения и осмысления иных миров. Принципы познания (антиномия, дополнительность), особая поэтическая логика (N-измерений) — также величайшие достижения М.Ю. Лермонтова, элементы того созидательного процесса, который ведет к “идеальному строительству жизни”, так как вооружают возможностями постигать “глубокие истины” (deep truths), в первую очередь, Божественные истины, про-

кладывают путь к “единству знаний”, показывают возможности соединения науки и искусства в одной концепции, в творчестве, обладающем внутренним и внешним совершенством. Поэзия М.Ю. Лермонтова саморепрентирует принципы дополнителности, относительности, которые являются выражением гармонии. Лермонтовское понимание гармонии уникально. Если вникнуть в фаталистическое “и скучно и грустно”, связанное с ощущением дисгармонии и “бестолковости жизни” (И.Ф. Анненский), то оно все же закономерное и естественное составляющее бесконечности бытия, той глобальной вселенской гармонии, где все оказывается уравновешенным и находит свое неповторимое и отдельное место.

4. Гармония поэтического текста М.Ю. Лермонтова: По иной геометрии речи

Художественная гармония — категория, способствующая выявлению целостности и совершенства произведения, она определяется через “актуализацию принципа гармонии в материале искусства”. Материал поэзии — язык, поэтому изучение гармонии поэтических текстов, в первую очередь, должно быть основано на изучении языка.

Гармоническая организация поэтического текста — это такое соотношение всех языковых и неязыковых элементов, которое приводит его к непрерывности (слитности, непроницаемости), имеющей эстетическую значимость. Гармоническая организация — основа художественной формы, непосредственно связанная с содержанием, координирующая все языковые средства художественного текста как его содержательные компоненты на горизонтали, вертикали, глубине, ведущие все элементы к целостности, единству. Поэтический текст определяется нами как сложное, управляемое множеством законов сплетение всех элементов, феноменологически заданное существование языка, руководимое гармонической организацией, находящее конкретное выражение в понятиях склада, ткани, фактуры. Это многомерная система, структурно (относительно) закрытая и семантически открытая, имеющая форму наложения, характеризуется возможностью внутренней саморегуляции, реализует гармонические возможности в параметрах горизонтали, вертикали и “глубины” (см.: 224, с. 19–22).

В создании гармонии художественного текста используются разнообразные средства, и, говоря о гармонии, мы, в первую очередь, имеем в виду вертикальную внутреннюю структуру текста, основанную на гармонических вертикалях, образуемых посредством симметричной вариативной повторяемости элементов текста. При этом в качестве единицы гармонической организации, с помощью которой образуется гармоническая вертикаль в художественном тексте, используются как языковые единицы, так и звуковые скопления, сегменты речи. Говоря о гармонии и понимании ее Лейбницем, Ж. Делез настаивает на вертикальном ее строении и не раз напоминает о термине “предустановленная гармония”, который является важным для понимания барочного текста Лейбница: “В выражении “предустановленная гармония” слово “предустановленная” не менее важно, нежели “гармония”. Гармония является предустановленной дважды: в силу каждого выражения и каждого выражающего, которые зависят только от собственной спонтанности или интериор-

ности; и в силу общего выражаемого, образующего согласованность между этими выразительными спонтанностями. Лейбниц как бы оставил нам важное сообщение об общении: не сетуйте на то, что у вас недостаточно общения, его всегда достаточно, ибо это постоянная и предустановленная величина в мире, это достаточное основание. Наиболее обобщенной данностью является то, что вертикальная гармония аккордов подчиняет себе гармонию горизонтальную, горизонтальные линии мелодии. Последние, очевидно, не исчезают, но подчиняются некоторому гармоническому принципу” (67, с. 236). Общее соотношение элементов гармонической организации создается с помощью таких композиционных приемов, как контраст форм, частей, внутренних и внешних структур, элементов текста.

Для барокко идея контраста особенно актуальна. М.Н. Лобанова отмечает парадоксальность самого понятия равновесия, единства и цельности в барокко — это равновесие, единство и цельность антитезы. Попытки объяснить барокко как стиль и поэтику гармонии недостаточны, недостаточны и попытки объяснить барокко как стиль и поэтику дисгармонии: “Единство барокко обретается в осмыслении противоречий, гармония обнаруживается в конфликтности. Логика барокко основана на систематизации асистемного. **Барокко унаследовало принцип антитетичного контраста от древней традиции... но только оно наделило его универсальностью.** А в музыке именно в эпоху барокко контраст был открыт и возведен в закон стилеобразования, соотношения жанров, архитектоники, динамики, организации времени в разнообразных практиках. Этот же принцип стал основой соотношения аффектов и темпераментов, изображенных в многочисленных формах. Антитетичность главенствовала в барочной поэтике на всем протяжении эпохи. То, что барокко распространило принцип антитезы на мир и искусство, сообщает этой культуре неповторимое своеобразие. Здесь мы находим еще один “разрыв времен” при внешней связи с длительной традицией, еще одно преобразование старого, при котором меняется его стилиевая функция и обретается новое качество эпохи” (119, с. 57).

К сожалению, М.Ю. Лермонтов очень мало писал о проблемах творчества, но в письмах мы несколько раз встречаемся с упоминанием такой поэтической фигуры, как контраст. Как известно, способы создания контраста могут быть самыми разными. Контраст выражается с помощью антитезы, может доходить в выражении до антитезы. Так, в письме М.А. Шан-Гирей 1830 года М.Ю. Лермонтов, рассуждая о “Гамлете” Шекспира, говорит о “живом контрасте” в творчестве художника: “...в этот миг с другой стороны, видимая одному Гамлету, является тень короля, одетая, как на портрете; и принц, глядя уже на тень, отвечает матери — **какой живой контраст, как глубоко!** Сочинитель знал, что, верно, Гамлет не будет так поражен и встревожен, увидев портрет, как при появлении призрака” (110, с. 538).

В письме А.М. Вережагиной весной 1835 года М.Ю. Лермонтов пишет: “О, я ведь очень изменился; я не знаю, как это проис-



ходит, но только каждый день дает новый оттенок моему характеру и взглядам! — Это и должно было случиться, я это всегда знал... но не ожидал, что произойдет так скоро. <...> И все-таки, если посмотреть на меня, то покажется, что я помолодел года на три, такой у меня счастливый и беспечный вид человека, довольного собою и всем миром; не кажется ли Вам странным этот **контраст между душой и наружностью?**” (там же, с. 584). В этом же письме: “Скажите Алексису, что его пассия m-lle Ладыженская, с каждым днем становится все внушительнее!.. **Я ему тоже советую еще больше пополнить, чтобы контраст не был столь разителен**” (там же, с. 585).

У М.Ю. Лермонтова контраст является важным композиционным принципом, который реализуется через различные фигуры речи (антитеза, оксюморон), лексически они организованы с помощью антонимов, синтаксически строятся по принципу антиномий, парадоксов. Контраст — это фигура речи, которая реализуется на разных уровнях организации текста, участвует в его композиционном строении и гармонической организации. Говоря о гармонии как о проявлении совершенства и целостности произведения, используют понятия гармонических контрастов — единовременного, динамического, сопоставления. Эти понятия хорошо изучены в музыковедении, музыковеды относят их к общеэстетическим (см.: 147). Нами замечено, что они используются в творчестве М.Ю. Лермонтова, он не только использует их как художественные приемы, но и размышляет над ними.

Контрасты имеют внешние и внутренние формы выражения. Динамический контраст осуществляется в условиях интенсивного фактурного развития и движения, ему соответствуют переносы (анжамбеман), изломы в порядке слов, сложные переломы в ритме, метрике. Этому контрасту свойственна нестрогая геометрия строфы, графическая разбивка стихов, разная их длина, разное количественное соотношение в строфах. Он дает как бы внешнее разрешение внутреннему напору, и выражается это в асимметричной графике. Чувства лирического героя,

выраженные с использованием данного типа контраста, имеют открытое, явное проявление, хотя они судорожны, изломаны. Каждый стих (слово или словосочетание) динамизируется, как бы выкрикивается и немедленно застывает в своей обособленной неподвижности. Здесь паузы, разряжающие фактуру, подчеркивают дискретность языковой материи. В целом же динамический контраст — это контраст внешней динамики и внутреннего сдерживания. Момент сдерживания можно определить через симметричные повторы, образующие гармонические вертикали. Графическая фактура острохарактерна, имеет рельеф, беспокойна, изменчива, с изломанным контуром, выражающимся в симметрии орнаментального узора.

Единовременный контраст — это контраст внешней сдержанности и огромного внутреннего эмоционального напора. При единовременном контрасте чаще всего обнаруживается четкая и строгая геометрия строфы. Она как бы сдерживает своим жестким геометрическим каркасом внутренний эмоциональный напор. Е.В. Назайкинский отмечает: “Во-первых, единовременным является контраст, который возникает между интенсивностью выраженного в музыкальном произведении чувства и сдержанностью его внешних проявлений. Он, как ясно из самого термина, предполагает синхронное развертывание противостоящих начал в едином времени. Контраст такого рода непосредственно связан со сферой психических состояний, эмоций, а не со сталкивающимися в конфликте театральными героями, то есть относится к лирике, а не к драме.

Во-вторых, он сопутствует прежде всего трагедии и требует патетики, высокой нравственной, гуманистической идеи. Исключительно ярко и непосредственно раскрывается единовременный контраст при отображении чувств, переживаний, страданий человека, взявшего на себя миссию борца, за все человечество. Воплощаемый в пассионах трагический образ Спасителя, с его страданиями (“страстями”) и гибелью на кресте при внешней неподвижности распятого, прямо соответствует структуре единовременного контраста. Отвечают ей и образы скорби, воспринимаемые как отражение страданий, как сопереживание.

В-третьих, образно-смысловое противопоставление внутреннего динамизма и внешней сдержанности выражается весьма характерным для Баха комплексом определенных музыкальных средств. Это медленный темп, минор, полифоничность ткани, подчиненной гомофонно-гармоническому согласованию, интонационные формулы стонов, вздохов и т.п. Но при единстве образного и музыкально-звукового планов первый из них — внутренний, психологический — является основой единовременного контраста. Евдокимова и Холопов пишут о “невидимых” противоречиях контрастных внутренних начал, создающих ту “глубину” образа, которая как бы открывается восприятию в едином характере звучания музыки” (там же, с. 270—271).

Отмечается, что к единовременному контрасту не имеют отношения состояния слабые, вялые по своей динамике и потому не требующие особых усилий сдерживания, и дикие, импульсивные эмоции, не обуздываемые ни выработанными кодексами приличия, ни боязнью противодействия. “Но тихий смех, суровая печаль, еле сдерживаемый гнев, немой восторг, замаскированная ирония — все подобного рода состояния соединяют в себе два противостоящих начала, весьма характерные для эмоциональной сферы жизнедеятельности человека как социального существа, — пишет Е.В. Назайкинский. — Структура их по своей сути одноплановая, хотя сама эмоция может быть различной (гнев — восторг, печаль — ирония). Все они подчинены принципу единовременного контраста. В основе же лежит еще более глубокий принцип — это принцип культуры, понимаемой в самом широком смысле.

Действительно, культура образованного, интеллигентного человека получает свое выражение, например, в принципе единовременного контраста спокойной речевой интонации и смысла слов. Говорить с чувством достоинства и с уважением к собеседнику — это значит не повышать тон даже в тех случаях, когда ситуация и эмоциональное отношение к ней, казалось бы, требуют более сильных средств выражения” (там же, с. 285).

Контраст сопоставления характеризуется уравниваемостью внешних и внутренних характеристик текста: здесь имеет место внешняя и внутренняя сдержанность, внешний и внутренний динамизм при доминировании того или другого. Произведения барокко, как правило, характеризуются активным использованием принципа единовременного контраста (пассионы И.С. Баха), функционируют и другие типы контраста (см.: 224, с. 442—443).

Интересно, что М.Ю. Лермонтов не раз обращается к комментированию контрастирования в высказываниях героев об их состояниях, природе, мире, космосе. В романе “Княгиня Лиговская” дается описание наружности Григория Александровича Печорина. Термин “контраст” не используется, но описание внешности соответствует принципу единовременного контраста, характерного для полифонических произведений И.С. Баха: “Теперь, когда он снял шинель, закиданную снегом, и вззошел в свой кабинет, мы свободно можем пойти за ним и описать его наружность — к несчастью, вовсе не привлекательную; он был небольшого роста, широк в плечах и вообще нескладен; казался сильного сложения, неспособного к чувствительности и раздражению; походка его была несколько осторожна для кавалериста, жесты его были отрывисты, хотя часто они выказывали лень и беззаботное равнодушие, которое теперь в моде и в духе века, — если это не плеоназм. — **Но сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека;** видно было, что он следовал не всеобщей моде, а **сжимал свои чувства и мысли** из недоверчивости или из гордости. Звуки его голоса были то густы, то резки, смотря по влиянию текущей минуты: когда он хотел говорить приятно, то начинал запинаться, и вдруг оканчивал едкой шуткой, чтоб скрыть собственное смущение, — и в свете утверждали, что язык его зол и опасен... ибо свет не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, ничего, что бы могло обличить характер и волю: — свету нужны французские водевили и русская покорность чуждому мнению. Лицо его смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности... толпа же говорила, что в его улыбке, в его странно блестящих глазах есть что-то...” (107, с. 166—167).

Метафора “**ледяная кора**” чувств, настроений, состояний часто используется исследователями при описании единовременного контраста, особенно для характеристики многих произведений А.С. Пушкина, и в частности, стихотворения “Пророк” (см.: 231, с. 82 и посл.). М.Ю. Лермонтов не раз прибегает к понятию “ледяной коры”, которая сдерживает внутренний напор чувств, страстей. Например, в поэме “Измаил-Бей”:

Как наши юноши, он молод,
И хладен блеск его очей.
Поверхность темную морей
Так покрывает ранний холод
Корой ледяною своей
До первой бури. — **Чувства, страсти,**
В очах навеки догорев,
Таятся, как в пещере лев,
Глубоко в сердце; но их власти
Оно никак не избежит.

1832

Динамический контраст можно рассмотреть как контраст активного разрешения. В. Медушевский отмечает: “Почти всегда в момент динамического контраста сильные связи “полифонически” расслаиваются, и одна их часть, будучи нарушенной, создает сам эффект контрастирования, а другая часть скрепляет развитие. Часто, например, резкий фактурный сдвиг скрепляется гармоническим тяготением. Или, наоборот, неизменная фактура внезапно освещается изнутри ярким гармоническим контрастом. Фактура, гармония сами могут расслаиваться в момент контрастирования. Контрастность эллиптических оборотов, например, часто основана лишь на частичном изменении ожиданий” (132, с. 540).

Мысли М.Ю. Лермонтова о борении “холодной буквы” и чувств часто разрешаются понятиями, близкими к динамическому контрасту, или контрасту активного разрешения:

Сладость есть
Во всем, что не сбылось, — есть красоты
В таких картинах; только перенести
Их на бумагу трудно: **мысль сильна**
Когда размером слов не стеснена,
Когда свободна, как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей!

1831-го июня 11 дня

М.Ю. Лермонтов конкретизирует динамический контраст в драме “Маскарад”, Арбенин говорит:

Так, прежде я тебе цены не знал, несчастный:
Но скоро **черствая кора**
С моей души слетела, мир прекрасный
Моим глазам открылся не напрасно,
И я воскрес для жизни и добра.

Контраст сопоставления находит выражение и описание в стихотворениях “Ночь I” и “Ночь II”.

Два отголоска целая природы,
Боролись — и ни один из них
Не мог назваться побежденным.
Ночь I. 1830
Один я не спал... страшным полусветом,
Меж радостью и горестью серединой,
Мое теснилось сердце...

Ночь II. 1830

Известно, что одним из фундаментальных художественных приемов, пронизывающих творчество М.Ю. Лермонтова, является антитеза, которая структурно и выражает основные типы контрастов. Авторы “Лермонтовской энциклопедии” определяют его как “мировоззренческий гносеологический феномен”, который в творчестве М.Ю. Лермонтова “обретает новую жизнь, полную художественных неожиданностей” (151, с. 33).

М.Н. Лобанова рассматривает закон антитезы как управляющий “главными компонентами эстетики и поэтики барокко” (119, с. 17). П.М. Бицилли связывает антитезу, дихотомию с пристрастием М.Ю. Лермонтова к логическому схематизму, обращает внимание на логические схемы, употребляемые поэтом, и считает, что даже самые вдохновенные его произведения построены по строгой логической схеме: “В качестве образцов наиболее выдержанного построения по определенной логической схеме можно привести: “Как мальчик кудрявый, резва...” и “На светские цепи...”. Очевидно, “логизм” был глубоко заложен в его духе, потому что как раз такие произведения (см. еще “Спор”, “Дубовый листок”, “Когда волнуется желтеющая нива...”) принадлежат к его величайшим поэтическим достижениям. Логические схемы, употребляемые Лермонтовым, можно было бы свести к нескольким типам (напр<имер>, тип:

если, или когда — то, или тогда — и т.д.: “Когда волнуется желтеющая нива...”; “Когда зари румяный полусвет...”; “Когда одни воспоминанья...”; “Слышу ли голос твой...” и т.д.), но такая работа вряд ли дала бы сколько-нибудь ценные для нас результаты. <...> В соответствии с этой чертой находится и построение его речи: такой же схематизм, пристрастие к **дихотомиям, к анти-тезам, к попарным сочетаниям идей и образов** — “с свинцом в груди и с жаждой мести”; “пустое сердце бьется ровно, в руке не дрогнет пистолет”; “*молодость* светлую, *старость* покойную”; “в *утро* ли шумное, в *ночь* ли безгласную”; “гляжу на *будущность* с боязнью, гляжу на *прошлое* с тоской”; “как я любил, за что страдал, тому судья лишь Бог да совесть”; иногда — чисто внешне, лишь бы была выдержана схема: “укор невежд, укор *людей*” — и к контрастирующим и тем взаимно усиливающимся образам и определениям: “и *железная* лопата в *каменную* грудь”; “но *Юга* родного на ней сохранились приметы среди *ледяного*, среди *беспощадного* света”; “*растаться* казалось нам трудно, но *встретиться* было б трудней”; “не *слышно* на нем капитана, не *видно* матросов на нем”; “и *гордый ропот* человека твой *гордый мир* не возмутит” и т.д. В стихотворении “Как небеса, твой взор блистает...” — прием сочетания образов и идей попарно проходит со строгой последовательностью через все стихотворение. <...>

Поэзия Лермонтова насыщена элементом, считааемым признаком барокко — интеллектуализмом. Это — поэзия человека, которому мало чувствовать, созерцать, переживать, который желает понимать, объяснять, определять: “каждый час страдания или радости для нас становится *понятым* и себе *отчет* мы можем *дать* (курсив автора. — К.Ш., Д.П.) в своей судьбе” (27, с. 830—831).

Повторяясь практически в каждом произведении, постоянно варьируясь, антитеза приобретает в произведениях М.Ю. Лермонтова статус некоего стилизового инварианта, обеспечивающего единство творческого метода, целостность художественной системы. Именно антитеза, как верно утверждают авторы “Лермонтовской энциклопедии”, помогает М.Ю. Лермонтову “раздвинуть горизонты человеческого мышления, открыть перед нами новые перспективы дальнейшего освоения мира” (151, с. 33). Но вот каким же способом антитеза помогает раздвинуть горизонты мышления, какие перспективы в освоении мира она дает, остается пока неизвестным. Известно только, что антитеза, “антиномичность барокко отвечает антиномичности самого времени, полного неразрешимых конфликтов и противоречий, социальных кризисов и потрясений, озаменованного ломкой мировоззрения и ростом новых тенденций...” (142, с. 123).

Антитеза организует поэтический строй лирики Лермонтова “по оси”, повторяясь вариативно на протяжении всего творчества поэта. Но сама по себе антитеза — фигура жестко симметричная. В античных риториках об антитезах указывалось: “Или одному явлению приписываются свойства противоположные, или противоположным явлениям одни и те же свойства, или же противоположным явлениям свойства противоположные” (8, с. 272). В данном определении есть опора на симметричность членов антитезы, так как “симметрия — это категория, обозначающая процесс существования и становления тождественных моментов в определенных условиях и определенных отношениях между различными и противоположными состояниями явления мира” (56, с. 7). Значит, антитеза организует структуру произведения и “по оси” (на основе вертикального повтора антитез в тексте), и “горизонтально”, располагая образы между двумя противоположными смысловыми точками. Антитеза лежит и в основе антиномий М.Ю. Лермонтова, является единицей гармонической организации его текстов, в особенности поэтических.

Именно в барокко формулируются вертикальные правила гармонии, вертикаль впервые осознается как основополагающий элемент гармонии. Ж. Делез отмечает: "...гармония — это вертикальная письменность, выражающая горизонтальную мировую линию: мир подобен книге по музыке, которую мы читаем последовательно или горизонтально, когда поем, — но душа поет "сама собой", потому что вся табулатура книги начертана в ней вертикально и виртуально, "с самого начала существования души" (первая музыкальная аналогия для лейбнизианской гармонии)" (67, с. 232).

В творчестве М.Ю. Лермонтова мы встречаем многообразные вариации антитезы: от классической жестко симметричной, антонимичной антитезы, до широкой антитезы, имеющей нежестко симметричное строение, и размытой антитезы, доведенной внешне до абсурда объединением разнородных явлений, алогичных по своей сути.

Мы уже говорили о том, что исследователей не раз ставило в тупик стихотворение "Когда волнуется желтеющая нива..." (1837). Но ученые и сейчас постоянно наталкиваются на парадоксы Лермонтова, не всегда объясняемые с точки зрения известных художественных принципов, давая им наименование "лермонтовских законов". Один из этих законов определяет Л.В. Пумпянский, к сожалению, не дав его дальнейшей интерпретации. Он отмечает, что у Лермонтова "единицей стиля является не стих, а изнутри стиха не слово, как у Пушкина, а самое движение речи (хотя, само собой, это противоположение не является абсолютным, разные стили вообще могут быть только относительно различными). Перед нами совершенно новое автономное явление, автономное в этимологическом смысле слова, то есть имеющее свой собственный, лермонтовский закон" (159, с. 393). Далее Л.В. Пумпянский отмечает, что этот закон был подготовлен развитием поэзии двадцатых годов (И.И. Козлов, А.И. Подолинский и др.). "Все эти поэты, — считает Л.В. Пумпянский, — каждый по-своему теряют пушкинское ощущение каждого отдельного слова и каждого отдельного стиха... Они строят по совершенно иной геометрии речи и, утерав "бездну пространства каждого пушкинского слова" (Гоголь), создают "бездну движения", в которой тонут слова и стихи" (там же).

В связи со сказанным мы хотели бы выделить три особенности лермонтовской художественной системы, которая хотя и отчасти имела аналоги в свое время, но малообъяснима только с позиций собственно художественных принципов и законов.

1. Такая полнота явления, которая строится на соединении несовместимых, взаимоисключающих образов.

2. Несомненное стремление к широте и глобальности обобщения, находящее выражение в соединении разнородных явлений, тенденций с преобладанием над ними "точки зрения" автора, его позиции, особого "угла зрения", под которым освещается действительность.

3. Это приводит, в свою очередь, к совершенно особой "геометрии речи", которая строится на широких отношениях и на динамике лермонтовской фразы.

Одна из древнейших поэтических фигур — антитеза, найдя воплощение в творчестве Лермонтова, получила особую интерпретацию. Последовательное применение этого приема в творчестве привело его к использованию такой ситуации, когда он приобретает характер принципиального способа мышления, характеристики явлений (и прежде всего собственного "я"), который заключается в том, что образ строится на одновременных характеристиках, которые взаимоисключают друг друга, но одинаково хорошо применены в данном случае и обеспечи-

вают художественную полноту, даже исчерпанность описания. В процессе создания таких характеристик Лермонтов использует оксюморон, хиазм, параллелизм и некоторые другие известные приемы, но у него они имеют принципиальное и особое применение как средства последовательного анализа явлений и создания гармонии произведения из взаимодействия противоположных, как правило, взаимоисключающих аспектов.

Напомним формулировку Аристотеля о законе исключенного третьего в "Метафизике": "Равным образом не может быть ничего посередине между двумя противоречащими друг другу суждениями, но об одном субъекте всякий отдельный предикат необходимо либо утверждать, либо отрицать" (см.: 11). Как мы отмечали выше, многие стихотворения Лермонтова имеют характер парадоксов, в которых соединяются взаимоисключающие явления:

пространство без границ, течение века — краткий миг;
осужден страдать — буду спокоен;
дав — не даст;
волен — раб;
твои черты — черты другие;
уста живые — уста немые;
в глазах огонь — угаснувших очей;
грустно — люблю;
смешно — грустно;
ненавидим — любим.

Лермонтовская гармония — это гармония качественно иного свойства, чем гармония Пушкина. Гармония пушкинского стиха основана почти на математически строгом соединении и соотношении слов, фраз, частей в стихотворении. Лермонтовская гармония — это гармония, которая строится на широких отношениях противоположных и чаще всего взаимоисключающих начал. Эти начала организуют произведение, составляют его строй, симметричную основу, давая остальным элементам "свободу" в организации динамичных асимметричных связей. Гармония часто создается "не сплошной" симметрией языковых единиц, объединение противоположного, как правило, повторяется в тексте или иногда имеет характер формулы в конце произведения, но это объединение такого широкого смыслового свойства, что оно может не затрагивать большей части словесной ткани произведения.

Анализ словаря произведений Лермонтова совершенно не дает тех результатов, что анализ пушкинского словаря. Он не имеет внутренней упорядоченности, присущей словарю Пушкина. Слово в его отдельности не имеет того значения, какое имеет оно у Пушкина. В качестве единицы гармонической организации у Лермонтова выступает предложение, оформленное по принципу антиномии, логического парадокса. С точки зрения семантики такие предложения содержат противоречие и тем самым характеризуются как семантически аномальные, "поскольку в каждом из них утверждается, что некоторое положение вещей является одновременно истинным и ложным, или соответствующим и не соответствующим действительности" (90, с. 336). Противоречие практически никогда не разрешается. Между противоположными смыслами создается семантическое пространство, в котором подынтервалы смысла имеют вероятностный характер. Оформление антиномий происходит с помощью самых разнообразных синтаксических конструкций. Наиболее часто с помощью определения взаимоисключающих по семантике членов предложения в однородный ряд или в структуру сложноподчиненного предложения. Но иногда антиномия достигает особенной тесноты стихового ряда, и во взаимоисключающих отношениях оказывается субъектно-предикатная структура предложения.

Следует сказать, что противоречивость, “аномальность” обнаруживается только на уровне семантики и семантической структуры предложений, структурно же они практически не отличаются от других синтаксических конструкций.

Особенность синтаксических структур, которые являются единицей гармонической организации в произведениях Лермонтова, определяется наличием типизированных лексических элементов, построенных на антонимии; с точки зрения стилистической здесь практически всегда явно или скрыто выраженная антитеза.

Анализ произведения позволил выделить антитезы — инварианты и их варианты, которые определяют характер постижения мира М.Ю. Лермонтовым и позволяют говорить о его поэтическом мышлении как универсуме, вбирающем в себя все: от конкретных реалий до глобальных обобщений философского характера. Основные семантические оси немногочисленны, они имеют иерархический характер и внутренне динамичны за счет постоянного варьирования инвариантных антитез, которые, в принципе, также архетипичны.

Наиболее общий характер имеют антитезы, связанные с понятиями **пространства и времени**:

небо — земля с вариантами;
метеор — земля;
небо — море;
луч солнца — струя;
мир — люлька;
над ним — под ним и т.д.

Внутри понятия “земля” развиваются более **конкретные пространственные антитезы**:

Россия — стены Кавказа;
милый север — сторона южная;
страна далекая — край родной и т.д.

Пространство выражается в антитезах через противопоставление глобальных предметных единиц.

Время обозначается через семантические точки:

день — ночь с вариантами;
утро — ночь;
рано — поздно и т.д.

Наиболее широкие антитезы:

все существование — единый миг;
на время — вечно.

А вот антитезы, отражающие конкретное существование человека во времени: смерть — рождение с вариантами;

молодость — старость;
ребенок — муж;
сон могилы — жизнь;
пора уснуть — пожил;
рождаться — увядать;
родится — исчезает;
начать — кончить.

Иной тип инварианта:

былое — настоящее;
надежды — воспоминания и т. д.

Данные антитезы конкретизируются через противопоставление воспринимающего мир субъекта и иных лиц.

Инвариантное противопоставление:

я — ты с вариантами;
я — вы;
я — другой;
я — никто;
твои — другие;
все — никто.

Наиболее частотны антитезы, отображающие противоречивый характер духовного состояния обозначенного субъекта. Инвариант: радость — горе.

Варианты:

смешно — грустно;
радость — муки;
радость — печаль;
смеяться — плакать;
веселье — грусть;
веселье — страдание;
блаженство — мучения;
блаженство — яд и т. д.

Особая группа антитез, конкретизирующая понятие “радость”, связанное с чувством любви:

любя — страдая;
любовь — разлука;
любовь — злоба и т. д.

Морально-этические категории находят выражение в антитезе: истина — ложь.

Общественно-социальные отношения конкретизируются через антитезы:

умный — безумный;
враги — друзья;
рабы — господа;
мундиры голубые — преданный народ.

Качественное состояние, действия субъекта, других лиц:

хочу сказать — слушать хочу;
ищет — кинул;
буря — покой и т.д.
Антитезы качественной оценки явлений разнородны:
теплый — холодный;
холод — зной;
пылающий — студеный;
просторно — тесно;
светло — темно.

Экзистенциальная антитеза:

есть — нет.

Можно отметить общие особенности как в строении, так и в семантическом варьировании антитез. В структурном отношении антитеза, как правило, строится на соотношении имен или местоимений; глагольных и адъективных антитез немного. Особой мощью обладают антитезы, представляющие собой отглагольные существительные.

Предметный мир, который разворачивают перед нами антитезы, говорит об интеллектуальном, синтетическом характере творчества Лермонтова, ибо антитезы устанавливают характер отношений между глобальными явлениями, связанными с системой человеческого бытия.

Семантическое варьирование антитезы, которая держится на антонимии, связано с накоплением в ней семантического и экспрессивного потенциала за счет:

а) расширения семантических параметров (пространство, время);

б) семантической конкретизации (например, пространство через наименование: Россия — стены Кавказа);

в) усиления качественной характеристики, степени проявления признака, состояния (любовь — ненависть).

Соотношение инвариантных и вариационных антитез позволяет установить нежесткий их характер.

С логической точки зрения антитезы-антонимы в большинстве случаев представляют собой контрарную противополож-

ность, и варьирование происходит за счет введения вместо инвариантного контрарного, промежуточного члена:

небо — земля (метеор, море и т. д.);
 день — ночь (утро, рано, поздно);
 смерть — рождение (жизнь, исчезать, увядать);
 радость — горе (печаль, веселье, блаженство, мученья);
 любовь — страдание (злоба, разлука).

Это, как правило, синонимы. Синонимические замены одного из членов или обоих антонимов приводят к расширению инвариантной антитезы, накоплению семантической мощи:

теплый — холодный;
 знойный — холодный;
 пылающий — студеной.

Контрадикторные антонимы:

я — ты;
 я — никто;
 есть — нет;
 рабы — господа, —

дают понятия о предельных противоположностях и обозначают в лирике Лермонтова наиболее сложные и всегда непреодолимые противоречия. Здесь нет степени осуществления, реализации признака, нет степени приближения к плюсу и удаления от минуса. В психологической интерпретации антитезы способствуется отражению нераздельных противоположных состояний в едином субъекте, не находящих выхода. Это состояние часто именуется как амбивалентное.

Для определения творческих принципов М.Ю. Лермонтова чрезвычайно интересны его первые стихотворения. “Осень” — одно из самых ранних произведений Лермонтова, дошедшее до нас не полностью, как утверждают исследователи (см.: 212, с. 290). Но даже этот фрагмент раскрывает то лермонтовское видение мира, которое в процессе дальнейшего развития творчества выкристаллизовалось в формулы его “железного стиха”. Первое произведение поэта мы рассматриваем как семиологический факт: в нем, как в семени растения, содержится семиотическая структура, из которой “произрастает” творчество художника. Этому вопросу специально посвящен наш сборник “Первое произведение как семиологический факт” (СПб. — Ставрополь, 1997). Рассмотрим стихотворение “Осень” именно под этим углом зрения.

Осень

Листья в поле пожелтели,
 И кружатся, и летят;
 Лишь в бору поникши ели
 Зелень мрачную хранят.
 Под нависшею скалою
 Уж не любит меж цветов
 Пахарь отдыхать порою
 От полуденных трудов.
 Зверь отважный поневоле
 Скрыться где-нибудь спешит.
 Ночью месяц тускл и поле
 Сквозь туман лишь серебрят.

1828

В “Осени” мы найдем все условности романтического пейзажа, типичные для традиционной “унылой” элегии десятих — двадцатых годов: “поникшие ели”, “мрачная зелень”, “туман”, “месяц” и т.д. Все это естественно для юного Лермонтова с его обостренным вниманием к контрастам действительности, загадкам бытия. Но удивительно то, что в этих “бесхитростных, полудетских” (194, с. 290) стихах уже ощущается почерк и особая манера поэта строить гармоническое целое.

Словесную ткань пронизывают внешние и внутренние антитезы, вертикальные (через временное течение стиха) и горизонтальные (в пределах стиха), разные по семантическим и структурным основаниям, но призванные в итоге дать единую и целостную художественную картину. Основная черта поэтического мышления — стремление к исчерпывающей полноте и многосторонности описания осени. Если стихотворение рассматривать с точки зрения логики, соединение картин покажется алогичным, это какое-то хаотичное нагромождение разнородных явлений и предметов действительности: листья — поле — бор — ели — скала — цветы — пахарь — зверь...

Своеобразный оксюморон первого стиха держится на внутренней антитезе: листья (конкретная реалья, визуально воспринимаемая) и поле (‘безлесная равнина, пространство не ограниченное зрительным восприятием’). В таком же соотношении находится бор (‘хвойный лес’; пространственного зрительного ограничения) и ель (конкретно воспринимаемый предмет); скала (‘каменный утес достаточно больших размеров’) и цветы, которые можно рассматривать конкретно. Но на новом пространственном витке поле — уже более конкретное пространство относительно космических расстояний, на которых находится месяц. Таким образом, в картине, которую рисует юный поэт, он стремится к отражению действительности во всей широте ее бесконечных масштабов, но она тем не менее “заземлена” конкретными реальями.

Пространственной широте описания способствует введение глаголов “кружатся” — ‘движение по кругу’ — и “летят”, то есть ‘передвигаются по воздуху’. И то и другое — движение, одно из них ограничено конкретным местом, другое — без пространственных ограничений. Это движение становится еще более явственным по отношению к статичному глаголу “хранят”. Сами же пространственные элементы пейзажа, хотя внешне и составляют разнородную и пеструю картину, но во внутреннем соотношении логично дополняют друг друга: “поле” — “бор” как ‘безлесная равнина’ и лес, “поле” и “бор” как ‘пространство, покрытое растительностью’, и ‘каменная (без растительности)’ “скала”. Такое соотношение образов — особенность поэтического пейзажа с его возможностями дать широчайшую картину земных и даже космических пространств и одновременно показать дерево, цветок, пожелтевший лист — конкретные предметы в их определенной визуальной ощутимости.

Время года, описываемое в этой пейзажной картине, создается на основе целой системы образов, которые дают достаточно точное представление об осени. Особый, “дополнительный” способ мышления Лермонтова позволяет составить динамичное и полное представление о времени года. В первом стихе осенней приметой будет глагол “пожелтели”, а далее глагольная форма “поникши”: их употребление очень характерно для дальнейшего развития творческих потенций Лермонтова. Глагольные формы неизбежно вызывают представление о противоположных состояниях — о летней зелени листьев и стройности елей, то есть определенную контрастную пресуппозицию (см.: 14, с. 114 и посл.; 51, с. 43), дающую динамический временной ход и такой охват времени, который не ограничен одним срезом осени. Эта внутренняя антитеза является более широкой по отношению к конкретным временным характеристикам: полдень — ночь, создающим объемное описание осенних суток.

Обитатели земли — “пахарь” и “зверь” — представлены тоже на основе контрастных начал: “пахарь” — человек, он трудится и отдыхает, но его поведение мотивировано здесь поверхностно, описательно: “Уж не любит меж цветов... отдыхать порою от полуденных трудов”. Зверь изображается также через внутрен-

не противопоставленные, но дополняющие друг друга начала, более убедительно определяющие его поведение осенью: “зверь отважный” — “поневоле скрыться... спешит”.

Таким образом, структурно стихотворение организовано на основе объединения противоположных начал, антитезы, элементы которой, дополняя друг друга, призваны создавать объемную и динамичную картину обитаемого мира в один из периодов его жизни — осени. Антитеза повторяется на протяжении всего произведения, затягивая его в жесткие симметричные рамки и в то же время раскрывая перспективу вглубь: в глубь времени, пространства, бытия человека. Характерна способность М.Ю. Лермонтова видеть все сразу, находиться над явлениями и предметами, концептуально объединяя их в единое диалектическое целое. Авторская точка зрения, его взгляд, отношение складываются также из соединения и взаимодействия противоположных начал: мрачного и светлого. Это соединение противоположностей особенно четко прослеживается в оксюморонах с оценочными эпитетами, гармонически пронизывающими все стихотворение по вертикали:

листья — пожелтели;
поники — ели;
зелень — мрачная;
зверь отважный — скрыться... спешит;
месяц тускл — серебрят.

Это же соотношение мы увидим и в более широких противопоставлениях: “поники ели зелень мрачную хранят”, “нависшая скала”, “месяц тускл” и “серебрят”, “туман” и “нет цветов”, “пахарь” и “зверь отважный”. Очень важно отношение автора к человеку: он осознается неконкретно, но его восприятие внутренне и внешне целиком позитивно, о чем свидетельствует не только характеристика его как труженика, но и идеализированный пейзаж. Такое же умиленное отношение наблюдаем к другому обитателю планеты — зверю. Эпитет “отважный” — это антропоморфизм, свидетельствующий о радостном восприятии юным поэтом всего живущего на земле. Пейзаж неоднороден по настроению: в едином душевном состоянии соединяются величественное спокойствие, даже умиление, и мрачноватая меланхолия. Первое возникает от мощного, как бы даже физического ощущения глобальности и величия природы и человека, второе имеет скорее внешний характер и объясняется стереотипом романтического мышления. Здесь мы имеем дело, скорее всего, с контрастом сопоставления.

Уныние — это романтическая рамка, в которую все же укладывается зоркое видение уже довольно мощного аналитика. Эти черты взаимно дополняют друг друга в творчестве раннего Лермонтова; он не успел еще наладить между ними органической связи, но был уже на пути к превращению одного из частных приемов — антитезы — в принцип исследования и описания действительности. Это юношеское стихотворение можно поставить в связь с многими произведениями Лермонтова, и в первую очередь со стихотворением “Когда волнуется желтеющая нива...” (1837), построенным на соединении крайне разнородных начал.

Поиски в построении произведений, в гармонической их организации ведутся ранним Лермонтовым в разных направлениях: то им используется принцип параллелизма (“Заблуждение Купидона” — 1828, “Поэт” — 1828), сочетающийся с системой внутренних противопоставлений, то широкие антитезы с двучастным противопоставлением в стихотворении (“Цевница” — 1828, “К Д...ву” — 1829), то особый параллелизм — амбежная композиция (см.: 75, с. 474), сочетающаяся с системой внутренних антитез (“Волны и люди” — 1830–1831), то произведение,

как бы сплошь сотканное из антитез-антиномий (“Дитя в люльке” — 1829, “Эпитафия Наполеона” — 1830, “Нередко люди и бранили...” — 1830, “Парус” — 1832). Но неизменным от первых до последних стихов у Лермонтова оставался принцип широты, глобальности, полноты описания, основанного на соединении взаимоисключающих начал.

“Заблуждение Купидона” (1828) — также одно из самых ранних произведений с мифологическим сюжетом, концовка этого стихотворения — один из первых парадоксов, выведенных Лермонтовым:

Однажды женщины Эроса отодрали;
Досадой раздражен, упрямое дитя,
Напрягши грозный лук и за обиду мстя,
Не смея к женщинам, к нам ярость острой стали,
Не слушая мольбы усерднейшей, стремится.
Ваш подлый род один! — безумный говорит.

С тех пор-то женщина любви не знает!..
И точно как рабов считает нас она..
Так в наказаниях всегда почти бывает:
Которые смиренней, на тех падет вина!..

1828

Понятие “наказание” характеризуется на основе взаимоисключающих, но в то же время взаимообусловленных начал. “Смирный” — ‘кроткий, покорный, послушный’; “вина” — ‘преступление, проступок’.

Строение придаточного и соотношение, близкое к антонимичной паре “смирный” — “вина”, которые выступают в данном случае как типизированные лексические элементы, придают дополнительные значения условия и следствия придаточному присубстантивно-атрибутивному. Структурно эта формула имеет вид импликации (“если... то”), но внутренне — это логический парадокс, так как он приводит к взаимоисключающим результатам: вина должна падать на тех, кто совершил проступок, преступление; смирные не совершают преступлений, значит, на них вина падать не может. Если вина падает на смиренных, значит, те, кто совершает преступление, оказываются ненаказанными и т.д. Эта логическая расшифровка представляет собой не что иное, как пресуппозицию формулы Лермонтова, в этой формуле не только объединяются взаимоисключающие понятия, но и имеются дополнительные отношения с пресуппозицией о ненаказуемости виновных. Это антиномия безвыходности, установившееся правило (“Так в наказаниях почти всегда бывает” — множественное число, глагол многократного действия “бывает”), противоречащее логике вещей, реальная жизненная аномалия, хотя вытекает она из внешне банальных параллелей: женщины — мужчины — Эрос; женщины — мужчины — рабы.

Иногда в качестве отправной точки юный поэт использует известное стихотворение (“Беседка муз” К.Н. Батюшкова, “Надпись” Е.А. Баратынского и др.). Работа художника всегда направлена на гармонизацию произведения в определяющем уже лермонтовском ключе. Так, в “Цевнице” (1828), написанной под влиянием “Музы” Пушкина, “Беседки муз” Батюшкова, Лермонтов противопоставляет симметричные части (по 10 стихов в каждой), стремясь к контрастности лексики, отражающей противоположные настроения: мечтательность и страданье.

“Горы” — “воды” — сравнение с туманами, которые “редеют среди поляны”;
“мечта”, “свод акаций”,
“беседка муз и граций” — “вспоминанье”;

“куст роз”, “весна...”
 “любовь” — “страданье”;
 “шутил”, “питала” — “сокрылось”,
 “исчезло” и т.д.

Концовка стихотворения сводит эти противопоставления в единую формулу:

...я сохранил залог,
 Который умертвить не может грозный рок,
 Мое веселие, уж взятое гробницей,
 И ржавый предков меч с задумчивой цевницей!
 1828

Здесь намечены постоянные антитезы-мотивы лирики Лермонтова:

“я сохранил...” — “умертвить не может грозный рок”;
 “веселие” — “гробница”.

Образ “веселия” строится на взаимоисключающихся характеристиках-действиях, которые находятся в сложных антиномических соотношениях: сохранил — взятое гробницей — умертвить не может.

Это антиномичное соединение противоположностей в многокомпонентном оксюморе находится, в свою очередь, в оправе более общего противопоставления “я сохранил... — умертвить не может грозный рок”, дающего действительную направленность субъекту через способность противопоставляться “грозному року”. Последний стих воспроизводит символику элегии Е.А. Баратынского “Родина”: “...положат на гробницу // и плуг заржавленный и мирную цевницу” (см.: 10, с. 607). Мы видим, что в соответствии с предшествующими антитезами Лермонтов углубляет противопоставление Баратынского, введя предельно контрастное существительное “меч”. “Меч” — старинное холодное оружие, “цевница” — старинный духовой музыкальный инструмент, свирель, их соединение символизирует вечный союз искусства и борьбы, осмысляемой здесь крайне абстрактно и умозрительно.

В отличие от Баратынского Лермонтов строит свое произведение на сложных отношениях, противопоставляя по смыслу целые блоки стихов, правда, они несколько аморфны внутри. Концовка юношеских стихотворений Лермонтова свидетельствует о стремлении к широким обобщениям, к постижению “глубоких” истин, их определению через антиномичное сближение понятий, языковых единиц.

Приведем концовки некоторых ранних произведений Лермонтова:

Все **изменило** мне, везде отравы,
 Лишь лиры звук мне **неизменен** был!..
 Письмо. 1829

И слышится **начало** песни — но напрасно! —
 Никто **конца** ее не допоеет!..
 Русская мелодия. 1829

Иль умрет **небесный жар**,
 Как **земли ничтожный дар**?..
 К Нине. 1829

Но придет час: и будешь в **горе** ты,
 И не пробудится в душе моей **участье**..
 К N.N. 1829

Пусть **истину** скрывает **ложь**:
 Что ж делать? — Все мы человеки!
 Жалобы турка. 1829

Беден, кто, судьбы в ненастье
 Все надежды испытал,
 Наконец **находит счастье**,
Чувство счастья потеряв.
 Совет. 1830

В ходе прочтения и анализа юношеских произведений Лермонтова возникает настойчивое ощущение, что Лермонтов родился со сложившимся парадоксальным мышлением, он как бы всегда знал “о спасительном свойстве несовместимых образов дополнять друг друга” (65, с. 340). Один из принципов Шиллера “Nur die Fülle führt zur Klarheit” (лишь полнота ведет к ясности), несомненно, был сродни художнику. Возможность такой полноты, как сейчас выяснено, дают противоположности, взятые вместе, так как они “исчерпывают все поддающиеся определению сведения об исследуемых объектах” (35, с. 511). Лермонтов интуитивно или сознательно, безошибочно действовал инструментом познания, который в XX веке был определен как принцип дополнительности, как в процессе постижения мира, так и в воссоздании его в своих произведениях.

Пятнадцатилетний мальчик в стихотворении “Русская мелодия” (1829) вполне сознательно анализирует, да и воспроизводит в стихах свой метод:

В уме своем я создал мир иной
 И образов иных существованье,
 Я цепью их связал между собой,
Я дал им вид, но не дал им названья;
 Вдруг зимних бурь раздался грозный вой,—
 И рушилось неверное созданье!..
 1829

Перед поэтом встала проблема названия, словесного обозначения предметов, явлений, понятий, связанных между собой. Внешнее соединение, “вид” элементов произведения и их название — это не одно и то же. Здесь, как кажется, возникла задача наименования тех явлений, для которых “словесное изображение оказалось бы неточным или слишком сложным” (там же, с. 96). И Лермонтов пытается решить ее здесь же. Если нет слов для наименования этой “цепи”, пусть ее предметы характеризуются по-разному одновременно: и так и не так, “в уме своем я создал мир иной...” — “зимних бурь раздался... вой” — “...рушилось созданье”, “дал вид” — “не дал названья”, “слышится начало песни” — “никто конца ее не допоеет”. Характерно поразительное понимание того, что действительность реальная и действительность, конструируемая умом художника, — не одно и то же. Степень адекватности воспроизведения во многом зависит от найденных возможностей наименования, словесного описания. И более того, реальная действительность — критерий проверки истинного творчества, она же и способ проверки “на прочность” “образов иных существования”. Эта взаимозависимость дополнительна по существу. Языковые средства в стихотворении соответствуют парадоксальности мышления: антонимия глагольная “создал” — “рушилось”, существительных “начало — конец”; антонимия словосочетаний (описательная): “в уме я создал” — “бурь раздался вой” как противопоставление рационального и стихийного начал; утверждение и отрицание как система противоположностей: “дал” — “не дал”.

Итак, художник, осмысляя творческий процесс, уже выделяет критерии истинности описания действительности, в числе которых 1) степень точности наименования сложных систем, образов; 2) сама реальная действительность. Этот взгляд сближает его не столько с художниками, сколько с учеными, мучающимися над разрешением проблемы однозначного наименования сложных явлений действительности и привлекающими для этого “взаимно дополняющие выражения”, логически взаимоисключающие друг друга. В этом раннем стихотворении до конца не выдержан принцип параллелизма, гармоническая организация еще несовершенна, но оно — свидетельство поисков смысла и назначения творчества.

Очень редко и в раннем и более позднем творчестве Лермонтов начинает произведение завершённым в смысловом отношении тезисом-парадоксом. Все остальное в произведении — его доказательство. Такова логическая структура стихотворения “Монолог” (1829):

Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете.
К чему глубокие познания, жажда славы,
Талант и пылкая любовь свободы,
Когда мы их употребить не можем?
Мы, дети севера, как здешние растенья,
Цветем недолго, быстро увядаем...
Как солнце зимнее на сером небосклоне,
Так пасмурна жизнь наша. Так недолго
Ее однообразное течение...
И душно кажется на родине,
И сердцу тяжело, и душа тоскует...
Не зная ни любви, ни дружбы сладкой,
Средь бурь пустых томится юность наша,
И быстро злобы яд ее мрачит,
И нам горька остылой жизни чаша;
И уж ничто души не веселит.

1829

Парадоксальное начало “Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете...” задает тон драматическому монологу, который строится как система внутренних антитез. Это произведение предвосхищает “Думу” (1838). Разница в написании — десять лет, но характерно, что основной принцип изображения остается тем же.

Начальный стих — логическая энтимема, или сокращенный силлогизм. Выпущенная часть силлогизма составляет presupposition этого парадокса. Попытаемся восстановить силлогизм.

Ничтожество не есть благо.

В здешнем свете ничтожество есть благо.

Значит, в здешнем свете благо то, что не есть благо.

Семантика у субъекта — отрицательная, у предиката положительная. Характерна плотность их лексического наполнения. Свободный контекст позволяет поэту актуализировать сразу несколько значений. Для слова “ничтожество” — ‘крайнее убожество и незначительность кого-либо’ и ‘ничтожный, мелкий человек’. В соответствии с этим “благо” также позволяет актуализировать два значения: ‘благополучие, счастье’ и ‘то, что служит к удовлетворению каких-либо человеческих потребностей, дает материальный достаток, доставляет удовольствие’. Соединение признаков значений ‘крайнее убожество’ и ‘удовлетворение материальных потребностей’ — это уже достаточно обширная характеристика света, как бы сцементированная антонимией предметных значений — ‘ничтожный человек’ — ‘счастье’, раскрывающих причинный характер нравственной аномалии. Все последующее течение стиха — доказательство, но доказательство также “от противного”.

Система менее жестких оксюморов, построенных на “снятых парадоксах”, постепенно стягиваемых в более плотный ряд к концу стихотворения, организована в обратном логическом порядке. Сравним в начале: “ничтожество — благо”. Второй и последующий стихи: “...глубокие познания, жажда славы, талант и пылкая любовь свободы” — “...употребить не можем”. Семантическая модель примерно та же: “благо” — “ничтожество” (невозможность применения блага), но она имеет обратный логический ход и способствует созданию нового смысла, характеризующего нравственную и социальную аномалию. Общая логическая модель стихотворения такова: ничтожество — благо, благо — ничтожество. Эта модель, конечно, весьма приблизитель-

на, и приблизительный характер создается второй частью. Вторая часть, в которой раскрываются жизненные принципы и состояние молодого поколения России (“дети севера”), дана описательно. Но в этом описании есть ряд болевых точек. Они возникают в процессе сближения взаимоисключающих позиций:

“цветем медленно — быстро увядаем”

“однообразное — течение”

“душно... — на родине”

“среди бурь... — пустых”

“томится... — юность”

“горька... — жизни чаша”.

В систему повторяющихся на протяжении всего стихотворения оксюморов, как правило, входит слово со значением состояния: “жажда”, “любовь”, “цветем”, “увядаем”, “пасмурна жизнь”, “душно”, “тяжко”, “душа тоскует”, “томится”, “горька”, “не веселит”. Эта группа представлена различными частями речи, так как здесь состояние определяется не только по семантике, но и по функции; почти все части речи используются в качестве статичных предикатов и, таким образом, гнетущие чувства, душевная тревога — это все, что может противопоставить молодое поколение жесткой “системе” света. Состояние замыкается в стихотворении общим отрицанием “ничто”, которое соседствует с маловыразительным “не веселит”. Вся языковая ткань стихотворения пронизана антитезами. Иногда они синтаксически углублены и строятся по принципу логической антифразы с внешним позитивным и внутренним негативным значениями: “К чему глубокие познания...”. Таким образом, в процессе создания произведения Лермонтов постоянно углубляет смысловые перспективы.

В чем особенность творческой манеры раннего Лермонтова? В обостренности действительности не только содержания, но и поэтической формы. Что такое **действительность** поэтической формы Лермонтова? Д.С. Мережковский писал: “У Пушкина жизнь стремится к поэзии, действие к созерцанию; у Лермонтова поэзия стремится к жизни, созерцание — к действию” (135, с. 350). Действительность поэзии Лермонтова заключается в том, что гармония произведения создается не просто на основе идеи повторяемости элементов, а повторяемости варьирующихся противоположностей, соединения в одной синтаксической структуре взаимоисключающих начал, способствующих формулировке антимомий-проблем. Антимомия в лаконичной и образной форме могут выразить бездну содержания, и содержание это не статично, оно крайне **динамично**, благодаря полюсам, между которыми оно помещается и которые его тем не менее ограничивают. Когда произведение пронизано системой парадоксов, оно не может восприниматься умозрительно. Антимомия — один из главных источников в развитии знаний, это всегда задача и, хочет того или не хочет читатель, он исподволь вовлекается в ее разрешение. Удивительно, но уже в свои пятнадцать лет Лермонтов владел одним из самых совершенных инструментов познания и воссоздания жизни в произведениях. Лермонтов — это не только вечная загадка, это и вечная задача, приблизиться к решению которой **можно только используя по мере возможности принципы его же способа мышления**.

Уже в раннем творчестве М.Ю. Лермонтова прослеживаются барочные черты, и в особенности антимомичность, динамика, действительность. Антитеза, которая является композиционным принципом и единицей гармонической организации у М.Ю. Лермонтова, соответствует вездесущей антитезе барокко: “**По самой сути барочное мышление антитегично**”, — пишет М.Н. Лобанов. — “Все в этом мире — правда и неправда” — название пьесы Кальдерона исполнено глубокого смысла. Универсум барокко — поле игры

и борения противоположных начал. По словам Я. Бёме, “из Да и Нет состоят все вещи, будь то названо божеское, дьявольское, земное или какое-либо прочее. Одно из них, Да, есть чистая сила и жизнь, и есть божья правда, или сам Бог. Само по себе оно было неразлично без Нет. Нет есть противомет Да, или Правды, и существует, дабы Правда открылась и стала чем-то, была бы внутри противоположности, действующей внутри вечной любви, распознаваясь и желая, и это было бы ко благу. И нельзя сказать, что Да и Нет — две обособленные и рядоположные вещи, они суть одна-единственная вещь, разделяющая на два начала и образующая два центра, где каждое в себе самом проявляется и изъясняет волю. Подобно тому, как день в ночи и ночь во дне суть два центра и все же нераздельны, тогда как лишь в воле и алчбе они разделены. Холод — корень жары, и жара — причина, по которой холод распознаваем. Вне их двух, которые все пребывают в постоянном борении, были бы все вещи лишь Ничто и оставались в покое, вне подвижности. Истекающая воля желает несхожести, дабы могло зреть и распознавать вечное зрение”. Игра и спор добра и зла проявляются везде. Мысль Бёме всюду усматривает раздвоенность в единстве, борьбу и состязание в гармонии: “Два качества, одно доброе и другое злое, которые в сем мире во всех силах, в звездах и стихиях, равно и во всех тварях, неразлучно одно в другом, как нечто единое; и нет такой твари, во плоти в природной жизни, которая не имела бы в себе обоих качеств”. Именно антитетика Бёме оказалась наиболее плодотворной, ее восприняло немецкое позднее Просвещение (Гердер), романтизм, затем Гегель и Фейербах. Антитетично барочное мироощущение, восприятие времени, понимание разума. Сводить барокко к рационализму столько же упрощенно, сколько и к иррационализму. Согласно Э. Кассиреру, “математизм Декарта — лишь одно из выражений его спиритуализма”, а у Лейбница “рациональное естественно сочетается с чудесным” (119, с. 55).

Лермонтов совершенствует свой творческий принцип на протяжении жизни. Характерно его влечение к поэтам, широко использующим антитезы — к Шиллеру; из русских поэтов к А.С. Пушкину, Е.А. Баратынскому. Перевод стихотворения Шиллера “Дитя в люльке”, написанного Шиллером в жанре фрагмента, которым в дальнейшем очень увлекался Лермонтов, вводит нас в творческую лабораторию художника.

Стихотворение основано на “дополнительном” способе описания, который объединяет взаимоисключающие антитетичные понятия “ребенок” — “муж”, “просторно” — “тесен”, “люлька” — “мир”. Крестообразное расположение элементов (хиазм), построение по принципу зеркального отражения способствуют сплоченности антиномичного высказывания, свидетельствующего о том, что Лермонтов стремится дать ответ на вопросы о мире в целом.

Счастлив ребенок! и в люльке просторно ему: но дай время
Сделаться мужем, и тесен покажется мир.

Дитя в люльке (Из Шиллера). 1829

Существительные-антонимы “ребенок” — “муж”, отражающие основные фазы бытия человека, с симметрично данными окказиональными антонимами “люлька” — “мир” предельно строго



и однозначно отражают диалектику бытия и восприятия его человеком: “просторно” — “тесен”.

В этом же плане интересны такие юношеские стихотворения Лермонтова, как “Романс” (1830), “К...” (1830), “Эпитафия Наполеона” (1830), “Гроб Оссиана” (1830). Они также написаны в жанре лирического фрагмента. В них наиболее явственно отразилось стремление Лермонтова ко всеохватывающему, полному описанию явлений. Основной ход этих стихотворений — характеристика центрального образа со стороны взаимоисключающих понятий. Малые формы диктует художнику чрезвычайно жесткий отбор средств, и здесь в наибольшей степени подходят антонимы как типизированные лексические элементы.

Не говори: я трус, глупец!..
О, если так меня терзало
Сей жизни мрачное **начало**,
Какой же должен быть **конец**?

К... 1830

Стихотворение насквозь пронизано антитезами: первый стих полемичен мнению “трус”, “глупец”. Эта полемика выражается через категоричный императив “не говори”, отрицающий устоявшееся, сложившееся мнение. Последующие три стиха углубляют это противопоставление; центральная смысловая ось “жизнь” дана в пределах временных параметров “начало” — “конец”. Этот дополнительный способ описания можно представить в следующей схеме:

я
начало ————— жизнь ————— конец
 (“терзало” (“какой?”)
 “мрачное”)

В такую же схему дополнительнойности взаимоисключающих начал укладывается стихотворение “Романс”:

В те дни, когда уж **нет** надежд,
А **есть** одно воспоминанье,
Веселье чуждо наших везд,
И легче на груди **страданье**.
1830

нет — **надежд** — лирический герой — **есть** — **воспоминанье**
веселье — **чуждо** **легче** — **страданье**

То же наблюдается в другом произведении:

Пора уснуть последним сном,
Довольно в мире пожил я:
Обманут жизнью был во всем,
И **ненавиз** и **люба**.

1831

пора уснуть — —я— **довольно в мире** — **пожил**
обманут жизнью

ненавиз — **люба**

В центре этих произведений лирическое “я”, которое осознается через глобальные противопоставления: “начало” — “конец”, “ненавиз” — “любовь”, “веселье” — “страданье”.

Через эти жесткие антонимические оппозиции выражаются равные, хотя и взаимоисключающие одновременно друг друга возможности для лирического героя. Несмотря на романтический ореол, художник чрезвычайно аналитичен, парадоксальные доводы его всегда обоснованы. “Терзающее” начало жизни предвосхищает еще более жестокий конец; отсутствие надежд заставляет мириться со страданием; испытание через ненавиз и любовь приводят к мысли о недостижимости идеала, а следовательно, невозможности жить. Между полярностями у Лермонтова почти всегда намечаются причинные связи:

начало — конец (терзанье);
веселье — страданье (утрата надежды);
ненавиз — любовь (обман).

Внутренние хиазмы-словосочетания пронизаны антитезами: “нет” — “надежд”, “есть” — “воспоминанье”, “веселье” — “чуждо”, “легче” — “страданье”, “обманут” — “жизнью” и т.д. Эти антитезы построены на широком семантическом основании: сочетаются слова негативной и позитивной окраски, отражая сложное психологическое состояние лирического героя, в котором **противоположные эмоциональные начала как бы сцементированы жестким анализом. Мысль побеждает чувство, поглощает его. Соединение рационального и эмоционального начал через антитезу, в которой намечены причинные связи, почти всегда в результате дает строгую внутреннюю аргументацию выводимой антитезы, обеспечивает ее объективность. Может быть, особое, провидческое начало творчества Лермонтова, постоянное предчувствие смерти, одиночество в какой-то степени объясняются немыслимой для других и такой естественной для него возможностью одновременно подойти к явлению с разных взаимоисключающих точек зрения, исследовать его и, таким образом, сделать исчерпывающий вывод. Тем более что употреблял он данный принцип чаще всего для самопознания.**

Мы остановились, в основном, на ранних произведениях Лермонтова, потому что именно раннее творчество — показатель того, как складывался художественный метод поэта, стиль его мышления. Обратимся к стихотворению “Парус” (1832), рассмотрим его гармоническую организацию. Это стихотворение обычно рассматривают как предельное выражение романтического мироощущения в поэтике Лермонтова, оно как бы итожит его раннее творчество.

Парус

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

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрытит..
Увы, — он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой..
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

1832

Обратимся к названию стихотворения. “Парус” — ‘укрепленный на мачте кусок плотной ткани особой формы, надуваемый ветрами, приводящими судно в движение’. Значение слова пробуждает к жизни сведения: без ветра “не живет”, не может привести судно в движение. Значит, в самом значении “парус” и “стихия” находятся во взаимообусловленном отношении. Теперь рассмотрим, как соотносится название стихотворения с его смыслом. Если применить к исследованию гармонической организации этого стихотворения принцип дополнительности, выявится следующая симметричная структура:

I	Белеет парус одинокой В тумане моря голубом.. что ищет в стране далекой	— он —	что кинул в краю родном
II	Играют волны — ветер свищет, И мачта гнется — и скрытит.. счастья не ищет	— он —	не от счастья бежит
III	под ним струя просит бури	— он — — он — — мятежный —	над ним луч солнца... как будто в бурях есть покой

Стихотворение, состоящее из трех катренов, строго симметрично, соотношение этой симметрии 1/2 (золотое сечение), так как последний катрен — возврат на новом витке к двум предыдущим, формула стихотворения. Каждый катрен строится так, что двустилиши соединены и одновременно противопоставлены по принципу: конкретное — обобщенное. Конкретная часть по преимуществу имеет пейзажный характер, обобщенная — медитативный. В двух начальных четверостишиях первые два стиха создают контрастные картины моря и паруса в тихую и ненастную погоду. Третий катрен повторяет оба мотива, пейзаж здесь уже не описателен, он имеет второстепенное, характеризующее значение.

Интересно, как осуществляется поворот от пейзажа к символике паруса. Первое двустилишие в наибольшей степени описательно и имеет пейзажный характер. Парус здесь — некая малая величина в сравнении с огромным морским пространством (автор не вводит пространственных ограничений, а, наоборот, визуальное расширяет пространство за счет детерминанта “в тумане” и эпитета “голубом”). Соединение трепетно малого и великой стихии создает естественное обращение, внутреннее движение стиха в сторону этого малого. Хрупкость, трепетность образа возникает из соединения глагольной характеристики “белеет” (‘виднеется, выделяется белым цветом’), которая поддерживает пейзажное начало, и оценочного эпитета-антропоморфизма, раскрывающего авторскую точку зрения, “одинокой”, далее движущего естественное развитие стиха в сторону “парус” — символ. Символизация образа осуществляется уже в первом двустилиши за счет соединения конкретной детали “белеет парус” и обобщающе-оценочного эпитета “одинокой”. Туман и голубизна моря в этом контексте — это не только пространственные



и цветовые показатели, реальные детали, но и готовые романтические символы загадочного и опасного, великого и прекрасно-го, которое несет морская стихия.

Далее пейзаж практически сворачивается. Пейзажным можно назвать только первый стих второго катрена, создающий картину бури, противоположную первой. Она предельно лаконична и построена на том же приеме — антитезе. Волны как символ земного, ветер — небесного начал в стихии создают предельно широкие, всеохватывающие масштабы, конкретизирующиеся в реальном проявлении стихии — “играют” и “свищет”. Все остальное в стихотворении посвящено характеристике паруса. Как создается этот образ? Предельно рационалистично. Лексема “парус”, заданная вначале, не повторяется ни разу. Используется местоимение “он”. С этим местоимением сразу же происходят метаморфозы. Являясь субституту неодушевленного предмета (парус) и находясь в контекстном окружении одушевленности (“ищет”, “кинул”), это местоимение обнаруживает двуплановую семантику, одновременно содержа в себе понятие об одушевленном (лирический герой) и неодушевленном (парус) началах. Таким образом символика углубляется, так как упрочиваются конкретное и обобщенное начала, вербализуясь в местоимении “он”. О символе как художественном приеме мы придерживаемся того мнения, что это гармония конкретного и обобщенного в едином образе, выраженная в едином слове, словосочетании. Сравним, например, некоторые определения символа: “Одним из моментов мудрости, который относится к подлинной культуре, является постоянное осознание символического значения, выраженного в каждом конкретном событии, ощущении всеобщего в конкретном” (13, с. 379). “Совпадение общего и особенного есть символ” (59, с. 153). “Метафора, первый член которой абстрактен, а второй конкретен” (243, с. 51). “...художественный символ всегда триада — “abc”, где “b” — функциональная зависимость элементов формы, “с” — субъективная (переживаемая) причинность, “а” — образ творчества” (25, с. 213).

Образ лирического героя Лермонтова создается на основе соединения взаимоисключающих начал, которые воплощают критерии духовности сильной личности, ее идеалы. Лермонтов конструирует модель духовного мира своего героя, но она не статична, а динамична, так как облачена в плоть и кровь реальных

образов и, кроме того, естественную динамику им придает соединение взаимоисключающих начал, делающих смыслы чрезвычайно подвижными. Динамика образа создается и за счет самого отношения противоположностей:

“что ищет” — “что кинул” —
“не ищет” — “бежит” —
“просит” — “как будто... есть...”

Мы видим, что соотношение предикатов в антиномиях имеет определенную смысловую направленность: от вопросов, поисков к ответу, решению вопроса. Лексика первой строфы по преимуществу предметная. Существительные “парус”, “туман”, “море”, “страна”, “край” вводят нас в романтический мир. Прилагательные, выдвинутые в рифму, как бы орнаментируют эту романтическую рамку: “одиноким”, “голубой”, “далекий”, “родной”.

И только глаголы: “ищет”, “кинул” — с их конкретным значением (“кинуть” — разговорное словечко) создают напряженные семантические точки.

Взаимоисключающие предикаты “ищет” — “старается найти, обнаружить что-либо спрятанное, потерянное, скрытое” и “кинул” — “оставил, бросил, покинул” даны в симметричной сочетаемости с детерминантами “в стране далекой” — “в краю родном”. Они создают разнонаправленные полюсы притяжения, “далекое” связано с разгадыванием тайн, “родное” — с родиной. От первого веет загадочностью, холодом, от второго — теплом. Каждое из взаимоисключающих действий в сочетании с детерминантами дает в итоге своеобразный оксюморон. “Искать” — конкретное, “в стране далекой” — крайне зыбко, расплывчато; глагол “кинуть” так же конкретен, сочетание “в краю родном” — так же туманно. Такого рода детерминанты снимают возможность реализации действия у предикатов и в одном, и в другом месте, то есть везде. Предельная уравновешенность этих “возможных невозможностей” подтекстом готовит нас к ответу: для героя невозможно никакой устойчивости (берега), никакой прикреплённости к месту, каким бы заманчивым оно ни было.

Тогда вступает в свои права антитеза. И вот идиллически спокойному пейзажу противопоставлена разбушевавшаяся стихия. Лермонтов изображает ее всеохватно: “волны” — низ — “ветер” — верх. Интересен параллелизм в конструкциях первого двустишия второй строфы:

Играют волны — ветер свищет,

И мачта гнется и скрипит.

Этот параллелизм можно провести не только через структуру (простые предложения с нормальным порядком слов, две конструкции в первом стихе, слитная конструкция во втором стихе), но и через семантику: “играют” — “гнется”; “свищет” — “скрипит”. Эти глаголы контактируют между собой: первая пара находится в причинно-следственных отношениях, в ней противопоставлены семы легкости (“играют”) и трудности (“гнется”); “свищет” и “скрипит” — это неравные, но все же звуковые переключки с такой же внутренней семантикой (легкость — трудность). Это новый смысловой пик стихотворения, уходящий в подтекст, смысловой “предвестник”, как бы налаживающий центростремительное движение к концовке, разрешению.

Медитативное двустийе второго катрена — тот текст, который был подтекстом в первом катрене. Герой характеризуется через полярные точки зрения. Намечается смысловое движение стиха вперед: “счастья не ищет — не от счастья бежит”. Отвергается счастье прикрепленности (через повтор глагола “ищет”). Но понятие счастья утверждается (“не от счастья бежит”) как связанное с более высокой, нравственной категорией.

Последний катрен построен чрезвычайно интересно. Первое двустийе повторяет мотив идиллического пейзажа. Оно воспроизводит его как модель вселенской гармонии и красоты, но в ее **абсолютной статике**: взаимоисключающие друг друга детерминанты со значением места (низ — верх) “под ним” — “над ним” как бы закрепляют лирического героя в одной статичной точке. Этой статичности способствует устойчивый параллелизм конструкций, предметная окаменелость субъектов “струя светлей лазури”, “луч солнца золотой” и назывных (безглагольных) предложений. Второе двустийе — возврат на более высоком смысловом витке к мотивам второго катрена с его смысловыми контактами бури и паруса.

Подтекст через смысловые предвестники выливается в философско-этическую формулу, которая приобретает обычную для Лермонтова форму антиномии:

Он, мятежный, просит **бури**

Как будто в бурях есть **покой!**

Антонимия эта чрезвычайно сложна, семантически и структурно двухслойна. Эпитет “мятежный” закономерно венчает внутреннее подтекстовое движение (невозможность прикрепленности — контакт с бурей — “мятежный”).

Второе двустийе противопоставлено первому как глагольное безглагольному. Первое воплощает красоту, покой как статику. Во втором глаголы “просит — как будто есть” сочетаются с антонимичными, предельными понятиями “буря — покой”. Здесь происходят интересные метаморфозы со словом “покой”. Они аналогичны метаморфозам слова “счастье” во втором катрене. Покой в бурях — это мечта о достижении идеала, низвержение его как покоя статичного. Покой как некоторая точка обретения идеала возможен только через бурю и в буре, движении как единственном условии осмысленного существования. Здесь уместно вернуться к значению слова “парус” и его пресуппозиции “надуваемый ветром”, “приводящий в движение” и “без бури не живет”. Таким образом, буря как возможная форма существования паруса — это и есть его “покой”, некое достижение идеала.

Логическая антифраза — придаточное (“как будто в бурях есть покой”) — открывает глобальное смысловое пространство за счет синтаксической семантической многоплановости. С одной стороны, это и позитивная, и негативная формула одновременно; она имеет значение предположения (ирреальная модальность) и уверенности в противоположном (реальная модальность). Как придаточная часть она содержит значение цели, причины (просит зачем? почему?) и сравнения (за счет типизированных лексических элементов “буря” — “покой”, “просит”; союза-частицы “как будто”). Данная логическая антифраза — это по существу своему



антиномия: в бурях есть покой, — в бурях нет покоя. Оба взаимоисключающие положения истинны. В бурях есть покой как достижение идеала, способа существования, и в бурях нет покоя, так как буря — это движение, стихия. “Покой”, по-видимому, в соотношении со статичной гармонией первого двустийя — гармония динамики, движения как животворной силы для человека. Здесь мы имеем дело, по-видимому, с той же транспозицией, как и в высказывании: “...океан замерз, но замерз с поднятыми волнами; храня театральный вид движения и беспокойства...”, так как само движение, буря рассматриваются здесь в длительности, статично, в точки прикрепленности: “под ним” — “над ним”.

Таким образом, стихотворение “Парус”, как завершающее ранний период творчества М.Ю. Лермонтова и намечающее переход к новой эстетике, содержит ее репрезентацию как трансформацию романтического начала в барочное. Следует обратить внимание на значение слова “просить” (‘добиваться чего-либо’). Лирический герой только на пути к своему идеалу. Пока что “под ним струя...”, “над ним луч солнца...”. Не предвосхищает ли это стихотворение мотивы “Думы” (1838)? Написано оно в 1832 году. Лермонтову в ту пору было восемнадцать лет. Романтическое начало в этом стихотворении уже взаимодействует с глубокими барочными тенденциями, и они вновь определяются через антиномию, помогающие выявить наиболее сложные и противоречивые моменты действительности и привлечь внимание к их разрешению не только через содержание, но и действенную форму. Особенно это проявляется в прозаической интерпретации образа паруса в романе “Герой нашего времени”: “Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, **желанный парус**, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...” (105, с. 461).

Образ паруса, как и образ плаща, характерен для барокко. У Лермонтова этот образ переходит из произведения в произве-

дение, актуализируя то романтические, то барочные тенденции. В “Тамани”, казалось бы, актуализировано романтическое начало: “Между тем моя унди́на вскочила в лодку и махнула товарищу рукою; он что-то положил слепому в руку, примолвив: “На, купи себе пряников”. — “Только?” — сказал слепой. — “Ну вот тебе еще”, — и упавшая монета зазвенела, ударясь о камень. Слепой ее не поднял. Янко сел в лодку, ветер дул от берега, они подняли маленький **парус** и быстро понеслись. Долго при свете месяца мелькал **белый парус между темных волн**; слепой все сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание; слепой мальчик точно плакал, и долго, долго... Мне стало грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я **встревожил их спокойствие**, и как камень едва сам не пошел ко дну!” (там же, с. 354). Но в основе пейзажной зарисовки лежит контраст “белый парус между темных волн”, содержится он и в рефлексии героя: “я встревожил их спокойствие”. Параллелизм, взаимопереплетение чувств и рационального контроля, рефлексии героя говорят о том, что в основе прозаического почерка, письма М.Ю. Лермонтова лежит барочное начало.

С образом паруса мы встречаемся в поэме “Джюлио” (1830), где романтическое начало транспонируется в барочное с текстовыми рельефами, складками, интеллектуальным контролем, поиском соответствия между “огнем лампад” и мыслью, блеснувшей в уме:

Осенний день тихонько угасал
На высоте гранитных шведских скал.
Туман облек поверхности озер,
Так что едва заметить мог бы взор
Бегущий белый парус рыбака.
Я выходил тогда из рудника,
Где золото, земных трудов предмет,
Там люди достают уж много лет;
Здесь обратились страсти все в одну,
И вечный стук тревожит тишину;
Между столбов гранитных и аркад
Блестит огонь трепещущих лампад,
Как мысль в уме, подавленном тоской,
Кидая свет бессильный и пустой!..

Джюлио. 1830

Образ паруса находим в стихотворениях “1831-го июня 11 дня”, “Желание” (1831), “Воздушный корабль” (1840), драме “Маскарад” (1835). Это один из символов, воплощающих динамическое, действенное начало поэтического текста М.Ю. Лермонтова.

Как мы помним, Пушкин вывел формулу “гармонической точности” стиха, в котором “послушные слова” замыкаются “звонкой рифмой”. У Лермонтова, очень скупно высказывающегося о принципах поэтического творчества, тем не менее неоднократно прорываются откровения, связанные с мучительным переживанием соперничества “силы мысли” с “холодной буквой”.

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. Пыл страстей
Возвышенных я чувствую, но слов
Не нахожу и в этот миг готов
Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь
Хоть тень их перелить в другую грудь...

1831-го июня 11 дня

Чтобы дать мысли свободу, а главное, “силу”, Лермонтову пришлось пройти через ломку стиха “гармонической точности”

и вывести принцип гармонии, во многом противоположный пушкинскому. В том же произведении читаем:

...мысль сильна,
Когда размером слов не стеснена,
Когда свободна, как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей!

1831-го июня 11 дня

Высвобождая мысль, Лермонтов высвобождает парадокс, антиномию, запятанные в глубину пушкинского стиха, делает их главным оружием познания и действенной формы. В “Герое нашего времени” он в какой-то мере объясняет это сложное единство формы и содержания: “...идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует...” (105, с. 401—402). Идея, перелитая в формулу-парадокс, таким образом, возвышает стих над гармонической техникой, извечно сопутствующей ему, придает ему новое измерение. В языковом, логическом отношении стих Лермонтова можно назвать метаконтекстным, так как он предполагает наличие внутреннего контекста, уже включающего в себя конкретные (объектные), частные описания. Этот принцип мышления можно поставить в условное соответствие, как мы уже и говорили, с “воображаемой геометрией” Лобачевского, “воображаемой логикой” Васильева, дополнительно Бора, которые являются выражением неклассического способа мышления. Аналитический метод, на который они опираются, является основой фундаментальности такого рода идей, обуславливает всеобщую их применимость. “Поэтический принцип” поэтому является применимым к ситуациям в науке, равно как и наиболее сложные ситуации в науке способны стать “объясняющими” для сложных поэтических систем. Хотелось бы обратить внимание не только на объясняющую, но и предсказывающую силу такого рода идей. Вспомним одно из самых таинственных и труднообъяснимых с точки зрения обычной логики стихотворение “Сон” (“В полдневный жар в долине Дагестана...”), написанное накануне дуэли. Два героя, находящиеся в разных концах земли, два противоположных сознания “провидят” одну и ту же картину, которая поразительным образом совпала с реальной ситуацией смерти самого Лермонтова. Итак, действительность художественной формы М.Ю. Лермонтова в обнаженно парадоксальной сущности мучительных проблем, загадок, задач, будоражащих сознание, совесть, чувства. Поистине “...над нами волен Лермонтов, мучитель наш” (О.Э. Мандельштам).

III. Космизм М.Ю. Лермонтова

1. Барочный космос М.Ю. Лермонтова

Пространство поэтического мира Лермонтова бесконечно. И если во времени человек сопричастен прошлому и будущему, вечности, то в пространстве его герой сопричастен Вселенной: “Мой дом везде, где есть небесный свод, // Где только слышны звуки песен” (“Мой дом”. 1830). Современные нам идеи ноосферы Вернадского или антропосферы Л.Н. Гумилева абсолютно не исключают такого мироощущения, и в свете современного знания оно предстает как реальный факт, а не поэтический

вымысел: “В наше время, — пишет Л.Н. Гумилев, — всем известно, что каждый человек член этноса, этнос же входит в биоценоз своего географического региона, являющегося фрагментом биосферы планеты Земля. Земля, в свою очередь, входит в состав солнечной системы участка Галактики и Метагалактики. Таким образом, мы сопричастны Вселенной, но путем иерархической совместимости макромира с микромиром...” (62, с. 213). Поразительно в стихотворениях Лермонтова поэтическое (но на грани научного) понимание относительности пространственных параметров, угла зрения, под которым дается изображение. В стихотворении “Выхожу один я на дорогу...” (1841) Земля изображается с взаимоисключающих позиций. “Наблюдатель” размещается в определенной точке Земли, и одновременно Земля как бы “наблюдается” из космоса (космонавты отмечали почти фотографическую точность картины “Спит земля в сиянье голубом”). Образ пути не просто проецируется в бесконечность, но, как отмечал А.П. Платонов, эта бесконечность осознается как реальный факт.

В.А. Солоухин в статье “По небу полуночи ангел летел...” (1984) говорит о том, что М.Ю. Лермонтов обладал “удивительным ощущением космоса”: “Я думаю, что он первый в русской (а возможно, в мировой) поэзии посмотрел на землю с космической высоты. До этого смотрели все снизу вверх на облака, на звезды, на комету, на птиц. Никому не приходило на ум взглянуть сверху вниз. Пушкин, правда, взглянул на Кавказ таким образом, но с высоты самого же Кавказа. “Кавказ подо мною. Один в вышине стою над снегами у края стремнины...” Но разве же это высота?

И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал:
Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял,
И, глубоко внизу чернея,
Как трещина, жилище змея,
Вилс излучистый Дарьял...

Можно спросить у наших космонавтов: с какой высоты Казбек покажется ограненным алмазным камешком, а Дарьяльское ущелье — трещиной, где поместиться только змее? Космосом веет и от уже упомянутого нами одного из лучших в отечественной лирике стихотворения “Выхожу один я на дорогу...”. Туман, кремнистый путь, пустыня, и звезда с звездой говорит. Почему пустыня? Какая пустыня? Потому что поэт один перед небом, перед звездами, на кремнистом пути. “Спит земля в сиянье голубом...”. Это — не “На холмах Грузии лежит ночная мгла...”, это — не “Луна золотою порошею осыпала даль деревень”, это — не “Чудный месяц плывет над рекою”. Это — спит земля в сиянье голубом!” (183, с. 6).

Это во многом соответствует мировоззрению художников барокко. Г. Вельфлин отмечает в барокко отвращение к ограниченному и определенному и направленное на бесконечность понимание пространства (см.: 47, с. 126). У Лермонтова находим широчайшее оперирование пространственно-временными параметрами. Для него не столь важен строгий порядок и последовательность в изображении пространства, сколько те точки отсчета, тот угол зрения, под которым изображается действительность, отсюда в одной поэтической картине может сосуществовать “желтеющая нива” и “малиновая слива”, “поля” и “цепи синих гор”, “дубовый листок” и “синее море”. В.В. Розанов усмотрел в этом “прототипичность” образов Лермонтова: “... он воссоздавал какие-то вечные типы отношений, универсальные образы; печать случайного и минутного в высшей степени исключена из его поэзии. <...>



Дальше: вечно чуждый тени
Моет желтый Нил
Раскаленные ступени
Царственных могил.

В четырех строчках это не образ, но скорее — идея страны. Названы точки, становясь на которые созерцаешь целое” (161, с. 327).

В.В. Розанов определил очень важное свойство творчества М.Ю. Лермонтова — художник как бы сознательно опирался на принцип относительности, сформулированный в первой половине XX века. Этот общенаучный принцип имеет и важное лингвистическое значение: существует понятие лингвистической относительности. Это значит, что описываемое зависит от точки зрения наблюдателя и угла зрения, под которым освещается действительность, а также от избранных языковых средств описания, так как язык как материал художественного произведения уже изначально содержателен, кроме того, он имеет смыслы, обусловленные художественной системой. Здравый лингвистический опыт, как правило, конфликтует со сложными преобразованиями природного языка в художественный. Отсюда некоторые заблуждения, связанные с пониманием произведений.

Иногда М.Ю. Лермонтов прибегал к деформации внешних логических связей между реалиями для того, чтобы опереться на точки, “становясь на которые созерцаешь целое”. Реально показать все в художественном тексте невозможно, на это указывал еще В. фон Гумбольдт: художнику надо привести нас в такое состояние, в котором мы увидели бы все, собрать наше собственное “я” в одну точку и перенести его во внешний предмет, то есть быть объективным, хотя при этом и оставаться художником, и тогда перед нами встанет целый мир. При этом сам текст должен обладать единством и целостностью, репрезентирующей целостность мира.

Такой феномен мы видим в стихотворении М.Ю. Лермонтова “Когда волнуется желтеющая нива...” (1837). Его анализ в наибольшей степени может продемонстрировать характер поэтического мышления М.Ю. Лермонтова, оперирующего, сознательно или бессознательно, принципом относительности для создания вселенских масштабов своего ощущения масштабов земли и вселенной и присутствия Бога в небесах.

Интересно обратить внимание на заблуждения, связанные с языковой относительностью, которые имеют определенную ценность, если, конечно, они искренни и не являются социально деформированными. Известен, например, парадокс прочтения стихотворения М.Ю. Лермонтова “Когда волнуется желтеющая нива...”. Г.И. Успенский прочитал его буквально и отверг лермонтовский способ мышления. “Тут, ради экстремного случая, — писал он, — **перемешаны и климаты и времена года, и все так произвольно выбрано**, что невольно рождается сомнение в искренности поэта. И то думается, вникая в его произведение, увидал ли бы он Бога в небесах и разошлись бы его морщины и т.д., если бы природа предстала бы перед ним не в виде каких-то отборных фруктов, при особенном освещении, а в более обыкновенном и простом виде?” (цит. по: 231, с. 52). Вывод Г.И. Успенского весьма категоричен: “В конце концов вы видите, что поэт — случайный знакомец природы, что у него нет с ней кровной связи, иначе бы не стал выбирать из нее отборные фрукты да приукрашивать их и размещать по собственному усмотрению” (там же).

Интересно, что даже такой тонкий исследователь, как Б.М. Эйхенбаум, относил это стихотворение к “ослабленным”: “В них нет (речь идет об “Ангеле”, “Ветке Палестины” и др. — *К.Ш., Д.П.*) этой скульптурной судорожности, они кажутся живыми, но зато вместо крови в них течет какая-то лимфатическая жидкость — и жизнь их призрачна” (там же, с. 53).

Д.Е. Максимов, напротив, утверждает, что “в таком смешении не художественная ошибка Лермонтова, а проявление его метода, в данном случае направленного к широкому обобщению... Такой принцип отбора и акцентировки характерен не только для индивидуального стиля Лермонтова с обязательным для него преобладанием творческой личности над предметом, но для идеи романтизма вообще” (там же).

В относительно замкнутом языковом пространстве произведения возникает качественно новое, гармоническое соотношение между элементами — гармоническое целое. Гумбольдт справедливо отмечал, что поэту, жизнь которого столь богата различными отношениями, “оказывается достаточным лишь несколько развить случайно воспринятый материал и несколько индивидуализировать намеченные фигуры. Тогда он на каждом шагу будет наткнуться на такие жилы, которые можно сделать важными для духа, и постепенно может исчерпать всю массу предметов, которые предстают и раскрываются его взгляду” (там же). Чтобы войти в поэтический мир художника, мы должны определить те гармонические законы, которые царят в данном произведении

как едином и целом языковом явлении, которое обладает качественно новым характером релятивности. Рассмотрим стихотворение “Когда волнуется желтеющая нива...”

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;

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

Когда студень ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он, —

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

1837

Внешнее строение стихотворения — период — позволяет предполагать, что оно построено по принципу золотого сечения. Обратим внимание на то, что период, который лежит в основе строения и гармонической организации стихотворения, с единообразным началом каждого катрена, четким и строгим замыканием и повторами в каждом стихе, — невольная актуализация риторической природы барочного поэтического текста с его опорой на риторические фигуры и наиболее значимые культурные схемы.

Соотношение катренов — 1/3. Всего их четыре. В каждом катрене по 4 стиха. Соотношение когда — тогда — в целом, тоже дает цифру 4, в стихотворении упоминаются времена года, а их всего тоже 4 и т. д.

Какое же смысловое и эстетическое начало имеет эта даже чисто внешне выраженная символика? По библейской мифологии, число 4 реализует значимую культурную схему: оно представляет мир (космос) и символизирует землю, универсальность, полноту, испытания, опыт (4 времени года, 4 страны света, 4 стихии (земля, воздух, огонь, вода), 4 реки в саду Эдемском и т.д.). По наблюдениям В.Н. Топорова, “...в отличие от динамической целостности, символизируемой триадой, число 4 прообразует статическую целостность, идеально устойчивую структуру. Из этой особенности вытекает использование числа 4 в мифах о сотворении Вселенной” (там же, с. 54).

Итак, внешняя установка стихотворения — полнота описания. Как реализуется она внутренне? Каждый катрен построен на излюбленном Лермонтовым противопоставлении двустий с обобщенным и конкретным описанием. Обобщенность и конкретность взаимообусловлены и представляют собой отношение дополнительности. Его можно сформулировать так: если закономерность верно выявлена в большем, она повторяется и в малом, и наоборот. Кроме того, обобщенность и конкретность способствуют полноте описания и художественной убедительности поэтического пейзажа, т. к. конкретное всегда как бы визуальное и очень подробно Лермонтовым воспринимается (“рассматривается”), обобщенность обычно вытекает из этой конкретности, дополняет ее, и наоборот.

Каждый катрен представляет собой относительно законченное предложение с актуализированным временным (когда...

тогда) и условным значением. Повторяющийся союз снимает сиюминутную временную актуальность и делает его конкретным временным показателем и обобщенным одновременно.

Первый катрен вводит нас во временную стихию лета через динамичные глаголы “волнуется”, “желтеющая”, “шумит” и т. д. Пространственная широта — “нива”, “лес” — сочетается с предельной конкретностью — “слива”, “тень... листка”. Явления разнородны: “нива” — “лес” — “сад”. Такую картину чрезвычайно сложно охватить взором, ее можно охватить только мысленно. Мысль художника предельно строга и сконцентрирована, но она не подавляет здесь чувств, дополняющих то, что невозможно охватить только разумом. Эмоциональный тон стихотворению задают эпитеты. Это эпитеты восприятия — по преимуществу зрительного, отсюда их живописность. Лермонтов-художник использует здесь и чистые тона и полутона; на чистых цветовых отношениях построены эпитеты “малиновая”, “зеленый”; как полутон дано процессуальное отглагольное прилагательное желтеющая.

“Свежий” и “сладостная” — это эпитеты восприятия и принятия того, что несет природа. В первом катрене есть слово, устанавливающее самый непосредственный контакт природы и человека — “прячется”. Этот антропоморфизм с наибольшей полнотой отражает взаимодействие и точку зрения лирического героя.

Вторая строфа неожиданно ломает предсказуемость следующих друг за другом времен года лето — осень и погружает нас в чарующую атмосферу весны. Этот катрен по отношению к предыдущему воспринимается как частное к общему. Изящный этюд посвящен изображению одного весеннего цветка — ландыша; пространственные характеристики здесь предельно конкретны, зато временные построены на дополнительных соотношениях — вечер — утро, дающих широкую и одновременно конкретную (“утра в час златой”) картину. Здесь мы встретим эпитет обоняния “душистый”; визуальное восприятие чрезвычайно конкретно — “росой обрызганный”, “ландыш серебристый”; цветковые эпитеты “румяный”, “утра час златой” выражают уже предельное упоение гармонией природы.

Антропоморфизм (“ландыш... приветливо кивает”) дает дальнейшую динамику во взаимодействии мира природы и человека. Кивать — “слегка наклоняясь, вновь поднимать голову в знак приветствия, согласия, одобрения”. Метафоризация очень точна. Она основана на сходстве мерного покачивания цветка от ветра и движения головы человека. Более всего здесь важны семы приветствия, согласия, одобрения, что означает как бы взаимное принятие. Но опять-таки нам следует отметить “преобразующий взор” лирического героя, его тонкую душевную работу в постижении гармонии природы.

Третий катрен разворачивается в обратном направлении — от конкретного к общему, зеркально замыкая широчайшую картину природы. Если общее обозначить А, а конкретное — Б, то расположение их в катренах таково: I АБ — II АБ — III БА.

Первое двуступище третьего катрена через конкретную деталь пейзажа — ключ — снова переключает нас в пространственную бесконечность. Его течение относит нас в какой-то неведомый “мирный край” (второе двуступище). Очертания восприятия размываются: “мысль” погружена в “смутный сон”.

Антропоморфное начало предельно усиливается. Контакт человека и мира природы полный (“ключ... лепечет”), это почти вербальное общение. “Смутный сон”, “таинственная сага” позволяют почти поверить в существование на земле “мирного края”.

Итак, “предвестники” (“прячется” — “кивает” — “лепечет”) делают движение стиха однонаправленным, а концовку относи-

тельно предсказуемой. В соотношении конкретного и общего в последней строфе строение симметрично третьему катрену.

Общая структура стихотворения такова: I АБ — II АБ — III БА — IV БА. Зеркальность внутренне замыкает стихотворение, делая его структуру закрытой, условной, автономной: это как бы замкнутый островок гармонии. В целом же остается в силе общее соотношение спиральной композиции, когда каждый катрен зиждется на повторе предыдущих мотивов уже на новом смысловом и гармоническом уровне организации. Последняя часть (IV) — это возвращение к трем предыдущим на новом смысловом витке, в результате чего рождается поэтическая формула стихотворения.

В формировании смысла последнего четверостишия важную роль играют глаголы: “смиряться”, “расходятся”, “могу постигнуть”, “вижу”, имеющие пресуппозицию протеста, несмирения, страдания. “Могу постигнуть” (значит понять, уяснить смысл, значение). “Вижу” — в контексте с преобладанием рациональных действий воспринимается в значении “сознавать, понимать”. Перелом в преобладании рационального начала взамен гармонии эмоционального и рационального начался в третьем катрене. В четвертом чувство полностью нейтрализовано господством разума. Обратимся к мотиву сна в стихотворении. Как отмечает Дж. Фрэйзер, “вера в то, что боги являются к человеку в сновидениях и объявляют ему свою волю, была широко распространена в древности” (там же, с. 57). Именно гармония с природой заставила смириться тревогу, разгладила морщины. Взаимодействие двух деятельных начал — природы и воли человека — делает практически предсказуемым последнее четверостишие (не в частности, но в целом). Новый смысл в нем — только преобладание рационального начала в деятельности лирического героя. Действия его умозрительны, и воля лирического героя (“могу”, “вижу”) вселяет оптимизм. Библейская символика по отношению к изображаемым событиям — это дополнительный способ создания вселенской картины природы и бытия человека в ней: культурная схема, заложенная в символике числа 4, внутренне восполняет недостающие в стихотворении времена года, расширяет пространственные масштабы до вселенских; так в стихотворении координируется не количественная и количественная (внутренняя) упорядоченность.

Сознательно разрушая внешние логические связи, М.Ю. Лермонтов устанавливает связи художественные, создавая благодаря им в четырех катренах космическую картину мира, в котором, независимо от места, времени года, неизменно владычествует гармония и красота. Именно они способны пробудить в человеке лучшие чувства и утвердить его на земле, где в мире людей нет гармонии. Как видим, Лермонтов блестяще соединил в поэзии как форму познания научные и художественные принципы осмысления и воссоздания действительности.

В этом поэтическом мире все пронизано принципом относительности. Относительно его пространство-время, так как освещается оно под особым углом зрения, где абсолютные (как в интерпретации Г.И. Успенского) соотношения неприменимы; относительный характер поэтического мира находит выражение в его соотношении с точкой зрения лирического героя, который оказывается включенным в каждый фрагмент поэтического пространства и выключенным из него одновременно уже концентрирующей силой обобщения, которое несет такая космическая пространственная относительность, как “земля” — “небеса”, и временная: “утром” — “вечером” — всегда, в любое время года. Угол зрения, под которым освещается действительность, можно определить с позиций эстетического идеала, обусловленного романтическим мировосприятием, усиленным барокко, ибо



К.Э. Штайн, Д.И. Перенко

стремление к иному, лучшему миру и жажда его предвосхищения здесь, на земле, — одна из определяющих черт романтизма (см.: 116, с. 475). Отсюда и “отборные фрукты”, и перемешанность “климатов и времен года”. Относительность поэтического мира находит воплощение в языковой относительности (рекуррентные связи первых трех предложений с объясняющей обобщающей их формулой четвертого, разорванность внешних связей в тематических рядах, объединяющих лексические элементы, и одновременная их соединенность лексемой — формулой “земля”), намечает определенные условия, диктует свою “волю” читателю. При определенной установке на характер этой относительности, ее учете, можно обнаружить, как и почему произведение само старается быть раскрытым.

Обратим внимание на сознательные пропуски, искажение последовательности, риторичность текста. Все это больше соответствует остроумию, изошренности, “концептизму”, свойственным барокко. Оно здесь также “вулканизирует” романтические тенденции М.Ю. Лермонтова изнутри. Стихотворение обладает эмоциональным напором при крепко сдерживающем рациональном начале, о котором сам М.Ю. Лермонтов не раз размышлял. В результате и в тексте, который анализирует В.В. Розанов, и в данном тексте, и во многих других мы имеем дело с тем, что Дж. де Микеле называл “концептизмом” — созданием в тексте понятий, скорее даже культурных понятий — концептов. В.В. Розанов писал об образе-концепте страны у М.Ю. Лермонтова. В стихотворении “Когда волнуется желтеющая нива...” мы имеем дело с концептом вселенной, который создан благодаря внешнему нарушению логических связей и опоре на наиболее сущностные понятия (лето, осень, весна и др.). Говоря о барокко, Дж. де Микеле связывает концептизм с барочной изошренностью, утонченностью и барочным остроумием, которыми характеризуется и лермонтовский текст: “Одной из характерных черт барочного мышления было сочетание конкретной образности и стремления удивить, получившее различные названия — *agudeza* (“остроумие”, исп.), концептизм. *Wit* (“остроумие”, англ.), маринизм — и наиболее ярко проявившееся в творчестве Бальтасара Грасиана. Развитию этой новой формы красноречия способствовали учебные программы, выработанные иезуитами вскоре после Тридентского собора: *Ratio studiorum* (Учебный план) 1586 года (обновленный в 1599) предусматривал по завершении пятилетнего доуниверситетского обучения двухгодичный курс риторики, дающий возможность ученику в совершенстве овладеть искусством красноречия не только в практических целях, но и для достижения красоты изложения мыслей. **Даже не имея собственной формы, концепты (понятия) должны отличаться утонченностью и остроумием, дабы удивлять и проникать в душу слушателя.** Остроумие требует быстрого, изворотливого, творческого ума, **способного уловить невидимые глазу связи** — иными словами, способности к изошренному мышлению. Таким образом, перед концептистской Красотой открываются совершенно новые области постижимых реалий, а Красота ощутимая, чувственная все больше сводится к ничему не означающим и бесформенным проявлениям. В применении к поэзии остроумие (гонгоризм в Испании, по имени поэта Луиса де Гонгоры, маринизм в Италии, по имени поэта Джамбаттисты Марини) находит выражение в изошренной виртуозности стиля, который изумляет, ошарашивает, будоражит воображение...” (240, с. 229–232).

Глобальный пространственно-временной континуум у Лермонтова предполагает одновременно эмпирически точное изображение действительных предметов, признаков, состояний. Это свойство, естественно, могло реализоваться через синкре-

тизм творческих методов и естественно дополнялось особенностями его поляризованного стиха — “железного” и “эфирного”. И такого рода поляризаций можно определять у Лермонтова бесконечное множество.

Континуум поэтического мира М.Ю. Лермонтова дополняется новыми измерениями (“генной памятью”, памятью о прошлых веках и пророческим предвидением будущего). Пространственная и временная бесконечность соединяется с конкретным (“органическим”) ощущением действительности. Это потребовало такого построения текстов, когда явление рассматривается в “пределе его”, то есть на основе взаимоисключающих начал, позволяющих достигнуть глобальности и полноты описания. В.В. Розанов в работе “Вечно печальная дуэль” (1898) отмечает: “Кто знает всю внешнюю хаотичность созданий Достоевского и внутреннюю психическую последовательность текущих у него настроений, тот без труда догадается, что этот “среди зимы” представляемый “изумрудно-зеленый” лист — и сейчас же “все хороши”, “зажег лампаду”, есть, собственно, мотив предсмертного лермонтовского:

Задох и увял он от холода, зноя и горя
И в степь укатился...
У Черного моря чинара стоит молодая;
С ней шепчется ветер, зеленые ветки лаская,
На ветвях зеленых качаются райские птицы...
И странник прижался у корня...

Связка ощущений **космического декабря**, **“зимы”** и **“изумрудной зелени”**, то есть **космического же “апреля”** — здесь и там, в сущности, одна: “лист желтый, немного зеленого, с краев подгнил”, то есть смерть и жизнь в каком-то их касании” (там же, с. 321).

Космизм мышления М.Ю. Лермонтова отмечал П.М. Бицилли. Он указывал, что, отдаляясь от тесного для него мира (“мир земной мне тесен”), возвышаясь над ним, М.Ю. Лермонтов видит его в перспективе. Ему открываются грандиозные видения смены эпох, исторических и космических (“Спор” (1841), “Азраил” (1831): “Все умирает, все проходит. // Гляжу, за веком век уводит толпы народов и миров”). Он прозревает путь к “неведомой земле” (“Сашка” (1835—1836): “Как чудный путь к неведомой земле, // Лежала тень от колокольни длинной”); он ждет смерти, чтобы увидеть “новый мир” (“Не смейся над моей пророческой тоскою...” (1837): “Но я без страха жду довременный конец: // Давно пора мне мир увидеть новый”), который он уже предвкушает в своем воображении (“Русская мелодия” (1829): “В уме своем я создал мир иной // И образов иных существованье”). “Там его родина, та родина, которую сквозь туман провидит Мцыри, о которой говорит ему “тайный голос”, — пишет П.М. Бицилли. — <...> Дело не в слабости воззрительной способности, не в недостатке поэтической одаренности или вкуса, а в чем-то другом, в особенностях мироощущения, которые можно было бы представить себе, допустив на минуту, что некоторые излюбленные лермонтовские метафоры имеют буквальный смысл. Это именно те, которые относятся к его точке зрения на мир. Лермонтов производит впечатление существа, которое бы глядело на землю с какой-то буквально “междупланетной точки зрения”, — так, как глядит на нее его Демон или он сам в юношеском “Сне” и в “Ночи II”: “Кой-где во тьме вертелись и мелькали светящиеся точки, и между них Земля вертелась наша. На ней, спокойствием объятая тихим, уснуло все, и я один лишь не спал...” Он как бы способен занимать положение, эксцентрическое по отношению к миру и к самому себе. В “Ночи I” он видит себя самого в гробу, созерцает со стороны разложение собственного тела” (27, с. 833, 836).

Все это находится в связи с космогоническими концепциями барокко, где “личность человека... **“преобразована”** и **“предопределена”**, но в такой преобразованности усматривается тайный смысл — **Вышний закон, управляющий космогонией**. Стремлением к утверждению космогонических концепций, как уже отмечалось, проникнута культура XVII века в согласии с рационалистической философской мыслью того времени — картезианским учением или Теодицеей Лейбница” (71, с. 157—158).

В эстетике барокко отмечаются связи со средневековыми воззрениями. Для средневекового человека, как отмечает А.Я. Гуревич, оппозиция “земля — небо” имела религиозно-эпическое значение. Небо было местом возвышенной, вечной, идеальной жизни, в противоположность земле — юдоли греховного и временного пребывания человека. Загробный мир мыслился столь же вещественным, как и мир земной, он был нетленным и потому более реальным. Земное странствие могло привести в иной мир: Данте оказался в аду, когда заблудился в незнакомых местах на земле. В сознании людей средневековья земной и небесный миры постоянно смешивались: “Не отрицая способности средневекового человека воспринимать красоту природы, не следует забывать, что сама эта природа не могла быть конечной целью его любования. Она представляла собою символ невидимого мира. **Созерцание земного мира должно было раскрыть мир сущностей иного, высшего плана**. Их нельзя было постичь непосредственно, путь их познания шел от зримого к незримому (per visibilia ad invisibilia). Дух человеческий, утверждали богословы, не в состоянии схва-

тить истину иначе, как при посредстве материальных вещей и изображений. На фасаде церкви в Сен-Дени, построенной под его руководством, аббат Сугерий велел начертать: “...чувственной красотой душа возвышается к истинной красоте и от земли... возносится к небесам...” Такое понимание видимого мира одновременно и возвышало его ценность, поскольку соотносило конечные вещи с непреходящими сущностями, и препятствовало их пониманию как самоценных явлений, имеющих значимость независимо от каких-либо трансцендентных категорий. Эта двойственность отношения к природе раскрывает пределы, в которых было возможно в средние века ее познание — научное или художественное” (64, с. 68, 74—75).

Особенность мироощущения М.Ю. Лермонтова — причастность к космосу, вселенной. Он и его герои крепко ощущают, что они ходят по земле, но земля для них не только конкретное место, они обитатели мира, сопричастного вселенной, где все находится во взаимодействии, взаимообусловленности и земля — часть всеобщей гармонической организации. В особенности ощущение связи с небом, космосом характерно для лирического героя М.Ю. Лермонтова, для Печорина, Мцыри, конечно же, Демона. Творения человека, природа как венец создания Творца — все это под охраной **“неба”**, которое доминирует в сознании М.Ю. Лермонтова, ему придаются различные значения — и неземного мира, и космоса, и вселенной:

Что на земле прекрасней пирамид
Природы, этих гордых снежных гор?
Не переменит их надменный вид
Ничто: ни слава царств, ни их позор;
О ребра их дробятся темных туч
Толпы, и молний обвивает луч
Вершины скал; ничто не вредно им.
Кто близ небес, тот не сражен земным.

1831-го июня 11 дня

Ощущение небесного, неограниченность своего присутствия на земле пределами земли делает героя лермонтовских произведений счастливым:

Чисто вечернее небо,
Ясны далекие звезды,
Ясны как счастье ребенка;
О! для чего мне нельзя и подумать:
Звезды, вы ясны, как счастье мое!

Небо и звезды. 1831

В то же время проскальзывают мотивы приверженности к земному бытию, к обитаемому миру, который тоже является проявлением Божественной гармонии:

Как землю нам больше небес не любить?

Нам небесное счастье темно;
Хоть счастье земное и меньше в сто раз,
Но мы знаем, какое оно.

Земля и небо. 1830—1831

Грандиозность масштабов, космическое мироощущение только укрепляется ироничными замечаниями, в которых высмеиваются романтические пристрастия поэтов к небесам, к противопоставлению небесного земному:

О чем писать? Восток и юг
Давно описаны, воспеты;
Толпу ругали все поэты,
Хвалили все семейный круг;
Все в небеса неслись душою,
Взывали с тайною мольбою
К N. N., неведомой красе, —
И страшно надоели все.

Журналист, читатель и писатель. 1840

Особенно интересно стихотворение “Посреди небесных тел...” (1840), написанное с теплой иронией по отношению к “небесным” темам:

Посреди небесных тел
Лик луны туманный:
 Как он кругл и как он бел,
 Точно блин с сметаной.

Каждую ночь она в лучах.
 Путь проходит млечный:
 Видно, там, **на небесах**,
 Масленица вечно!
 1840

Наиболее гармоничное состояние героев М.Ю. Лермонтова связано с ощущением единства земного и небесного. Именно тогда в человеке пробуждается молитвенное чувство, состояние детства, тогда и возникает ощущение вечности, так свойственное и самому поэту, и его героям: “Тихо было все **на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы**; только изредка набегал прохладный ветер с востока, приподнимая гриву лошадей, покрытую инеем. — Мы тронулись в путь; с трудом пять худых клыч тащили наши повозки по извилистой дороге на Гуд-Гору; мы шли пешком сзади, подкладывая камни под колеса, когда лошади выбивались из сил; казалось, **дорога вела на небо**, потому что, сколько глаз мог разглядеть, она все поднималась и наконец пропадала в облаке, которое еще с вечера отдыхало на вершине Гуд-Горы, как коршун, ожидающий добычу; снег хрустел под ногами нашими; воздух становился так редок, что было больно дышать; кровь поминутно прилиwała в голову, но со всем тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что **я так высоко над миром — чувство детское**, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, **мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какою была некогда и верно будет когда-нибудь опять**” (105, с. 304).

Вечность осознается через “верное”, уверенное понимание бессмертия души, и ее чистое детское состояние возникает только через ощущение гармонии мира земного с небесным. Это синтетичное видение реальности, восприятие человека в качестве органичной части космического единства. Человек не пассивная единица, именно в ощущении взаимосогласованности элементов универсума он осознает способности реализовать свою активную природу.

Для эстетики барокко характерно уподобление микро- и макрокосмоса, мир продолжает жить в одном ритме, объединяющем их. М.Н. Лобанова в исследовании о музыке барокко приводит слова Я. Бёме: “Небеса, земля, камни, элементы — все в человеке, и нельзя назвать ничего такого, чего бы не было в человеке”. Звезды, стихии, элементы уподобляются частям человеческого тела. Закон аналогии, присущий средневековому взгляду на мир, действует в этом описании, повторяются даже сами сравнения. Родство макро- и микрокосма — одновременно магическое и рациональное: магическое, поскольку, согласно Кирхеру, между ними существует “сим-



патия”, рациональное — поскольку все этажи мировой иерархии выстроены по одним законам, выраженным в числе. Земная музыка — зеркало, в котором отражается “большой мир” (119, с. 120).

Несомненно, космическое мышление М.Ю. Лермонтова является в своей основе религиозно-философским. Он видит в человеке замысел Божий, который сам человек обязан в себе ощущать, пробуждать и действовать сообразно ему. Достижение духовного самосознания, совершенства своей собственной природы в том, чтобы “в небесах видеть Бога”, “слышать” Его, видеть Его ангелов, наслаждаться их Божественным пением. И в то же время высокие ощущения, которые не всегда возможно выразить “холодной буквой”, иногда сознательно снижаются, подвергаются некоей иронии, критике с тем, чтобы вновь и вновь исправлять ошибки, подниматься по пути рефлексии, молитвенным образом к небесному, космическому, вечному, — не только ощущать свою причастность к вселенной, но и рассказывать о поразительном мистическом опыте.

В “Фаталисте” М.Ю. Лермонтов изображает Печорина в состоянии упадка, сомнения в том, что сам он, в конечном счете, ощущает как несомненное: “Я возвращался домой пустыми переулками станицы; месяц, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов; **звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!..**” (105, с. 467–468).

Особенность ощущения героев в том, что в лучшие минуты именно на земле они прозревают “полет ангелов”, ощущают гармонию с небесным строем, космосом, причастность к космической красоте. Мцыри любит красотою небесного свода

утром, далее изображается “полдневный зной”, жажда. Все эти органические земные ощущения подчеркивают чистоту, прозрачность, глубину небесного, не противоречат им.

В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полет
Прилежный взор следить бы мог;
Он так прозрачно был глубок,
Так полон ровной синевой!
Я в нем глазами и душой
Тонул, пока полдневный зной
Мои мечты не разогнал,
И жаждой я томиться стал...

Мцыри. 1839

Сопричастность вселенной лермонтовских героев в том, что они легко и в то же время обоснованно используют “космические” термины: “вселенная”, “земля”, “земной шар”, “небо”, “воздушный океан”, “эфир”, “пространство”, “бесконечное пространство”, “планеты”, “звезды”, “светила”, “метеор”, “комета” и т.д.

Когда бегущая **комета**
Улыбкой ласковой привет
Любила помянуться с ним,
Когда сквозь вечные туманы,
Познавая жадный, он следил
Кочующие караваны
В пространстве брошенных светил...

Демон

И Ангел грустными очами
На жертву бедную взглянул
И медленно, взмахнув крылами,
В эфире неба потонул.

Демон

И стал бродить, как **метеор**,
Во мраке полночи глубокой...

Демон

Одетый молнией и туманом,
Я шумно мчался в облаках...

Демон

Ощущение космоса у М.Ю. Лермонтова эстетизировано. Он мыслится в качестве прекрасного, подчиненного внутренней мере как организационному и динамическому принципу. Его организация пронизана закономерностями и порядком. Там царит соответствие всех космических частей. Это равновесная, совершенная и относительно самодостаточная сущность.

На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил...

Демон

“Хоры стройные светил” — метафора, которая включает в свой семантический объем значения “стройный” — ‘правильно и красиво расположенный’ × ‘имеющий правильное соотношение между своими частями’ × ‘согласованный, гармоничный’, “хоры” (“сонм”) — ‘скопление, множество’. Слово “хоры” в таком контексте актуализирует и значение гармонического пения, ансамбля, космической гармонии.

Слова “космос” и “космический” в лексиконе М.Ю. Лермонтова не встречаются, но частотно употребление лексемы “вселенная”. Герои М.Ю. Лермонтова употребляют это слово-образ весьма свободно: как само понятие, так и бесконечность вселенной являются для них чем-то реально ощущаемым, как будто они жители вселенной. Как сама вселенная бесконечна по формам существования, так и ее понимание М.Ю. Лермонтовым и его героями: оно

эмоционально, иррационально, но абсолютно непротиворечиво. Вселенная — это весь существующий материальный мир, безграничный во времени и пространстве и бесконечно разнообразный по формам, которые принимает материя в процессе своего развития. В.С. Соловьев дает такое определение: “Вселенная — церковно-славянский перевод греческого слова ойкумена, то есть населенная, обитаемая часть земли. Независимо от этой этимологии, слово “вселенная” принято употреблять для обозначения совокупности всех вещей” (200, с. 43).

Понимание вселенной в текстах М.Ю. Лермонтова многомерно и динамично. Человек, природа как микрокосм сопричастны вселенной. Лирический герой М.Ю. Лермонтова во многом отзывчив на гармонические проявления (звуки) вселенной. Микро- и макрокосм находятся в гармонии, сопричастны друг другу.

И мысль о **вечности**, как великан,
Ум человека поражает вдруг,
Когда степей безбрежный океан
Синеет пред глазами; **каждый звук**
Гармонии вселенной, каждый час
Страданья или радости для нас
Становится понятен, и себе
Отчет мы можем дать в своей судьбе.

1831 июня 11 дня

Вселенная — обитель всего. Она безбрежна, необозрима, хотя присутствует лексема “стороны”, имеется употребление “края вселенной” (“Ангел смерти”):

Таков наш рок, таков закон;
Наш дух вселенной вихрь умчит
К безбрежным, мрачным сторонам.

Отрывок. 1830

Особенно проникновенны строки, когда М.Ю. Лермонтов пишет о гармонии души человека и “души вселенной”, о полном их единении. Микро- и макрокосм находятся в гармонии, сопричастны друг другу, как это и свойственно поэтике барокко.

...и **душа моя**
С душой вселенной, как эфир с эфиром,
Сольется и развеется над миром!..

Сашка. 1835—1836

В текстах М.Ю. Лермонтова всегда есть строки, в которых формулируются принципы письма, обозначаются формы, на которые только намекается в других текстах. Так, в романе “Вадим” есть портрет, который является эмблематичным и содержит признаки, в свою очередь, “портретирующие” барочное мышление, тем самым и формы письма: “Ему казалось не больше 28 лет; на лице его постоянно отражалась насмешка, горькая, бесконечная; **волшебный круг, заключавший вселенную**, его душа еще не жила по-настоящему, но собирала все свои силы, чтобы переполнить жизнь и прежде времени **вырваться в вечность**” (104, с. 9). Портрет-маска содержит в себе мысли о том, что душа и вселенная, макро- и микрокосм, сопричастны. **Все это обозначается геометрически формой круга, одного из символов барокко. Устремленность в вечность, преодоление земного тяготения — также барочная тенденция. Важно обратить внимание и на уподобление черт человека вселенной.**

Иногда словесное письмо как бы транспонируется в эмблематическую графику с яркой зрительной репрезентацией эмблемы, в данном случае сердца: “...и презрение к самому себе, горькое презрение обвилось как змея вокруг его сердца и вокруг вселенной, потому что для Вадима **всё заключалось в его сердце!**” (там же, с. 70). Здесь эмблематично соединение несоединимого — сердца и вселенной, репрезентирующееся в зрительном образе. Сердце — одна из самых значительных, осо-



бенно для русского барокко, эмблем. Вспомним стихотворения С. Полоцкого в форме сердца, звезды, креста, эмблематически запечатлевающие то, о чем говорится в стихотворении. Итак, сознательно или бессознательно М.Ю. Лермонтов определяет основные концепты, которые лежат в основе его стиля. Во многом они соприкасаются со стилем барокко.

Для героя, которому нет места нигде — ни в мире, ни во вселенной, — это скоординированные, но иерархически разнорядковые явления. Мир для него осязаем, более близок, он менее абстрактен, а вселенная сложна, и в человеческих понятиях, в языке настолько абстрагированна, что ее гармония реализуется только в созвучиях.

**В прекрасном мире — жертва тайных мук,
В созвучии вселенной — ложный звук...**

Литвинка. 1832

Обитатели вселенной — ангелы, демоны в каких-то абстрагированных для человека сферах, но и человек — ее обитель, как и природа, ландшафты, реки, океаны и моря — также части вселенной.

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

Демон

Слушай, дядя: дар бесценный!
Что другие все дары?

**Но его от всей вселенной
Я таил до сей поры.**

Дары Терека. 1839

К.Э. Штайн, Д.И. Петренко

Зачем в долине сокровенной
От миртов дышит аромат?
Зачем?.. **Властители вселенной,
Природу люди осквернят.**

Ангел Смерти. 1831

Интересно, что историческое сознание, исторические памятники, исторические деятели также сопричастны вселенским масштабам: это Кремль, русский император — царь вселенной, Наполеон:

Настанет час — и скажешь сам надменно
Пускай я раб, но раб царя вселенной!
Настанет час — и новый грозный Рим
Украсит Север Августом другим!

Измаил-Бей. 1832

...Тщетно поражал
Тебя пришлец: **ты вздрогнул — он упал!**
Вселенная замолкла... Величавый,
Один ты жив, наследник нашей славы.

Сашка. 1835—1836

В романе “Вадим” читаем: “Такие слезы истощают душу, отнимают несколько лет жизни, могут потопить в одну минуту миллион сладких надежд! они для одного человека — что был Наполеон для **вселенной**: в десять лет он подвинул нас целым веком вперед” (104, с. 15).

В обыденной жизни тема вселенной входит в круг разговоров молодых людей, студентов университета:

...помню я, как сон,

Твои кафедры, залы, коридоры,
Твоих сынов заносчивые споры:
О боге, **о вселенной** и о том,
Как пить: ром с чаем или голый ром...

Сашка. 1835—1836

Ну, и, конечно же, любовь — безмерное, безграничное чувство, равное вселенной:

Пусть мрачный изгнанник, судьбой осужденный
Тебе будет раем, а **ты мне — вселенной!**

Послушай, быть может, когда мы покинем... 1832

Забудь ее, готова я

С тобой бежать **на край вселенной!**

Кавказский пленник. 1828

Как известно, М.Ю. Лермонтов часто противопоставляет “земное” и “небесное” в творчестве: земля для него — **средоточие суетного, бренного, небо — освобождение от него, обитель Бога, ангелов (и демонов!)**. В глобальной “вселенной” противопоставленные миры “земли” и “неба” иерархически упорядочиваются, гармонизируются, “земля” — **одна из ступеней иерархии**. Гармонизированная вселенная М.Ю. Лермонтова противопоставлена хаосу, хотя этот термин употребляется в самых разных значениях, но он в целом имеет семантику ‘отсутствие порядка’. В романе “Вадим” читаем: “Они сели, смотрели в глаза друг другу, не плакали, не улыбались, не говорили, — **это был хаос всех чувств земных и небесных, вихрь**, упоение **неопределенное**, какое не всякий испытал, и никто изъяснить не может. Неконченные речи в **беспорядке** отрывались от их трепещущих губ...” (104, с. 60)

В драме “Menschen und Leidenschaften” герой выражает скепсис по поводу вечности: “**Юрий**. Мы никогда, никогда не увидимся... **Любовь**. Если не здесь, то на том свете...

Юрий. Друг мой! нет другого света... есть **хаос**... **он поглощает племена**... и **мы в нем исчезнем**... мы никогда не увидимся... разные дороги... все к ничтожеству... Прощай! мы никогда не

Лермонтовский текст

увидимся... **нет рая — нет ада... люди брошенные бесприютные создания**" (115, с. 251). Последнее высказывание предвосхищает основную формулу экзистенциализма о брошенности человека во вселенной.

Универсум у М.Ю. Лермонтова — совокупность всего, что существует, весь комплекс творения. О нем можно приблизительно сказать словами П.Т. де Шардена: "Сотканная в один кусок, одним и тем же способом, который однако от стежка к стежку никогда не повторяется, ткань универсума соответствует одному облику — структурно она образует целое" (218, с. 47). Самое сильное ощущение небесного, космического начала, — это ощущение вечности, нахождения вне времени, которое сплетается с бесконечностью, отсутствием пространственных пределов, "бесконечным пространством", в котором мыслит себя герой М.Ю. Лермонтова.

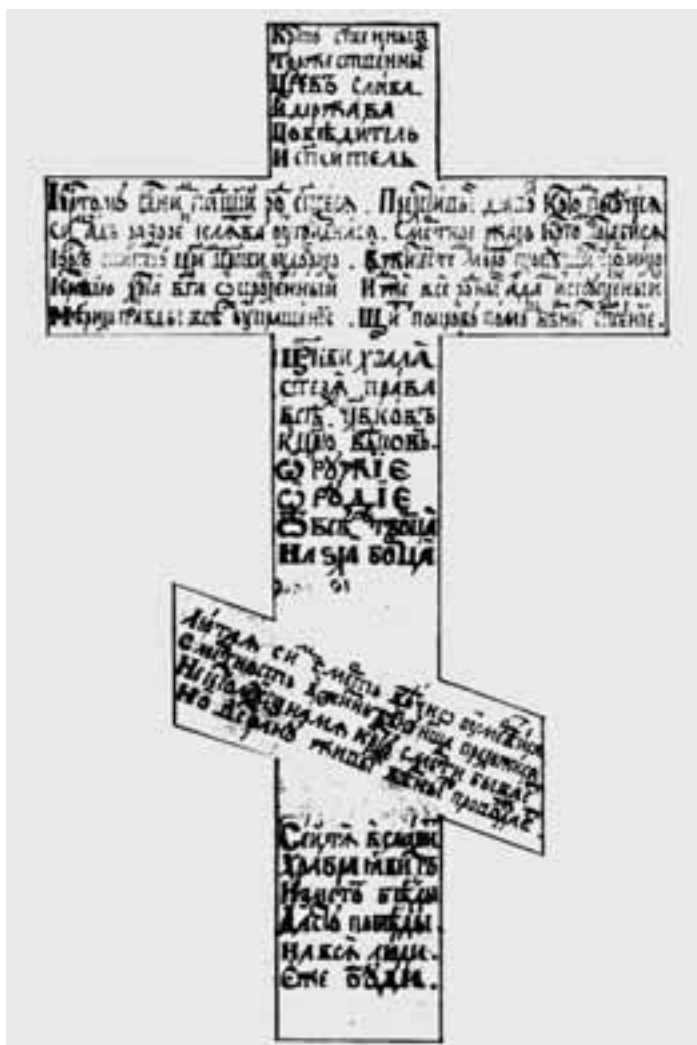
Был ли М.Ю. Лермонтов космистом в том философском смысле, какой вкладывают исследователи, анализируя работы Н.Ф. Федорова, А.В. Сухова-Кобылина, Н.А. Умова, К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского, А.Л. Чижевского и др.? Главный вопрос, который они ставили перед собой, способен ли человек, ощутив себя частицей вселенной, преобразовать природу, внешний мир и обрести бессмертие. Этот вопрос считается мечтой землян, он в центре философии русского космизма. В таком смысле, по-видимому, М.Ю. Лермонтова нельзя причислять к представителям уникального космического направления философской мысли России. Но под космизмом часто понимается поток русской литературы, включающей не только философов и ученых, но и поэтов, музыкантов, художников: Ломоносова, Тютчева, Вяч. Иванова, Скрябина, Чюрлениса и др. В эту "парадигму" включают и М.Ю. Лермонтова. В.А. Чивилихин в романе-эссе "Память" (1978—1984) пишет: "Вспомним попутно и знаменитое лермонтовское "Выхожу один я на дорогу" и поразительные его строки в этом стихотворении:

В небесах торжественно и чудно,
Спит земля в сиянье голубом...

Как он узнал, что Земля оттуда видится в голубом сиянье?

В русской литературе XIX века чисто поэтическое воображение, переносящее нас во внеземные просторы, сплеталось временами с воображением научно-фантастическим. Первым у нас написал о возможности околоземных путешествий человек, с которым мы не раз встретимся на боковых тропках нашего путешествия в прошлое, — о нем всегда можно сказать что-то интересное и свежее. По происхождению он принадлежал к роду Рюрика и был последним прямым потомком Михаила черниговского, убиенного в Орде в 1246 году. Друг Грибоедова и Кюхельбекера, Пушкина, Гоголя и Вяземского, композитора Глинки, историка Погодина, философ, талантливый писатель, изобретатель, выдающийся музыковед, общественный деятель и педагог, Владимир Одоевский всю жизнь был поборником справедливости и правды. Писал на склоне лет: "Ложь в искусстве, ложь в науке и ложь в жизни были всегда и моими врагами, и моими мучителями: всюду я преследовал их и всюду они меня преследовали"..." (210, с. 434.).

В.Ф. Одоевский, современник М.Ю. Лермонтова, был одним из тех, кто разделял романтические опыты "любомудров", был членом кружка "Общества любомудрия". В этом кружке русские поэты пытались создать новую поэтическую философию, которая позже была признана Н.Ф. Федоровым и, в определенной степени, В.И. Вернадским: "Прежде всего это идеал живого, "цельного знания". Оно синтезирует все силы



и способности человека: научные, художественные, религиозные, собирает и сам объект исследования — человека и природу, — растащенный по многочисленным рубрикам специальных наук. Задача "новой науки" воспринимается Одоевским так, как затем она будет сформулирована Н.Ф. Федоровым: полнота "знания и управления" силами природы. В такой науке, по мысли Одоевского, словно оживает начальное, магическое отношение человека к миру, в котором сильна была роль интуиции, сокровенного, внутреннего ведения. Только теперь эта глубина древнего целостного восчувствия мира сочетается со всей полнотой и детальностью знания, добытого человечеством в течение столетий.

В качестве некоего эталона познания выступает у Одоевского акт самопознания. Процесс познания здесь истекает как бы изнутри человека, поднимается из глубин души. В нем неразрывны разум и чувство. Познающий является в одно и то же время и субъектом и объектом познания: таким образом преодолевается "овнешненность" предмета познания, привычная его далекость и чуждость нам. Самопознание "есть знание внутреннее, инстинктивное, не извне, но из собственной сущности души порожденное", "таковы должны быть и все знания человека".

“Великое дело, — утверждает мыслитель, — понять свой инстинкт и чувствовать свой разум. В этом, может быть, вся задача человечества”. “Новая наука” как раз и должна осуществить синтез инстинкта и разума, двух главных способностей человека — природной и сверхприродной. В ней все инстинктивное обращается “в знание ума”, а “знание ума” становится внутренним, интимным, приобретает силу воздействовать на ход вещей” (цит. по: 164, с. 34). Здесь есть сходство с устремлениями М.Ю. Лермонтова, который рассматривает данные понятия более широко, свободно, во всей их многомерности и неисчерпаемости.

Интересно отметить и то, что космическая парадигма в первой половине XIX века пополнилась именем еще одного поэта, о котором мы уже упоминали, в творчестве которого мы находим корреляции с произведениями М.Ю. Лермонтова. Это В.И. Соколовский. Как и у М.Ю. Лермонтова, в его творчестве можно проследить барочные тенденции. Это особенно касается поэмы “Мироздание” (1832). Вот как поэт изображает космическую “современность”, о которой М.Ю. Лермонтов чаще говорит обобщенно.

Здесь все сливается в одно,
И без конца, и без предела,
Но есть пространство — там давно
В Моем сознании жизнь кипела.
Здесь неизменность есть закон —
Там все собою изменяло
Течение бурное времен:
Там есть конец, где есть начало!
В неизмеримой бездне той
Бесчисленных столетий звенья
Над дивною громадой тленья
Текли завещанной чередой.
Своими мощными словами
Из холодной тьмы небытия
Рождал и жизнь, и радость Я
И наполнял ее мирами;
Но время быстрое неслось,
Мгновеньями века летели,
Свершая путь, миры дряхлели
И вновь сливались в хаос.
(цит. по 210, с. 433)

В эпоху барокко не существует антагонизма между мистиками и рационалистами в нашем смысле слова. Свой мистический опыт М.Ю. Лермонтов, как и другие художники, запечатлевает в творчестве, объединяя рациональное и иррациональное. И все это сочетается с философской рефлексией, свойственной барокко. Соединение искусства и науки, как мы уже упоминали, обязательно для словесного творчества: “Поэт и писатель XVII века — одновременно и литературовед, он *artifex doctus*. Его искусство — это одновременно и точная наука о прекрасном, наука с определенной системой правил <...>. Поэт должен был в своем творчестве представлять мир с точки зрения теолога, физика, астронома, зоолога, то есть владеть основами различных наук”. В некоторой степени и читатель подходит к литературе аналитически” (119, с. 130).

Чтобы рассмотреть “барочный космос” М.Ю. Лермонтова, остановимся на наиболее значимых для его творчества и данного стиля понятиях — эмблематичности текста и вечности как одной из наиболее значимых категорий барокко.

2. Эмблематичность текста. “Скрытое” имя в стихотворениях М.Ю. Лермонтова

Казалось бы, тема имени не связана с космическими, небесными понятиями, но это только на первый взгляд. Исследование творчества М.Ю. Лермонтова показывает, что его “космизм” связан с эмблематичностью его текстов, реализующейся через эмблематику имени. Как правило, это многоплановая “картинность”, отсылающая к имяславческой философской тенденции — осмыслять мир и себя в связи с именами, причастными к Божественному имени. Суть философии имяславия хорошо проясняет С.Н. Булгаков в работе “Философия имени” (1920): “Возвращаясь к вопросу о священном Имени Божием. До сих пор, говоря об этом, мы имеем в виду лишь имена Божии (в смысле св. Дионисия Ареопагита), то есть именованья, в которых закрепляются откровения Божества или Его свойства: сказуемые, которые превращались в подлежащие, становились именами существительными, приобретали субстанциальность, то есть Божественную силу, неизбежно присущую всякому имени Божию. В этом смысле имя Божие есть общая категория, объемлющая собою многие имена, из которых каждое, однако, является в своем месте Именем. Имя есть основа, так сказать, онтологическое место для разных наименований, предикативности происхождения. Однако наряду с этими именованиями — сказуемыми и истекающими отсюда предикативными именами, ведь может быть, по крайней мере, мыслимо “собственное” Имя Божие, которое, подобно всякому другому, “собственному имени”, по вышеуказанному, не является предикативным или не имеет такого значения. Оно есть уже не кристалл именования, но имя как субъект, подлежащее, субстанция для всяких других наименований. Было бы дерзновенно ставить вопрос о том, каково это имя, единственное ли оно. Даже когда по недоразумению и неведению спрашивали, очевидно, из недолжной любознательности, об этом Имени богоугодные мужи, удостоенные богоявлений, они получили ответ: “Зачем ты спрашиваешь об Имени Моем? оно чудно”. Такой ответ получил праотец Израиль-богоборец, когда спросил Боровшегося с ним об Имени Его (Быт. XXXII, 29), так же отвечено было и Маною “Ангелом Божиим”, ему предсказавшим будущие события (Судей XIII, 17–18). Божественное Имя не было им сообщено. Имя Божие в собственном смысле слова, не как откровение о Боге, но как прямая Сила Божия, энергия Божия, исходящая из субстанциального существа, не может быть найдено человеком в себе, ни в своей мысли, ни в своей жизни, ибо оно ей трансцендентно. **Всякое именование Божие, получаемое вследствие откровения Божества о Себе, естественного или нарочитого, антропоморфно в том смысле, что человек в себе или чрез себя, как макрокосм или микрокосм, познает существо Божие. И поэтому такие именованья имеют всегда и человеческий смысл и значение, суть проекция человеческого на божественное или, наоборот, божественного на человеческое**” (42, с. 155).

Эмблематичность текста М.Ю. Лермонтова выявляется в процессе раскодировки “скрытого” имени в его стихотворениях. Мы имеем в виду анаграммы. Ф. де Соссюр, изучавший анаграммы в разных типах текста, в том числе и лирических стихотворениях в греческой поэзии, отмечает: “Основанием для появления анаграмм могло бы быть религиозное представление, согласно которому обращение к Богу, молитва, гимн

не достигают своей цели, если в их текст не включены слоги имени Бога. [И если принять эту гипотезу, то и погребальный гимн сам по себе, поскольку в нем встречается анаграмма собственного имени умершего, уже является результатом расширенного употребления приема, вошедшего в поэзию благодаря религии.]” (184, с. 642).

Анаграмма связана с сознательным или подсознательным обращением к Богу, а имя, которое анаграммируется, становится посредником в этом. Анаграмма является одной из составляющих стилиобразования поэзии, музыки и живописи барокко. Словесный текст, написанный в стиле барокко, содержит изображение эмблемы — зрительного воплощения текста. Эмблемами насыщены стихотворения, драмы. Эмблема в своей изобразительной части — это всегда образ-схема, притом неразрывно сопряженная со словом. Эмблематичность текста реализуется и в анаграммах имен собственных. Анаграммы имени собственного — символ морально-риторических экзегетических приемов барокко (см.: 138, с. 138). И.П. Смирнов пишет: “...искусство барокко и футуризм понимало человека в его персональном, социальном и родовом проявлениях. Не должно удивлять, что в ту и другую эпохи (но, конечно же, не только в эти эпохи) смысл человека мог быть сведен к смыслу **его имени, личного знака**. По словам Сильвестра Медведева, обращенных к царевне Софье, “слично Софии выну мудрой житии // Да вещь с именем точна может быть”. **Мотивация связи между именем и его владельцем — одна из версий такого подхода к человеку, при котором содержание личности совпадает с формой, в какой она выражает себя**. Если же этого совпадения нет — значит человек скрывает свой подлинный облик под маской. Симеон Полоцкий сетовал на то, что “Художническое дело во чести хранится, // А лице естественно не честно творится” (175, с. 356).

Бальтасар Грасиан в работе “Остроумие, или искусство изощренного ума” говорит о значимости имени в процессе построения барочного текста: “Имя — немалое подспорье для рассуждения; оно служит хорошей основой для установления соответствия или разности со свойствами предмета. Пользуясь этим, некий талантливый поэт создает искусное противопоставление в следующей отличной эпиграмме; вчитайтесь внимательно, в ней есть живая душа. Обращена она к святой Инес; истолковав ее имя — “овечка” — и ее мужество льва при попытках, автор заключает обручением ее с Божественным женихом — Львом Иудей и Агнцем божьим:

Агница Дева, но волк, когда ты на бой вызываешь,
Доблесть льва — не овцы — эта свирепость твоя.
Львица и Агница ты, когда, сохраняя стыдливость,
Дикою львицей грозишь, так что трепещет палач.
Агница, ждет тебя брак с невинным Агнцем Божьим.
Львица, невестою будь Победоносному Льву” (57, с. 247).

Говоря о музыке И.С. Баха, М.С. Друскин отмечает связь эмблемы с анаграммой: “Высокой степени обобщенности достигла также хроматизированная **тема распятия как эмблема страдания, “страстей Христовых”**. В разных интервальных сочетаниях она встречается во множестве баховских произведений, в явном или скрытом виде. (См. тему хора “Распи его!” из “Страстей по Матфею” или тему второго Кюрие из мессы h-moll; ср. тему фуги cis-moll I тома ХТК.) Эмблема эта обычно состоит из четырех разнонаправленных нот; если графически связать первую с третьей, а вторую с четвертой, образуется рисунок креста (×). **Фамилия “Бах” (BACH) при нотной расшифровке образует такой рисунок**, что, вероятно, не могло не поразить композитора. В Музыкальном словаре Вальтера сказано: “...Даже сами

буквы bach в своей последовательности мелодичны (обнаружил эту примечательность лейпцигский г-н Бах)” (71, с. 168).

Мотивы ночи — смерти — сна занимают особое место в творчестве М.Ю. Лермонтова: большая часть стихотворений о смерти была написана в 1830 году, в начальный период творчества (“Ночь I”, “Ночь II”, “Ночь III”, “Смерть”), стихотворение “Смерть Поэта” (1837) принесло Лермонтову известность, означало творческую зрелость художника. Одно из последних произведений поэта “Сон” (1841) стало итогом творчества, пророчески предвосхитило гибель Лермонтова. Ранние произведения о смерти характеризуются отвлеченностью, космическим осознанием человеческого существования в его земной и неземной ипостасях, парадоксальным совмещением телесного начала (в момент распада — “сын праха”) и жизни души (душа живет “не слыша на себе оков телесных”). Смерть переживается ночью, во сне как некое откровение, видение: “Я зрел во сне, что будто умер я...” (“Ночь I”). Отдавая дань романтическому методу, следует отметить особого рода натурализм, фактурную жесткость произведений, как бы физическую прочувствованность смерти лирическим героем. Стихотворение “Смерть Поэта” связано с пониманием судьбы поэта, ее социальной детерминированностью, роковой предрешенностью земного пути художника. “Сон” — итоговый виток в обращении к теме смерти, вбирающий в себя предыдущие: повторение мотивов сна, ясновидения, переключки со стихотворением “Смерть Поэта” выливаются в пророческое знание собственной судьбы, судьбы поэта вообще.

Судьба А.С. Пушкина становится для М.Ю. Лермонтова неким смысловым инвариантом, ее понимание означало раскодировку собственной судьбы. Семантические и структурные переключки стихотворений “Смерть Поэта” и “Сон” имеют явный характер: а) оба стихотворения реализуют топос смерти: б) в инициальной части обоих стихотворений содержится ключевой образ “свинцом в груди”, в структуре его наблюдается семантическое расслоение: “свинец” — ‘пуля’; “свинец” — ‘тяжесть’; в) в финальной части стихотворений содержится болевая точка — слово-образ “кровь”, который также претерпевает в обоих случаях семантическое расслоение (“кровь” — ‘физическая боль, страдание’; “кровь” — ‘преступление’); г) тексты характеризуются пронизанностью определенными звуками, содержащимися в именах поэтов — А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.

Имена становятся скрытыми словотемами произведений: переживание имени, связь имени и судьбы, ее предопределенность через имя — скрытые темы этих стихотворений. Анаграмма имени является особым организатором художественного пространства, дает ему и новое измерение, она может рассматриваться как внутренняя форма текста. В.Н. Топоров отмечает: “Поэт — автор “основного” мифа и его герой-жертва и герой-победитель, субъект и объект текста, жертвующий (жрец) и жертвуемый (жертва), вина и ее искупление. Он — установитель имен, немую и бездеятельную до него вселенную он сотворил в слове, собрав ее по частям, которые он отождествил (то есть придал им значение, нашел их тайный, скрытый или утраченный смысл) и выразил в звуке. Вселенная созданного таким образом поэтического текста “сильнее” и ярче, чем та же вселенная, взятая вне описания, до него. При таком понимании задач поэта имя приобретает особую значимость. Оно — самый краткий неточный итог, квинтэссенция изображаемого в поэтическом тексте, и потому оно — главное в тексте. Не случайно имя и именно оно становится объектом анаграммирования, а сам акт имяположения, становление имени, превращение “аппеллятивного” в “ономастическое” знаменует вхождение в мир новой сущности, новых сил и энергий. Эта предыстория



существенна в связи с особым положением имени в поэтических текстах и с анаграммированием имени в разные эпохи развития поэзии, в разных культурно-языковых традициях, в разных жанрах и стилях, у ранних поэтов. При этом важно, что определение “разный” не только не значит “всякий”, “весь”, но, напротив, скорее должно приниматься как “немногий” или — во всяком случае — как “остающийся в меньшинстве”. Именно поэтому анаграмма всегда тайна, лишь в небольшой своей части, обычно слабым намеком приоткрытая, а анаграмматический текст в целом тяготеет к классу эзотерических текстов, доступных только избранному читателю, конгениальному этому тексту” (191, с. 216).

Имя, особенно имя собственное, играет важную роль в смысловой и структурной организации произведения. Оно, по П.А.Флоренскому, орган деятельности пространства-устройства произведения. Собственное имя в отличие от нарицательного всегда познавательно ценно, так как опирается на самую сущность; энергия духовной сущности животворит всю систему. Исследователями отмечалась роль имени у Пушкина. Имя Мариула в “Цыганах” — это “звуковая материя, из которой оформливается вся поэма” (202, с. 455). Лермонтов часто скрыто

К.Э. Штайн, Д.И. Петренко

цитирует Пушкина, разгадывая прием, пускает его в ход, погружая в свою художественную систему, и это свойственно стилю барокко. “Скрытое” имя в стихотворениях о смерти — это и разгадка пушкинского приема, и реализация императива, выраженного Пушкиным в стихотворении 1830 года “Что в имени тебе моем...”: “Но в день печали, в тишине // Произнеси его тоскуя; // Скажи: есть память обо мне, // Есть в мире сердце, где живу я...”.

Лермонтов много говорит об имени, редко называя его. Оно охраняет любовь и память: “Пусть в этом имени хранится, // Быть может, целый мир любви...” (“К...” — 1832). Звуки имени глубоко переживаются лирическим героем: “Я не могу ни произнести, // Ни написать твое название: // Для сердца тайное страданье // В его знакомых звуках есть” (“Стансы К. Д.” — 1831). К имени благоговейно относится лирический герой М.Ю. Лермонтова.

Но мне ты всё поверь. Когда в вечерний час
Пред образом с тобой заботливо склоняясь,
Молитву детскую она тебе шептала
И в знаменье креста персты твои сжимала,
И все знакомые родные имена
Ты повторял за ней, — скажи, тебя она
Ни за кого еще молиться не учила?
Бледнея, может быть, она произносила
Название, теперь забытое тобой...
Не вспоминай его... Что имя? — звук пустой!
Дай бог, чтоб для тебя оно осталось тайной.
Но если как-нибудь, когда-нибудь, случайно
Узнаешь ты его, — ребяческие дни
Ты вспомни и его, дитя, не прокляни!

Ребенку. 1840

В стихотворении воспроизводится православная традиция во время молитвы называть имена родных и близких, с тем чтобы Господь помиловал их. Имя хранит тайну, нечто сокровенное. Это, может быть, маска, скрывающая лик героя, а имя — эмблема его. При этом выявляется особенность М.Ю. Лермонтова и его героев — проникновенно говорить с “небом”. С.А. Андреевский отмечал, что “без вечности души, вселенная, по словам Лермонтова, была для него “комком грязи”.

И, презрев детства милые дары,
Он начал думать, строить мир воздушный,
И в нем терялся мыслию послушной.

(“Сашка”, LXXI)

Люблю я с колокольни иль с горы,
Когда земля молчит и небо чисто,
Теряться взорами средь цепи звезд огнистой;
И мнится, что меж ними и землей
Есть путь, давно измеренный душой, —
И мнится, будто на главу поэта
Стремятся вместе все лучи их света.

(“Сашка”, XLVIII)

Никто так прямо не говорил с небесным сводом, как Лермонтов, никто с таким величием не созерцал эту голубую бездну. “Прилежным взором” он умел в чистом эфире “следить полет ангела”, в тихую ночь он чуял, как “пустыня внемет Богу и звезда с звездой говорит”. В такую ночь ему хотелось “забыться и заснуть”, но ни в каком случае не “холодным сном могилы”. **Совершенного уничтожения он не переносил** (5, с. 299—300).

В стихотворениях “Смерть Поэта” (1837) и “Сон” (1841) скрытое имя приобретает характер магической формулы. Зашифрование имени, то есть анаграммирование, связано с религиозной традицией. В результате расширенного употребления этот прием стал достоянием поэзии.

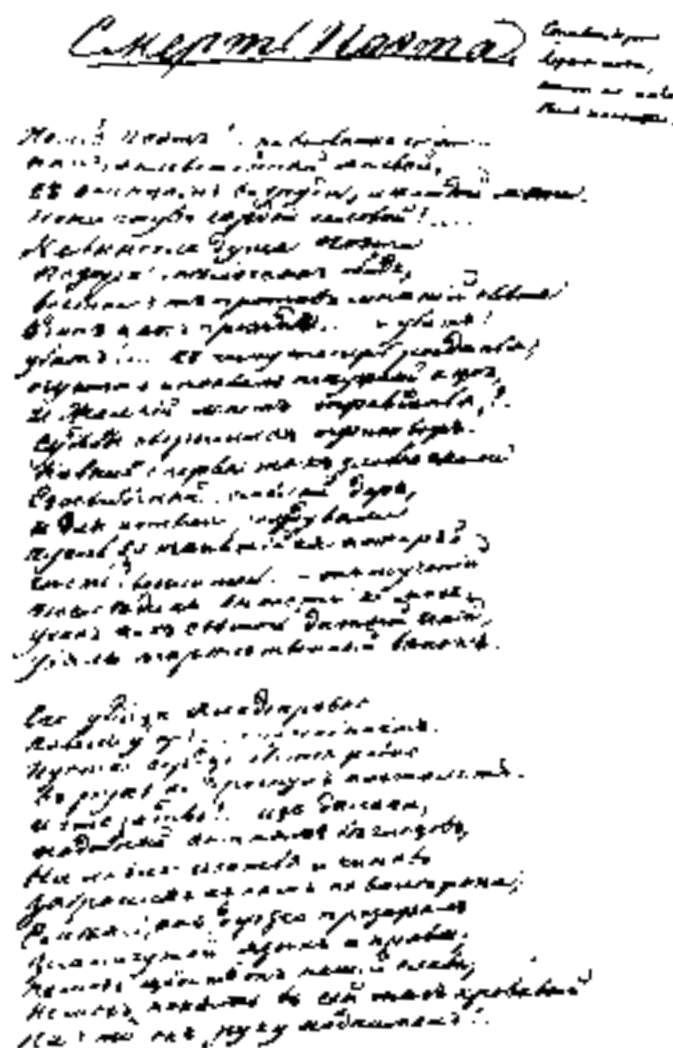
Лермонтовский текст

В нашем понимании анаграмма (то есть семантизированный повтор звуков, слогов имени в тексте) возникает в результате расслоения языка поэтического произведения. Под расслоением понимается такая перегруппировка языковых единиц текста, которая происходит на разных уровнях его организации и приводит к тому, что элементами гармонической организации становятся звуковые комплексы, не равные слову, — морфемы, элементы значений, части слов, сегменты предложений и т.д. Анаграмма — это высшее проявление гармонизации и семантизации звукового пласта произведения, звуковой повтор при этом создает не только словесную инструментовку, но и содержит словотему.

В стихотворении «Смерть Поэта» пронизанность текста звуком [п] задает название. Графика поддерживает эту заданность. П-слова повторяются на протяжении всего текста; это семантизированное пространство поляризовано: П-слова характеризуются как позитивной, так и негативной семантикой, — оно антинимично. Взаимоисключающие начала пронизывают текст. В первой части они находятся в неразрывном единстве, вторая часть содержит п-слова позитивной семантики (характеристика поэта), третья — п-слова негативной семантики («надменные потомки...»). Финальные строки на новом витке снова связывают их в неразрывное единство. П-слова, относящиеся к характеристике поэта, поляризованы внутри первой части: они означают смерть («погиб поэт», «пал», «поникнув») и одинокое противостояние («один как прежде»). Темпоральное переключение в актуальный момент подчеркивает неизбежную повторяемость вечной трагедии («прежде» — «теперь»). П-слова негативной семантики подчеркивают процессуальность (неслучайность) травмы «сперва» — «мучений последних». «Потеха», «пожар», «пистолет» рассматриваются как поляризованные сущности одного порядка. П-слова, характеризующие действия убийцы («подобный сотне...», «презирая», «не мог понять», «поднимал», «по воле рока»), указывают на зло, преследующее поэта, роковую предопределенность его судьбы.

Вторая и третья части содержат п-слова, обозначающие жестокое противостояние поэта и «толпы», углубляет личное отношение поэта к судьбе Пушкина («певец», «простодушный», «пламенный», «приют», «печать» — «подлостью прославленных», «пятою поправшие», «наперсники разврата», «палачи»). Финальные строки стихотворения содержат п-слова позитивной семантики, хотя через слово-образ «кровь» углубляется антинимия, заложенная в тексте («И вы не смаете всей вашей черной кровью // Поэта праведную кровь»). Позитивная семантика финальных п-слов смыкается в итоге с инициальной («Погиб поэт»), образуя ту «замкнутую спираль» (В.В. Набоков), которая характерна и для композиции «Сна».

В стихотворении «Сон» используется та же техника анаграммирования, но уже в расширенном виде: звуковые повторы, призванные явить имя, имеют более явный характер, в каждом стихе повторяется комплекс согласных, входящий в фамилию Л' Р М Н Т В. В стихотворении «Смерть Поэта» зашифровано имя умершего художника, а в «Сне» — имя самого Лермонтова, обладавшего «сверхчеловеческим» (Д.С.Мережковский) ясновидением и предсказавшим не только свою смерть, но и ее точнейшую картину. «Сон» содержит ряд сигналов анаграммированию: в рифму выведены местоимения я — моя; на протяжении всего текста повторяется предлог в, как бы дающий указание к усмотрению его (текста) внутренней сущности. Пронизывая насквозь тело стихотворения, звуки-буквы Л' Р М Н Т В сгущаются в последнем стихе строфы, клаузулы также включают сонор-



ные, входящие в фамилию и имя поэта: 1) Н—Н, М—М; 2) Н—Н, М—М; 3) М'—М', Н'—Н'; 4) j—j, Н—Н; 5) Н—Н, j—j. Имя Лермонтова, таким образом, представляет в тексте некую плоть, являющую духовную сущность. Связь стихотворений, реализующих мотивы смерти — ночи — сна, дает возможность предполагать особый (парадоксальный) характер лермонтовского мышления, позволяющий через смерть увидеть жизнь, через призму жизни — смерть, и при этом располагать такими точками отсчета, которые дают возможность наблюдать со стороны не только чужую, но и собственную смерть. Парадокс заключается и в том, что эти сферы пространства мысли были обозначены в самых ранних стихотворениях о смерти еще шестнадцатилетним поэтом. Анаграммы способствуют созданию эмблематичности текста, так как актуализация звуков имени интендирует картинность образа и вызывает в сознании портрет анаграммируемого образа.

Следует отметить, что анаграммы используются М.Ю. Лермонтовым сознательно или бессознательно в стихотворениях о смерти. Он как бы воспроизводит древнюю традицию с помощью имени обращаться к Богу, молитвенно просить о защите души умершего.

Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную,
Ты воспринять пошел к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Молитва. 1837

С.А. Андреевский отмечает: **“В Лермонтове живут какие-то затаенные идеалы; его взоры всегда обращены к какому-то иному, лучшему, миру.** Что воспевает Лермонтов? То же самое, что и все другие поэты, разочарованные жизнью. Но у других вы слышите минорный тон — жалобы на то, что молодость исчезает, что любовь непостоянна, что всему грозит неумолимый конец, — словом, вы встречаете пессимизм бессильного уныния. У Лермонтова, наоборот, ко всему этому слышится презрение. Он будто говорит: “Все это глупо, ничтожно, жалко — но только я-то для всего этого не создан!..” — “Жизнь — пустая и глупая штука...” — “К ней, должно быть, где-то существует какое-то дополнение: иначе вселенная была бы комком грязи...” И с этим убеждением он бросает свою жизнь, без надобности, шутя, под первой приятельской пулей... Итак, **лермонтовский пессимизм есть пессимизм силы, гордости, пессимизм божественного величия духа. Под куполом неба, населенного чудною фантазией, обличение великих неправд земли есть, в сущности, самая сильная поэзия веры в иное существование.** Только поэт мог дать почувствовать эту веру, как сказал сам Лермонтов:

Кто

Толпе мои расскажет думы?

— Или поэт, или никто!

И чем дальше мы отдаляемся от Лермонтова, чем больше проходит перед нами поколений, к которым равно применяется его горькая “Дума”, чем больше лет звучит с равной силою его страшное “И скучно и грустно” на земле — тем более вырастает в наших глазах скорбная и любящая **фигура поэта, взирющая на нас глубокими очами полубога из своей загадочной вечности...**” (5, с. 313).

Есть еще одно произведение, в котором мы встречаемся с анаграммированием, — “Памяти А.И. О<доевско>го” (1839). В данном случае в качестве словотемы используется имя Саша. Звуки этого имени рассеяны в тексте, обыгрывается и фоносемантика имени, основанная на “шумных” согласных.

.....
Любил ты моря шум, молчанье синей степи —

И мрачных гор зубчатые хребты...
И, вокруг твоей могилы **неизвестной**,
Всё, чем при жизни радовался ты,
Судьба соединила так чудесно:
Немая **степь синее**, и венцом
Серебряным Кавказ ее объемлет;
Над морем он, **нахмурясь**, тихо дремлет,
Как великан, **склонившись** над щитом,
Расскажам волн кочующих внимая,
А море Черное **шумит** не умолкая.

1839

В стихотворении активно используются С-слова. В последней части, например: “синей степи”, “неизвестной”, “всё”, “судьба”, “соединила”, “чудесно”, “степь”, “синее”, “серебряным”, “Кавказ”, “нахмурясь”, “склонившись”, “расскажам”. Эти слова — элементы, составляющие, как считал М.Ю. Лермонтов, судьбы А.И. Одоевского: творчество, Кавказ, степи. Четыре раза в стихотворении повторяется Ш-слово “шум”: “жизни шумной”, “ты умер... без шума”, “любил ты моря шум”, “море Черное шумит”. Шуму жизни противопоставлена смерть без шума и

шум Черного моря, которое не умолкает, в своем звучании как бы вечно воспроизводя имя Саша.

Эмблематичность текста М.Ю. Лермонтова и роль скрытого имени в его формировании раскрывает нам другой художник — художник авангарда В. Хлебников. Он называет его “поэтом железа”, давая направление поискам особого смысла, заложенного в стихотворениях М.Ю. Лермонтова о поэзии. Для понимания космизма и барочной поэтики М.Ю. Лермонтова это очень важно, так как имя Михаил, которое скрыто обыгрывается в стихотворениях самого М.Ю. Лермонтова о поэзии, связано с “небесным” именем Архистратига Михаила. В поэзии М.Ю. Лермонтова этот образ визуализируется, многократно обыгрывается его иконография, так что имя Михаил приобретает черты эмблемы, репрезентирующей творчество М.Ю. Лермонтова и органично раскрывающей связь “земного” и “небесного” в нем.

Раскодировка содержится в стихотворении В. Хлебникова “На родине красивой смерти — Машуке...” (октябрь, 1921), посвященного М.Ю. Лермонтову.

На родине красивой смерти — Машуке,
Где дула войскового дым
Обвил холстом пророческие очи,
Большие и прекрасные глаза,
И белый лоб широкой кости, —
Певца прекрасные глаза,
Чело прекрасной кости
К себе на небо взяло небо,
И умер навсегда
Железный стих, облитый горечью и злостью.
Орлы и ныне помнят
сраженье двух желез,
Как небо рокотало
И вспыхивал огонь.
Пушек облаков тяжелый выстрел
В горах далеке прокатился
И отдал честь любимцу чести,
Сыну земли с глазами неба.
И молния синее веткой огня
Блеснула по небу
И кинула в гроб травяной
Как почести неба.
И загрохотал в честь смерти выстрел тучи
Тяжелых гор.
Глаза убитого певца
И до сих пор живут не умирая
В туманах гор.
И тучи крикнули: “Остановитесь,
Что делаете, убийцы?” — тяжелый голос прокатился.
И до сих пор им молятся,
Глазам,
Во время бури.
И были вспышки гроз
Прекрасны, как убитого глаза.
И луч тройного бога смерти
По зеркалу судьбы
Блеснул — по Ленскому и Пушкину, и брату в небесах.
Певец железа — он умер от железа.
Завяли цветы пророческой души.
И дула дым священником
Пропел напутственное слово,
А небо облачные почести
Воздало мертвому певцу.

И доныне во время бури
Горец говорит:
“То Лермонтова глаза”.
Стоусто небо застонало,
Воздавши воинские почести,
И в небесах зажглись, как очи,
Большие серые глаза.
И до сих пор живут средь облаков,
И до сих пор им молятся олени,
Писателю России с туманными глазами,
Когда полет орла напишет над утесом
Большие медленные брови.
С тех пор то небо серое —
Как темные глаза.

«Октябрь 1921»

В последних строках стихотворения эмблематично запечатлен зрительный образ М.Ю. Лермонтова, его поэзии, воплощенный космически. Такие тексты мы относим к метапоэтическим, то есть текстам, в которых поэт исследует собственное творчество или творчество другого художника. Наша гипотеза, связанная со стихотворением В. Хлебникова, такова. В. Хлебников энциклопедически опирается в нем на множество текстов М.Ю. Лермонтова, в результате создает текст — самоинтерпретирующую систему, в которой исследует элементы моделирования лермонтовской самоинтерпретирующей системы творчества, то есть стихи Лермонтова о поэзии, в результате чего разворачиваются новые стратегии для анализа, исследования творчества М.Ю. Лермонтова.

Определим иерархию основных типов текста, на которой строится метапоэтический текст Велимира Хлебникова.

1. Поэтические тексты М.Ю. Лермонтова, и в первую очередь, стихотворение “Кинжал”.

2. Живописные работы М.Ю. Лермонтова как тексты.

3. Биографические данные и образ жизни М.Ю. Лермонтова как текст (социофизический контекст).

4. Имя **Михаил** как концентрация творчества и стратегия интерпретации, указание на разгадку иконографического начала метапоэтических текстов М.Ю. Лермонтова.

Стихотворение “На родине красивой смерти — Машуке...” представляет собой тип сложнейшей многослойной поэтической системы. Несмотря на то, что в нем реализуются основные принципы творчества В. Хлебникова: мифопоэтическое начало, опора на космогонический миф, единство истории (подлинных событий) и поэтических вымыслов, современное мифотворчество и фольклорное начало и мн. др., — в нем сосредоточены и наиболее характерные черты поэтики Лермонтова.

Текст опирается на скрещение жанров. В нем есть элементы погребального гимна, притчи, жития, лирического стихотворения. Развернутый полисиндетон (союз “и”) маркирует тип текста, характерный для притчевого, житийного начала: “**И** белый лоб... // **И** умер навсегда... // **И** вспыхивал огонь // **И** отдал честь... // **И** кинула в гроб травяной... // **И** загрохотал...” и т.д. Следует указать на то, что элементы полисиндетона, имеющего четко выраженный анафорический характер, актуализируют в целом два ряда понятий, связанных 1) со смертью героя стихотворения (Лермонтова); 2) с жизнью его в ином мировом измерении, осознаваемом и воспринимаемом другим поэтом — лирическим героем стихотворения. Ключевым словом-образом идентификации понятий первого ряда является слово-образ “**умер**” (“**бог смерти**”, “**гроб**”, “**священник**”), словами-образами, идентифицирующими понятия второго ряда, являются лексемы “**живут**” (глаза) — “**до сих пор**”. Таким образом осуществляется

локализация временного начала в восприятии автора (“**до сих пор**”) и подчеркивается надмирное вневременное обитание Лермонтова через конкретизацию пространственных показателей (“**небо**”).

Текст Хлебникова — это не только и не просто рефлексия над творчеством и судьбой М.Ю. Лермонтова, он вбирает их в себя, и все творчество в целом; сконцентрировано оно в тексте Хлебникова по опорным (ключевым) словам текстов М.Ю. Лермонтова — прочитан код, выявлен он другим художником, дающим возможность создать особые стратегии для интерпретации.

Прежде всего обратим внимание на полицитатность текста. Прямая цитата “**Железный стих, облитый горечью и злостью**”; “**любимцу чести**” — измененная цитата (Ленский Пушкина — “**невольник чести беспощадной**”, Пушкин Лермонтова — “**невольник чести**” в “Смерти поэта”, имена поэтов названы в тексте).

Стихотворный текст, сотканный из ключевых слов-образов, актуализирующих множество поэтических текстов М.Ю. Лермонтова, входящих в данный текст как микроцитаты (точные цитаты), находится в языковых слоях (лексический, синтаксический слой) поэтического текста В. Хлебникова. Их наличие позволяет говорить об актуализации неязыковых слоев данного поэтического текста, одним из которых является многомерный и динамичный слой художественных артефактов — лермонтовских произведений. Мы относим их к когнитивным артефактам, то есть созданным произведениям, которые существуют во времени и пространстве и наряду с фреймами, картинами, видами, культурными схемами они функционируют в неязыковых слоях, опираясь на когнитивные структуры языковых слоев.

Слой артефактов является многомерным потому, что одно и то же слово актуализирует подвижное множество текстов (различные контексты их динамизируют). Часто это названия стихотворений М.Ю. Лермонтова: “Смерть” (1830), “Гроза” (1830), “Небо и звезды” (1831), “Бой” (1832), “Смерть Поэта” (1837), “Молитва” (1837), “Тучи” (1840), “Родина” (1841), “Пророк” (1841), “Утес” (1841) и др.

Многokrатно повторяются такие слова-образы, как “**очи**”, “**глаза**”, “**певец**”, “**небо**”, “**орел**”, “**сражение**”, “**горы**”, “**огонь**”, “**выстрел**”, “**туманы**”, “**буря**”, “**пророческий**”, “**облака**”, “**утес**” и



др., которые отсылают к множеству хорошо известных текстов М.Ю. Лермонтова: “Русская мелодия” (1829), “Мой демон” (1829), “Кавказ” (1830), “Ночь I” (1830), “Ночь II” (1830), “Парус” (1832), “Смерть Поэта” (1837), “Бородино” (1837), “Кинжал” (1838), “Дары Терека” (1839), “Завещание” (1840), “На севере диком стоит одиноко...” (1841), “Спор” (1841), “Пророк” (1841) и мн. др. Все это призвано воссоздать поэтический мир М.Ю. Лермонтова с его космизмом (небо — земля), пространственной и временной бесконечностью. Оперирование не собственно языком как материалом произведения, а уже готовыми текстами, их активизация в неязыковых слоях — характерная черта футуристической поэтики, основы которой формировал сам Хлебников. Рефлексию над текстами Лермонтова, цитатный пуантилизм можно интерпретировать и с точки зрения теории “прибавочного элемента” К.С. Малевича, когда стилизованные черты, образы, характерные для творчества какого-то художника, вносятся в другое произведение (см.: 129).

Таким образом, языковая ткань текста соткана на основе образной системы самого Лермонтова, при этом актуализированными оказываются слова-образы, связанные с **воинственной тематикой** — так интерпретируется происшедшая дуэль: “дула войскового дыма”, “сраженье двух желез”, “пушек облаков тяжелый выстрел”, “выстрел тучи”, “певец железа — он умер от железа”, “дула дыма”, “воинские почести”.

Далее акцентируется словообраз “глаз” — “пророческие очи”, “большие и прекрасные глаза”, “певца прекрасные глаза”, “сын земли с глазами неба”, “глаза убитого певца // И до сих пор живут не умирая”, “молятся глазам”, “как убитого глаза”, “то Лермонтова глаза”, “зажглись, как очи, // Большие серые глаза”, “писателю... с туманными глазами”, “как темные глаза”.

Множественные повторы связаны с образом **неба**: “к себе на небо взяло небо”, “небо рокотало и вспыхивал огонь”, “пушек облаков тяжелый выстрел”, “сын земли с глазами неба”, “молния синюю веткою огня // Блеснула по небу”, “как почести неба”, “выстрел тучи”, “тучи крикнули”, “вспышки гроз”, “луч тройного бога смерти”, “по Ленскому и Пушкину”, “небо облачные почести воздало”, “небо застонало”, “в небесах зажглись”, “живут средь облаков”, “то небо серое — как темные глаза”. Образ неба соединяет предыдущие образы в одну **триаду: глаза — война — небо**.

Один из ключевых образов текста — **железо, железный** — имеет двойственную семантику — ‘оружие’ — ‘стих’: “дула войскового дыма”, “железный стих”, “сраженье двух желез”, “пушек облаков”, “выстрел тучи”, “певец железа — он умер от железа”, “дула дыма”. Отсылка этого образа также двойственная — сражение на небе и на земле. Земное начало как раз и связано с образом железа.

Металлы, как отмечает В.Н. Топоров, “воплощают идеи вечности, войны, воинства”, “геральдическими” металлами считаются серебро..., золото..., железо с черной поверхностью. <...> ... железо символизирует **постоянство, жестокость, силу, упрямство, терпение, грубость**... <...> Железо в древнееврейской традиции — символ несчастья, рабства, выносливости, решительности. <...> Отмечается, что эпитет “железный” обладает рядом негативных коннотаций; ср. *железный век (худший из веков)*, *железное дерево (виселица)* и ряд других мифологизированных мотивов, как-то: *железная маска, железная рука, железный крест* (курсив автора. — К.Ш., Д.П.) и т.п.” (192, с. 147).

В диссертации Н. Арлауской “Строение смыслового пространства текстов Велимира Хлебникова” (Вильнюс, 1998) отмечается, что “лексемы, называющие орган зрения, занимают центральное положение в смысловом поле глаз, являются его

ядром, глаз регулярно метонимически замещает собой человека и любое тело; смысловая область глаз и сфера зрения занимают иерархически высокую позицию в мире, создаваемом текстами Хлебникова; и связан этот образ в них с космогонически отмеченными местами; связь глаза с космогонией укоренена во многих мифологиях; глаз отторгает зрительную силу от человека и, метонимически замещая его, участвует в круговороте **жизнь — смерть**, участие в этом круге носит оттенок жертвенности, а зрительная сила становится плодотворящей силой. Признаки глаза в текстах Хлебникова коррелируют с признаками архетипического героя; герой является родоначальником, основателем города, нового времени; религии, нового способа жизни (глаз устанавливает центр текстового пространства и организует его, определяет как основную ценность тайноведения” (12, с. 46).

Н. Арлауская отмечает также, что существует определенная аналогия между строением хлебниковского текстового пространства и культурнобиографического (социофизического) (там же, 49). Так же Хлебников оперирует и социофизическим пространством М.Ю. Лермонтова.

Пространство лермонтовских образов, сотканное из лирических текстов, выводит к другому текстовому пространству. Стих **“Обвил холстом пророческие очи”** обращает нас к портретам М.Ю. Лермонтова, и в частности к одному из автопортретов.

Автопортрет М.Ю. Лермонтова (1837–1838), где он написал себя на фоне Кавказских гор в форме офицера Нижегородского драгунского полка, изображает Лермонтова “в бурке, накинутой на куртку с красным воротником, с кавказскими газырями на груди; на кабардинском ремне с серебряным набором — черкесская шашка” (74, с. 166). И.А. Желвакова, комментирующая этот портрет в альбоме “Лермонтов: Картины. Акварели. Рисунки (1980)”, рассматривает его как портрет поэта: “Портрет передает глубокий, напряженный мир поэта, его страдания, его душу. Автопортрет отвечает творческой личности Лермонтова-поэта, рано осознавшего свое предназначение. Он знал, что рожден для великих дел, свою миссию видел в роли поэта-пророка” (там же). На обороте паспарту поэта немецкая надпись г-жи Берольдинген, дочери А.М. Верещагиной, в которой соединяются двойственные роли Лермонтова: “Михаил Лермонтов, русский офицер и поэт, им самим рисованный” (там же).

Нет ничего удивительного в сближении разных типов текста — поэтического и акварели. Можно указать на следующие семантические послышки: объединение **топосов воинства и поэзии** (творчества) в текстах Лермонтова о поэзии в автопортрете. Знаками, кодифицирующими первый топос, являются военный костюм, кавказская шашка, которую он сжимает в руке, и использование слова-образа “кинжал” в текстах о поэзии, а также лексемы с “военной” семантикой: **“Товарищ светлый и холодный, // Задумчивый грузин на месть тебя ковал, // На грозный бой точил черкес свободный”** (“Кинжал”. 1838).

Интересно отметить, что в стихотворении “Кинжал” (1838) есть также автопортретотражение: некий двойник, образное скопление, намек на обладателя кинжала:

Кинжал

Люблю тебя, **булатный мой кинжал**,
Товарищ **светлый и холодный**.
Задумчивый грузин на месть тебя ковал,
На грозный бой точил черкес свободный.

Лилейная рука тебя мне поднесла
В знак памяти, в минуту расставанья,
И в первый раз не кровь вдоль по тебе текла,
Но светлая слеза — жемчужина страданья.

И черные глаза, остановясь на мне,
Исполнены таинственной печали,
Как сталь твоя при трепетном огне,
То вдруг тускнели, то сверкали.

Ты дан мне в спутники, любви залог немой,
И страннику в тебе пример не бесполезный:
Да, я не изменюсь и буду **тверд душой**,
Как ты, **как ты, мой друг железный**.

1838

В клинке, как в зеркале, взгляд находит отражение. М.Н. Лобанова отмечает роль зеркала в поэтике барокко: “Зеркальное отражение, принцип симметрии также являются символами единства. Зеркало — излюбленный барочный образ, обладающий множеством смыслов. Изображение зеркала “обычно служит мотиву Vanitas. Оно связывается с представлениями о неизбежности смерти <...> Зеркало служит эмблемой самопознания и в то же время имеет мирское, чаще всего дидактическое значение. Образ зеркала в эмблематике легко сближается с образом сферы, подчиненным семантике вечности” (119, с.127).

С образом “стали” мы встречаемся в “Герое нашего времени”. Лермонтов пишет о глазах Печорина: “...об глазах я должен сказать еще несколько слов. <...> Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли какимто фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был **блеск, подобный блеску гладкой стали**, ослепительный, но холодный...” (105, с. 333).

Образ железа, стали несет и позитивную, и отрицательную семантику: “...я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их **я вышел тверд и холоден, как железо**, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль **топора в руках судьбы! Как орудье казни**, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья...” (там же, с. 438).

В поэме “Измаил-Бей” появляется образ глаз — “лезвёе кровавой стали”:

...и блистали
Как лезвёе кровавой стали
Глаза его — и в этот миг
Душа и ад — всё было в них.
1832

В поэме “Демон”:

Могучий **взор** смотрел ей в очи!
Он жег ее. Во мраке ночи
Над нею прямо он **сверкал**,
Неотразимый, **как кинжал**.
Увы! злой дух торжествовал!

Следует обратить внимание, что портрет в стихотворении “Кинжал” также акцентирует глаза (“**черные**”, “**исполнены таинственной печали**”, “**...как сталь**”, “**при трепетном огне**”, “**тускнели**”, “**сверкали**”).

Автопортретное сходство можно подтвердить данными современников М.Ю. Лермонтова: в “Лермонтовской энциклопедии” рассматривается вопрос иконографии Лермонтова, при этом указывается “изменчивая наружность поэта”, “большие глаза”. В воспоминаниях И.С. Тургенева отмечается: “Задумчивой прелестью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших неподвижно-темных глаз” (188, с. 428).



Все это важные вещи констатационного плана, внешне не связанные с интерпретацией текстов, но они наводят нас на мысль, что в данном случае параметры, заданные для интерпретации, связаны с определенной культурной схемой, которая ведет нас к имени **Михаил**. Михаил в переводе с еврейского значит ‘кто яко Бог’, или: ‘кто равен Богу’ (66, с. 250). По Писанию, он входит в сонм святых ангелов — “Ангела мирна, верна наставника, хранителя душ и телес наших” (там же, с. 250). По данным религиозных текстов, Архистратиг Михаил — “начало”, вождь небесных сил, служитель Божественной славы и наставник человеков. При богослужении церковь акцентирует преимущественно “**духовновое служение** Архистратига Михаила во славу Божию и в защиту верных от искушений и зол”. По преданию, при переходе через Иордан Архистратиг Михаил явился Иисусу Навину **с обнаженным мечом**. Архистратиг Михаил — Божественное украшение мира дольного и его ограждение и утверждение. Церковь учит, что святой Архангел Михаил “крепостию Божественною **обходит всю землю от лютых**, изымая призывающим Божественное или его”; именует его “непостыдным предстателем верных, путеводителем и наказателем заблудших”. “Как **воитель божий**, Михаил изображаем был древле попирающим ногами люцифера, держащим десницею **копие**, с белою на вершине хоругвию, а шуйцею — зеленую финиковую ветвь, как знамение победы” (там же, с. 258).

Как правило, в своих текстах Лермонтов не обыгрывает имя прямо; понятно, что ни Лермонтов, ни Хлебников, декодирующий тексты Лермонтова о поэзии, не видит в нем прямое воплощение Архистратига — скорее, через косвенную цитацию и структуру опорных элементов внутренней формы имени просматриваются черты судьбы. В стихотворении “Ветка Палестины” (1837)

Лермонтов упоминает Архистратига Михаила с помощью перифразы “Божьей рати лучший воин”, создавая его поэтический портрет:

Иль, Божьей рати лучший воин,
Он был, с безоблачным челом,
Как ты, всегда небес достоин
Перед людьми и божеством?..

1837

Говоря об имени **Михаил**, П.А. Флоренский отмечает: “Имя Архистратига Небесных сил, первое из **тварных** имен духовного мира, Михаил, самой этимологией своей указывает на **высшую меру духовности**, на особливую близость к **Вечному**: оно значит “Кто как Бог”, или “Тот, кто как Бог”. Оно означает, следовательно, наивысшую ступень Богоподобия. Это имя — **молниевой** быстроты и непреодолимой мощи, или энергии Божией в ее осуществлении, в ее посланничестве. Это — мгновенный и ничем не преодолимый огонь, кому — спасение, кому — гибель. Оно “исполнено ангельской крепости” (202, с. 631—632). И далее П.А. Флоренский говорит о чертах, которые он как будто списал с личности Лермонтова: “По своей природе, имя Михаил — противоположность земной косности, с ее и враждебным, и благодетельным торможением порывов и устремлений. И, попадая на землю, это имя живет на ней как чуждое земле, к ней не приспособляющееся и не способное приспособиться. Михаил — одно из древнейших известных в истории имен. Но и за много тысяч лет своего пребывания на земле оно остается откровением на земле и не делается здесь своим... Этому имени трудно осуществлять себя в земных средах, слишком для него плотных. <...> Михаил чувствует себя незадачливым и винит в этом мир, косный и неотзывчивый, но, на самом деле, получающий от Михаила малодоступные ему, миру, импульсы <...> Попад с неба на землю, Михаил, светлый или темный ангел, одинаково жалуется, что земля — не небо, и не то не понимает, не то не хочет понять, что он уже не на небе и что земле свойственна законная и в общем порядке мироздания благодетельная тяжесть, плотность и вязкость. Между тем, Михаил требует эфира...” (там же, с. 632—633).

Вспомним:

И мысль **о вечности**, как великан,

Ум человека поражает вдруг...

1831-го июня 11 дня

Как часто **силой мысли** в краткий час

Я жил **века и жизнью иной**,

И о земле **позабывал**.

1831-го июня 11 дня

Поэт Д.Л. Андреев так и воспринимал М.Ю. Лермонтова — как вестника, посредника между земным и небесным. “Миссия Лермонтова — одна из глубочайших загадок нашей культуры. <...> ...пронизывающий насквозь человеческую душу суровый и зоркий взор; глубокая религиозная натура, переключающая сомнение из плана даже философских суждений в план богорборческого бунта, — наследие древних воплощений этой монады в человечестве...” (4, с. 323).



Ранее Д.С. Мережковский в эссе “М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества” (1908—1909) связывает имя Лермонтова с деяниями Архистратига Михаила, представленными в “Откровении Святого Иоанна Богослова” (Апокалипсис. 12, 7—9), считая, что особенностью мистического опыта М.Ю. Лермонтова было “чувство незапамятной давности, древности — “веков бесплодных ряд унылый”, — воспоминание земного прошлого сливается у него с воспоминанием прошлой вечности, таинственные сумерки детства с еще более таинственным всполохом иного бытия, того, что было до рождения” (135, с. 359), что он был причастен к “тайне премирной”: “Произошла на небе война: Михаил и ангелы его воевали против Дракона; и Дракон и ангелы его воевали против них; но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий Дракон” (там же, с. 358—359).

Интересно отметить такую деталь, что образ Архистратига Михаила является значимым для эстетики барокко, особенно для темы Страшного суда. Можно привести любопытный пример — живописное произведение Яна Вермеера “Женщина с весами” (1660—1665). Молодая женщина с весами в руке “изображена на фоне полотна “Страшный суд”. Стоит вспомнить, что в работах фламандских мастеров на эту тему в центре всегда изображалась фигура архангела Михаила с весами в руке. Так устанавливается невидимая связь, таинственно объединяющая сцену, изображенную Вермеером, с “контрмотивом”, звучащим на картине, висящей на стене” (88, с. 208). Лермонтовский “Кинжал” и меч в руках архангела Михаила — то барочное соответствие, на основе которого М.Ю. Лермонтов и В. Хлебников сближают эти мотивы.

Биографические данные и социокультурный контекст в творчестве В. Хлебникова оказываются коррелирующими, поэтому внешне стихотворение “На родине красивой смерти — Машуке...” основано на точных биографических данных: дуэль, гроза, совпадение **имени, судьбы**, творчества в творчестве.

Отсюда огромную роль играет воссоздание **среды обитания, места**: “родина красивой смерти”, “Машук”, “небо”, “орлы”, “сражения”, “огонь”, “пушки”, “горы”, “молния”, “тучи”, “горцы”, “утес”.

Профессиональные качества обыгрываются двойственно: **поэт — живописец, военный (воин)**: “дула войскового дыма”, “холст”, “певец”, “сражение желез”, “огонь”, “певец железа”, “Ленский”, “Пушкин”, “пророческая душа”, “мертвый певец”.

Точно воспроизводятся **обстоятельства гибели**: “Машук”, “дула дыма”, “небо рокотало”, “молния блеснула” и т.д.

Итак, в ходе интерпретации лермонтовских текстов В. Хлебников намечает корреляции между своим и Лермонтова мировидением, на основании чего можно предполагать, что М.Ю. Лермонтов, не рассматривающий в текстах свое имя как судьбу на поверхностном уровне текстов, тем не менее глубинно воспринимал свое назначение и судьбу, отталкиваясь от имени и его внутренней формы, активизируя архетипическое и мифологическое начало, которое лежит в его основе. Отсюда соединение воинства и поэзии в реальном социофизическом контексте (тексте), в портретном (живописном, графическом) строе текстов, поэтических текстах, где лирический герой, в частности, герой стихотворений о поэте и поэзии, воспринимает “мерный” звук “могучих слов” призванным “воспламенить **бойца** для битвы”, а образ **кинжала — меча** (символа жизни — смерти, креста в религии, с его помощью отсекается все недостойное и бесплодное) реализует категорический императив поэта в процессе духовного совершенствования.

Ты дан мне в спутники, любви залог немой,
И страннику в тебе пример не бесполезный:
Да, я не изменюсь и буду тверд душой,
Как ты, как ты, мой друг железный.

Кинжал. 1838

Есть и еще одно косвенное доказательство переклички образов М.Ю. Лермонтова и Архистратига Михаила. Лермонтовед В.А. Захаров в 1989 году в статье “Портрет”, опубликованной в нашей местной газете “Ставропольская правда”, пишет: “В Государственном лермонтовском музее-заповеднике “Тарханы” в церкви, освященной в память св. Марии Египетской, в алтаре помещена большая икона Михаила Архангела, о которой П.А. Вырыпаев в книге “Лермонтов с нами” писал: “Михаил Архангел, лицо которого художником, видимо, писано с портрета Лермонтова, работы Будкина...”. Эта икона была заказана бабушкой поэта своему крепостному живописцу вскоре после трагической гибели внука. Елизавета Алексеевна попросила придать облику святого, покровителя ее внука, лицо любимого ею Мишеля. Для образца и был взят портрет, висевший в то время еще у нее в доме. Икона была закончена. И в правом нижнем углу иконописец написал: “Обличие Архангела Михаила списано с портрета Лермонтова работы художн.” (79, с. 7). Икона объединила два образа, как всегда бывает у Лермонтова, антиномично (земное — небесное), но уже в варианте “разрешения” антиномии, так как Лермонтов уже земному миру не принадлежал*.

Концентрация смыслов в текстах М.Ю. Лермонтова, идущая от имени, могла быть сознательной и подсознательной, а может быть, и бессознательной одновременно, но важно одно: не называя имени, и Лермонтов, и Хлебников идут от имени (а может, и наоборот, приходят к имени) как к “концентру” творчества Лермонтова. Следует обратить особое внимание на то, что этот путь интерпретации и творчества и жизни М.Ю. Лермонтова “разгадывает” другой художник — В. Хлебников. В данном случае разгадано “осуществление имени”: “...имя есть сила, семя, энергия, — пишет С.Н. Булгаков. — Оно формирует изнутри



своего носителя: не он носит имя, которым называется, но в известном смысле оно его носит как внутренняя целепричина, энтелехия, по силе которой желудь развивается дубом, а зерно пшеницы колосом, хотя судьбы колосьев могут быть различны” (42, с. 131). С имяславческой философией В. Хлебников связан одной эпистемологической реальностью (структурой идей) начала XX века. В имени заложена инвариантная (стереотипная) семантическая и энергетическая структура первообраза, которая тем не менее варьируется, оказывая влияние на судьбу носителя имени и на его дело. Отсюда разгадка имени — это разгадка и судьбы и творчества. Имена, по Булгакову, — это “жилы, кости, хрящи, вообще части ономатического скелета человека”. Имя “есть самое устойчивое в человеке, имеет жизнь, которую надо восстановить (левират), честь, которую можно защищать (дуэль), имеет вечную судьбу” (там же, с. 145).

И так как “имена человеческие написаны на небесах” (там же), они причастны к главному Имени, которое “превыше любого слова и любого познания, и вообще пребывает по ту сторону бытия и мышления” (166, с. 19). Возможно, поэтому в стихотворении В. Хлебникова называется фамилия Лермонтов, но не имя, как наиболее независимое от конкретного бытия человека, “растворенное” тем не менее в его делах, в данном случае в творчестве М.Ю. Лермонтова. Отсюда гармония вечного, заданного (устойчивого и стереотипного) и живой энергии имени, которой наполняется оно в осуществлении жизни и художественного творчества поэта. Невозможно, конечно, в осуществлении жизни и творчества как текста все свести к имени. Но в интер-

*Фотографии церкви святой Марии Египетской в Тарханах, а также иконы Архангела Михаила см. на стр. 191—193 настоящего издания

претации творчества и Лермонтова, и Хлебникова (который, как известно, переименовал себя: Виктор — Велимир — и действовал далее в соответствии с этим переименованием), это одна из ипостасей нашего бесконечного приближения к языку и мышлению великих художников. При этом лучшим посредником в познании творчества одного поэта будет другой поэт. И, видимо, наиболее достоверные знания о творчестве — это данные метапоэтики, которая погружает нас в глубинные пласты не только сознательного, но и бессознательного в тексте и его интерпретации.

Интересна еще одна ипостась образа кинжала как символа поэтического творчества. М.Ю. Лермонтов призывал вернуть поэзии ее ораторские свойства, а поэту функции учителя, пророка, могущего повести за собой народ.

Твой стих, как Божий дух, носился над толпой;
И отзыв мыслей благородных
Звучал, как колокол на башне вечевой,
Во дни торжеств и бед народных.

.....
Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?
Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?

Поэт. 1838

Эти черты свойственны поэзии барокко. И.П. Смирнов, анализирующий традиции барокко в творчестве классического авангарда, отмечает действенность метафоры “слово — оружие”: “...литературное произведение получало черты апеллятивного сообщения, требующего от адресата немедленного отклика: барокко канонизировало жанр просьб-посланий и проповедей, футуризм — агитационное искусство. **Слово было оружием**: эту метафору находим не только в известных стихах Маяковского, но в недавно открытых поэтических “эпистолиях” так называемой приказной школы (Петр Самсонов):

Штурмовати языком яко копием на ны поучаешься
Крепко же и сами сопротив вас стати утверждаемся” (175, с. 355).

3. Вечность

Лермонтову было дано небывалым образом расширить границы поэтического мышления. Временные параметры его поэтического мира составляют фундаментальную триаду: прошлое (не только годы, но и века, эпохи) — настоящее — будущее, пределом которого не является земная жизнь. Прошлое историческое время обозначено конкретными датами, именами, но оно только краткий эпизод в прожитых его лирическим героем веках и эпохах:

Редют бледные туманы
Над бездной смерти роковой,
И вновь стоят передо мной
Веков протекших великаны.

1831-го января

Это поразительное чувство памяти прошлых эпох в особенности интересовало философов религиозного направления С.А. Андреевского, Д.С. Мережковского, Д.Л. Андреева. Д.С. Мережковский писал: “Чувство незапамятной давности, древности — “веков бесплодных ряд унылый”, — воспоминание змного прошлого сливается у него с воспоминанием прошлой вечности, таинственные сумерки детства с еще более таинственным всполохом иного бытия, того, что было до рождения.

И я счет своих лет потерял
И крылья забвенья ловлю.
Как я сердце унести бы им дал,
Как бы **вечность** им бросил **мою!**

Так же просто, как другие люди говорят: “моя жизнь”, Лермонтов говорит: “моя вечность” (135, с. 359).

М.Ю. Лермонтов точно характеризует вечность — это то, что “безначально, бесконечно”:

Смело верь тому, что **вечно**,
Безначально, бесконечно,
Что прошло и что настанет,
Обмануло иль обманет.

1832

В энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона статья “Вечность” была написана В.С. Соловьевым: “Вечность — это слово употребляется в двух совершенно различных смыслах. 1. Оно означает свойство и состояние существа, безусловно не подлежащего времени, то есть не имеющего ни начала, ни продолжения, ни конца во времени, но содержащего за раз, в одном нераздельном акте, всю полноту своего бытия; такова вечность существа абсолютного. 2. Под вечностью разумеется также бесконечное продолжение или повторение данного бытия во времени; такова принимаемая во многих философских системах вечность мира, которая иногда, (например, у стоиков) представляется как простое повторение в бесчисленных циклах одного и того же космогонического и исторического содержания. В порядке развития человеческой мысли ни то, ни другое понятие вечности не может быть признано первоначальным. Оба они последовательно выводились из наблюдения над долговечностью различных существ и предметов. Если эта долговечность неодинакова, если некоторые вещи продолжают существовать, когда другие исчезают, то мысль, хотя бы и младенческая, должна прийти к представлению предметов, которые продолжают существовать всегда; эта мысль подтверждалась тем фактом, что никто из смертных никогда не видал исчезновения таких предметов, как земля, небо, океан. С другой стороны, недолговечность большинства прочих вещей, непременно исчезающих во времени, заставляла представлять это последнее как силу сокращающую и разрушающую, как какое-то чудовище, пожирающее всякую жизнь, соответственно чему большая долговечность некоторых предметов представлялась как их успешное сопротивление этой силе, а следовательно, те предметы, долговечности которых не полагалось конца, должны были представляться как окончательно победившие силу времени, как недоступные и не подлежащие ее действию. Отсюда прямой переход к метафизическому понятию о вечности, как о признаках **трансцендентного бытия, безусловно сверхвременного**. Это понятие естественно выработалось позднее другого. Мы встречаем его впервые (помимо Откровения о Вечном Боге у евреев) в индийской теософии, именно в некоторых из Упанишад; разработанное в греческой философии (особенно у неоплатоников), оно сделалось любимой темой для размышления как восточных, так и западных мистиков и теософов” (200, с. 28—29).

Тема вечности характерна для барокко. Можно привести в качестве примера разбор кантаты № 60 И.С. Баха и “хорала Вечности” в работе М.Н. Лобановой “Западноевропейское музыкальное барокко”: “Специфический смысл этот ход приобретает в кантате № 60 И.С. Баха: начальный и заключительный хоралы олицетворяют начало и конец страстного пути. Все интонационное развитие подчинено движению от первой к заключительной мелодии. Многочисленные инструментальные контрапункты усиливают первую фразу “хорала Вечности” — ее интонации обыграны во вступлении, рассеяны в контрапунктах...

Ключевая фраза — “тема Вечности” — выделена многочисленными созвучиями. Ее инструментальные варианты постепенно подготавливают начальную фразу второго хора в I части; во II части самая первая фраза “О, тяжкий путь” оказывается многообещающей — в ней осуществлен интонационный синтез двух тем; многочисленные намеки на второй хорал слышны в III и IV частях; его первая фраза предваряется в заключении предшествующей части...

Но самой многозначительной становится повторенная заключительная фраза второго хора: возвращая нас к началу первого напева, являясь его инверсией, она оправдывает сложную подготовку второй мелодии, открывает, что ключевые фразы второго хора входили в первую фразу “хора Вечности”, а еще один дополнительный круг создавало инструментальное вступление к I части... Долгий путь и движение оказались предопределенными: конец содержал начало, а начало — конец. Кантата № 60 не только рисует аллегорический круг вечности, в ней сказывается еще один закон барочной поэтики — закон иллюзии” (119, с. 70).

Понятие вечности в творчестве М.Ю. Лермонтова интерпретировали русские философы религиозного направления. С.А. Андреевский отмечает: “Один Лермонтов нигде положительно не высказал (как и следует поэту), во что он верил, но зато **во всей своей поэзии оставил глубокий след своей непреодолимой и для него совершенно ясной связи с вечностью**. Лермонтов стоит в этом случае совершенно одиноко между всеми. Если Дант, Шиллер и Достоевский были верующими, то их вера, покоящаяся на общеизвестном христианстве, не дает читателю ровно ничего более этой веры. Вера, чем менее она категорична, тем более заражительна. Все резко обозначенное подрывает ее. Один из привлекательнейших мистиков, Эрнест Ренан, в своих религиозно-философских этюдах всегда сбивался на поэзию. Но Лермонтов, как верно заметил В.Д. Спасович, даже и не мистик: **он именно — чистокровнейший поэт, “человек не от мира сего”, забросивший к нам откуда-то, с недостижимой высоты, свои чарующие песни... Смелое, вполне усвоенное Лермонтовым родство с небом дает ключ к пониманию и его жизни, и его произведений**” (5, с. 296–297).

Исследователи барокко отмечают, что художественная культура барокко была пронизана рационализмом в большей степени, чем живое слово Ренессанса. “Логика выступает в тяжелых доспехах риторики”. Ораторское слово по своей природе патетично, такой слог более всего подходит для выражения конфликта между суетным миром и тем сущностным, что преобразовало личность человека. Вечность — одна самых значительных тем искусства барокко, “время без времени”: “Примерами воплощения подобного противоречия могут служить две духовные песни талантливого поэта Иоганнеса Риста. В обеих воспеваются **Вечность** — в одной как блаженство, в другой как “громослово” (Donner Wohrt в старом написании), обрекающее человека на муки (приводим начало второй песни, легшей в основу кантаты № 20):

О Вечность, ты громовое Слово,

О Меч, пронзающий Душу.

О Начало без Конца.

О Вечность, Время без Времени.

От охватившей меня печали

Где найти спасенье?” (71, с. 157–158).

Интересно не только само воплощение темы вечности, но и то, что вечность находит воплощение в миге, мгновении: “...между собой они, эти мгновения, взаимосвязаны, а рядоположение их статично. **У Баха в миге — вечность**. Метафорически говоря,

так соотносятся капля и море” (там же, с. 141). Время будто остановилось в своем течении, а мир изменчив; надо уметь преодолевать его искушения нравственным противостоянием.

У М.Ю. Лермонтова стихи, связанные с темой вечности, риторичны и патетичны. Мгновение здесь перетекает в вечность.

Мгновение вместе мы были,

Но **вечность — ничто перед ним**;

Все чувства мы вдруг истожили,

Сожгли поцелуем одним...

Прости! — мы не встретимся боле... 1832

И, пробудясь во тьме, скорей

Ищу тех звуков, тех очей...

Увы! они в груди моей!

Они на сердце, как печать,

Чтоб я не смел их забывать,

И жгут его, и вновь живут...

Они мой рай, они мой ад!

Для вспоминания об них

Жизнь — ничего, а **вечность — миг!**

Боярин Орша. 1835–1836

Вечность — образ вневременной, но тем не менее М.Ю. Лермонтов пытается определить векторы человеческого существования. Однако для него не существует прошлого и будущего как отдельных фрагментов временной оси. Для поэта, причастного к вечности, не имеющей временных рамок, прошлое, настоящее и будущее — не отдельные фрагменты “вечности”, а один “миг”. Поэтому он способен одновременно свободно обращаться, как к настоящему, — к прошлому и будущему. Д.С. Мережковский так раскрывает суть мистического опыта М.Ю. Лермонтова: “Существует древняя, вероятно гностического происхождения, легенда, упоминаемая Данте в “Божественной комедии”, об отношении земного мира к этой небесной войне. Ангелам, сделавшим окончательный выбор между двумя станами, не надо рождаться, потому что время не может изменить их вечного решения; но колеблющихся, нерешительных между светом и тьмою, благодать Божья посылает в мир, чтобы могли они сделать во времени выбор, не сделанный в вечности. **Эти ангелы — души людей рождающихся. Та же благодать скрывает от них прошлую вечность, для того чтобы раздвоение, колебание воли в вечности прошлой не предreshало того уклоня воли во времени, от которого зависит спасенье или гибель их в вечности будущей**. Вот почему так естественно мы думаем о том, что будет с нами после смерти, и не умеем, не можем, не хотим думать о том, что было до рождения. Нам дано забыть, *откуда* — для того, чтобы яснее помнить, *куда*.

Таков общий закон мистического опыта. Исключения из него редки, редки те души, для которых поднялся угол страшной завесы, скрывающей тайну премирную. Одна из таких душ — Лермонтов. “*Я счет своих лет потерял*”, — говорит пятнадцатилетний мальчик. Это можно было принять за шутку, если бы это сказал кто-нибудь другой. Но Лермонтов никогда не шутит в признаниях о себе самом. <...> Воспоминание, забвение — таковы две главные стихии в творчестве Лермонтова.

О, когда б я мог

Забить, что незабвенно!.. —

говорит пятнадцатилетний мальчик и впоследствии повторяет почти теми же словами от лица Демона:

Забить? Забвенья не дал Бог,

Да он и не взял бы забвенья.

На дне всех эмпирических мук его — эта метафизическая мука — неутолимая жажда забвенья:

Спасти от думы неизбежной
И незабвенное забыть!..

“Незабвенное” — прошлое — вечное.

Печорин признается: “Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. Всякое напоминание — болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки... *Я ничего не забываю, ничего*” (курсив автора. — *К.Ш., Д.П.*).

К тому, что было до рождения, дети ближе, чем взрослые. Вот почему обладает Лермонтов никогда не изменяющей ему способностью возвращаться в детство, то есть в какую-то прошлую вечную правду” (135, с. 358–360).

И.И. Замотин не раз отталкивается от стихотворения “Ангел” (1831), считая его ключом к лирике М.Ю. Лермонтова: “На фоне старой, как мир, и таинственной, как загадка бытия, легенды о предсуществовании души, обвеянной неизъяснимыми воспоминаниями и сладостными надеждами платонической и христианской мистики, вычерчивает юный поэт основной мотив своих двойственных переживаний. Случайная гостья земли, душа человека, томясь в юдоли печали и слез, неизбежно хранит в себе живую память о своей незримой надзвездной родине и среди “скучных песен земли” живет “чудным желанием” неба и его звуков, которое усиливается претворить в живые слова и речи.

В эпоху подъема идеализма — в романтическом его истолковании, — который в русской жизни падает, главным образом, на 20–30-е годы XIX столетия, в эту эпоху человеческий дух порывается вернуться в свою далекую и светлую отчизну, откуда когда-то ушел на маленькую темную планету, теряющуюся в мировом пространстве. Рядом с разочарованием в земных радостях поэт в тайниках своего духа лелеял очарование предчувствиями неба и воспоминаниями о своем родстве с ним. И если демон его скептической мысли разрушал эти дорогие ему ценности, то ангел его души творил их заново во всем их нездешнем величии и обаянии” (77, с. 32–33).

В работе “Лермонтов и Лев Толстой” (1914) Л.П. Семенов сделал много интересных замечаний по поводу прошлой памяти М.Ю. Лермонтова: “Лермонтов **верил в доземное существование душ**. Еще до создания стихотворения “Ангел” он говорил:

Хранится пламень *неземной*
Со дней младенчества во мне. (I, 131).

В стихотворении “Смерть”:

Оборвана цепь жизни молодой,
Окончен путь, бил час, — пора *домой*... (I, 175).

В стихотворении “Ангел” поэт развивает ту идею, что смутные, но неугасимые стремления человеческой души к прекрасному объясняются небесным ее происхождением. И впоследствии он высказывает аналогичные мысли; например, в “Герое нашего времени” рассуждает о том, что, когда человек находится лицом к лицу с природой, “все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, *какой была тогда и, верно, будет когда-нибудь опять*” (курсив автора. — *К.Ш., Д.П.*). (IV, 172). Платоновская вера в небесную отчизну роднит Лермонтова со многими предшествующими и последующими нашими поэтами; но никто из них не томился в земной темнице так, как он. Когда шестнадцатилетний поэт говорит, что его звезда

Померкнула с давнишних пор (I, 155), — мы не должны видеть здесь преувеличения, ибо поэт верил, что он стар, как само время:

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизнь иную. (I, 254)” (167, с. 24).

Даниил Андреев, опираясь на опыт Мережковского как на опыт исследования “трансфизического корня вещей”, рассма-

тривал миссию Лермонтова как “вестничество” и считал, что “лермонтовский Демон не литературный прием, а попытка художественно выразить некий глубочайший, с незапамятного времени несомый опыт души, приобретенный ею в предсуществовании от встреч со столь грозной и могущественной иерархией, что след этих встреч проступал из слоев глубинной памяти поэта на поверхность сознания всю его жизнь” (3, с.182).

Было ли это аспектом религиозного сознания Лермонтова, или это следствие генетической памяти, о которой высказываются сейчас весьма смелые научные предположения, несомненно одно: Лермонтов создал такой поэтический мир, в котором историческое прошлое, определенным образом детерминированное, имеющее жесткие причинные связи, сочетается с временной бесконечностью, не обусловленной жесткими причинными связями. Современное знание стремится к объяснению феномена “прошлой памяти”, пронзающей столетия и всплывающей в виде образов в сознании людей с особо тонкой нервной организацией. Л.Н. Гумилев, высказывающий это научное предположение, приводит стихи отца Н.С. Гумилева, имеющие общие с Лермонтовым мотивы:

...И тут я проснулся и вскрикнул: “Что если
Страна эта истинно родина мне?
Не здесь ли любил я? и умер не здесь ли?
В зеленой и солнечной этой стране?”
И понял, что **я заблудился навеки**
В пустых переходах пространств и времен,
А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещен.

Л.Н. Гумилев находит этому следующее объяснение: “Генетическая память, иногда всплывающая из глубин подсознания и вызывающая неясные образы получила научное обоснование. Н.В. Тимофеев-Ресовский назвал это явление “аварийным геном”. Пусть этот ген выскакивает наружу крайне редко и не по заказу, но он переносит фрагменты информации, объединяющие человечество, которое в каждую отдельную эпоху, и даже за 50 тысяч лет известной нам истории представляется как мозаика этносов. Именно наличие генетической памяти объединяет антропосферу” (62, с. 207–208).

Л.П. Семенов в работе “Лермонтов и Лев Толстой” обращает внимание на связь музыкального начала в творчестве М.Ю. Лермонтова с памятью о прошлом: “Музыка обращает мысли к *прошлому*. Это связано с верою поэта в **доземное существование души**; песни земли напоминают о полубылых небесных, и человек весь уходит в былое, припоминает что-то далекое, чудесное и — одинокий, никем не понимаемый, изнывающий под бременем скучной жизни, тоскует и горько плачет. Понятие о *душе и идеале* сливается у поэта с понятием о *музыке* (курсив автора. — *К.Ш., Д.П.*). Ангел говорит о Тамаре:

Ее душа была из тех,
Которых жизнь — одно мгновение
Невыносимого мученья,
Недостижимых утех;
Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их... (II, 380).

То есть, душа — нужный, прекрасный инструмент; ее чувства, ее волнения — это дрожание ее тончайших живых струн. В стихотворении “Ангел” тяготение души, измученной скучной и тягостной земной жизнью, к идеалу связывается с желанием припомнить **райскую мелодию, слышанную до рождения**” (167, с. 76).

В.А. Солоухин в статье “По небу полуночи ангел летел...” к 170-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова также отмечает, что стихотворение “Ангел” — “это та точка, где пробился

наружу из глубин души родник поэзии великого нашего поэта. <...> В сущности, и строго говоря, биографический факт. Вернее сказать, полное совпадение с биографическим фактом. Ангел несет живую душу, чтобы вселить ее в земного человека, и поет песню. Душа не запомнила этой песни, но ощущения песни, память о песне осталась. И вот — земные песни не могут заменить ей тех небесных звуков. **Душа в земной юдоли томится, вспоминая о них.** Но разве не точно так же мать, молодая, красивая, нежная женщина (ангел!), лелеяла своей песней душу мальчика, готовя его к трудной и жестокой жизни, к земному пути? Стихотворение “Ангел” — **ключ к пониманию всей почти поэзии Лермонтова.** Вот именно — изначальный родник. Потом волеются в поэтический поток новые струи, лирические, эпические, социальные, но главный мотив таится здесь” (183, с. 6).

Далее В.А. Солоухин пишет: “Обратите внимание, что из двух непроницаемых бездн, проблеском между которыми является человеческая жизнь, люди заглядывают все время в ту, которая ждет, а не в ту, которая осталась позади. Одни — рационально отрицая, другие — смутно надеясь, третьи — твердо веруя, что их там впереди ждет какое-то продолжение, но все люди, все философские концепции, религии всех времен и народов обращают свой взор к той бездне, в которой человек исчезнет, а не к той, из которой он появился. **Лермонтов же прожил свою жизнь так, как будто он знал что-то о прошлом и о чем-то помнил.** “Забыть? — забвенья не дал Бог — да он и не взял бы забвенья!..”, “...Спасть от думы неизбежной и незабвенное забыть!”, “...И лучших дней воспоминанья пред ним теснились толпой”, “В душе моей, с начала мира, твой образ был напечатлен...” (там же, с. 6).

Лирический герой постоянно совершает инверсии к прошлому, причем это прошлое не несколько прошедших лет или десятилетий, а нечто беспредельное. В этом случае М.Ю. Лермонтов использует глагол “летел”: “душой летел”, “думой сердечной... летел”:

И я к высокому, в порыве дум живых,
И я душой летел во дни былые;
Но мне милей страдания земные:
Я к ним привык и не оставляю их...

К другу. 1829

Когда бы мог весь свет узнать,
Что жизнь с надеждами, мечтами
Не что иное — как тетрадь
С давно известными стихами.

Sentenz. 1830

Возвраты к смерти и от нее снова к жизни — и так бесконечно в поэзии М.Ю. Лермонтова:

Под занавесою тумана,
Под небом бурь, среди степей,
Стоит могила Оссиана
В горах Шотландии моей.
Летит к ней дух мой усыпленный
Родимым ветром подышать
И от могилы сей забвенной
Вторично жизнь свою занять!..

Гроб Оссиана. 1830

В стихотворении “Оставленная пустынь предо мной...” (1830) имеют место и инверсия к прошлому (ретроспекция), и перспекция.

Таков старик, под грузом тяжких лет
Еще хранящий жизни первый цвет;
Хотя он свеж, на нем печать могил
Тех юношей, которых пережил.



И там (как знать) найдет прошлец
Пергамент пыльный. Он увидит,
Как сердце любит по конец
И бесконечно ненавидит,
Как ни вериги, ни кlobук
Не облегчают наших мук.

Он тех людей узрит гробницы,
Их эпитафии пройдет,
Времен тогдашних небылицы
За речи истинны почтет,
Не мысля, что в сем месте сгнили
Сердца, которые любили!..

1830

Стихотворение имеет зигзагообразную структуру, так как содержит инверсию к прошлому, перспекцию, которая снова ведет к идее смерти, к первоначальному состоянию: герой снова “узрит гробницы”, но уже по прошествии времени.

Глобальная ретроспекция в освещении бытия человека предполагает у Лермонтова столь же глобальную перспекцию. Будущее в поэтическом мире Лермонтова детерминировано и индетерминировано одновременно. С одной стороны, жизни человека сопутствует роковая предопределенность, которая обусловлена самим ее жестким механизмом, с другой, “кто близ небес, тот не сражен земным”; смерть не является, по Лермонтову, крайним пределом жизни, но за ее пределами причинные связи обрываются:

...Жизнь ненавистна, но и смерть страшна,
Находишь корень мук в себе самом,
И небо обвинять нельзя ни в чем.

1831-го июня 11 дня

Известен феномен “Сна” (1841), где была пророчески предугадана картина гибели самого поэта, известно мучительное ощущение ранней смерти, с детских лет преследовавшее его:

...Я предугнал мой жребий, мой конец.
И грусти ранняя на мне печать;
И как я мучусь, знает лишь творец,

Но равнодушный мир не должен знать.
И не забыт **умру я**.

1831-го июня 11 дня

А если спросит кто-нибудь...
Ну, кто бы ни спросил,
Скажи им, что навылет в грудь
Я пулей ранен был;
Что умер честно за царя...

Завещание. 1840

Л.П. Семенов называет “Завещание” одним из самых “мрачных” стихотворений Лермонтова: **“Поэт вечно томился предчувствием, что его смерть будет преждевременна и трагична, что умрет он одиноким, никем не оплаканный; конечно, он писал это “Завещание”, заглядывая к себе в душу...”** (167, с. 48).

В перспекции, в контексте вечности М.Ю. Лермонтов постоянно устремляет мысли к смерти человека, конечности его существования. В этой рефлексии он то называет жизнь души после смерти “новым миром”, то его пугает незнание, будет ли существовать его собственное “я” после жизни. Жизнь для него и ощущаемая реальность, и “манящая пустота”: “Прощайте же, прощайте, — я не совсем хорошо себя чувствую: счастливый сон, божественный сон испортил мне весь день... не могу ни говорить, ни читать, ни писать, — пишет М.Ю. Лермонтов М.А. Лопухиной 2 сентября 1832 года. — Странная вещь эти сны! обратная сторона жизни, часто более приятная, нежели реальность... ибо я отнюдь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто жизнь всего только сон: я вполне осязательно чувствую ее реальность, ее манящую пустоту! Я никогда не смогу отрешиться от нее настолько, чтобы от всего сердца презирать ее, ибо жизнь моя — я сам, тот, кто говорит с вами, — и кто через мгновение может превратиться в ничто, в одно имя, то есть опять-таки в ничто. Бог знает, будет ли существовать это **“я” после жизни!** Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать: **Я! При этой мысли вселенная есть только комок грязи**” (110, с. 553—554).

Пророческие видения связаны с ощущением жизни души в ином мире, в каком-то другом пространстве, в другом “краю”, который также связан и созвучен с миром, жизнью на земле, вернее, уже не с жизнью, а со смертью. Перспекция у М.Ю. Лермонтова парадоксальна, как и все его творчество, антиномична. Он говорит о вселенной, о вечной жизни души, но очень напряженно анализирует тему смерти, предвидит очень точные картины собственной смерти:

Грядущее тревожит грудь мою.
Как жизнь я кончу, где душа моя
Блуждать осуждена, в каком краю
Любезные предметы встречу я?
Но кто меня любил, кто голос мой
Услышит и узнает?..

.....

Кровавая меня могила ждет,
Могила без молитв и без креста,
На диком берегу ревущих вод
И под туманным небом; пустота
Кругом...

1831-го июня 11 дня

Хотелось бы подчеркнуть, что в беспощадном самопознании, рефлексии лирический герой М.Ю. Лермонтова сохраняет **высокое человеческое достоинство. Это не раз утверждаемая важная содержательная черта стиля барокко.** В исследованиях по живописи барокко говорится о том, что художники утверждали человеческое достоинство как в парадных портретах, так



и в изображении людей различных сословий: философов, мыслителей, простых людей. Так, например, говоря о творчестве Д. Веласкеса, Ф. Кастриа отмечает, что “Веласкес никогда не иронизировал над физическими недостатками шутков. Напротив, он подчеркивал достоинство и высокий ум этих людей, обреченных на горестное существование” (88, с. 34). Изображая античных философов, Веласкес “делал упор на исследование человеческой души и человеческого достоинства, сохранявшегося даже в условиях нищенского существования” (там же, с. 35). То же отмечается в работах Хусепе де Риберы, Харменса ван Рейн Рембрандта и др. У Лермонтова читаем:

Настанет день — и миром осужденный,
Чужой в родном краю,
На месте казни — **гордый, хоть презренный —**
Я кончу жизнь мою...

Настанет день... 1831

Утверждение достоинства человека, душа которого переживет телесную смерть, не декларативно. В поэзии М.Ю. Лермонтова утверждается мысль о совершенствовании души, что и является залогом жизни в будущем, хотя в настоящем она переживает муки:

Но хочет всё душа моя
Во всем дойти до совершенства.
Пронзая будущего мрак,
Она бессильная страдает
И в настоящем всё не так,
Как бы хотелось ей, встречает.

Слава. 1830—1831

Он уверен, что в его произведениях уже есть отзвуки “небес живых звуков”:

Я не страшился бы суда,
Когда б уверен был веками,
Что вдохновенного труда
Мир не обидит клеветами;
Что станут верить и внимать
Повествованью горькой муки
И не осмелятся равнять
С земным небес живые звуки.

Слава. 1830—1831

Есть стихотворения, в которых описывается суть “пророческой тоски” лирического героя. В стихотворении “Не смейся над моей пророческой тоскою...” (1837) несколько раз повторяется “я знал”, “я говорил тебе” — это предзнание “удара судьбы”. М.Ю. Лермонтов говорит о “кровавом часе”, о “довременном конце”. В этих стихотворениях особенно поражает готовность “мир увидеть новый”: “Но я без страха жду довременный конец...”. Образ тернового венца позволяет говорить о том, что в основе пророчеств художника, его предвидений лежит глубокое понимание христианской идеи крестного пути, архетипическая модель которого не только принята, но и в высшей степени мистически, философски и на основе чувственного опыта переживается художником:

Не смейся над моей пророческой тоскою;
Я знал: удар судьбы меня не обойдет;
Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет;
Я говорил тебе: ни счастья, ни славы
Мне в мире не найти; — **настанет час кровавый,**
И я паду; и хитрая вражда
С улыбкой очернит мой недоцветший гений;
И я погибну без следа
Моих надежд, моих мучений;
Но я без страха жду довременный конец.
Давно пора мне мир увидеть новый;
Пушай толпа растопчет мой венец:
Венец певца, венец терновый!..
Пушай! я им не дорожил.

1837

Обладая глубочайшим сознанием, владея совершенными принципами мышления, конечно же, опережающими свое время, в процессе духовного совершенствования лирический герой чувствует, проникает в мир N-измерений “духовным взором”: **“И в даль грядущую, закрытую пред нами, // Духовный взор его смотрел... // Его слова пророчески звучали”** (“На буйном пиршестве задумчив он сидел...” — 1839).

В письме К.Ф. Опочинину (январь — начало марта 1840 года) М.Ю. Лермонтов пишет: “О! милый и любезный Опочинин! И вчера вечером, когда я вернулся от вас, мне сообщили со всеми возможными предосторожностями роковую весть. И сейчас, в то время, когда вы будете читать эту записку, **меня уже не будет** (переверните) в Петербурге. Ибо я несу караул. И посему (стиль библейский и наивный) верьте моему искреннему сожалению, что не мог вас навестить” (110, с. 614).

О предчувствии преждевременного конца, особенно в снах, М.Ю. Лермонтовым писал Л.П. Семенов в работе “Лермонтов и Лев Толстой”: “Лермонтов неоднократно писал о *вещих снах* (курсив автора. — *К.Ш., Д.П.*). “Странная вещь эти сны! — пишет он М.А. Лопухиной. — Другая сторона жизни, и часто лучшая, нежели действительная жизнь”. (IV, 393). В “Испанцах” Эмилия рассказывает Фернандо:

Вчера я видела во сне, что ты
Меня хотел зарезать... (III, 18).

Сон этот сбывается. В “Испанцах” же Нозми подробно описывает Сарре свой страшный сон: ей снилось, что к ней явился человек, обрызганный кровью, и сказал, что он ее брат, но христианин; затем он скрылся, оставив в ее руках плащ, оказавшийся саваном. (III, 30—32). И этот сон был вещим. В другом письме к М.А. Лопухиной поэт передает следующее: “Нужно непременно рассказать вам довольно странный случай: в субботу, перед тем как проснуться, я вижу во сне, будто я у вас; вы сидите на большом диване в гостиной; я подхожу и спрашиваю, не хотите ли вы, чтобы я окончательно с вами поссорился; а вы, вместо ответа, протянули мне руку. — Вечером нас распустили; прихожу к нашим, и мне подают ваши письма. Это меня поразило! хотелось бы мне знать, что с вами было в этот день?” (IV, 396). Сны, вообще, производили сильное впечатление на поэта; например, восьмилетним ребенком он видел сон, запечатлевшийся в его памяти надолго, если не навсегда; он упоминает о нем восемь лет спустя — в черновых заметках (IV, 350), в стихотворении “Булевар”. (I, 148). В вещем стихотворении “Сон” Лермонтов предвещает свою трагическую гибель” (167, с. 83).

Прошлая память, различные сновидческие мотивы Лермонтова — все это находит подтверждение в современных исследованиях. III. Бегли в статье “Из чего сделаны сны” утверждает, что “...сновидения — это часть эволюционного наследия человечества, настолько основополагающая, что ее можно проследить на 135 миллионов лет назад” (21, с. 8). Таким образом, оказывается, что прошлая память и предвидение связаны между собой.

Л.П. Семенов так пишет о стихотворении М.Ю. Лермонтова “Смерть”: “В стихотворении “Смерть” Лермонтов передает свой сон: ему снилось, “что он умер и что душа его освободилась от уз тела; и вот ему захотелось взглянуть на свои бранные останки.

И я сошел в темницу — длинный 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 взирал,
Как быстро насекомые роились
И с жадностью глотали пищу смерти.
Червяк то выползал из впадин глаз,
То вновь скрывался в *безобразный череп*. (I, 182, 183).

Это напоминает стихотворение Гейне “Сумерки богов”; в то время, как пышный май цветет и будит в людях жажду жизни и веселость, на душе поэта — камень, поэт видит обратную сторону медали:

Сквозь старую кору земли проникнул
Я взорами, как будто бы она
Из хрусталя — и вижу я тот ужас,
Который май напрасно хочет скрыть
Под зеленью веселой. Вижу мертвых:
Там, под землей, лежат они в гробах,
Раскрыв глаза, скрестивши руки. Белы
Их саваны и белы лица их,
И по губам ползут большие черви. (Перев. Вейнберга).

Подробные страшные картины часто вставляли в воображении Лермонтова... (167, с. 57).

Все это сходно с мироощущением человека эпохи барокко. Ф. Кастриа в работе “Живопись барокко: Глубины души в беспредельности мира” (2002) так характеризует испанца эпохи барокко: “Испанец эпохи барокко — человек, мечтавший о славе и отягощенный борьбой с трудностями повседневного существо-



вания. Он то возносился к небу ощущением гордости за то, что он подданный бескрайней Империи, то низвергался в пропасть осознанием нищеты его опаленной солнцем страны. Его раздирали сильнейшие противоречия: подобно герою Сервантеса, он мог стать жертвой трагикомических осложнений жизни либо найти прибежище в мистицизме или сновидениях. «Жизнь есть сон» — провозглашает эпическая и полная отчаяния поэма Кальдерона. Такова испанская живопись XVII века, сумевшая воплотить трогательные образы мечты и правды жизни, химеры и реальность» (88, с. 13). Мистический опыт человек эпохи барокко развивает, отталкиваясь от средневековых воззрений. А.Я. Гуревич так характеризует «загробные видения» средневекового художника: «Скачкообразности пространственных перемещений в рыцарском романе в известной мере соответствует способ движения в дискретном пространстве **загробных видений** — другого в высшей степени популярного жанра средневековой литературы. **Загробный мир видений представляет собой конгломерат разрозненных «мест», которые связывает, собственно, только путь странствующей души визионера.** Пространство того света, в изображении средневековых авторов, иррационально: с одной стороны, место блаженства душ избранных и место мучений душ грешников максимально удалены одно от другого, коль скоро рай — на небесах, а ад расположен в подземном царстве; с другой же стороны, ад и рай оказываются в близком соседстве, так что муки обитателей преисподней усиливаются от созерцания райского света и обоняния ароматов «обители отдохновения святых», а Божьи избранники радуются при виде мучений тех, кто низвергнут в ад...» (64, с. 69).

Говоря о провидении М.Ю. Лермонтова, А.П. Платонов пишет: «Все это было бы мистикой, если бы не оправдалось реально» (152, с. 21). Андрея Платонова, как показало наше время, тоже оказавшегося провидцем, интересовал пророческий дар русских поэтов. И он многое увидел. Приведем здесь рассуждение А.П. Платонова, хотя оно и пространно, ибо кому, как не художнику, дано почувствовать «родную душу»: «Мы не можем здесь открыть посредством рассуждения тайну пред-

чувствования Лермонтовым и Пушкиным своей судьбы. Мы только знаем, что они имели способность этого предчувствия и что дар ощущения будущего, дар, кажущийся магическим, был реальным, почти рационалистическим, потому что он действовал **точно, как наука** <...> Вообще будущее для великих поэтов не безвестно, и не только в смысле личной судьбы. В «Умирающем гладиаторе» Лермонтов писал:

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головой,
Измученный в борьбе сомнений и страстей,
Без веры, без надежд...
...И пред кончиною ты взоры обратил
С глубоким вздохом сожаленья
На юность светлую, наполненную сил...

Было бы глупостью искать здесь ясного, точного предсказания второй империалистической войны. Однако было бы глупостью не понимать того, что понимал поэт, а именно: современный ему мир не имел высших и прочных принципов для длительного существования, он должен

был исчезнуть, и он исчезал уже на глазах дальнорядного поэта. ...высшая поэзия совпадает с мудростью, хотя и не рассчитывает намеренно на такое совпадение» (там же, с. 32).

П.М. Бицилли подчеркивает, что темы, затронутые Лермонтовым в первом «Сне» (1830—1831) и в «Ночах» (1830), занимали его всю жизнь, им посвящены его гениальнейшие вещи. М.Ю. Лермонтов, считает он, **«действительно был пророк»**, такие вещи, как предсказание о России («Предсказание» (1830): «Настанет год, России черный год, // Когда царей корона упадет...») и «Сон» (1841), **«свидетельствуют о подлинном даре ясновидения, «второго зрения»**. Лермонтов обладал **несомненной способностью видеть то, что скрыто от взоров обыкновенных людей**. Но *что* именно и *как* он видел? Кто занимался вопросами мистики, знает, что мистический опыт, как об этом независимо друг от друга сообщают все переживавшие его, такого рода, что передать его невозможно. Все мистики, усилившиеся познакомить других с сущностью своих экстазов, всегда намеренно прибегали к уподоблениям, символам, иносказаниям. И Лермонтов мучается сознанием бессилия выразить свои переживания, «рассказать толпе свои думы». Несоответствие между мыслью и словом тяготит более или менее всех великих поэтов: об этом — каждый по-своему — говорят и Гете, и Шиллер, и Тютчев, и Блок. <...> Его (Лермонтова. — *К.Ш., Д.П.*) переживания мимолетны, их нельзя зафиксировать; его «демон» ему «покажет образ совершенства и вдруг отнимет навсегда»; та «чудная, тайная сила», которой «близость» он чувствует, дает себя знать лишь при условии *абсолютного* самосредоточения, лишь тому, «кто, *как в гробу* (курсив автора. — *К.Ш., Д.П.*), в душе своей живет»; она постигается душою лишь совершенно непосредственно («...далекий путь, который измеряет жилец не взором, но душой»). Его мечты «не ясны», его «образы» — лишены реальности в обыденном значении (это — «предметы мнимой злобы иль любви», которые не походят «на существ земных»). <...> **Всю его недолгую жизнь его занимали, собственно говоря, две темы, те, которые конденсированы в «Ангеле» и в «Сне»: тема смерти и тема «другого мира»**. Все его произведе-

ния так или иначе группируются вокруг этих двух центров, где его внутренний мир отразился с наибольшей отчетливостью, простотой и наглядностью” (27, с. 834—836).

С.А. Андреевский, как и многие исследователи, замечает, что поэзия М.Ю. Лермонтова, как бы по безмолвному соглашению всех его издателей, всегда начинается “Ангелом”, составляющим эпиграф ко всей книге. По-видимому, это действительно так — лермонтовское творчество нельзя рассматривать плоско, исходно в анализе его творчества надо делать установку на “царство” пророческой фантазии Лермонтова. “Действительно, — пишет С.А. Андреевский, — **его великая и пылкая душа была как бы занесена сюда для “печали и слез”**, всегда здесь “томила” и

Звук небес заменить не могли

Ей скучные песни земли.

Все этим объясняется. Объясняется, почему ему было “и скучно и грустно”, почему любовь только раздражала его, ибо “вечно любить невозможно”, почему ему было легко лишь тогда, когда он твердил какую-то чудную молитву, когда ему верилось и плакалось; почему морщины на его челе разглаживались лишь в те минуты, когда “в небесах он видел Бога”; почему он благодарил Его за “жар души, растроченный в пустыне”, и просил поскорее избавить от благодарности; почему, наконец, в одном из своих последних стихотворений он воскликнул с **уверенностью ясновидца**:

Но я без страха жду довременный конец:

Давно пора мне мир увидеть новый.

Это был **человек гордый и в то же время огорченный своим божественным происхождением, с глубоким сознанием которого ему приходилось странствовать по земле, где все казалось ему так доступным для его ума и так гадким для его сердца**” (5, с. 298).

Поэтический мир М.Ю. Лермонтова свободно вписывается и в герменевтическую квадратуру круга: “небо — земля — смертное — Божественное”, что символизирует изначальность и единство бытия. В первую очередь, здесь надо вспомнить об антиномичности мышления М.Ю. Лермонтова, которое соответствует мышлению, запечатленному в Священном Писании. Вл.Н. Лосский пишет: **“Вершина Откровения есть догмат о Пресвятой Троице, догмат “преимущественно” антиномичный**. Для того чтобы созерцать эту извечную реальность во всей ее полноте, нужно достичь предназначенной нам цели, нужно дойти до состояния обожения, ибо, по слову св. Григория Богослова, “будут сонаследниками совершенного света и созерцания Пресвятой и Владычной Троицы... те, которые совершенно соединятся с совершенным Духом, и это будет, как я думаю, Царство небесное”. Апофатический путь приводит не к отсутствию и не к абсолютной пустоте, ибо непознаваемый Бог христиан — не безличный Бог философов. Ведь Святой Троице, “Пресущественной, Пребожественной и Преблагой” предает себя автор “Мистического богословия”, вступая на путь, долженствующий привести его к абсолютному присутствию и абсолютной полноте” (123, с. 122). Автор говорит о св. Дионисии Ареопагите, и его “Мистическом богословии”, положившем начало имяславию.

Обладая совершенным инструментарием мышления, намного опережавшим свое время, артикулированным в творчестве, М.Ю. Лермонтов, конечно же, был обречен на драматическое, даже трагическое существование, как пишет об этом С.А. Андреевский: **“Сожительство в Лермонтове бессмертного и смертного человека составляло всю горечь его существования, обусловило весь драматизм, всю привлекательность, глубину и едкость его поэзии. Одаренный двойным зрением, он всегда своеобразно смотрел на вещи**. Людской муравейник представлялся ему жалким поприщем напрасных страданий. Когда, например,

Лермонтов и барокко



после одной битвы, генерал, сидя на барабане, принимал донесения о числе убитых и раненых, офицер Лермонтов “с грустью тайной и сердечной” думал о людях:

Жалкий человек!

Чего он хочет?.. Небо ясно;

Под небом много места всем:

Но беспрестанно и напрасно

Один враждует он... Зачем?” (5, с. 310)

Такие стихи — сознательно создаваемые диссонансы, характерные для стиля барокко (см.: 47, с. 131). М.Н. Лобанова говорит о мотиве бренности, который остро переживался барочной культурой: “Ее эмблемы — человек — мыльный пузырь (homo bulla), цветок, обреченный увясть, череп, догорающая свеча, исчезающий глас — встречаются в поэзии, живописи, литературе... Быстротечное время — предмет комментариев и музыкальной практики” (119, с. 63).

Исследование творчества М.Ю. Лермонтова, как видим, нужно осуществлять на основе анализа глубочайшей европейской и русской традиции и одновременно обращаться к новейшим современным открытиям в области психологии, философии, естественных наук. Да, в принципе, он сам учил нас этому, **постоянно в рефлексии уходя в даль прошлых веков, стремился “Во всем дойти до совершенства // Пронзая будущего мрак”** (“Слава”. 1830—1831). **“И в даль грядущую, закрытую пред нами, // Духовный взор его смотрел...”** (“На буйном пиршестве задумчив он сидел...” — 1839). Таким образом, мы пытаемся анализировать творчество М.Ю. Лермонтова, **основываясь на его собственном методе — осуществлять анализ “в пределе его”, рассматриваем творчество с взаимоисключающих сторон, в данном случае в контексте стиля искусства и науки прошлого, предшествующего М.Ю. Лермонтову, а также науки будущего, контексты которой способствуют объяснению его пророческого художественного видения**. Поэзия М.Ю. Лермонтова уже не только предвосхищает, а дает образцы неклассического способа мышления, сами принципы такого мышления были сформулированы в начале двадцатого века и позволяют науке и искусству объяснять одно через другое.

IV. Музыкальность, живописность, театральность как репрезентанты стиля барокко в творчестве М.Ю. Лермонтова

1. Эйдос звука в лирике

М.Ю. Лермонтова. К вопросу о зауми

В.В. Розанов не случайно причислял М.Ю. Лермонтова к “мистагогам” русской литературы, наряду с Гоголем и Достоевским: они уловили “миры иные и Бога в самом этом пульсе жизненного биения” (162, с. 168). Созданный Лермонтовым поэтический мир не вмещается в рамки мира феноменального, чувственно воспринимаемого. Отмечается тяготение поэта к сверхчувственному миру (см.: 5, 77, 135), говорят о способности “переступать в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений” (180, с. 281).

Переживание этого чувства сопровождается у М.Ю. Лермонтова состоянием какого-то запредельного волевого и мыслительного усилия, с помощью которого преодолевается замкнутость эмпирического опыта, разрываются сети внешней причинности. Язык произведений фиксирует это “предельное” состояние. “Страшная сила личного чувства” (В.С. Соловьев) подчеркивается выдвиганием “эгоцентрического” местоимения “Я” в качестве “мишени” рефлексии в начале стиха, повторе его и использовании набора именных групп в падежной роли “силы” и “инструмента”, с помощью которых реализуется запредельная ситуация: силой мысли, волею мечты, душой жить иной жизнью:

Как часто **силой мысли** в краткий час
Я жил века и жизнью иной,
И о земле позабывал — ...

1831-го июня 11 дня

Я был свободен на мгновенье
Могучей волею мечты.

М.П. Соломирской. 1840

“Инструменты”, которыми пользовался М.Ю. Лермонтов в узрении “второй реальности” — триединство разума, души и воображения (мечты). Последнее (мечта) в поэзии Лермонтова связано с опытом сердца:

Не раз,
Встревоженный печальною мечтой,
Я плакал...

1831-го июня 11 дня

В минуту жизни трудную
Теснится ль в **сердце грусть:**
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Молитва. 1839

В этом состоит внутренняя основа того, что переживается М.Ю. Лермонтовым как Я (сверх Я, или идеальное Я). Оно, трансцендируя внутрь, находится в отношении к духу, причастно ему, но разум черпает свои силы из потенции “сердца” и тем обретает возможность трансцендировать за пределы самого себя, “он может сопровождать живое уловление Божества,

соучаствовать в нем и тем придавать ему ещё большую ясность” (205, с. 460), — такова особенность высокого религиозного опыта и сознания.

Сверхприродное понимание лирического героя М.Ю. Лермонтова жаждет облачиться в адекватные формы выражения, но соответствия им в сфере “холодных букв” и “звуков у людей” он не находит:

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. **Нет звуков у людей**
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства.

1831-го июня 11 дня

Тем не менее Лермонтов сам указывает, в каком направлении идут поиски:

...мысль сильна,
Когда размером слов не стеснена.
Когда свободна, как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей.

1831-го июня 11 дня

Это поиски свободы и особого музыкального выражения мысли, способного передать связь человека с миром и Богом, сопричастность вселенной. Д.Л. Андреев подчеркивал, что “о второй реальности, просвечивающей через зримую всем, говорят у Лермонтова как раз наиболее совершенные по своей небывалой музыкальности строфы” (3, с. 183). Именно звук становится образом идеи, связывающей триединство: человек — Бог — мир.

И мысль о вечности, как великан,
Ум человека поражает вдруг,
Когда степей безбрежный океан
Синеет пред глазами; **каждый звук**
Гармонии вселенной, каждый час
Страданья или радости для нас
Становится понятен, и себе
Отчет мы можем дать в своей судьбе.

1831-го июня 11 дня

Редко бледные туманы
Над бездной смерти роковой,
И вновь стоят передо мной
Веков протекших великаны.
Они зовут, они манят,
Поют, и я пою за ними...

1831-го января

Выхожу один я на дорогу:
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

Выхожу один я на дорогу... 1841

Мысль о вечности, гармония вселенной, преодоление земного пространства и времени, способность внимать Богу — все это “перевито одной лентой” — идеей звука: он и причина, и следствие причастности к гармонии. Музыка дает герою более высокое состояние сознания и некий универсальный способ связи с миром, людьми и вселенной: снимая пространственно-временной план бытия и сознания, она вскрывает новые планы, “где восстанавливается нарушенная и скованная полнота времен и переживаний и открывается существенное и конкретное Всеединство и путь к нему” (121, с. 264). Здесь переплетаются религиозная, пифагорейско-платоновская традиции, активизированные романтизмом: “Музыка, — писал Ф. Шлегель, — это магически захватывающее и всепроникающее искусство... высшее и земное связаны друг с другом как бы как тело и душа, небесная тоска... часто сливается с земной воедино...” (222, с. 368).

В творчестве Лермонтова мы наталкиваемся на парадокс о звуке: с одной стороны, Лермонтов утверждает, что “нет звуков у людей довольно сильных”, с другой, именно звук — некий посредник между человеком — Богом — миром. Как разрешается им этот парадокс и разрешается ли?

Устроение всеединства, связи **человека — мира — Бога** в лирике М.Ю. Лермонтова осуществляется через взаимосвязанные сущности, носящие идею звука: **слово — песня — звук**. Эта триада выделена как инвариантная на основе анализа семантической изотопии со значением “звук” в лирике М.Ю. Лермонтова.

Казалось бы, закономерно, что антиномия звука и слова преодолевается песней, объединяющей эти начала. Но у Лермонтова этот синтез осуществляется иным способом. Логика неоднократно отмечали, что дуализм — это особенность человеческого мышления, но именно он не позволяет воспринимать картину мира как неразложимое единство, постоянно разделяет ее на ряд противоположностей (81, с. 145). Важно подчеркнуть, что основой поэтического мышления М.Ю. Лермонтова является не диадный анализ, а триадный синтез. Его мышление антиномично, оно не вписывается в аристотелеву логику закона исключенного третьего, его логика — это логика N-измерений, основа которой — триадный синтез. Она предвосхищает “воображаемую логику”, связана с основой христианского тринитарного мышления — догматом Троицы. Триада архетипически несет идею связи через звук, музыку, слово; сыновний аспект Троицы — логос — изначальный звук Слова. Слово — устрояющая сила вселенной в христианском вероучении, но и искусство на высшем своем уровне — не что иное, как дифференциация первичной энергии — устроение вселенной.

В дискуссиях об антиномичности в начале XX века выкристаллизовалась идея, которую наиболее определенно высказал С.Л. Франк: антиномия находит примирение в триадном синтезе, но синтезирует антиномическую противоположность некая третья сущность, которую трудно уловить и не менее трудно выразить словом. Он пишет: “Положительный смысл, положительное существо этого синтеза доступны нам не в какой-либо неподвижной фиксации его самого как такового, а, как указано, только в свободном витании над противоречием и противоположностью, то есть над антиномическим монодуализмом — в витании, которое открывает нам горизонты трансрационального” (205, с. 316). Поразительно, но осуществление идеи единства идет у Лермонтова именно этим путем: антиномии звуки и слова, звука и песни, песни и слова преодолеваются неким третьим свободным “витанием” над ними идеи “чистого” звука, эйдоса звука, то есть смысловой картиной его сущности. Таким образом, звук, музыка становятся некими посредниками, которые, уничтожая индивидуальное зрение, восстанавливают “высокое и всезнающее зрение” (А.Ф. Лосев). Следует обратить внимание на то, что **звуковая образность носит у Лермонтова интеллектуализированный характер**:

Что я почувствовал в сей миг чудесный

И что я пел, напрасно вновь пою.

Я звук нашел дотоле неизвестный,

Я мыслей чистую излил струю.

Душе от чувств высоких стало тесно,

И вмиг она расторгла цепь свою.

Встреча. 1829

Таков поэт: чуть **мысль блеснет**,

Как он пером своим прольет

Всю душу; **звуком громкой лиры**

Чарует свет и в тишине

Поет, забывшись в райском сне...

Поэт. 1829

Обращает на себя внимание эпитет “**чистый**”, а также предикат “**блеснет**”, также актуализирующий значение чистоты, ‘яркого, сияющего света, сверкания’. Звуковые образы, при их конкретной осязательности, имеют “очищенный” характер, они абстрактны, это, скорее, не звук, а идея звука, его смысловая картина. Музыка “сцепляется” здесь с “чистым переживанием”: “Чистое бытие музыки, — пишет А.Ф. Лосев, — поглотившее в себе и воссоединившее все противоположности мира и сознания пространственно-временного плана, уничтожило еще одну антитезу, универсально-человеческую и мировую — Бога и Мира” (121, с. 266). В Библии такие события описаны как акт чистой веры, но одновременно и как реальное событие, как человеческое состояние.

В трактате “Послание к Тимофею святого Дионисия Ареопагита” Дионисий призывает Тимофея к “мистическим созерцаниям”: “...нужно отказаться как от чувств, так и от всякой рассудочной деятельности, от всех предметов чувственных и умопостигаемых; как от всего, что имеет бытие, так и от всего, что бытия не имеет, для того, чтобы в полном неведении достигнуть соединения с Тем, Кто превосходит всякое бытие и всякое познание. Мы сразу же видим, что речь идет не просто о какой-то диалектической процедуре, а о чем-то ином. **Необходимо очищение... надо отбросить всё нечистое и даже всё чистое; затем надо достигнуть высочайших вершин святости, оставив позади себя все божественные озарения, все небесные звуки и слова.** Только тогда проникаешь в тот мрак, в котором пребывает Тот, Кто за пределом всяческого” (цит. по: 123, с. 110).

Систематизация лексем, которые реализуют идею звука, приводит к выделению нескольких семантических изотопий. Изотопии — это семантически близкие элементы у членов цепочки связного текста; изотопическими являются и члены цепочек различных текстов (нескольких поэтических произведений или всего корпуса лирических произведений поэта). Семантические изотопии определяются посредством установления инвариантов и вариантов, реализующихся через идею повторяемости элементов (цепочек лексем) в тексте или поэтическом творчестве художника. Семантическая изотопия, при некоторой избыточности, обеспечивает адекватное понимание текста (см.: 58).

Как уже отмечалось, анализ семантических изотопий со значением “звук” привел к выделению инвариантной триады: песня — слово — звук. Члены триады, в свою очередь, являются семантическими темами — содержат архисему, которая реализуется в цепочках лексем.

Архисема **‘ЗВУК’**: звук, звон, голос, гром, плеск, крик, стук, плач, шум, отголосок, напевы, мелодия...

Архисема **‘СЛОВО’**: стих, созвучье слов, слово, буква, речь, шум, моление, молитва, язык...

Архисема **‘ПЕСНЯ’**: песня, мелодия (русская мелодия, например), напев, романс, колыбельная, баркарола...

Идея музыки, звуков, в свою очередь, конкретизируется через семантическую триаду, определяемую по признаку “чем вызывается”: музыка мировая (земля — вселенная) — человеческая (голос) — инструментальная. Первые два компонента триады отчасти реализуются через названные изотопии, последний — через цепочку лексем: лира, арфа, цевница, балалайка, колокол, колокольчик...

Лексемы, входящие в названные цепочки, объединяет помимо того, что они активизируют слуховой модус в поэтическом тексте, еще и то, что все они характеризуются обобщенностью и, чаще всего, не являются “прототипными”, то есть не всегда активизируют через лексические значения какие-либо конкрет-

ные “сцены”, “виды”, “картины” (см.: 199) Напротив, в лирике Лермонтова есть тенденция к десемантизации (в широком смысле) лексем со значением ‘производить звуки’ — устранять значение, а с ними и предметность, и активизировать звучание, вернее, идею звучания.

П.М. Бицилли отмечает: “Лермонтов был в нашей поэзии первым подлинным представителем и выразителем **мистической религиозности**. Наша поэзия дала начиная с Ломоносова немало образцов искренней и глубокой религиозности, но это была религиозность в рамках церковности; или же это была религиозность в смысле рационалистического признания объективного существования “иного мира”, или же, наконец, в смысле тоски по этому миру, стремления прорваться в него, постигнуть его, прикоснуться к нему. Лермонтов был первым, у которого касание иного мира было не предметом стремлений, а *переживанием*, который в мистическом опыте посетил этот мир, который не просто *знал* о нем, но непосредственно ощутил его объективную реальность. Но своего мистического пути он не прошел до конца. Он знал, что рано умрет, он шел к смерти, но она и смущала его, и была страшна ему. И жизнь, от которой он стремился уйти, этот мир, сосредоточенный в “Ней”, еще был дорог ему и не отпускал его.

Одна лишь дума в сердце опустелом —
То мысль о ней... О! далеко она,
И над моим недвижным, бедным телом
Не упадет слеза ее одна!..

Эти колебания на избранном мистическом пути составили *его* трагедию. Как истинный поэт, Лермонтов искал ее разрешения в поэзии. И ему *gab ein Gott zu sagen, was er leidet* (дал некий бог поведать, чем он страждет (нем.)). То успокоение, которое он не мог обрести в мистическом опыте, он нашел в символическом воспроизведении этого опыта. Он не был бы великим поэтом, если бы это воспроизведение не было *ценнее* самого опыта: ценнее в том смысле, что в поэтическом воспроизведении, в этих поистине божественных стихах сам опыт кажется совершенным и полным. **Те звуки рая, “звуки небес”, которые он силится воскресить в своей памяти и которые для него слишком часто заглушались скучными песнями земли, эти звуки для каждого, умеющего слушать, раздались в его стихах.** Здесь мы вступаем в область, постороннюю науке. В абсолютно прекрасном есть нечто непосредственно убедительное, аксиоматическое и потому подлежащее не доказыванию, а только констатированию.

Я, мать Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием.
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием;
Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника, в свете безродного,
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.

Окружи счастьем счастья, достойную,
Дай ей спутников, полных внимания.
Молодость светлую, старость покойную,
Сердцу незлобному мир упования.

Срок *ли* приблизится часу прощальному
В утро *ли* шумное, в ночь *ли* безгласную,
Ты восприяй пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Необыкновенная, неподражаемая, невоспроизводимая *мягкость*, нежность этих слов, полнота любви, изливающаяся из них, обусловлена изумительным соответствием смысла с подбором звуков — обилием йотованных гласных и самых музыкальных сочетаний: *л + гласный*. То, что, напр<имер>, у Батюшкова — только внешне красиво, подчас несколько вяло, слащаво, монотонно, здесь в буквальном смысле слова *очаровательно*, потому что гармонирует со смыслом и с настроением. Это — **небесная гармония**. Не менее изумителен ритм целого — движение, почти безостановочное, с необыкновенно легкими, разнообразными его замираниями в первых стопах (не о *сна/сени*); и начинает казаться, словно действительно слышишь молитвенные воздыхания ангелов и трепет их крыл. Так *подделывать*, так *сочинить* (курсив автора. — К.Ш., Д.П.) — невозможно.

И все же — это только иллюзии. Небожители не поют и не играют. **Ритм и музыка — порождение нашего несовершенства и неполноты наших экстазов. Абсолютная гармония — это абсолютная тишина.** Лермонтов приблизился в “Молитве” к пределу совершенства и гармонии, о котором только в состоянии грезить человек; если бы он перешагнул его, поэзия бы исчезла. Его “Молитва” — молитва страдающего человеческого сердца. И не случайно здесь уже, в этой самой молитве, он разбивает тот ритм, который, будь он выдержан с полной строгостью, дал бы уже благодаря своей отвлеченной закономерности впечатление прекращения всякого движения. “Окружи / счастьем / счастья дос/тойную”, — здесь уже нарушение правильности тонического стиха и переход к свободе стиха силлабического.

Так Лермонтов, великий поэт, потому что “плохой” мистик, доведя поэзию до пределов возможного в передаче потустороннего, отвлеченного, надземного, доведя ритм, движение во времени до предела совершенства в передаче вневременного, вечного, тем самым предопределил дальнейшую эволюцию русской поэзии — до ее возврата к исходной точке, от которой возможно идти далее лишь в двух направлениях: либо в сторону полного разложения поэзии, ее вытеснения прозой, либо в сторону открытия нового цикла, то есть возврата к ямбу” (27, с. 836–838).

Основная тенденция мистического опыта состоит в тяготении человеческого духа к непосредственному общению с Божеством как абсолютной основой всего сущего, причем прямым путем к этой цели все мистики считают преодоление “феноменальной” стороны бытия. Отличие христианского мистицизма от внехристианского начинается там, “где он факты внутреннего, мистического опыта стремится поставить в тесную связь с вероучением христианской религии, истолковать их при свете Божественного Откровения!” (137, с. 340).

По принципу дополнительности, антиномично, в каждом конкретном произведении М.Ю. Лермонтова идея звука приобретает образность и высокую степень выразительности. Это происходит благодаря системе приемов, среди которых можно выделить следующие: 1) конкретная звуковая ситуация связана с отнесением ее к миру природы, человеческому обществу, взаимоотношению влюбленных, вселенским явлениям; 2) лексема со значением ‘производить звуки’ сопровождается эпитетами звукового восприятия и предикатами, активизирующими слуховой модус; 3) слуховой модус в тексте активизируется в соотношении с некоторыми другими: вкусовым, зрительным, температурными ощущениями — явление синестезии; 4) звуковые впечатления выявляются на ситуативном фоне тишины; 5) используются средства музыкальной выразительности, и в первую очередь, динамические оттенки.

Покажем действие этих приемов применительно к некоторым словам-образам из цепочки лексем с наиболее обобщенным



значением. Названные семантические изотопии в нескольких точках пересекаются, и одной из таких семантических точек является лексема **“шуметь”** и её деривационные корреляты: **“шум”**, **“шумный”** и т.д. Эта лексема связана, в целом, с двумя семантическими полями: мир — люди, и в результате несет инвариантную сему ‘земное начало’, которая, в свою очередь, реализуется в противоположностях — мир людей (суетный, преходящий) — мир природы (живой, динамичный, вечный). Таким образом, в поэзии М.Ю. Лермонтова лексема **“шуметь”** приобретает антиномичную реализацию. **“Шум”** в общем **“витающем”** (С.Л. Франк) смысле — примета всякого земного начала, **“отзвук”** земного деяния и живого действия, отсутствие его оценивается в целом отрицательно: **“Толпой угрюмою и скоро позабытой, // Над миром мы пройдем без шума и следа”** (**“Дума”**. 1838).

В противоположность высшему, вселенскому, земное связано с эпитетом **“шумный”**: **“шумный град”**, **“утро шумное”**. В контекстах этого типа, лексема **“шумный”**, несмотря на абстрактное значение, приобретает звуковую изобразительность, **“упругость”**, **“плотность”**:

Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;
И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя.

Когда же через **шумный град**
Я пробираюсь торопливо...

Пророк. 1840

Срок ли приблизится часу прощальному
В **утро ли шумное**, в ночь ли безгласную
Ты воспринять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Молитва. 1837

Это явление осуществляется и за счет контраста — **“звезды слушают”** — **“...через шумный град // Я пробираюсь торопливо”**. Включение слухового модуса происходит через обозначение состояния лирического героя — **“торопливо”** — значит ‘поспешно, с желанием избавиться’, здесь **“шумный”** — ‘производящий много шума, крикливый, громко разговаривающий’ — имеет отрицательную семантику. Во втором примере выпуклость звучания достигается за счет антитезы — **“утро шумное”** — **“ночь безгласная”**. Лексема **“шумное”** употребляется в позитивном значении: ‘совокупность неясных глухих звуков, сливающихся в однообразное звучание’. В реализации звуковой ситуации важно и то место в пространстве (художественном), которое занимает лирический герой: в первом случае он погружен в звуковую среду, во втором — наблюдает ее как бы извне, с каких-то **“ангельских”** высот.

Звуковое пространство может сужаться (например, в стихотворении **“Как часто, пестрою толпою окружен...”** — 1840), но людская толпа, находящаяся в сфере конкретных звуковых проявлений (музыка, пляска), воспринимается как нечто суетное, нерасчлененное, чему соответствует столь же нерасчлененное, безликое и однообразное — **“шум”** — **“шумный”** в стихотворении **“Договор”** (1840):

Как ты, кружусь в веселье **шумном**,
Не отличая никого...

Здесь звуковое состояние шума враждебно лирическому герою, оно обозначает отсутствие контакта между ним и людьми: внешнее впечатление от шума, отсутствие погруженности в него, желание уйти, чуждое начало, которое несет этот образ, усиливает драматичность взаимоотношений лирического героя с людьми:

Один среди людского **шума**
Возрос под сенью **чуждой** я.

Один среди людского шума... 1830

Эта же лексема в ситуациях, связанных с миром природы, активизирует конкретные звуковые картины:

Гроза **шумит** в морях с конца в конец...
И **шумя** и крутятся, колебала река
Отраженные в ней облака...

Гроза шумит в морях с конца в конец... 1830

Когда волнуется желтеющая нива
И свежий лес **шумит** при звуке ветерка...

Когда волнуется желтеющая нива... 1837

Здесь дифференциация звуковых картин осуществляется уже отнесением к **“производителю”** шума — субъектам гроза, река, лес. Возникновение **“шумовой”** картины связано с конкретным опытом автора и читателя, который дифференцирует эти **“шумы”** в своем сознании, ставя данные ситуации перед **“умственным взором”**. Лирический герой не отчуждается от природного шума, часто погружен в него, это показатель контакта героя с миром природы.

И все же в некоторых произведениях возникает параллелизм мира природы и людей, лексема **“шумный”** здесь приобретает значение **‘мирской’, ‘суетный’**:

Волны катятся одна за другою
С плеском и **шумом** глухим.
Люди проходят ничтожной **толпою**
Также один за другим.

Волны и люди. 1830—1831

Если учитывать то, что слово **“толпа”** часто употребляется с эпитетом **“шумный”**, то в этой точке пересекаются природное и человеческое начало, и общее значение, которое приобретает **“шумный”** конкретно и обобщенно одновременно. Звуковые

картины, активизированные лексемами “шуметь” — “шум” — “шумный”, характеризуются яркой динамикой, напоминающей динамические оттенки в музыке, они способствуют выразительности и естественности в их восприятии. “Шум глухой” можно интерпретировать как *piano*; “шумит волна людей” — *forte*; “гроза шумит в морях” — *fortissimo*. “Шум” как звуковое состояние людской среды (“толпы”) характеризуется минорной, а природный — мажорной тональностью. Интересно заметить, что с явлением синестезии реализация этого образа не связана, хотя лирический герой М.Ю. Лермонтова воспринимает мир в единстве всех чувств — сенсорных модусов зрения, слуха, вкуса, температурных ощущений, обоняния, осязания.

Как языковой феномен синестезия принадлежит к кругу явлений, основанных на переносе наименования. Перенос наименования вызывается в случае синестезии переносом качества одного ощущения на другое (50, с. 69). В поэзии М.Ю. Лермонтова такой перенос осуществляется по моделям: вкусо-слуховая; температурно-слуховая, зрительно-слуховая. Если представить картину синестезии обобщенно, то можно сказать, что слуховой модус сопровождается предельными проявлениями вкусового и температурного, то есть антиномично: “ропот сладостный”, “сладкий голос”; “простых и сладких звуков полный” ↔ “...стих, облитый **горечью** и злостью”; “**хладны** их краткие речи”; “**холодная** буква” ↔ “...**кипят** на сердце звуки...”. Явление синестезии способствует выразительности звуковой картины, более полному ее переживанию. Предельное проявление, так свойственное мышлению Лермонтова, дает возможность вместить в переживание всю гамму чувств, которые располагаются между модусами: сладкий — горький; холодный — горячий.

Тишина в поэзии Лермонтова имеет трехпостасное проявление: **тишина** — **жизнь** — **смерть** — **вечность** (Божественная тишина). Лексема “**тишина**” практически не используется для обозначения смерти: “И будет спать в земле **безгласно**...”; “**Замолкли звуки** чудных песен...”; “Вот у ног Ерусалима, // Богом сожжена, // **Безглагольна**, недвижима // Мертвая страна” (“Спор” — 1841).

Тишина предполагает звуковое проявление, а **безглагольность**, **безгласность** — полное отсутствие, звуковое ничто. **Тишина** земная — фон для проявления звуков: “Я слушаю, и в мрачной тишине // Твои напевы раздаются” (“Узник” — 1837). В тишине является лирическому герою гармония вселенной: “Ночь **тиха**, пустыня внемлет Богу // И звезда с **звездой говорит**” (“Выхожу один я на дорогу...” — 1841). Это еще не молчание, но это **тишина**, ибо в Божественном проявлении, как и в Божественной деятельности, есть различная модальность (**Божественные приказания** в сотворении разнообразия тварного, **молчание при сотворении ангельских духов**). Поставленный на грани умопостигаемого и чувственного, герой Лермонтова причастен всем сферам тварной вселенной. Это соответствует эстетике барокко. В произведениях барокко, как отмечает И.П. Смирнов, “адресат литературной коммуникации моделировался как ее непосредственный участник: словесная ткань стихов была диалогизирована, пронизана риторическими оборотами; поэтической речи предназначалось кратчайшим путем вовлекать слушателя в коммуникативный процесс. Мысль об исключительных правах, данных творцу знаковых ценностей позволила поэту барокко быть собеседником Бога и сильных мира сего, а поэту-футуристу — собеседником и учителем человечества” (176, с. 355–356).

Как уже говорилось, **звук** — **песня** — **слово** — это явные посредники между человеком (лирическим героем) — миром — Богом.

Но путь восхождения к Божественному связан у Лермонтова с поразительно органичным для его творчества “очищением” всех звуковых проявлений, с преобразованием их в “чистые” звуки, будь это даже песня, которую поет ангел, или “Из пламя и света рожденное слово”, — героя волнуют именно “созвучья”, “звуки”. В творчестве М.Ю. Лермонтова есть несколько произведений, в которых объектом рефлексии являются речь (человеческая и Божественное слово), молитва, песня — это стихотворения “Ангел” (1831), “Молитва” (1839), “Есть речи — значение” (1840). Все эти произведения можно отнести к метапоэтическим текстам — текст их представляет собой рефлекссию о тексте (речи, молитве, песне). Все внутренние тексты вводятся в произведения в свернутом виде. Их содержание в той или иной степени раскрывается автором, но не оно является главным.

В этих стихотворениях используется композиционный принцип, который получил наиболее яркое выражение в стихотворении “Сон”. В.С. Соловьев называл его “сновидением в кубе” (180, с. 283). Стихотворение “Ангел” имеет спиральную композицию (S-образное строение) — воплощение золотого сечения. М.Ю. Лермонтов использовал принцип золотого сечения как совершенный способ гармонической организации текста, в котором симметрия и асимметрия дополняют друг друга, а значит, дают друг другу свободу в реализации, делают текст или предложение, построенные по принципу золотого сечения, организованными и внутренне динамичными, подвижными, что соответствует принципам барокко. S-образная структура, золотое сечение — это репрезентация гармонии в устройении вселенной, когда текст формой письма репрезентирует содержание.

Ангел

По небу полуночи ангел летел
И тихую **песню** он пел;
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той **песне** святой.

Он **пел** о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов;
О Боге великом он **пел**, и хвала
Его непритворна была.

Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез;
И **звук** его **песни** в душе молодой
Остался — **без слов**, но живой.

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И **звуков небес** заменить не могли
Ей **скудные песни** земли.

1831

Стихотворение “Ангел” трехчленно: первая спираль — **тихая песня** ангела (святая, о блаженстве безгрешных духов, о Боге); вторая спираль — впечатление “души молодой” от песни ангела — перенос центра тяжести со слов на звуки; третья спираль — рефлексия героя над “звуками небес”, которые не могут слиться с песнями земли, имеющими обыденный (“скудные”), заземленный, предметный характер в отличие от абсолютно “очищенных”, лишенных связи с какой-либо предметностью “звуков небес”. Обратим внимание на то, что песни земные, они сочиняются людьми, а звуки — это принадлежность небесного мира. М.Ю. Лермонтов достигает здесь высочайшего апофатизма: апофатизм состоит в отрицании того, что Бог **не** есть и в

очищении понятий, чтобы не позволять им замыкаться в ограниченных значениях (об апофатизме см.: 122, с. 286).

В стихотворении “Молитва” мы вновь встречаемся с очищением слов от предметных значений, переакцентуацией внимания к звукам, созвучиям.

Молитва

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко —
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

1839

Объект рефлексии в стихотворении “Молитва” — речь религиозная. Стихотворение также трехчленно, также имеет S-образное строение, это трехчастность восхождения: молитва — сила звуков — акт чистой веры, благодать. “Молитва чудная” мыслится еще предметно, “сила благодатная” ощущается в “созвучье слов живых” апофатично, в очищенности от предметности. Лексема “созвучье” имеет значение ‘сочетание нескольких звуков разной высоты, гармоничное, приятное’. Обращаем внимание на музыкальную интерпретацию звучания (аккордовое), а также на сему ‘гармоничное’, указывающую на красоту, совершенство. Последний виток в рефлексии по поводу молитвы — созвучий — это уже приближение к Богу через “очищенные” понятия о звуке: мирское бремя преодолевается актом чистой веры — без сомнения и без эмпирических доказательств существования Бога.

Звуки особым метапоэтическим построением стихотворения не “воспроизводятся”, а **мыслятся**. Троиединство сердца — разума — души воплощено в трехчастной гармонии текста, которая наслаивается на гармонию “созвучий слов живых”, молитвы. “Созвучье” здесь выступает как отвлеченное содержание понятия, взятое именно как **чистое, сущностное** содержание, царство “истинно сущего”, вечно живого в отличие от того, что возникает и разрушается, это реальность идеального мира. Высшая “коммуникация” идет в направлении человек — Бог. Устранение значения, как направленного на определенные предметы, реальные или мыслимые, фокусирует “чистое звучание” — эйдос, явленную сущность предмета. “Эйдос, — по мысли А.Ф. Лосева, — идеально оптическая картина смысла; логос — отвлеченная от этой картины смысловая определенность предмета” (121, с. 282).

Вл.Н. Лосский в работе “Догматическое богословие” отмечает: “Его природа никогда не может истощиться, не может пред нашим видением объективироваться. Наши очищенные понятия приближают нас к Богу, божественные имена даже в каком-то смысле позволяют нам войти в Него...” (122, с. 268).

Музыкальное бытие — это вообще бытие эйдетическое (в широком смысле). Звук как эйдос способствует проявлению акта чистой веры вообще и реального события в частности.

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

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

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав его, я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

1840

В стихотворении “Есть речи — значенье...” объект рефлексии — некие речи (контекстное окружение первой части лексемы “желания”, “слезы”, “разлука”, “свиданье”), пропущенные через любящее сердце. Значение (“темно”, “ничтожно”) и звучание расслаиваются; дальнейший объект рефлексии — звуки; во второй части объект рефлексии уже Божественное слово: Пламя и Свет — это Божественные имена; шум мирской и Божественное слово оказываются несоприкасающимися сущностями. Осуществление контакта лирического героя с Богом идет через очищенный от предметности мыслимый им “звук”. Таким образом, эйдос звука приобретает многослойную структуру: 1) логический отвлеченно-смысловой слой, 2) собственно эстетический, или идеальная воплощенность логоса в идеально-оптической “картине” и 3) гилетический, момент “иного”, меонального размытия и подвижности, смысловой текучести и жизненного эйдоса (схема А.Ф. Лосева — 121, с. 283).

Следует отметить, что Пламень, Огонь постоянно озаряет звуки в поэзии М.Ю. Лермонтова (“Бывало, мерный звук твоих могучих слов // **Воспламенял** бойца для битвы”; “Хранится **пламень** неземной // Со дня младенчества во мне // Но велено ему судьбой, // Как жил, погибнуть в тишине”). Этот Божественный огонь, соразмерный воле человеческой, то оживляется и сияет ярким светом, то уменьшается и не дает больше света в сердцах, омраченных страстями (122, с. 289). Вл.Н. Лосский пишет: “Будучи светом, являющим Божество, благодать не может не восприниматься нами. Мы не можем не чувствовать Бога, если наша природа находится в состоянии духовного здоровья. Бесчувственность внутренней жизни есть состояние ненормальное. Нужно научиться распознавать состояния своей души, а также судить о явлениях жизни мистической. Поэтому преп. Серафим Саровский начинает свои духовные наставления следующими словами: “**Бог есть огонь**, согревающий и разжигающий сердца и утробы. Итак, если мы ощущаем в сердцах своих холод, который от диавола, ибо **диавол хладен**, то призовем Господа, и Он, пришед, согреет наше сердце совершенною любовью не только к Нему, но и к ближнему. И от лица теплоты изгонится холод доброненавистника”. **Благодать дает знать себя как радость, мир, внутреннее тепло, свет**” (123, с. 243).

Лирический герой Лермонтова “слышит” Бога. Контакт между людьми и Богом, по мысли Лермонтова, нарушен, вследствие этого нет контакта между лирическим героем и людьми. Это и есть возведенная в степень трагедия героя,



Это мыслимый звук, но не символ, не схема, а именно **эйдос** — **явленная сущность звука, осуществляющего нераздельную органическую слитность взаимопроницаемых частей бытия, идеальное единство человека и Бога. Нарушение этого единства, по Лермонтову, — причина трагедий на земле.**

Но напрашивается еще одна интерпретация “мыслимых звуков”, значение которых “темно иль ничтожно”. Звук в поэзии М.Ю. Лермонтова — это и мыслимая “заумь” — метапоэтический образец чистой зауми, которая не реализуется, чтобы не стать предметной, сохраняя великую тайну связи лирического героя с высшими сферами. “В истории поэзии всех времен и народов мы неоднократно наблюдаем, — пишет Р.О. Якобсон, — что поэту, по выражению Тредиаковского, важен “токмо звон”. Поэтический язык стремится как к пределу фонетическому, точнее, — поскольку налицо соответствующая установка, — эвфоническому слову, к заумной речи” (242, с. 313). М.Ю. Лермонтов, пожалуй, первым в русской поэзии создал и реализовал идею заумной речи — дал метапоэтический образец мыслимой зауми, которая позже была спроецирована в “поэзию заговоров и заклинаний” (символизм), а далее реализовалась в заумном языке авангарда и, став не сущностью, а явлением, во многом потеряла свой мистический ореол, хотя и стремилась стать освобожденным, творческим словом. Таким образом был разрешен в поэзии М.Ю. Лермонтова парадокс о звуке. Следует отметить, что в процессе анализа заумного (сверхлогического, дологического) языка некоторые исследователи, как правило, цитируют произведения М.Ю. Лермонтова (см.: 221, с. 47; 204, с. 168).

Знаменитое эссе Д.С. Мережковского “М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества” начинается с посылки к бессознательному, с воспоминаний о восприятии им лирики М.Ю. Лермонтова в

коренная причина его одиночества на земле. С.А. Андреевский отмечает: “Презрение Лермонтова к людям, сознание своего духовного превосходства, **своей связи с Божеством** сказывалось и в его чувствах к природе. Как уже было сказано, **только ему одному** — но никому из окружающих — **свыше было дано постигать тайную жизнь всей картины творения**” (5, с. 301).

В осмыслении мистического богословия Вл.Н. Лосским (сыном философа Н.О. Лосского), в богословии имеются различные ступени, которые приспособлены “к неравным способностям человеческих умов, приступающих к тайнам Божиим. Поэтому св. Григорий Богослов в своем втором Слове о богословии снова возвращается к образу Моисея на горе Синае: “Бог повелевает мне проникнуть в облако для беседы с Ним, — говорит он. — Я желал бы, чтобы появился какой-нибудь Аарон, который мог бы быть спутником в моем путешествии и находиться близ меня, даже если бы он не осмелился войти в облако... Священники становились бы на горе пониже... Но народ, который совсем не достоин того, чтобы подняться, и не способен к столь возвышенному созерцанию, остается у подножия горы, не приближаясь к ней, потому что он нечист и непосвящен: он мог бы погибнуть. Если он постарается несколько очиститься, он сможет услышать издали **звуки труб и голос**, то есть какое-нибудь простое объяснение тайн... Если имеется здесь какой-нибудь злобный и свирепый зверь, то есть люди не способные к умозрению и богословию, пусть они яростно не нападают на догматы, пусть они отойдут как можно дальше от горы, а не то они будут побиты камнями” (123, с. 120—121).

М.С. Друскин отмечает, что в произведениях И.С. Баха использовались разные типы поэтических текстов, в которых одним из центральных мотивов было признание того, что люди покинули Бога, но неизменно возвращаются к Нему, должны вернуться. Вот пример текста, который принадлежит перу Пауля Герхардта, дьякона одной из берлинских церквей:

Нам предназначив крестный путь,
Чтоб души нам исправить,
Господь не думает отнюдь
Навеки нас оставить.
Мученья наши — оттого,
Что мы покинули Его!
И мы к Нему вернемся!

.....
Так верь же, верь же в торжество
Его всеветной власти,
Чтоб милосердие Его
Вкусить в лихой напасти.
Земля погибнет, мир падет.
Но только тот не пропадет,
Кто не утратит веры” (71, с. 160).

Обязательная часть музыкальных трактатов немецкого барокко — слова Лютера: “Музыка — благодатный дар Бога”. Здесь с Лютером, основавшим “линию тривия” в музыке, вполне солидарны и представители “линии квадривия”. А. Веркмайстер приводит высказывание Лютера: “**Прекрасный и благодатный дар Бога есть музыка**, ему очень враждебен сатана и не терпит его; я всегда любил тех, кто владеет этим искусством, кое есть доброго рода и уместно всему. Item: с тем, кто музыку презирает, как то бывает со всеми фанатиками, я никогда не буду в мире; **я ставлю музыку на ближайшее к теологии место и воздаю ей высочайшую хвалу**”. Аналогичные мысли высказывают теоретики других видов искусств: так, **Опиц называл свое искусство “скрытой теологией”** (119, с. 142).

Звук в поэзии М.Ю. Лермонтова как проявление связи с высшими сферами лишается предметного значения в слове, песне.

детстве: “Стихи его для нас как заученные с детства молитвы. Мы до того привыкли к ним, что уже почти не понимаем. Слова действуют помимо смысла.

Помню, когда мне было лет 7-8, я учил наизусть “Ангела” из старенькой хрестоматии с истрепанным зеленым корешком. Я твердил: “По небу полуночи”, не понимая, что “полуночи” родительный падеж от “полночь”, мне казалось, что это два слова: “по” и “луночь”. Я видел картину, изображавшую ангела, который летит по темно-синему небу: это и была для меня “луночь”. Потом я узнал, в чем дело: но до сих пор читаю: “По небу, по луночи”, бессмысленно, как детскую молитву.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная
Святая прелесть в них” (135, с. 348).

“Сила благодатная” оказалась присущей самим текстам Лермонтова, слова его “действуют помимо смысла” — таков результат поэтической относительности: влияния **языка** на мышление **читателя**, воспринимающего **текст**, результат — система опосредованных действий, при этом, как видим, текст сформировал не привычные паттерны мышления, а привел к “сдвигу” (в авангардистском смысле) — речетворческому процессу, фоносемантическому образованию “луночь” опосредованно соединяющему звуковые осколки слов, осмысляемые как “луна” и “ночь”. Совсем как в авангардистской практике, когда слова “рубят”, лишая их привычного предметного содержания, а потом “склеивали”: “В заумном слове всегда части разрубленных слов (понятий, образов), дающих новый “заумный” (неопределенный точно) образ... фонетическая сторона заумного слова отнюдь не является простым звукоподражанием... но самостоятельным, всегда необычным звуко сочетанием”, — пишет А.Е. Крученых, проанализировав хлебниковский слово-образ “*петер*”. — В слове “петер” соединяется глагол “петь” с существительным “ветер”, и песня ветра дается одним словом петер, новый, еще не определенный точно, образ, напоминающий отчасти “петуха” (99, с. 40). Как видим, “*конструктивный*” заумный язык строится с таким расчетом, чтобы слово, подчиняясь фонетическому (или иному) *заданию* (курсив автора. — *К.Ш., Д.П.*), делалось “гибким, плавким, ковким, тягучим” (там же, с. 9), то есть порвало с конвенциями, приобрело новое измерение. Если такова реакция читателя (не только Мережковского), тексты Лермонтова содержат семиотические системы в качестве средств указанного воздействия: текст выступает как “генератор новых значений” (Ю.М. Лотман). При этом следует подчеркнуть, что коды пишущего и читающего здесь не совпадают (у читателя нет первичной посылки к зауми, то есть к установке на сверхлогические смыслы слова), именно текст провоцирует перекодировку обычного **языка** на **заумный**: “идеальная” песня Ангела соответствует, по мысли Лермонтова, “идеальному” поэтическому тексту, который воздействует через **мыслимый звук**:

тихая песня, песня святая звук... без слов, живой
звуки небес.

“Звуки небес” противопоставлены “скучным песням земли”. Медиатором между “песнями земли” и “звуками без слов”, ангельскими песнями, выступает молитва. Текст, по силе воздействия которому нет равных, именно молитва способствует осознанию трансцендентального — того, что недоступно теоретическому познанию, но является предметом веры (Бог, душа, бессмертие). Не случайно несколько стихотворений

Лермонтова имеют названия “Молитва”, метаобразы **молитва**, **молится**, **молю** часто встречаются в текстах:

Но сердца тихого **моленье**
Да отнесут твои скалы
В надзвездный край, в твое владенье,
К престолу вечному Аллы.
Молю, да снидет день прохладный...
Молю, чтоб буря не застала...

Спеша на север из далёка... 1837

В репертуаре метаязыковых элементов (языке о языке) и метапоэтических (текстов о поэзии, творчестве) Лермонтова слово “**стих**” получает “божественное” измерение благодаря медиатору иного ранга — им выступает звук:

Твой **стих**, как **Божий дух**, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

Поэт. 1838

Модель метапоэтической рефлексии сходна с той, что воплощена в стихотворении “Ангел” (1831):

стих звучал
как Божий дух

Достижение “божественного звучания” дает стиху подлинную силу. На протяжении всего творчества Лермонтов говорит о “холодной букве”, “звуках у людей” — обыденный язык (“слов не нахожу”) не способен передать “пыл страстей возвышенных”, новое поэтическое измерение достигается приведением текста в особое художественное состояние, когда обычные слова с обычным предметным значением (даже “ничтожным”) приходят во внутреннее движение, прорастают внутренними смыслами и облакаются в этом — внутреннем — движении в особую звуковую плоть — становятся телом мысли для текста, при этом в едином смыслонаправленном движении они могут лишиться отдельной для каждого слова четкой денотативной соотнесенности, прорастают коннотативными связями. Огромную роль при этом играет целостный звукообраз всего текста — единый код, означаемое нового уровня; его означающее не выводится из суммы слов — слов, предложений, а во многом превышает его.

Лермонтовым предвосхищено понимание поэтической речи “как непрерывного целого, отдельные элементы которого рождаются на этом лоне и, следовательно, подчиняются ритмической закономерности целого, но не образуют, напротив, целое своею суммой” (204, с. 177). Эта тенденция впоследствии была развита в поэзии символизма и далее авангарда. Представители этих направлений не случайно опирались на труды ученых ономапотического направления (В. фон Гумбольдт, А.А. Потебня), развивавших понятия внутренней и внешней форм слова и текста.

В поэзии М.Ю. Лермонтова мы постоянно встречаемся с идеей переакцентуации значения на звучание. На фоне и в системе обычного языка, приведенного в необычное состояние, развивается установка на “эвфоническое слово, заумную речь” (221, с. 313).

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Открыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник.
Простых и сладких звуков полный, —
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

Не верь себе. 1839

“Наше чувство, — **темное первоощущение мира**, — весь океан подсознательного и сверхсознательного, колышущийся за тонкою корою разума. — Он-то разве не должен тоже выразиться в языке”, — пишет П.А. Флоренский (204, с. 166). Обратим внимание на лексему “темное”. **Темнота** смыслов в барокко, в творчестве М.Ю. Лермонтова, философа П.А. Флоренского — коррелирующий признак. Философ зафиксировал это новое измерение языка, поставив М.Ю. Лермонтова в ряд тех поэтов, чьи тексты содержали метапоэтические и собственно поэтические посылки к заумной речи, актуализирующей сверхлогические смыслы: “Сделаем язык более гибким, более восприимчивым, сдерем с него застывшую кору и обнажим его огненную, вихревую присно-кипящую струю. Языка тогда сразу не возникнет; но образуются завязи нового творчества, и эти завязи, может быть, еще не недостаточно или совсем почти неоформленные, впоследствии вырастут в слова и новые способы их сочетания. Твердое начало языка тогда перекристаллизуется более соответственно духу нового лирика” (там же, с. 170). В.Б. Шкловский, цитируя Гете, говорил, что художественное произведение приводит в восторг и восхищение той частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания: “Приведенные факты заставляют думать, что “заумный язык” существует; и существует, конечно, не только в чистом своем виде, то есть как какие-то бессмысленные речения, но, главным образом, в скрытом состоянии, так, как существовала рифма в античном стихе, — живет, но не осознанной” (221, с. 53).

Наличие в лермонтовских текстах лингвистического кода, коррелирующего с заумью, а также с текстами о зауми (метапоэтическими образами чистой зауми) говорит о том, что в них заложена потенция к развитию антиреференциальных и ареференциальных языковых функций: в первом случае означающее покидает предмет и не хочет более его репрезентировать с помощью известного естественно коммуникативного кода; во втором оно стремится с помощью своей звуковой и визуальной структуры непосредственно презентировать предмет, то есть само хочет стать звуковым и визуальным предметом; “в первом случае заумный язык отрицает конвенциональность языкового знака де Соссюра, в другом — его арбитранность: в одном случае он гомологичен “большой абстракции” (gross Abstraktion) Кандинского, во втором “большой реалистике” (gross Realistik)...” (149, с. 61–62).

Но, по Лермонтову, “жажда песнопенья” может быть и “страшной”, если в душу не входит “живых речей твоих (то есть Божественных) струя” (“Молитва”. 1829); камертоном его поэзии и его зауми всегда служит “сила благодатная в созвучье слов живых”, то есть молитва.

Заумь стремится назад, к органической совокупности речи, к процессу первичного речетворчества, его естественности и раскованности, к тому стереозвуку — слову, которое впоследствии стало плотью. Отсюда — это знак инверсии и перспективы одновременно, так как авангард устремлен и к будущему, “творит” его. Желание не нейтрализовать, а в некотором роде “перекрыть” поэтическим кодом шум людской речи ведет к децентрализации оси времени и пространства в поэтических текстах М.Ю. Лермонтова.

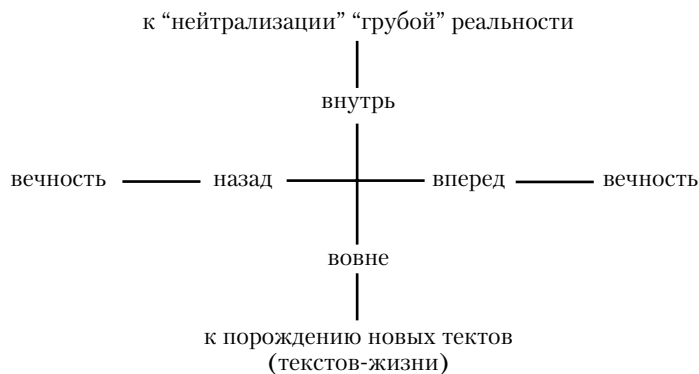
В последнее время актуализировалось понятие “креста реальности”, введенного О. Розенштоком-Хюсси. Говорить — значит находиться в центре креста реальности: **внутри** — **вовне** — ось горизонталь, **назад** — **вперед** — ось вертикали: “Человек, беря слово, занимает свою позицию во времени и пространстве. “Здесь” он говорит в направлении из внутреннего пространства во внешний мир и в направлении из мира, что находится снаружи, в свое собственное сознание. А “теперь” он говорит в промежутке между началом времен и их концом” (163, с. 55–56). В лермонтовских текстах наблюдается тенденция к нейтрализации последнего, к переакцентуации временного на вневременное, вечное. В реальном времени и про-

странстве “социальные опасности понуждают нас выговаривать свое сознание: внешний мир продумывается, будущее управляется, прошлое рассказывается, единодушие во внутреннем кругу выражается в пении. Люди рассуждают, люди принимают законы, люди рассказывают, люди поют. Разные энергии общественной жизни сконцентрированы в словах. Циркуляция осмысленной речи несет обществу жизненные силы. Посредством речи общество укрепляет свои оси времени и пространства” (там же, с. 57). У Лермонтова подавление артикуляции, то есть речи как жестко денотативно и референциально соотнесенной, прикрепленной к “промежутку между началом времен и их концом”, ведет к преодолению (“силой мысли”) “грубой” реальности, заземленного эмпиризма, делает его лирического героя сопричастным вечности и вселенной, о которых он так любил говорить.

Метапоэтическое представление о зауми намечает эти векторы как “воспоминание” не только о прошлом, но и будущем. Заумь — это показатель инверсии к непосредственно предшествующим культурам (149, с. 58), но она же — проброс в будущее, хотя бы на уровне развития авангардистской культуры, ее выделения, отрицания ею сиюминутного жизнеподобия.

М.Н. Эпштейн пишет: “Жизнеподобие — опасная вещь, ибо создает иллюзию устойчивости, завершенности тех форм, которые отображает, и соблазн их обожествления. Поэтому вторая заповедь гласит: “Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли” (Исход, 20,4). Изобразительность есть зло перед лицом Господа... И строго монотеистические религии, такие, как иудаизм и мусульманство, исполняют эту заповедь, налагая запрет прежде всего на изображение живых существ. В этом смысле авангард есть продолжение и развитие древнего принципа нефигуративности... <...> Но абстракционизм не стал и не мог стать господствующим направлением авангарда, ибо добился победы слишком легкой ценой — полностью упраздняя предметность. Тем самым упраздняясь парадокс, удерживающий в напряжении авангардистское полотно, придающий живую и мучительную трагичность всему авангардистскому мировоззрению. Образ стирает в себе черты образа. Бесплотное должно явить себя во плоти распятой и уязвленной” (241, с. 224–225).

“Крест реальности” Лермонтова связан с таким “продвижением” “назад” и “вперед” в художественном времени и пространстве, когда оно означает сопричастность вечности. Тексты поэта могут не только репрезентировать “здесь” и “теперь” в системе хронотопа, они могут порождать “здесь” и “теперь” в новых видах текста — в текстах-жизни. Попробуем представить такой “крест реальности”. Это крест, в котором прошлое, будущее равно соприкасаются с вечностью, а движения “внутри” и “вовне” как бы меняются местами — не только от жизни к речи, а, что особенно важно, от речи (текста) к жизни:



При этом язык децентрируется (в сторону зауми, сверхлогических смыслов), но все же остается языком: “Значение этих “речей” может быть “темно иль ничтожно”, но несмотря на то, — это все же речи” (204, с. 170) “Тем и другим должно быть это слово зараз: столь же гибким, как и твердым, столь же индивидуальным, как и универсальным, столь же мгновенно возникающим, как и навеки определенным исторически, столь же моим произволом, как и грозно стоящею надо мною принудительностью”, — пишет П.А. Флоренский (там же, с. 203).

Мережковский, так же, как философы Андреевский, Соловьев, Розанов и другие, проникновенно пишет о “вечности” Лермонтова: “Вся поэзия Лермонтова — воспоминание об этой песне, услышанной в прошлой вечности. Постоянно и упорно, безотвязно, почти до скуки, повторяются одни и те же образы в одних и тех же сочетаниях слов, как будто хочет он припомнить что-то и не может и опять припоминает все яснее, яснее, пока не вспомнит окончательно, неотразимо, “незабвенно”. Ничего не творит, не сочиняет нового, будущего, а только повторяет, вспоминает прошлое, вечное. Другие художники, глядя на свое создание, чувствуют: это прекрасно, потому что этого еще никогда не было. Лермонтов чувствует: это прекрасно, потому что это всегда было... Весь жизненный опыт ничтожен перед опытом вечности” (135, с. 360). И в то же время “как другие вспоминают прошлое, так он предчувствует, или, вернее, тоже вспоминает будущее, словно снимает с него покровы, один за другим, и оно просвечивает сквозь них, как пламя сквозь ткань. Кажется, во всемирной поэзии нечто единственное — это воспоминание будущего” (там же, с. 361). Мережковский проследивает лермонтовские “видения смерти”: на шестнадцатом году жизни, через год, через шесть лет; в 1841 году, в год самой смерти “Сон”, “видение такой ужасающей ясности, что секунданта Лермонтова, князь Васильчиков, описывая дуэль через 30 лет, употребляет те же слова, как Лермонтов” (там же, с. 362).

Самое загадочное в жизни текстов Лермонтова — это “воплощение будущего”, которое осуществляется от текста-произведения — к жизни-тексту ведь лермонтовскую эпоху мы сейчас изучаем как текст — в единстве связей и противопоставлений фактов, лиц, событий. Важно отметить, что тексты Лермонтова порождали новые тексты по модели: сценарий — его воплощение в жизни, “здесь-бытии”. Это явление, обратное подавлению артикуляции, и уже не только репрезентация, но и система реализованных действий.

В стихотворении “Смерть Поэта” Лермонтов раскодировал тот сценарий, который заложил Пушкин в романе “Евгений Онегин”. “Невольник чести беспощадной” — Ленский. Цитата “невольник чести” в стихотворении — итог, воплощение сценария в тексте-жизни и далее в тексте-стихотворении “Смерть Поэта”, “Сон”, пушкинская судьба — смерть на дуэли — проецируется в собственную судьбу. “Сон” порождает новый текст — текст (теперь уже) дуэли Лермонтова с Мартыновым и, как ни странно, цепная реакция цитат — цитация князем Васильчиковым “Сна” в описании дуэли, участником которой был он сам. Таким образом, относительность поэтических текстов Лермонтова связана с их гиперреалистичностью: некоторые из них становятся реальностью.

Подтверждением этому служит версия о дуэли Лермонтова. По мнению некоторых исследователей, Печорин словно начинает воздействовать на поступки и мировосприятие автора. С.В. Белоконов, на основе анализа документов, выдвигает версию о том, что сценарий дуэли Печорина и Грушницкого был “разыгран” на дуэли Лермонтова и Мартынова. Одна из посылок — внешняя нелепость того, как она была обставлена: расстояние между дуэлянтами 6—8 шагов, назначенное неизвестным донныне автором условий дуэли, было необычным во времени Лермонтова (Белоконов С.В. Смерть



поэта // Ставрополье, 1984, № 4, с. 96). Заметим, что дистанция барьера Онегина с Ленским была не более 10 шагов, а у Печорина с Грушницким равнялась шести шагам.

И хотя “воспоминания” о прошлом и будущем можно возвести к платоновскому анамнезису, то есть обращению к современному вечному — к миру созерцаемых умом сущностей, к обнаружению в душе скрытых знаний, — все же в текстах М.Ю. Лермонтова это оговорено посредством порождения текстов и во многом трагически осуществлено. Антиномический способ мышления Лермонтова, отход от эмпирической логики закона исключенного третьего, а также **антиномичность языка — язык как конвенциональная сущность и заумь — позволяли ему “схватывать” (М. Хайдеггер) ускользающую истину, сказать все сразу.**

Исследователи барокко говорят о беспокойной красоте, целостном ощущении мира и космоса художниками барокко: “Подобно тому как на небосклоне, перекроенном Коперником и Кеплером, небесные тела находятся в постоянной, все усложняющейся взаимосвязи, так и **каждая деталь барочного мира в свернутом — и в то же время развернутом — виде заключает в себе весь космос.** Нет ни одной линии, которая не уводила бы взгляд “вовне”, к вечно возжеланной цели, нет ни одной линии, где не сказывалось бы напряжение: место неподвижной и неодушевленной Красоты классической модели заняла драматически напряженная Красота. Если сопоставить такие далекие на первый взгляд произведения, как *Экстаз Святой Терезы* Бернини и

Отплытие на остров Киферу Ватто, то в первом случае мы видим, как линии напряжения, извиваясь, ведут от искаженного мукой лица к самой крайней точке собранного в складки одеяния, а во втором — одну диагональ, начинающуюся у края картины и, передаваясь от руки к платью, от ноги к палке, подводящую к хорошему ангелов. В первом случае это драматическая, страждущая Красота, во втором — меланхоличная, сновидческая. И тут, и там в тесной взаимосвязи целого и детали рождается хитросплетение, не ведающее никакой иерархии между центром и периферией, в полной мере выражающее и Красоту завернувшегося края одежды, и Красоту взгляда, и реальность, и сновидение” (240, с. 234).

Антиномизм — одна из черт барочного остроумия. О музыке барокко говорили, что она наполнена “странными созвучиями”, диссонансами: “Странности”, “причуды” говорят нам не только о важнейших особенностях поэтики барокко, но и о парадоксальной рефлексии искусства. Ведь “странность” — это отклонение от нормы. “Век вывихнул сустав” — эти слова Гамлета схватывают саму странность бытия и мироощущения, в котором есть соотношение себя с другим, себя с утраченной нормой, себя с прошлым. Эта странность неминуемо появлялась на “историческом перекрестке”, когда усложнился мир и связи с ним, когда столкнулось старое и новое и произошла историзация мышления. Странности, крайности и жесткости барокко говорят нам также о крайних установках барочного “остроумного замысла”, о парадоксах и границах синтеза, достижимого именно в соединении несоединимого, о пробах на несовместимость, о связях, найденных в разрыве” (119, с. 54). Установка на сверхлогические смыслы — это еще и инвентарство, которое приобретет самостоятельные структурные позиции позже — в зауми авангарда в начале XX века, когда барочная эстетика вновь становится значимой, а установка на звукопись, заумь, репрезентации, театральность завоевывает наиболее важные позиции в новом искусстве.

2. Живописность лермонтовского текста

Поэзию барокко называют “поэзией как живопись” (138, с. 163), говоря о музыке, называют ее “музыкой для глаз” (119, с. 85). Важнейшие музыкальные идеи эпохи барокко связаны с “изображением”, “представлением”, “подражанием”, постоянным изысканием соответствий, аналогий, родства между объектом и его “изображением” (там же, с. 84). То же самое можно сказать и об архитектуре. Историки искусства считают отличительной чертой архитектуры барокко ее живописный характер. “Архитектура изменяет в барокко своей природе и пытается воздействовать средствами, свойственными другому роду искусства: она становится живописной. <...> Живописное основано на иллюзии движения. Могут спросить,



почему же именно движение живописно, почему именно только живописи предназначено быть выразительницей движения. Очевидно, ответ следует искать в своеобразной сущности искусства живописи” (47, с. 72–74).

Особенности живописной манеры художников барокко характеризует Г. Вельфлин. Он говорит об уничтожении контура, выдвижении на первый план “растекающихся масс”, которые не закреплены твердыми линиями: “Раньше фигуры резко выделялись на светлом фоне, теперь **глубина картины обыкновенно темна и очертания фигуры сливаются с этим фоном**. Выдаются лишь отдельные освещенные поверхности. Из этих исходных данных вытекают следующие свойства стиля. Контрасту (Gegensatz) линейного и объемного соответствует контраст плоского и пространственного (пластического).

Пользуясь тенями, живописный стиль придает изображению **скульптурность**, отдельные его части кажутся расположенными в пространстве ближе или дальше. Впечатление “ближе или дальше” уже определяет момент движения, свойственный всему рельефно-телесному в противоположность плоскостному. Поэтому этот стиль пытается все **плоское заменить выпуклым**, прибегая повсюду к пластике, к **свету и тени**. Усиливая их контраст, можно достигнуть подлинно “живого” впечатления от картины. <...> Одновременно с этим происходит углубление пространства. Окружающая изображения рамка (например, ворота) трактуется на позднейших из них так, чтобы можно было подумать, что действительно глядишь через дугу свода. После этого следует не только один план, один ряд фигур, — напротив, взор уходит в **глубину изображения, не имеющего предела**” (там же, с. 72–74).

Индивидуальность каждого цвета нарушается **переходными тонами**, все краски подчинены одному господствующему тону, цель которого — поддержать **основную игру света и тени**, всюду — движение и жизнь. “В контуре нет больше замкнутой линии, — отмечает Г. Вельфлин. — Глаз не должен скользить сверху вниз по краям ограниченной плоскостями фигуры; он постоянно уходится

вглубь. Рассмотрите хотя бы руку ангела Бернини: она трактована на манер **витой колонны**” (там же, с. 81–82).

М.Ю. Лермонтов — художник слова, но он сделал много в области изобразительных искусств — живописи, графики. В таком случае, когда поэт является и художником одновременно, синкретизм этих искусств особенно значим. Одно из первых стихотворений М.Ю. Лермонтова “Поэт” строится на основе параллелизма, в соответствие ставятся живопись и поэзия. М.Ю. Лермонтов отталкивается от искусства Рафаэля, художника Возрождения, произведения которого являются в высшей степени поэтичными. Интересно отметить, что это раннее стихотворение, основанное на биографическом сюжете, рассказывает о создании Рафаэлем “Пречистой девы лика священного”, поэт говорит об “огне небесном”, который наполняет его душу. Образ, который создает Рафаэль, чувство “огня небесного” — отправные точки в творчестве любого большого художника.

Поэт

Когда Рафаэль вдохновенный
Пречистой девы лик священный
Живою кистью окончал,
Своим искусством восхищенный
Он пред картиною упал!
Но скоро сей порыв чудесный
Слабел в груди его молодой,
И утомленный и немой
Он забывал огонь небесный.

Таков поэт: чуть мысль блеснет,
Как он пером своим прольет
Всю душу; звуком громкой лиры
Чарует свет, и в тишине
Поет, забывшись в райском сне,
Вас, вас! души его кумиры!
И вдруг хладеет жар ланит,
Его сердечные волненья
Всё тише, и призрак бежит!
Но долго, долго ум хранит
Первоначальны впечатления.

1829

Здесь важна отмеченная поэтом антиномия мысли (“мысль блеснет”) и чувства (“пером своим прольет всю душу”). Уже в раннем творчестве можно отметить некие инварианты, которые будут, варьируясь, развиваться в творчестве М.Ю. Лермонтова. Знаменательно и то, что понимание поэта и поэзии происходит у М.Ю. Лермонтова на основе сложившегося образа художника и особенностей его живописи. Интересно и то, что в письме М.А. Шан-Гирей (около 27 декабря 1828 года), к которому прилагается это стихотворение, М.Ю. Лермонтов говорит о “картинке”, которую он “еще не нарисовал”. Это замечание весьма важно для того, чтобы отметить репрезентативный характер творчества М.Ю. Лермонтова — сопровождать словесное творчество рисунками, “рисовать” словом, сообщать о том, в какой ситуации написано то или иное произведение, пейзажная картина: “**Скоро я начну рисовать с (buste) бюстов... какое удовольствие!** к тому ж Александр Степанович мне показывает также, как должно рисовать пейзажи. Я продолжал продавать сочинения мои Дубенскому, а Геркулеса и Прометея взял инспектор, который хочет издавать журнал, “Каллиопу” (подражая мне! (?)), где будут помещаться сочинения воспитанников” (110, с. 534–535). В этом же письме в NB: “Прилагаю вам, милая тетенька, стихи, кои прошу поместить себе в альбом, а **картинку я еще не нарисовал**. На вакацию надеюсь исполнить свое обещание.



Вот стихи:

Поэт

Когда Рафаэль вдохновенный

Пречистой девы лик священный...” (там же, с. 535–536).

В “Лермонтовской энциклопедии” отмечается: “Рафаэль Санти (Raffaello Santi) (1483–1520), итальянский живописец. Впервые имя Рафаэля появляется у Лермонтова в стихотворении “Поэт” (1828); и в других ранних произведениях он прибегает к сравнению с мадоннами Рафаэля, желая таким способом подчеркнуть очарование своих героинь или указать на особый характер их красоты, “достойной кисти” великого мастера. Именно так в “Вадиме” описана дочь старого боярина: “...женская, розовая, фантастическая головка, достойная кисти Рафаэля, с детской полусонной, полупечальной, полурадостной, невыразимой улыбкой на устах” (VI, 110). Героиню стих. “Девятый час; уж темно...” (1832) Лермонтов также сравнивает с мадонной Рафаэля, но прибавляет к этому “портрету” черты, творениям Рафаэля не только не свойственные, но прямо противоположные: “Она была свежа, как розы Леля, // Она была похожа на портрет // Мадонны — и мадонны Рафаэля; // И вряд ли было ей восемнадцать лет; // Лишь святости черты не выражали. // Глаза огнем неистовым пылали, // И грудь, волнуясь, поцелуй звала” (II, 19).

Упоминается “мадонна” Рафаэля и в других стихотворениях. 1832 — “Как луч зари, как розы Леля” (II, 25). В противоположность ранним произведениям, в поэме “Сказка для детей” (1839–40) сравнение не заменяет описания внешности героини и выражено в негативной форме: “Нет, никогда свинец карандаша // Рафаэля, иль кисти Перуджина // Не начертали, пламенем дыша, // Подобный профиль...” (IV, 179).

Существует рисунок Лермонтова, известный под названием “Ребенок, тянущийся к матери”; это — перерисовка фрагмента центральной группы картины Рафаэля “Святое семейство” (оригинал в Лувре). Рисунок носит учебный характер и выполнен с гравюры во время пребывания в Пансионе, на что указы-



вает подпись Л.: “Dessiné par M. L. L’an 1829” (“Рисовал М. Л. в 1829 году”)” (91 с. 463).

Творчество Рафаэля соответствует многим тенденциям в произведениях М.Ю. Лермонтова. Это, например, антиномичное соотношение ratio и emotio. Так, росписи Станцы делла Сеньятура (1509–11) — одно из самых совершенных творений Рафаэля. Величественные многофигурные композиции на стенах (объединяющие от 40 до 60 персонажей) “Диспут” (“Спор о причастии”), “Афинская школа”, “Парнас”, “Основание канонического и гражданского права” и соответствующие им четыре аллегорические женские фигуры на сводах олицетворяют богословие, философию, поэзию и юриспруденцию. **Не повторяя ни одной фигуры и позы, ни одного движения, Рафаэль сплетает их воедино гибким, свободным, естественным ритмом, перетекающим от фигуры к фигуре, от одной группы к другой.** Следует отметить, что в росписях стен (“Изгнание Элидора из храма”, “Чудесное изведение апостола Петра из темницы”, “Месса в Больсене”) и библейских сценах на сводах у Рафаэля преобладает сюжетно-повествовательное и драматическое начало, **нарастает патетическая взволнованность движений, жестов, сложных контрастов, усиливаются контрасты света и тени.** В “Чудесном изведении апостола Петра из темницы” Рафаэль с необычной для художника Средней Италии живописной тонкостью передает **сложные эффекты ночного освещения — ослепительного сияния, окружающего ангела,**

холодного света луны, красноватого пламени факелов и их отсветы на латах стражников” (см.: 9).

Упоминает М.Ю. Лермонтов и другого художника эпохи Возрождения — Пьетро Перуджино, который является знаменитым мастером пейзажей, в них тонкость пейзажных фонов сочетается с ясностью, уравновешенностью композиций.

Нет, никогда свинец карандаша
Рафаэля, иль кисти **Перуджина**
Не начертали, пламенем дыша,
Подобный профиль. Все ее **движенья**
Особого казались выраженья
Исполнены. Но с самых детских дней
Ее глаза не изменяли ей,
Тая **равно надежду, радость, горе;**
И было **темно** в них, как в синем море.

Сказка для детей. 1839—1841

Интересно, что М.Ю. Лермонтов словом пытается соперничать с художниками: только в поэзии можно одновременно акцентировать “надежду, радость, горе” и подчеркнуть бездонную глубину и темноту глаз.

То, что М.Ю. Лермонтов на протяжении всей жизни сочетал в творчестве опыты в литературе и изобразительном искусстве, свидетельствуют и его письма, и воспоминания современников. Как видно из писем М.Ю. Лермонтова, он начал одновременно сочинять и рисовать. Некоторые близкие люди отмечают, что рисовать он начал даже раньше, чем сочинять. М.Ю. Лермонтов пишет М.А. Шан-Гирей осенью 1827 года из Москвы: “Я думаю, что вам приятно будет узнать, что я в русской грамматике учу синтаксис и что мне дают сочинять... <...> ...но **я лучше стал рисовать;** однако ж мне запрещено рисовать свое, Катюше в знак благодарности за подвязку посылаю ей бисерный ящик моей работы” (110, с. 533).

В воспоминаниях А.П. Шан-Гирей отмечается: “Великим постом Мишель был мастер делать из талого снегу человеческие фигуры в колоссальном виде; вообще он был счастливо одарен способностями к искусствам; уже тогда **рисовал акварелью довольно порядочно и лепил из крашеного воску целые картины;** охоту за зайцем с борзыми, которую раз всего нам пришлось видеть, сражение при Арбеллах, со слонами, колесницами, украшенными стеклярусом, и косами из фольги. Проявления же поэтического таланта в нем вовсе не было заметно в то время, все сочинения по заказу Сапет (учитель-гувернер Лермонтова. — *К.Ш., Д.П.*) он писал прозой, и нисколько не лучше своих товарищей” (217, с. 35).

А. Корсаков вспоминает о детстве Лермонтова: “Лермонтов в ту пору был ребенком слабого здоровья, что, впрочем, не мешало ему быть бойким, резвым и шаловливым. Учился он... прилежно, **имел особенную способность и охоту к рисованию,** но не любил сидеть за уроками музыки” (97, с. 70). М.Е. Меликов пишет: “Помню, что, когда впервые встретился я с Мишей Лермонтовым, **его занимала лепка из красного воска:** он вылепил, например, охотника с собакой и сцены сражений” (133, с. 73–74).

По-видимому, привычка делать зарисовки была постоянной. М.Ю. Лермонтов пишет С.А. Раевскому (Тифлис, вторая половина ноября — начало декабря 1837 года): “**Я снял на скорую руку виды всех примечательных мест,** которые посещал, и везу с собою порядочную коллекцию; одним словом я вояжировал” (110, с. 598).

Интересно, что кроме названных художников эпохи Возрождения: Рафаэля Санти и Пьетро Перуджино, — М.Ю. Лермонтов упоминает Бартоломе Эстебана Мурильо, Гвидо Рени, Харменса ван Рейн Рембрандта — художников,



являющихся яркими представителями эпохи барокко, называет он и К.П. Брюллова. Следует отметить, что на творчество К.П. Брюллова оказывали влияние Микеланджело, Гвидо Рени, и об этом свидетельствует его произведение “Последний день Помпеи” (1833) (102, с. 54). В романе “Княгиня Лиговская” М.Ю. Лермонтов упоминает картину К.П. Брюллова: “— Если вы любите искусство, — сказал он, обращаясь к княгине, — то я могу вам сказать весьма приятную новость, картина **Брюллова**: “Последний день Помпеи” едет в Петербург. Про нее кричала вся Италия, французы ее разбранили. Теперь любопытно знать, куда склонится русская публика, на сторону истинного вкуса или на сторону моды” (107, с. 222).

И живописное творчество, и поэзия М.Ю. Лермонтова связаны со стилем барокко и художниками барокко. У М.Ю. Лермонтова есть стихотворение “На картину Рембрандта” (1830—1831). Существует предположение, что Лермонтов имел в виду рембрандтовский “Портрет молодого человека в одежде францисканца”, который находился в Москве в Художественной галерее Строгановых (54, с. 656).

На картину Рембрандта

Ты понимал, о мрачный гений,
Тот грустный безотчетный сон,
Порыв страстей и вдохновений,
Всё то, чем удивил Байрон.
Я вижу лик полуоткрытый
Означен резкою чертой;
То не беглец ли знаменитый
В одежде инока святой?
Быть может, тайным преступленьем
Высокий ум его убит;



Всё темно вокруг: тоской, сомненьем Надменный взгляд его горит.

Быть может, ты писал с природы,
И этот лик не идеал!
Или в страдальческие годы
Ты сам себя изображал?
Но никогда великой тайны
Холодный не проникнет взор,
И этот труд необычайный
Бездушным будет злой укор.

1830—1831

В стихотворении Лермонтов выделил особенность живописной манеры, которую потом перенес в свое изобразительное творчество: “Всё темно вокруг: тоской, сомненьем // Надменный взгляд его горит”, то есть то соотношение света и тени, которое характерно для произведений Рембрандта и стиля барокко, к которому относится его творчество. Важно отметить, что “порыв страстей” Байрона М.Ю. Лермонтов сверяет с творчеством Рембрандта. Это еще одно подтверждение гипотезы об инверсии романтизма к барокко, об усилении черт романтизма, приводящих к барокко.

В поэме “Сашка” (1835—1836) в контексте реального для героя пейзажа, отображенного в слове в стиле барокко (“неподвижно” “бахромой волнистой”, “силуэт рубчатый”), появляется некая ментальная репрезентация — силуэт старухи из картины Рембрандта.



Казалось, рок забыл о них. Но раз
(Не помню я, в который день недели), —
Уж пролетел давно свиданья час,
А Саша всё один был на постели.
Он сел к окну в раздумье. **Тихо гас**
На бледном своде **месяц серебристый,**
И неподвижно бахромой волнистой
Вокруг его висели облака.
Дремало всё, лишь в окнах изредка
Являлась свечка, **силуэт рубчатый**
Старухи, из **картин Рембрандта** взятый,

Мелькая, **рисовался на стекле**
И исчезал...

Сашка. 1836—1835

В «Лермонтовской энциклопедии» отмечается, что «**воздействие его (Рембрандта. — К.Ш., Д.П.) эстетических канонов и живописной манеры на образную систему и творческий процесс Лермонтова — художника слова — явление исключительное в истории мирового искусства.** Рембрандт привлекал поэта глубиной и одухотворенностью образов, мастерством передачи внутреннего мира человека; ему были близки драматизм содержания и гуманистический характер искусства Рембрандта. Первый отклик — стихотворение Лермонтова «На картину Рембрандта» (1830—31). <...> В незавершенном романе «Княгиня Лиговская» упоминается Рембрандт (VI, 165) как один из возможных авторов картины, украшающей столовую Печориных. Здесь же описан портрет, висящий в кабинете Печорина: Лермонтов называет его создателя «...неизвестным русским художником, человеком, не знавшим своего гения и которому никто об нем не позаботился намекнуть». Вполне веро-



ятно, что эту характеристику Лермонтов проецировал на самого себя (имея в виду портрет своего воображаемого предка «Герцог Лерма»). Можно предположить, что роль света в композиции, стилевые и колористические особенности портрета, каким он описан в романе, ассоциируются с живописью Рембрандта.

Проникновение рембрандтовского элемента в произведение Лермонтова — поэта и прозаика составляет наиболее существенную сторону изучения проблемы воздействия художника на писателя. Организующая роль света, светотени, ее созидательная сила, повышающая одухотворенность и эмоциональность образа, наполняющая произведение искусства трепетом жизни, использование света, цвета, колорита, композиции для выявления главной мысли, идеи картины — таковы наблюдения, которые Лермонтов должен был вынести из непосредственного общения с живописью Рембрандта. **Постоянную борьбу света и тьмы Лермонтов принял как основной метод изобразительности.** В романе «Вадим», как отмечалось в литературе, легко обнаружить жанровые сцены, описания природы, образы героев, целые картины, построенные по законам изобразительного искусства, в частности искусства Рембрандта. Одним из примеров может служить изображение Вадима, каким его увидела Ольга в вечер приезда молодого Палицына: «Полоса яркого света, прокрадываясь в эту комнату, упала на губы, скривленные ужасной, оскорбительной улыбкой, — все кругом покрывала темнота, но и этого было ей довольно, чтобы тотчас узнать

брата... на синих его губах сосредоточилась вся жизнь Вадима, и, как нарочно, они одни были освещены..." (VI. 39)" (92, с. 465).

Автор статьи "Рембрандт" в "Лермонтовской энциклопедии" Е.А. Ковалевская отмечает, что Лермонтов строит повествование по законам живописного искусства, где организующим началом является свет, как на полотнах Рембрандта. Он сам показывает читателю эту параллель. Именно так в "Вадиме" описана сцена у монастырских ворот: "...казалось, неизвестный живописец назначил этим нищим, этим отвратительным лохмотьям приличное место; казалось, он **выставил их на свет как главную мысль, главную черту характера своей картины...**": "Элементы рембрандтовского стиля, творчески воспринятого и воплощенного в иной художественной стихии — стихии поэтического слова — встречаются в лирике, поэмах, драмах, прозе Лермонтова: лица и фигуры, выхваченные лучом света из окружающего мрака; вспыхивающие блики на костюмах, оружии или предметах обстановки; луч заходящего или восходящего солнца или лунный свет, не равно озаряющие все изображенное на картине, но представляющие собой динамичное начало словесного портрета, пейзажа, жанровой сцены, интерьера.

Очевидно, что Лермонтов пытался учиться у Рембрандта и как живописец. Не исключено, что картину "Герцог Лерма" он стремился выполнить в манере Рембрандта. Глубокий психологизм образа, роль света в композиции, мрачность колорита — все эти компоненты картины подтверждают сказанное. В том же плане интересна сцена, смысл которой до сих пор не раскрыт, — "Испанец с фонарем и католический монах" (черная акварель; ГПБ; название не авторское)" (там же, с. 465).

В романе "Княгиня Лиговская" М.Ю. Лермонтов дает описание картины, принадлежащей кисти Рембрандта или Мурильо, как отмечает герой романа — дипломат: "Княгиня ничего не отвечала, она была в рассеянности — глаза ее бродили без цели вдоль по стенам комнаты, и слово "картина" только заставило их остановиться на изображении какой-то испанской сцены, висевшем противу нее. Это была старинная картина, довольно посредственная, но получившая ценность оттого, что краски ее полиняли и лак растрескался. На ней были изображены три фигуры: старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в другой держал он бокал с вином. **Он приближал свои румяные губы к нежной щеке** этой женщины и проливал вино ей на платье. Она, как бы нехотя повинаясь его грубым ласкам, перегнувшись через ручку кресел и облокотясь на его плечо, отворачивалась в сторону, прижимая палец к устам и устремив глаза на полуотворенную дверь, из-за которой **во мраке сверкали два яркие глаза и кинжал**."

Княгиня несколько минут со вниманием смотрела на эту картину и наконец попросила дипломата объяснить ее содержание.



Дипломат вынул из-за галстука лорнет, прищурился, наводил его в разных направлениях на темный холст и заключил тем, что это должна быть копия с **Рембрандта** или **Мюрилла**" (107, с. 222—224).

В описании копии картины, по-видимому, Рембрандта обращают внимание две фразы: "он приближал свои румяные губы к нежной щеке", "во мраке сверкали два яркие глаза и кинжал". Первая запечатлевает характерное для барокко остановленное мгновение, вторая — типичный для барокко темный фон и высвеченные как бы изнутри детали — "глаза и кинжал". Все это говорит о том, что М.Ю. Лермонтов обращает внимание на манеры, стиль художников барокко. Бартоломе Эстебан Мурильо прославился очаровательными картинами с изображением персонажей и сцен, заимствованных из повседневной жизни (88, с. 52).

В одной из частей поэмы "Сашка" М.Ю. Лермонтов "изображает в словах", "что дышит жизнью в красках Гвидо Рени":

И кто бы смел изобразить в словах,
Что дышит жизнью в красках **Гвидо Рени**?
Гляжу на дивный холст: душа в очах,
И мысль одна в душе, — и на колени
Готов упасть, и непонятный страх,
Как струны лютни, потрясает жилы;
И слышишь близость **чудной тайной силы**,
Которой в мире верует лишь тот,
Кто как в гробу **в душе своей живет**,
Кто терпит все упреки, все печали,
Чтоб гением глупцы его назвали.

Сашка. 1835—1836

Это описание картины, по сведениям "Лермонтовской энциклопедии", хранившейся в петербургской галерее Строгановых: "Достоинство картины поэт видит в создании иллюзии подлинного страдания, в дыхании жизни. Описывая в той же поэме отчаяние Мавруши, оплакивающей свою горькую долю и пред-

стоящую разлуку с молодым баринном, Лермонтов сравнивает крепостную девушку с кающейся Магдалиной: "...Ее лицо... Но кто не зрел картины // Раскаянья преступной Магдалины? // И кто бы смел изобразить в словах, // Что дышит жизнью в красках Гвидо-Рени?" (там же). В литературе (впервые Б. Мосолов, затем Н. Пахомов) высказалось мнение, что одна из юношеских работ Лермонтова-рисовальщика — "Божья мать со Спасителем", или, по другому источнику, "Мадонна" (сепия, 1831; музей ИРЛИ) также связана с именем Рени. Это мнение следует признать безосновательным" (93, с. 466). Но это одно из мнений.

Гвидо Рени — итальянский живописец, мастер барокко. В своих работах он акцентирует нравственные принципы, лежащие в основе поступков героев, эффектно подчеркивает характерные детали, использует сильный контраст света и тени. Динамичные композиции его картин подчинены действию, объединяющему всех персонажей. Попытка драматизации действия в духе Караваджо приобрела у Рени театральную аффектацию. Фон его картин напоминает красивую сценическую декорацию. Образы наделены благородной красотой и изнеженной грацией. Кажется, что они движутся под звучащую музыку барочных театральных мелодрам. Рени использовал принцип соединения идеализации и натурности (см.: 88).

Следует обратить внимание на частотное использование в произведениях М.Ю. Лермонтова терминов, связанных с изобразительным искусством: "картина", "рама", "портрет", "пейзаж", "панорама" и др.

Термин "картина" употребляется в прямом (например, для описания картины Гвидо Рени) и в переносном смысле, когда говорится о картинах словесных.

...Но кто не зрел **картины**

Раскаянья преступной Магдалины?

Сашка. 1835—1836

У М.Ю. Лермонтова встречаем параллелизм словесного и живописного изображения, употребление лексемы "картина" для изображения определенной сцены, сюжета:

Будь терпелив, читатель милый мой!

Кто б ни был ты: внук Евы иль Адама,

Разумник ли, шалун ли молодой, —

Картина будет; это — только рама!

Сашка. 1835—1836

Теперь к ее подруге перейдем,

Чтоб выполнить начатую картину.

Сашка. 1835—1836

Термин "картина" употребляется по отношению к словесным пейзажам, которые художник рисует в поэмах, стихотворениях:

...еще ребенком он любил

Природы дикой пышные картины,

Разлив зари и льдистые вершины,

Блестящие на небе голубом;

Не изменилось только это в нем!

Измаил-Бей. 1832

И сквозь него, прорезав половину

Косматых скал, как буркою, густым

Одетых мраком, **дикую картину**

Родной земли и неба красоту

Обозревал задумчивый Бешту.

Аул Бастунджи. 1833—1834

И перед ним иной **картины**

Красы живые расцвели:

Роскошной Грузии долины

Ковром раскинулись вдали...

Демон

Данные термины: "картина", "рама", "портрет", "пейзаж", "панорама" — имеют отношение к метаязыку описания. Все описания в произведениях М.Ю. Лермонтова пронизываются метакомментариями, имеющими отношение к осмыслению жанра, характера открывающихся картин, способа их описания. Здесь метапоэтика трансформируется в метакомментарии, связанные с изобразительным искусством. Например, в романе "Герой нашего времени": "Тот, кому случилось, как мне, бродить по горам пустынным и **долго-долго всматриваться в их причудливые образы** и жадно глотать животворящий воздух, разлитый в их ущельях, тот, конечно, поймет мое **желание передать, рассказать, нарисовать эти волшебные картины**. Вот, наконец, мы взобрались на Гуд-Гору, остановились и оглянулись: на ней висело серое облако, и его холодное дыхание грозило близкой бурей; но на востоке все было так ясно и золотисто, что мы, то есть я и штабс-капитан, совершенно о нем забыли... Да, и штабс-капитан: **в сердцах простых чувство красоты и величия природы сильнее, живее во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и на бумаге**.

— **Вы, я думаю, привыкли к этим великолепным картинам?** — сказал я ему.

— Да-с, и к свисту пули можно привыкнуть, то есть привыкнуть скрывать невольное биение сердца.

— Я слышал, напротив, что для иных старых воинов эта музыка даже приятна.

— Разумеется, если хотите, оно и приятно; только все же потому, что сердце бьется сильнее. **Посмотрите**, — прибавил он, указывая на восток: — **что за край!**

И точно, такую панораму вряд ли где еще удастся мне видеть: под нами лежала Койшаурская Долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями; голубоватый туман скользил по ней..." (105, с. 304—307).

Автор рассказывает о процессе осмысления и выделения существенных образов, картин, которые становятся потом предметом описания, создания произведений изобразительного и словесного искусства: "долго-долго **всматриваться** в их причудливые образы" — "желание **передать, рассказать, нарисовать** эти волшебные картины" — "в сердцах простых **чувство красоты и величия природы** сильнее, живее во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и на бумаге" — "вы, я думаю, привыкли к этим **великолепным картинам?**" — "посмотрите, **что за край!**" — "и точно, такую **панораму** вряд ли где еще удастся мне видеть". Здесь предикаты, связанные со значением творчества, созидания ("передать, рассказать, нарисовать") раскрывают порыв художника, который он поверяет через чувство другого, "простого" человека. То, что впечатления являются сходными ("великолепные картины", "что за край!"), побуждают его к новым этапам творческого осмысления действительности, которая на наших глазах превращается в картину, в определенной степени абстрагированную от реальной действительности, которая лежит в ее основе, и даже пейзажный жанр уточнен — это панорама.

Следует отметить, что в данном случае определяется одна из самых важных жанровых разновидностей пейзажа в барокко — **панорама**, запечатлевающая огромные пространства с эффектным размахом, текучестью криволинейных форм, богатством и зрелищностью, динамической напряженностью. Г. Вельфлин говорит по поводу огромных пространств и масс, которые охватывает панорама барокко: "В высших своих проявлениях **живописный стиль вообще вторгается в область непостижимого**. Если бы можно было сказать, что нарушение правил противопоставлено архитектонике (das Architectonische),

то здесь имеет место решительное отрицание пластики. Чувству пластики противоречит **все неопределенное, теряющееся в бесконечном**, но как раз в этом и скрыта подлинная сущность живописного стиля. **Не отдельные формы, не отдельные фигуры, не отдельные мотивы, а эффекты масс, не ограниченное, а бесконечное!** Старый стиль, например, давал лишь определенное число человеческих фигур, легко поддающихся восприятию. Каждая из этих фигур была ясна и понятна. Теперь на сцене **появляются народные массы** (их увеличение можно проследить в серии росписей ватиканских Станц), **они теряются во мраке дальнего плана; глаз отказывается различать частности и хватается за общее**; благодаря невозможности охватить все **создается впечатление бесконечно-го разнообразия**, и воображение, как того желал художник, работает непрерывно. Именно **бесконечность, безграничность и величайшее разнообразие мотивов, не дающие успокоения фантазии, составляют главное очарование живописных складок, живописного ландшафта или интерьера**. Как безграничны и бездонны архитектурные пространства “Элиодора” сравнительно с “Афинской школой”! (47, с. 79—80).

В качестве иллюстрации такого рода пейзажа можно привести описание из “Героя нашего времени”: “Утро было свежее, но прекрасное. **Золотые облака громоздились на горах, как новый ряд воздушных гор**; перед воротами расстилась **широкая площадь**; за нею **базар кипел народом**, потому что было воскресенье: **босые мальчики осетины**, неся за плечами котомки с сотовым медом, **вертелись вокруг меня**; я их прогнал: мне было не до них, я начинал разделять беспокойство доброго штабс-капитана” (105, с. 331). Здесь несколько планов: скопление, массы заднего плана (“золотые облака громоздились на горах, как новый ряд воздушных гор”) уводят нас в бесконечность пространства. Обратим внимание на вздымания, нагромождения (“громоздились на горах”). Следующие планы — “широкая площадь”, за которой “базар кипел народом”. Ширина указывает нам на панорамность изображения, “кипение”, движение народа — на динамическую изменчивость, зрелищность происходящего, что характерно для барокко. Следует отметить, что планы намечаются, но они условны, скорее, здесь несколько ярусов сливаются в одну динамическую массу, что подчеркивает изображение самого близкого плана — отдельные фигуры движутся, образуя некоторое завихрение в движении (“вертелись вокруг меня”). Намечается множество планов, но они выписаны не отдельно, а связаны в общую большую картину, в которой осуществляется преодоление намеченной горизонтали с помощью множества планов, уходящих в бесконечность. Здесь М.Ю. Лермонтов по мастерству не уступает выдающимся художникам барокко, которые с помощью нескольких отдельных композиционных элементов создают огромные планы, пространства, уходящие в бесконечность.

Типичное для барокко соединение сиюминутного и вечного находим во многих панорамах М.Ю. Лермонтова, особенно в



романе “Герой нашего времени”. В инициальной части романа, в повести “Бэла”, есть пейзаж, который звучит как увертюра к тому, что произойдет далее: **“Уж солнце начинало прятаться за снеговой хребет, когда я въехал в Койшаурскую долину. Осетин-извозчик неутомимо погонял лошадей, чтоб успеть до ночи взобраться на Койшаурскую гору, и во все горло распевал песни. Славное место эта долина! Со всех сторон горы неприступные, красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом и увенчанные купами чинар, желтые обрывы, исчерченные промоинами, а там высоко-высоко золотая бахрома снегов, а внизу Арагва, обнявшись с другой безымянной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглой ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею”** (105, с. 277).

Процесс, происходящий прямо на глазах (“солнце начинало прятаться”), соседствует с описанием великого и вечного — Койшаурской долины, величественный пейзаж которой разворачивается перед нашими глазами. Обратим внимание на то, как создается бесконечность пространства: солнце прячется **“за снеговой хребет”**, то есть намечается перспектива обозначения пространства, выходящего за пределы уже очень далекого, но тем не менее ограниченного — “за снеговой хребет”. Панорамность подчеркивается детерминантами “со всех сторон”, обозначающими ее горизонталь, перетекающую в бесконечность. То же самое можно сказать о вертикали: “высоко-высоко”, “внизу”. Как всегда, пейзажи барокко заземлены, но они не ограничены пространством и уходят высоко в небо, как у М.Ю. Лермонтова, который говорит в процессе описания одного из пейзажей: **“...казалось, дорога вела на небо”** (там же, с. 304). Пышные вздымания (“бахрома снегов”), скопление растений (“обвешанные зеленым плющом и увенчанные купами чинар”), “скругляющие” “красноватые скалы” (верх), контрастируют с низом: “обрывы, исчерченные промоинами”, “Арагва, обнявшись с другой безымянной речкой, шумно-вырывающейся из... ущелья”. Зигзагообразные линии, шумовые взрывы, бурно текущие реки — все это приметы стиля барокко. Здесь картина обрыва создает тот “нижний этаж” изображения, на который нагромождаются другие “этажи”, образуя интенсивностные пороги, складчатую фактуру пейза-

жа. Обратим внимание на черный фон (“черного, полного мглой ущелья”) и контрастирующие с ним световые всполохи (“серебряную нитью и сверкает, как змея”), — так характерные для барокко.

Ж. Делез, используя метафорический язык, так пишет об такой фактуре, характерной для разных типов текста: “Именно так два этажа распределяются по отношению к выражаемому ими миру: он актуализуется в душах и реализуется в телах. Стало быть, он складывается дважды: сгибается в актуализующих его душах и изгибается в реализующих его телах, всякий раз — сообразно некоему режиму законов, соответствующему природе душ или же детерминации тел. А в промежутке между двумя складками — складка между складками, *Zwiefalt*, складчатая зона между двумя этажами, образующая стык или шов, зона неотделимости. Назвать тела реализующими не то же самое, что назвать их реальными: они станут таковыми по мере того, как нечто (внутреннее действие или перцепция) реализует в теле актуальное души. Мы не реализуем тело, мы реализуем в теле актуально воспринятое в душе. Реальность тела есть реализация в теле феноменов. И реализуется как раз складка между двумя этажами, сам узелок или его субститут. Обращенная не столько на феномен, сколько на событие, трансцендентальная философия Лейбница заменяет кантианское обусловливание двойной операцией, состоящей из трансцендентальных актуализации и реализации (анимизмом и материализмом)” (67, с. 209).

Что касается цвета, то это, действительно, в основном, цветные пятна, но они яркие, точные и выразительные. Г. Вельфлин отмечает: “Подчеркиванием не удалось бы добиться ничего, кроме спутанных цветных пятен, — до такой степени впечатление от всего произведения покоится не на линейном начале, а на движении масс” (47, с. 82).

Бегущие реки, ущелья и, наоборот, вздымания, стихии, на которые обращает внимание художник, — все это части того бесконечного и глобального универсума, который в разных планах, разных проекциях изображает М.Ю. Лермонтов. Это начало барокко постоянно подчеркивает Ж. Делез (см.: 67, с. 209 и посл.). Следует отметить и значимость темного фона, который так любит М.Ю. Лермонтов и в словесных пейзажах и пейзажах живописных. Ж. Делез обращает на него особое внимание: “Образ глубин души, темного фона, “*fuscum subnigrum*” преследует Лейбница неотступно: субстанции, или души “извлекают все из собственных глубин (фона)”. Вот и второй аспект маньеризма, без которого первый остался бы бессодержательным. Первый — спонтанность проявлений (манер), противостоящая сущности атрибутов. Второй — вездесущность темных глубин (фона), противостоящая свету формы; без этих глубин (фона) неоткуда было бы возникнуть и проявлениям (манерам)” (там же, с. 99).

Все, что касается описания Кавказа, несомненно, у М.Ю. Лермонтова относится к панорамам. Они пространственно указывают на бесконечность. Хотелось бы отметить и то, что



уже в самых ранних произведениях, например, в романе “Вадим” (1833—1834) мы сталкиваемся с барочным пейзажем. По мнению исследователей, в этом романе “описанная Лермонтовым местность (с оврагами, лесами и пещерами) воспроизводит действительные черты природы в районе Тархан, Нижнего Ломова, села Пачелмы. В первой главе описан Нижнеломовский мужской монастырь, находившийся верстах в пятидесяти от Тархан и славившийся своею “нерукотворенною” иконою Божьей матери” (236, с. 640). “Пройдя таким образом немного более двух верст, слышится что-то похожее на шум падающих вод, хотя человек, не привыкший к степной жизни, воспитанный на бульварах, не различил бы этот дальний ропот от говора листьев; — тогда, кинув глаза в ту сторону, откуда ветер принес сии новые звуки, можно заметить крутой и глубокий овраг; его берег обсажен наклонившимися березами, коих белые нагие корни, обмытые дождями весенними, висят над бездной длинными хвостами; глинистый скат оврага покрыт камнями и обвалившимися глыбами земли, увлекшими за собою различные кусты, которые беспечно принялись на новой почве; на дне оврага, если подойти к самому краю и наклониться придерживаясь за надёжные деревья, можно различить небольшой родник, но чрезвычайно быстро катящийся, покрывающийся по временам пеною, которая белее пуха лебяжьего останавливается клубами у берегов, держится несколько минут и вновь увлечена стремлением исчезает в камнях и рассыпается об них радужными брызгами. На самом краю сего оврага снова начинается едва приметная дорожка, будто выходящая из земли; она ведет между кустов вдоль по берегу рывины и наконец, сделав еще несколько извилин, исчезает в глубокой яме, как уж в своей норе; но тут открывается маленькая поляна, уставленная несколькими высокими дубами; посередине возвышаются три кургана, образующие правильный треугольник; покрытые дерном и сухими листьями... <...> ...все три хода ведут, по-видимому, в разные стороны, сначала довольно круто спускаясь вниз, потом по горизонтальной линии, но галерея, обращенная к оврагу, имеет особенное устройство: несколько сажен

она идет отлогим скатом, потом вдруг поворачивает направо, и горе любопытному, который неосторожно пустится по этому новому направлению; она оканчивается обрывом или, лучше сказать, поворачивает вертикально вниз: должно надеяться на твердость ног своих, чтоб спрыгнуть туда; как ни говори, две сажени не шутка; но тут оканчиваются все искусственные препятствия; она идет назад, параллельно верхней своей части, и в одной с нею вертикальной плоскости, потом склоняется налево и впадает в широкую круглую залу, куда также примыкают две другие; эта зала устлана камнями, имеет в стенах своих четыре впадины в виде нишей (niches); посередине один четвероугольный столб поддерживает глиняный свод ее, довольно искусно образованный" (104, с. 105–106).

Здесь уже намечены основные тенденции барочного пейзажа. Хотя и есть внимание к деталям, но пейзаж имеет целостный характер, он скульптурен, вылеплен как бы из одного куска, в высшей степени рельефно. Описана складчатая, с впадинами и подъемами, разнонаправленными ориентирами, вздыманиями местность. Здесь также контрастны "верх" и "низ", плоскости, горизонтальные линии преодолеваются вертикалью ("дальний ропот от говора листьев"), только намечающейся, с бесконечной перспективой, в данном случае, звуковой. Движение, многообразие, торжественность, театральность — все это свойственно данному пейзажу, как и предыдущему. Если описание Койшаурской долины можно рассматривать как некую театральную декорацию, на фоне которой разворачивается драма (смерть Бэлы), то данный пейзаж театрален насквозь — в этом описании М.Ю. Лермонтов использует архитектурные термины: "галерея", "вертикальная плоскость", "круглая зала", "две другие", "ниши", "четвероугольный столб", "свод" и т.д. Создается впечатление, что изображается театральное пространство с залами, колоннами, сводами, орнаментированное растениями, вписанное в природный пейзаж, перетекающее в него. Обратим внимание на такие детали, как "белые **нагие корни**", "глинистый **скат оврага** покрыт камнями и обвалившимися глыбами земли", "родник, но чрезвычайно быстро катящийся, покрывающийся по временам пеною... останавливается **клубами** у берегов". Все они создают вздымания, завихрения, скручивания, "турбулентности", "наподобие бурунов", так характерные для стиля барокко.

Мы сейчас говорили об архитектурных терминах, театральности панорам М.Ю. Лермонтова. Театральность — одна из особенностей стиля барокко. Произведения в стиле барокко тяготеют к синтезу искусств: культивировался изобразительный стих, развивалась поэзия запахов, художники барокко провозглашали: "Мир — театр". В работе Ф. Кастриа "Живопись барокко" говорится о театральности живописных произведений барокко, "театральном ритме" в нем. Так, например, картина Гвидо Рени "Избиение младенцев" описана так: "Эта душераздирающая сцена избиения младенцев трактуется художником в каденциях блестящего театрального ритма. Ее фон также напоминает сценическую постановку. С поразительной силой Рени демонстрирует здесь, насколько композиция может быть подчинена действию, объединяющему всех персонажей" (88, с. 83).

У М.Ю. Лермонтова многие панорамы имеют театральный характер, о чем свидетельствует метапоэтическое сравнение в пейзаже с указанием на занавес, который является одним из важнейших атрибутов и символов стиля барокко: "Между тем чай был выпит; давно запряженные кони продрогли на снегу; месяц бледнел на западе и готов уж был погрузиться в черные свои тучи, висящие на дальних вершинах, как клочки разодранного **занавеса**; мы вышли из сакли" (105, с. 304).

Лермонтов и барокко



Интересно отметить, что занавес в пейзажах барокко изображался самыми разнообразными способами. Так, на картине Диего Веласкеса "Сдача Бреды" (1633–1635) "сцена окаймлена двумя кулисами, придающими ей театральность. Лево́й кулисо́й служат фигуры солдат, право́й — крупного коня, занимающей главенствующее положение. Обе группы расположены симметрично друг другу, оставляя центр свободным для встречи двух предводителей. Подвижный занавес в виде поднятых вверх пик, изображенных против яркого света, — великолепная художественная находка мастера — отделяет просцениум от далекого задника с пейзажем, теряющимся за горизонтом в холодной синеве" (88, с. 27).

Панорамы М.Ю. Лермонтова содержат метакомпоненты с театральными терминами. Помимо уже указанных, обратим внимание на слово "амфитеатр" — "в Древней Греции и Риме: сооружение для зрелищ, в котором места для зрителей возвышаются полукругом"; "места в зрительном зале, возвышающиеся уступами за партером". М.Ю. Лермонтов употребляет термин амфитеатр в составе пространственной "метафоры", обозначающей панорамную структуру пейзажа: "Вид с **трех сторон** у меня чудес-

Антология. 1990–2007



ный. **На запад** пятиглавый Бешту синее, как “последняя туча рассеянной бури”; **на север** поднимается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закрывает всю эту часть небосклона. **На восток** смотреть веселее: внизу передо мною **пестреет** чистенький, новенький городок; **шумят** целебные **ключи**, **шумит** разноязычная **толпа**, — а там, дальше, **амфитеатром** **громоздятся** **горы** всё синее и туманнее, а **на краю горизонта** **тянется** **серебряная цепь** снеговых вершин, начинаясь **Казбеком** и оканчиваясь двуглавым **Эльборусом**. — **Весело жить в такой земле!**” (105, с. 356). Панорамная структура обозначена детерминантами “вид с трех сторон”, “на запад”, “на север”, “на восток”. Присутствует характерное для пейзажа барокко указание на “верх” (“небосклон”, “громоздятся горы всё синее и туманнее”), пространство уходит в бесконечность синевы. Следует отметить многоплановость, неотрешенность, “архитектурную” устойчивость, многоярусность, многомерность и в то же время абсолютную целостность пейзажа, наличие завихрений, “турбулентностей”, скоплений (“шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа”). Многомерная панорама достраивается и в то же время открывается “амфитеатром гор”, придающих ей театральную завершенность и открытость в пространственную бесконечность одновременно.

Как мы уже отмечали, часто на фоне таких театральных, величественных пейзажей разворачивается действие романа “Герой нашего времени”, что придает каждой его сцене особую значимость, как, например, в театральном спектакле по-разному декорируются разные действия: “Дорога идет, извиваясь между кустарниками, опускаясь в небольшие овраги, где протекают шумные ручьи под сенью высоких трав; **кругом амфитеатром возвышаются синие громады** Бешту, Змеиной, Железной

и Лысой горы. Спустя в один из таких оврагов, называемых на здешнем наречии балками, я остановился, чтоб напоить лошадь; в это время показалась на дороге шумная и блестящая кавалькада: дамы в черных и голубых амазонках, кавалеры в костюмах, составляющих смесь черкесского с нижегородским; впереди ехал Грушницкий с княжною Мери” (там же, с. 384). Детерминантами “кругом”, “амфитеатром” обозначается структура панорамы. Здесь также присутствует контраст — “подъемы” и “спады”, скопление и разрежение (“шумные ручьи”, “шумная и блестящая кавалькада”) и единичные фигуры на первом плане (“Грушницкий с княжною Мери”).

То, что действие в произведениях М.Ю. Лермонтова происходит на фоне величественных панорам, дает произведениям объемность, возможность осуществить охват явления с многих сторон, привести пейзаж к многомерности видения, подчеркнуть величественность, обобщенность, патетику, причастность происходящего космологическому порядку. Художник барокко запечатлевает родство

макро- и микрокосмоса, подчеркивает выстроенность мировой иерархии, организованность ее по единым законам. “Малый мир человека — уменьшенное повторение, миниатюрная реплика мироздания” (119, с. 120).

Панорама у М.Ю. Лермонтова представляет некий самостоятельный пейзажный жанр. Вспомним стихотворение в прозе “Синие горы Кавказа, приветствую вас!..” (1832) или самостоятельное произведение “Панорама Москвы” (1834). В стихотворении “Синие горы Кавказа, приветствую вас!..” М.Ю. Лермонтов выражает любовь к Кавказу, раскрывает чувства и озарения, которые пришли к нему в связи с Кавказом: “вы к небу меня приучили, и я с той поры всё мечтаю об вас да о небе”, “Творцу помолился”. Пространственная бесконечность (“далекие льдины утесов”), всполохи, сияния, темнота, бури, пена — все это особенности барочной панорамы. Соединение природного (“воздух там чист”), человеческого (“молитва ребенка”) и Божественного — вот тот идеал жизненного строительства, который воплощается в созерцании природы Кавказа М.Ю. Лермонтовым. Обратим внимание на термин “престолы природы”. “Престол” — это “трон”, “высокий стол, стоящий посередине церковного алтаря” — величественное царственное возвышение. В целом общая тональность таких пейзажей напоминает грандиозное и пышное исполнение барочных мистерий, месс, пассион.

Приветствую тебя, Кавказ седой!
Твоим горам я путник не чужой!
Они меня в младенчестве носили
И к небесам пустыни приучили.
И долго мне мечталось с этих пор

Всё небо юга да утесы гор.
 Прекрасен ты, суровый край свободы,
 И вы, **престолы вечные природы**,
 Когда, как дым синяя, облака
 Под вечер к вам **летят** издалека,
 Над вами **вьются, шепчутся** как тени,
 Как над главой огромных привидений
 Колеблемые перья, — и луна
 По синим сводам странствует одна.

Измаил-Бей. 1832

Когда осмысляешь пейзажи М.Ю. Лермонтова, предельно выразительные, величественные, мастерски написанные гениальным поэтом и одновременно художником, гордишься тем, что это русский художник. Материалом для его божественных созданий был русский язык, которым он пользовался виртуозно. В данном пейзаже обращают на себя внимание барочные элементы: “облака... // Над вами вьются, шепчутся как тени, // Как над главой огромных привидений”). В этом соединении земного и небесного, реального и идеального, реалистического и мистического открываются смелые ракурсы художника, многомерное построение пейзажа. Лексема “престолы”, уже с эпитетом “вечные”, упрочивает связь природы, человека и Творца.

Одно из самых ранних сочинений М.Ю. Лермонтова — “Панорама Москвы” (1834), которая является опытом прозаического описания. Здесь в многоплановый, многомерный пейзаж входит описание архитектурных ансамблей, всего того, что составляет величественный город. Следует отметить ансамблевость, взаимодействие всех компонентов города, умение увидеть все сразу и при этом отметить какие-то значимые точки как характерные черты этой панорамы. Вот некоторые фрагменты: “Едва проснется день, как уже со всех ее златоглавых 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**; — и мнится, что **бестелесные звуки принимают видимую форму**, что **духи неба и ада свиваются под облаками в один разнообразный, неизмеримый, быстро вертящийся хоровод!**..

О, какое блаженство внимать этой **неземной музыке**, взобравшись на самый верхний ярус Ивана Великого, облокотясь на узкое мшистое окно, к которому привела вас истертая, скользкая, витая лестница, и думать, что весь этот **оркестр гремит под вашими ногами**, и воображать, что всё это для вас одних, что вы царь этого невещественного мира, и пожирать глазами этот огромный **муравейник, где суетятся люди**, для вас чуждые, где **кипят страсти**, вами на минуту забытые!.. Какое блаженство **разом обнять душою всю суетную жизнь**, все мелкие заботы человечества, **смотреть на мир — с высоты!**” (109, с. 503—504).

М.Ю. Лермонтову было присуще синтетическое мышление, умение образительное соединять с музыкальным в величественных, пышных панорамах-представлениях, объединяющих земное и небесное, суетное и величественное. Здесь мы видим характерное для барокко веретенообразное движение,



изображение скоплений, грандиозное, величественное звучание колоколов (“суетятся люди”, “кипят страсти”, “быстро вертящийся хоровод” и т.д.)

М.Ю. Лермонтов активно использует еще один термин художественного творчества — “портрет”, говорит о нем в обобщенном значении, дает вербальное описание живописных портретов, создает многочисленные словесные портреты. Уже в предисловии к “Герою нашего времени” М.Ю. Лермонтов несколько раз повторяет термин “портрет”, каждый раз уточняя его значение: “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... <...> 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 мне опять скажете, что человек не может быть так дурен, а я вам скажу, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в **действительность Печорина**? Если вы любовались вымыслами гораздо более ужасными и уродливыми, отчего же этот **характер, даже как вымысел**, не находит у вас пощады? Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?..” (105, с. 276). М.Ю. Лермонтов, отталкиваясь от конкретного значения: “свой портрет”, “портреты своих знакомых”, — переходит к трактовке портрета как жанра, обобщающего, типизирующего реальность: “составленный из пороков всего нашего поколения”, а далее уточняет, что это характер, предусматривающий “действительность” и “вымысел”. Здесь мы, как всегда у Лермонтова, про-



слеживаем многослойную рефлексию, которая завершается созданием формулы художественного произведения.

Интересны описания М.Ю. Лермонтовым живописных произведений. Например, в неоконченном произведении «Штосс»: «— Я беру эту квартиру, — сказал он. — Вели вымыть окна и вытереть мебель... посмотри, сколько паутины! — да надо хорошенько вытопить... — В эту минуту он заметил на стене последней комнаты **поясной портрет**, изображающий человека лет сорока в бухарском халате, с правильными чертами, большими серыми глазами; в правой руке он держал золотую табакерку необыкновенной величины. На пальцах красовалось множество разных перстней. Казалось, этот **портрет писан** несмелой ученической кистью, платье, волосы, рука, перстни, всё было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая **страшная жизнь**, что нельзя было глаз оторвать: в линии рта был какой-то **неуловимый изгиб, недоступный искусству**, и конечно начертанный бессознательно, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно...» (114, с. 489—490). Здесь мы видим аффективное предельное напряжение, характерное для портретов барокко, которое М.Ю. Лермонтов описывает словосочетанием «страшная жизнь». Значимым является то, что образ содержит внутреннюю динамику, способствующую многомерному, «голографическому» изображению настроения портретируемого.

В том же произведении дается такое же многомерное с ускользающими и возобновляющимися оттенками и деталями описание портрета, в котором запечатлевается процесс, попытка запечатлеть на холсте «идеал» — «женщину-ангела». В этом описании чувствуется опыт художника, знание и понимание принципов

работы над картиной, особенности создания эскиза, рисунка, да и самой техники работы, грунтовки, использования различных материалов (уголь, мел, краска): «В числе недооконченных картин, большею частью маленьких, была одна размера довольно значительного; посреди **холста, исчерченного углем, мелом и загрунтованного зелено-коричневой краской**, эскиз женской головки остановил бы внимание знатока; но несмотря на **прелесть рисунка** и на **живость колорита** она поражала неприятно чем-то неопределенным в выражении глаз и улыбки; видно было, что Лугин перерисовывал ее в других видах и не мог остаться довольным, потому что в разных углах холста являлась та же головка, замаранная коричневой краской. То не был **портрет**; может быть, подобно молодым поэтам, вздыхающим по небывалой красавице, он старался осуществить на холсте свой **идеал — женщину-ангела**; причуда понятная в первой юности, но редкая в человеке, который сколько-нибудь испытал жизнь» (там же, с. 492—493).

В творчестве М.Ю. Лермонтова немало поэтических произведений, в которых он создает портреты, в том числе и иронические. Портреты героев в прозаических произведениях написаны большим мастером, одинаково хорошо владеющим и живописной, и словесной техникой. В поэтических портретах М.Ю. Лермонтов старается запечатлеть неуловимое, сказать «несказанное», обнаружить связи между человеком, миром, Богом. Здесь в качестве инструмента используется тот же антиномичный принцип мышления, который позволяет рассмотреть образ с взаимоисключающих сторон, остановить внимание на ускользающем.

Портрет

Взгляни на этот **лик**; **искусством** он
Небрежно на **холсте** изображен,
Как **отголосок мысли неземной**,
Не вовсе **мертвый**, **не** совсем **живой**;
Холодный **взор не видит, но глядит**
И всякого, не правясь, удивит;
В устах **нет слов**, но **быть они должны**:
Для слов уста такие рождены...

1831

Сложные переходы, контрасты, антиномичные соотношения способствуют соединению несоединимого, возникновению сложных отношений. Такого рода смыслы могут выразить тексты барокко. Об этом образно пишет Ж. Делез: «Или также морской шум — необходима малая перцепция, по меньшей мере двух волн — как возникающих и гетерогенных, и только тогда они вступают в отношение, способное обусловить перцепцию третьей; эта перцепция возвышается над остальными и становится сознательной (следовательно, мы находимся у моря). Или вот — поза тела спящего человека: необходимо, чтобы всевозможные малые кривые и складки вошли в отношения, производящие некую позу, некий внешний вид, большую извилистую телесную складку, как «должную» позицию, способную к интеграции. «Должная» микроскопичная форма всегда зависит от микроскопичных процессов. Всякое сознание есть пороговая величина. И, несомненно, каждый раз требуется установить, почему порог именно такой» (67, с. 150—151).

Есть общие принципы и даже каноны стиля, в том числе и стиля барокко, и о них мы уже немало говорили, но в творчестве каждого большого художника они имеют свой характер выражения. В данном случае мы не раз убеждаемся, что бывают такие творческие проявления, когда не художник принадлежит стилю, а стиль принадлежит художнику. Д.С. Лихачев повторил слова А.А. Смирнова о том, что Шекспир преобразует мироощущение барокко и подчиняет его своему искусству и своим идеям. То же можно сказать о художнике М.Ю. Лермонтове.

3. Театр, маска, маскарад

Барокко свойственны иллюзия, игра, соединение реального с воображаемым, понимание мира как театра. "Жизнь есть сон" — это название пьесы Кальдерона могло бы стать и становится эпиграфом ко многим книгам о барокко. **Иллюзорность** окрашивает барочное мироощущение. Важнейшая тема *Vanitas* непосредственно связана с **идеей иллюзорности мира**. Барокко постоянно сопоставляет, подменяет два плана: реальный и воображаемый. В поэтике Гонгоры параллелизм значений был важнейшим приемом, возведенным в закон его последователями. Аналогичные закономерности прослеживаются в поэтике Кальдерона. В испанской литературе барокко постоянная тема "engano — desengano" (обмана и его распознавания). Это идея "Дон-Кихота" и всего творчества Сервантеса. Понятию "engano" близко музыкальное "inganno", а сам прием "**обмана**", наделенный конкретно музыкальной семантикой, составляет основу "поэтики неожиданности" (119, с. 70).

Иллюзорность и театральность — качества, стоящие рядом. Они наделены универсальностью. Один из теоретиков барочного "остроумия", Тезауро сближал утверждения "жизнь есть сон" и "жизнь есть театр". Главные принципы барочного остроумия — внезапность, неожиданность, яркость — во многом обусловлены этими взглядами. Одна из наиболее популярных аллегорий барокко — **мир — театр, в котором человек — игрушка, марионетка демиурга** (см.: 119, с. 71–72). Как мы уже отмечали, анализируя живописность произведений М.Ю. Лермонтова, театральность присуща им, особенно это касается барочных панорам, которые представляются то величественными декорациями к происходящим событиям, то участвуют в каких-то огромных вселенских действиях, когда мы, например, читаем о "престолах вечных природы".

Как известно, М.Ю. Лермонтов интересовался театром, драматургия составляет одну из важнейших сторон его творчества. Описывая представление в одном из провинциальных театров в городе Черкасске, М.Ю. Лермонтов в письме указывает, что прожил у генерала Хомутова три дня, и каждый день ходил в театр. Это стало поводом для иронического описания провинциального представления: "Что за **феатр!** Об этом стоит рассказать: смотришь на сцену — и ничего не видишь, ибо перед носом стоят сальные свечи, от которых глаза лопаются; смотришь назад — ничего не видишь, потому что темно; смотришь направо — ничего не видишь, потому что ничего нет; смотришь налево — и видишь в ложе полицмейстера; оркестр составлен из четырех кларнетов, двух контрабасов и одной скрипки, на которой пилит сам капельмейстер, и этот капельмейстер примечателен тем, что глух, и когда надо начать или кончать, то первый кларнет дергает его за фалды, а контрабас бьет так смычком по его плечу. Раз, по личной ненависти, он его так хватил смычком, что тот обернулся и хотел пустить в него скрипкой, но в эту минуту кларнет дернул его за фалды, и капельмейстер упал навзничь головой прямо в барабан и проломил кожу; но в азарте вскочил и хотел продолжать бой и что же! о ужас! на голове его вместо кивера торчит барабан. Публика была в восторге, занавес опустили, а оркестр отправили на съезжую. В продолжение этой потехи я всё ждал, что будет? — Так-то, мой милый Алеша! — Но здесь в Ставрополе таких удовольствий нет; зато ужасно жарко" (письмо А.А. Лопухину, 17 июня 1840 года — 110, с. 621–622). При всем том, что это могло быть случайным эпизодом в жизни М.Ю. Лермонтова, он оставил после себя остроумную пародию на представление в Черкасске.



Театральность — одна из важнейших черт творчества М.Ю. Лермонтова. Известно, что в детстве он увлекался театром марионеток, лепил для него фигурки из воска и сочинял пьесы (см.: 116, с. 568). Мы уже говорили о жанровом своеобразии "Героя нашего времени", который представляет собой роман, составленный из отдельных повестей, но своеобразие ему добавляет еще и то, что в нем многое театрально — внешне и внутренне. Герои М.Ю. Лермонтова, особенно Печорин, постоянно разыгрывают друг друга. Грушницкий играет роль романтического героя, готового идти под пули. Он рядится в театральные одежды: то солдатскую шинель, то парадную офицерскую форму, — принимает театральные позы, которые высмеивает Печорин: "В это время дамы отошли от колодца и поравнялись с нами. Грушницкий успел принять **драматическую позу** с помощью костыля и громко отвечал мне по-французски: — *Mon cher, je haïs les hommes pour ne pas les mépriser, car autrement la vie serait une farce trop dégoûtante*" (105, с. 362).

Печорин, в свою очередь, устраивает и подстраивает различные ситуации, как бы разрабатывая сценарии, по которым

“играют” его герои (Азамат, княжна Мери, Вера, Грушницкий, Вулич). Он же и комментирует их, используя театральные термины — “комедия”, “завязка”, “развязка”, “драматический”, “эффект сцены”: — **Завязка есть!** — закричал я в восхищении: — **об развязке этой комедии мы похлопочем.** Явно судьба заботится об том, чтоб мне не было скучно” (там же, с. 371).

Печорин постоянно рассказывает о своих “постановках”, комментируя их сам, или их комментирует другой герой, в данном случае, например, Вернер: “Вчера я ее встретил в магазине Челахова; она торговала чудесный персидский ковер. Княжна упрасивала свою маменьку не скупиться: этот ковер так украсил бы ее кабинет!.. **Я дал 40 рублей лишних и перекупил его;** за это я был вознагражден взглядом, где блистало самое восхитительное бешенство. **Около обеда я велел нарочно провести мимо ее окон мою черкесскую лошадь, покрытую этим ковром.** Вернер был у них в это время и говорил мне, что эффект этой сцены был самый **драматический**” (там же, с. 375).

Одним из типологических приемов в произведениях М.Ю. Лермонтова является прием **альтернативного построения сюжета**, характерного для барокко: “Непрерывные колебания от счастья к несчастью составляют основу многих сюжетов драмы эпохи барокко, — пишет М.Н. Лобанова. — **Неожиданность превращений, мгновенный переход в свою противоположность** интересовали драматургов прежде всего. **Колесо фортуны то возносит ввысь, то низводит в прах.** Управляют этими превращениями **оппозиции внутреннего и внешнего, света и тьмы, добродетели и греха** и др. — возникает “**черно-белый мир добра и зла**”. На этих противопоставлениях “строится иерархическая картина мира... <...> Человек в этом мире, состоящем из двух половин, продельвал путь по вертикали и горизонтали, время от времени попадая в лабиринты, перебарывая в себе то духовное, то плотское, колеблясь от момента счастья к мрачным минутам скорби, возвышаясь и вновь погружаясь в бездну” (119, с. 56–57). Это характерно и для поэзии М.Ю. Лермонтова. Например, в стихотворении “Валерик” (1840) сочетается батальная и любовная лирика, лирический герой проходит все пути “лабиринта” жизни, переходя от печали к радости, “возвышаясь” и “погружаясь в бездну”:

Но я вас помню — да и точно,
Я вас никак забыть не мог!
Во-первых, потому, что много
И долго, долго вас любил,
Потом страданьем и тревогой
За дни блаженства заплатил;
Потом в раскаянье бесплодном
Влачил я цепь тяжелых лет;
И размышлением холодным
Убил последний жизни цвет.
С людьми сближаясь осторожно,
Забыл я шум молодых проказ,
Любовь, поэзию, — но вас
Забыть мне было невозможно.

Валерик. 1840

Альтернативное построение сюжета — важнейший риторический принцип драматургии. Оно могло выражаться в смене противоположных действий героев, в колебаниях и выборе пути, в принятии определенного решения. Эти черты барочной поэтики определяют многое в строении трагедий Шекспира: “В частности, внешнее бездействие Гамлета, его колебания, вызвавшие длительную дискуссию, могут быть объяснены именно таким отработанным приемом, типичным средством риторического построения сюжета, обремененно-

го аллегорико-эмблематическими и прочими представлениями и аллюзиями, которыми окружена эта пьеса”, — отмечает М.Н. Лобанова (119, с. 56–57).

В.В. Набоков метапоэтически определил типологическую черту построения композиции в стихотворениях (“Сон”), в “Герое нашего времени”: “...весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока наконец он сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых” (144, с. 864). Как и в “Сне”, здесь имеет место спиральная композиция, и временная последовательность оказывается размытой, считает В.В. Набоков: “Рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся вновь уже в ином ракурсе или освещении, подобно тому, как для путешественника открывается из ущелий вид на пять вершин Кавказского хребта” (там же, с. 865). Временное и пространственное соотношение между повестями романа настолько мягко, динамично и свободно, что по окончании романа мы акцентируем внимание не на смерти Печорина, а на нем живом. По списку В.В. Набокова, “Фаталист” — третья повесть в хронологической последовательности. Из-за относительной самостоятельности сюжетных линий произведения мы постоянно обращаемся к разным рассказчикам, разным путям развития сюжета, который также считаем “альтернативным”. Как отмечал М.М. Бахтин, “герой, например, не закрыт и внутренне не завершен, как и сам автор, поэтому он и не укладывается весь целиком в Прокрустово ложе сюжета, который воспринимается как один из возможных сюжетов и, следовательно, как случайный для данного героя” (20, с. 65). В числе таких героев М.М. Бахтин называет Печорина у М.Ю. Лермонтова.

В “Маскараде” наиболее явно такое построение сюжета. Арбенин выстраивает свою версию развития сюжета, в понимании Нины, он имеет абсолютно противоположное. Есть сторонники каждой из версий, а внутри спирально закрученного сюжета (интрига вокруг браслета, постоянные возвращения к теме браслета) разворачивается ряд дополнительных, альтернативных сюжетов, связанных с действиями каждого из героев (князя Звездича, баронессы, Казарина, Шприха и др.). Развитие понимания событий Ниной и Арбениным разнонаправлено, как и разнонаправленными, перепутанными, суетными являются действия других персонажей. Случай в драме (потеря браслета) приобретает роковые последствия.

Использование “случайных” элементов в архитектуре и живописи — важная черта барокко. Г. Вельфлин считает, что живописный стиль эпохи барокко “имеет целью вызвать иллюзию движения”, поэтому одна из главных установок: “Все правильное — мертво, неподвижно и неживописно. <...> Неживописна прямая линия, ровная поверхность. Если они на картине неизбежны, как, например, при передаче архитектурных мотивов, то их нарушают “случайно”, заменяя целое — его обломками. Для “оживления” вводится “случайная” складка ковра или что-нибудь в этом роде. <...> Картина оживает, скрытое проступает на ней и т.д. Строгий стиль также не мог избежать частичного перекрытия предметов. Оно применялось давно, но в этих случаях по меньшей мере все существенное изображалось так, чтобы элемент беспокойства был смягчен. Теперь, напротив, избираются положения, при которых действительно возникает ощущение **случайности**. <...> ...четко выписанные плоскости старого стиля были отвергнуты, и, чтобы достигнуть впечатления одушевленности, художники стали прибегать к **случайным нарушениям этих плоскостей**” (47, с. 77–80).

Б.М. Эйхенбаум в работе “Лермонтов как историко-литературная проблема” отмечал в драмах М.Ю. Лермонтова речевую патетику, так характерную для барокко: “Драмы Лермонтова были попыткой найти приложение для тенденций к **речевой патетике** — повествовательная форма стесняла его. Он переходит от прозаических драм к драме стиховой, где риторика выглядит не так мелодраматично, как в прозе. Однако построение сюжета затрудняет его: в “Маскараде”, как и в поэмах, все сосредоточено на **формулах и сентенциях** Арбенина — на **речевой патетике**, а вовсе не на движении драмы как таковой. Все окружающие его лица имеют столь же **условный и декоративный характер**, какой имеет повествовательная и описательная часть поэм, — они не впаяны в драму и легко могут быть заменены другими. Естественно, что при таком, в сущности монологическом, типе драмы развязка должна была особенно затруднять Лермонтова. Никакого настоящего драматического узла здесь нет — Арбенину нечего больше прибавить к своим речам, а остальные лица ничем особенным с ним не связаны и судьба их совершенно безразлична” (237, с. 497—498).

Одним из символов, репрезентирующих театральность произведений М.Ю. Лермонтова, близость их к живописным произведениям, является символ занавеса. Мы уже говорили о нем, анализируя живописную манеру М.Ю. Лермонтова. С похожим изображением занавеса мы встречаемся в поэме “Измаил-Бей” (1832).

В вечерний час дождливых облаков
Я наблюдал **разодранный покров...**

Занавес — атрибут многих произведений, написанных в стиле барокко. Мы видим сам занавес или его имитацию в произведениях Эль Греко (“Портрет кардинала” — около 1596 года, “Святой апостол Варфоломей” — около 1610—1614 годов), Диего Веласкеса (“Портрет Филиппа IV” — 1631—1632 годы, “Инфанта Маргарита в трепетном возрасте” — 1654 год, “Принц Фелисе Просперо” — 1659 год, “Венера перед зеркалом” — 1650 год), Яна Вермеера и др. У Рембрандта, стилистику которого разрабатывал М.Ю. Лермонтов, занавес играет важную роль в работах: “Даная” (1634), “Автопортрет с Саскией на коленях” (1635), “Саския в костюме Флоры” (1635), “Ослепление Самсона” (1636), “Молодая женщина в постели” (1645), “Благословление Иакова” (1656) и др.

Занавес присутствует и обыгрывается во многих сценах “Героя нашего времени”. Печорин подглядывает за княжной Мери, и “внутренность” комнаты раскрывается перед нами, как фрагмент театрального действия, при этом занавес — один из главных атрибутов этого действия, напоминающего нам живые картины Рембрандта. Например, в портрете Рембрандта “Молодая женщина в постели” (1645) изображается фигура женщины, выглядывающей из-за полога, она полна неудержимой жизненности, Мери же неподвижна, ее глаза полны “неизъяснимой грусти”, но это не делает эту картину менее жизненной, тем более что действие происходит ночью, в темноте, а окно княжны освещает внутренний свет, характерный для живописи Рембрандта: “Около двух часов пополуночи я отворил окно и, связав две шали, спустился с верхнего балкона на нижний, придерживаясь за колонну. У княжны еще горел огонь. Что-то меня толкнуло к этому окну. **Занавес** был не совсем задернут, и я мог бросить любопытный взгляд во внутренность комнаты. Мери сидела на своей постели, скрестив на коленях руки; ее густые волосы были собраны под ночным чепчиком, обшитым кружевами; большой пунцовый платок покрывал ее белые плечики: ее маленькие ножки прятались в пестрых персидских туфлях. Она сидела неподвижно, опустив голову на грудь; перед нею на столике была раскрыта книга, но глаза ее, неподвижные и полные неизъ-



яснимой грусти, казалось, в сотый раз пробегали одну и ту же страницу, тогда как мысли ее были далеко...” (105, с. 430—431)

Вот еще одна зарисовка — интерьер, который формируется с помощью окна как рамы, которая декорируется “пологом парчевым”, “занавесом”. Здесь уже освещение связано с обратным ходом художника: на темном фоне окна возникает световое пятно — “глядит луна”:

Всё, всё как прежде: лютня у окна,
И вокруг нее обвитая струна;
И две одежды женские лежат
На мягком ложе, будто бы назад
Тому лишь день, как дева стран чужих
Сюда небрежно положила их.
И, раздувая **полог** парчевой,
Скользит по ним прохладный ветер ночной,
Когда сквозь тонкий **занавес** окна
Глядит луна — нескромная луна!

Литвинка. 1832

Напряженное театральное действие со свойственными барокко аффектами имеет место в произведении “Ашик-Кериб”. Это описание представляет собой многофигурную жанровую композицию, Магуль-Мегери готовится умереть: “В этом доме жила Магуль-Мегери, и в эту ночь она должна была сделать<ся> женою Куршуд-бека. Куршуд-бек пировал с родными и друзьями, а Магуль-Мегери, сидя за богатою чапрой (**занавес**) с своими подругами, держала в одной руке чашу с ядом, а в другой острый кинжал...” (103, с. 272).

Слово-образ “занавес” употребляется и в условном смысле. Его роль выполняет чувство ненависти в “Вадиме”: “Бродячий



взгляд Вадима искал где-нибудь остановиться, но картина была слишком разнообразна, и к тому же все мысли его, сосредоточенные на один предмет, не отражали впечатлений внешних; одно мучительно-сладкое **чувство ненависти**, достигнув высшей своей степени, загородило весь мир, и душа поневоле смотрела сквозь этот **черный занавес**" (104, с. 75).

Интересно используется образ занавеса в романе "Княгиня Лиговская". Это слово-образ употребляется в прямом смысле для описания театрального действия, на котором присутствует Печорин: "**Занавес** взвился, — и в эту минуту застучали стулья в пустой ложе..." (107, с. 177). В авторском повествовании далее сталкиваются два значения этого слова: прямое — "занавес Александрийского театра" — и переносное — "подыму свой занавес", то есть начну вести повествование, по-видимому, в другом русле: "Почтенные читатели, вы все видели сто раз Фенеллу, вы все с громом вызывали Новицкую и Голланда, и поэтому я перескочу через остальные 3 акта и подыму свой **занавес** в ту самую минуту, как опустился **занавес** Александрийского театра, замечу только, что Печорин мало занимался пьесой, был рассеян и забыл даже об интересной ложе, на которую он дал себе слово не смотреть" (там же, с. 184).

Знаменательно, что и сюжетные события отмечаются автором поднятием занавеса, как это бывает в театральных действиях. Под таким углом зрения, театральным выглядит весь роман "Княгиня Лиговская". Во второй главе идет параллельное развитие событий в спектакле "Фенелла" и в романе. В романе имеют место "домашние сцены", описывается сцена на старинной картине, сценическая постановка в театре. Некоторые события и герои сравниваются с героями театральных произве-

дений, например, "наперсниками классической трагедии": "Тут могли бы вы также встретить несколько молодых и розовых юношей, военных с тупеями, штатских, причесанных á la russe, скромных подобно наперсникам **классической трагедии**, недавно представленных высшему обществу каким-нибудь знатным родственником..." (там же, с. 250).

Где есть театр, там есть и зрители. В романе "Княгиня Лиговская" встречаемся с прямым и переносным употреблением слова "зрители". Часто оно употребляется по отношению к тем эпизодам романа, которые М.Ю. Лермонтов представляет как имеющие театральный характер: "...не успев познакомиться с большею частию дам, и страшась, приглашая незнакомую на кадрили или мазурку, встретить один из тех ледяных ужасных взглядов, от которых переворачивается сердце как у больного при виде черной микстуры, — они робкою толпою **зрителей** окружали блестящие кадрили и ели мороженое — ужасно ели мороженое" (там же, с. 250). "На балах Печорин с своею невыгодной наружностью терялся в толпе **зрителей**..." (там же, с. 176). "Родители ее, более проныцательные в качестве беспристрастных **зрителей**, стали ее укорять..." (там же, с. 196—197).

Одна из черт театральности, присущей барокко, — это анти-теза "правды" и "маски". В "высокой" литературе барокко тема "Vanitas" отражает душевную потрясённость и бессилие разрешить жизненные конфликты. Страх смерти уживается с иступленной жадностью жизни и, наоборот, с отчаянием. Вечная погоня за ускользающим земным счастьем и сознание его непрочности, сочетание греха и раскаяния, чувственности и аскезы, мятежа и смирения находят свое выражение в **экстремизме барокко**. Человек чувствует себя гостем на пиру жизни, **участником всеобщего маскарада**. Мир предстает как театр или сновидение (см.: 142, с. 120).

В одном из наиболее значимых для эстетики произведений М.Ю. Лермонтова "Как часто пестрою толпою окружен..." (1840) образ маскарада, маски способствует выражению мысли художника об отчуждении лирического героя от общества и общества от него.

Как часто, **пестрою толпою окружен**,
Когда передо мной, как будто бы **сквозь сон**,
При **шуме музыки и пляски**,
При **диком шепоте** затверженных речей,
Мелькают образы бездушных людей,
Приличьем стянутые маски,

Когда касаются **холодных рук** моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно **бестрепетные руки**, —
Наружно погружаясь в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки.

1840

В стихотворении, написанном с присущей М.Ю. Лермонтову рефлексией, позволяющей видеть и себя, и других со стороны, художник достигает высокого обобщения посредством абстрагированных образов, в которых налицо приметы барокко: кружение "пестрой толпы", иллюзорность жизни — жизнь как сон, динамичность, движение, хаос — "шум музыки и пляски", остротность, аффективность — "дикий шепот". Контрастно по отношению к людям и людскому, но как присущее им — "приличьем стянутые маски", "бестрепетные руки".

Маска — один из атрибутов бренности и тщетности бытия, имеющий вещественное выражение. Маска — это и символ таин-

ственности, иллюзорности, сокрытости. В литературе возникает проблема автора и его масок, героя и его масок: “Подлинное имя персонажа примыкает к “неподлинным” именам писателя, — пишет А.В. Михайлов, — и подобно тому как герой романа живет в ожидании, что когда-нибудь он узнает свое настоящее имя, поэт — создатель своего творческого мира — живет в надежде на обретение своей самотождественности, невзирая на весь спектр своих ролей-преломлений и через него.

Разумеется, мы напрасно стали бы сомневаться в том, что человек в эпоху барокко знает или подозревает о своей “самости”. Однако она отторгнута от него, и он познает ее через невозможность быть самим собою. **Роль и маска оказываются сильнее человека:** как у Гриммельсхаузена, попадая в условия новой роли, его герой Симплициссимус нередко горько сожалеет об утрате самого себя, и тем не менее он всегда должен следовать своей роли, уступая ее требованиям. Человек может, таким образом, ждать лишь новой роли, нового поворота колеса фортуны, но не освобождения от роли. Человек постигает свою самотождественность как иное своих ролей, через напряженность между ролью и этим иным... <...> Все “личное” подвержено здесь той логике опосредования, которая позволяет легко перетекать в поэтическое произведение “автобиографическому” материалу, однако подает его, этот материал, как общее, отрывая его от самого носителя жизненного опыта. А “личное” пребывает **в отчуждении — как в маске**, которую нельзя сорвать” (138, с. 139).

Особенность барокко — создание гетеронимов — “это своего рода фикционалистское расщепление “я”, взгляд на себя со стороны “как-бы-не-я” — означало **маскарадно-фигурный выход** из замкнутости, было некоей художественной школой понимания “другого” в себе”. Вспомним Печорина, который осознается с разных точек зрения. Гетеронимия — “это построение некоторого множества художественных миров по тропологическому принципу, представление себя через другого и другого через себя как перенесение и совмещение тождественного и иного. <...> Гетеронимы являются вариантами диалога и оперирования с “чужим словом...”” (146, с. 104–105). В поэме “Сашка” мы встречаемся с идеей переодевания, камуфлирования, представления себя другим:

Он плащ надел и вышел на крыльцо,
И вслед за ним несутся восклицанья,
Чтобы не смел забыть он обещанья:
Чтоб приготовил модный он наряд
Для бедной, милой Тирзы, и так дале.
Сказать ли, этой выдумке был рад
Проказник мой: в театре, в пестрой зале
Заметят ли невинный **маскарад**?

Сашка. 1835–1836

В поэме “Джюлио” в жизни как “гремящем маскараде” участвуют герои-гетеронимы:

Я прихожу в гремящий **маскарад**,
Нарядов блеск там ослепляет взгляд;
Здесь не узнает муж жены своей.
Какой-нибудь лукавый чичисбей,
Под **маской**, близ него проходит с ней;
И муж готов божиться, что жена
Лежит в доме отчаянно больна...

Джюлио. 1830

В поэме “Сашка” есть описание процесса превращения лица в маску:

Я для добра был прежде гибнуть рад,
Но за добро платили мне презреньем;
Я пробежал пороков длинный ряд



И пресыщен был горьким наслажденьем...
Тогда я холодно посмотрел назад:
Как с свежего рисунка, сгладил краску
С картины прошлых дней, вздохнул и **маску**
Надел, и буйным смехом заглушил
Слова глупцов, и дерзко их казнил,
И, грубо пробуждая их беспечность,
Насмешливо указывал на вечность.

Сашка. 1835–1836

Герой детально анализирует путь, который привел его к облачению в маску. Холодный анализ и взгляд со стороны позволяет ему представить целостно “картину прошлых дней”. Что такое превращение лица в маску? М.Ю. Лермонтов дает на это абсолютно точный ответ, хотя он метафоричен: “Как с свежего рисунка, сгладил краску // С картины прошлых дней, вздохнул и маску // Надел...”. Живое поглощается неживым. И далее парадоксально заостряется поведение человека в маске: уже с “замаскированным” лицом он дает себе возможность проявлять необузданные чувства, аффектацию, осуществлять яростную критику, насмешку, напоминать о вечности, то есть о бренности бытия, как это и присуще барокко. Состояние, к которому герой приходит, одевая маску, не соответствует тому, что происходит в его подлинном внутреннем мире: “Я для добра был прежде гибнуть рад”. Маска надевается для того,

чтобы стать, как все, то есть быть равноправным участником жизни-маскарада, получить возможность отвечать на вызовы “света” “едкими истинами”.

У М.Ю. Лермонтова маски часто получают структурную выделенность, эмблематичность, приобретают обобщенные названия: “нарядная маска” света, “маска привязанности”, маска священника. В стихотворении “Как луч зари, как розы Леля...” (1832) есть обобщенный образ “нарядной маски” “света”. Этот коллективный образ несет у М.Ю. Лермонтова разрушительную, уничтожающую душу человека агрессию:

Нарочно, мнилось, она
Была для счастья создана.
Но свет чего не уничтожит?
Что благородное снесет,
Какую душу не сожмет,
Чье самолюбье не умножит?
И чьих не обольстит очей
Нарядной **маскою** своей?

Как луч зари, как розы Леля... 1832

В драме “Menschen und Leidenschaften” (1830) есть противоположный ход, когда один герой разоблачает другого, при этом он пытается “сорвать” “маску привязанности”, с помощью которой герой безнаказанно действовал в обществе, “вооружая одного против другого”. Интересно отметить, что здесь именуется маска — это “маска привязанности”: “Ты можешь так бесстыдно лгать, лицемер... ты, который своими низкими сплетнями увеличил нашу ссору, который, надев **маску привязанности**, являлся к каждому и вооружал одного против другого...” (115, с. 241).

В драме “Испанцы” (1830) появляется другая маска — священник-иезуит патер Соррини:

Идет прелестная! пусть бережется; если
Заронит искру пламя в эту **грудь**,
Оледеневшую от лет... то не легко
Она избегнет рук моих — мне трудно
Носить поныне **маску** — и что ж делать?
Того уж требует мой сан. — Ха! ха! ха! ха!..

Испанцы. 1830

Здесь интересно проследить состояние человека, которому присуще играть определенную роль. Он носит маску, но мысли его, чувства противятся этому. “Оледеневшая” грудь готова пробудиться от “искры пламени”.

Мы уже не раз говорили об аффектах, страстях, которые присущи барокко. М.Н. Лобанова отмечает: “В передаче страстей — а человек виделся прежде всего существом аффективным, страдающим, подверженным пафосу, — и теория, и практика ориентировались на экстремальные состояния. Само понятие “аффект” вбирало в себя крайности, передавало их. Одновременно эта передача страстей была предельно рационализирована, подчинялась строгому репрезентативному канону, предписаниям риторики, теории остроумия и других разделов барочной поэтики” (119, с. 33). Барокко хочет увлечь всей силой страсти — непосредственно и непобедимо. Но оно не дает счастливого бытия (Sien), его тема — бытие возникающее (Werden), преходящее, не дарующее успокоения, не знающее покоя. “Настроение не разрешается, а переходит в состояние **страстного напряжения**” (47, с. 85).

В этом отношении интересны образы маски, которые используются в романе “Княгиня Лиговская”. “Страшный” блеск глаз ограничен в своем проявлении маской — подлинной или иллюзорной: “Глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной **маски**...” (107, с. 172). Вот еще фрагмент портрета: “Рот

его, лишенный губ, походил на отверстие, прорезанное перочинным ножиком в картонной **маске**...” (там же, с. 228). Автор сравнивает черты человеческого лица с маской, что соответствует представлению о жизни как всеобщем маскараде, в котором участвуют люди, что характерно для барокко.

Лирический герой в раннем стихотворении “Булевар” (1830) настраивает себя на критику “бульварного маскарада” в духе барочного остроумия:

С минуту лишь с бульвара прибежав,
Я взял перо — и право очень рад,
Что плод над ним моих привычных прав
Узнает вновь **бульварный маскарад**;
Сатиров я для помощи призвав, —
Подговорю, — и всё пойдет на лад.
Ругай людей, но лишь **ругай остро**;
Не то — ...ко всем чертям твое перо!..

1830

Человек в маске запечатлевается М.Ю. Лермонтовым в состоянии, характеризующемся только на основании взаимоисключающих противоположностей. Он не жив, но и не мертв. Интересно, что образ красавицы, созданный лирическим героем в воображении по “легким признакам”, семантически умножает значение “отсутствие жизни”: это “бесплотное виденье”.

Из-под таинственной холодной **полумаски**
Звучал мне голос твой отрадный, как мечта,
Светили мне твои пленительные глазки,
И улыбались лукавые уста.

.....
И создал я тогда в моем воображенье
По легким признакам красавицу мою:
И с той поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю...

Из-под таинственной холодной полумаски... 1840

Собирает весь мир масок драма “Маскарад”, о которой мы уже говорили. М.Ю. Лермонтов оперирует здесь образами предельной обобщенности. В описании действующих лиц и в процессе развертывания драмы они называются “масками”: “1-я маска”, “2-я маска” и т.д. Живая душа Нины, как и в тех произведениях, о которых мы уже говорили, убита “светом”, и парадоксальнее всего, что “орудием казни” становится тот, кто больше всех любит ее. В этом находит выражение поэтика странностей, неожиданностей, парадоксального, присущего барокко. М.Ю. Лермонтов не устает анализировать с разных сторон разными способами одни и те же объекты, осуществляя многомерную критику того, что не приемлет. Разоблачение масок происходит и в стихотворениях, и в поэмах, и в драмах, и в романах.

Тема маски постоянно возобновляется, но она имеет как типологические способы воплощения, так и вариативно реализуется в различных произведениях через взаимодействие жанровых систем, иллюзии, “причудливой гармонии антитез”. **Таким образом, оказывается, что сама стилевая система художника репрезентирует культуру барокко в целом.**

Изучая творчество М.Ю. Лермонтова, мы только бесконечно приближаемся к его осмыслению. Необычна судьба поэта, загадочна сила воздействия его произведений, в которых каждое поколение открывает для себя еще до конца не познанные грани. Мы ищем и обретаем М.Ю. Лермонтова в изменяющейся действительности, и чем более пристально всматриваемся в его живописные произведения, художественные тексты, тем яснее понимаем, какую выдающуюся роль играют его произведения в русской культуре. Известно, что чем более художник связан

со своей национальной культурой, тем в большей степени он включен в общемировые процессы в ней, так как в основе многообразных культур лежат общие глубинные модели, которые наиболее ярко реализуются через большие культурные стили, объединяющие искусство человечества. М.Ю. Лермонтов создал произведения, которые несут в себе черты барокко, свойственные русской культуре, но они органично вписываются в общемировые тенденции развития и возобновления этого величественного стиля. С М.Ю. Лермонтовым мы приобщаемся к осмыслению не только наших вечных вопросов, но и проблем мировой значимости — в философии, литературе и культуре. Загадка М.Ю. Лермонтова в том, что за свою очень короткую жизнь он привел нас к пониманию “сложного смысла искусства” через полифонию стилей, и в частности актуализацию барокко — искусства вечного, искусства животрепещущих проблем современности.

Заключение

Творчество М.Ю. Лермонтова трудно отнести к какому-либо одному большому культурному стилю, стиль его мышления полифоничен. Для него характерны реалистические тенденции, романтические настроения, можно говорить и об ампирических опытах поэта. Интегральный тип мышления М.Ю. Лермонтова приводит к взаимодействию творческих методов и стилей в его произведениях, обуславливает их полифонию, способствует усилению всех стилевых тенденций, что в целом дает “новое качество” в полистилистике, которое моделируется стилем барокко, “вулканизирующим” лермонтовский текст изнутри.

М.Ю. Лермонтову свойственно мышление “в пределе его”, когда возможна дополнительность взаимоисключающего, многомерное существование разнородного, стиливой эвфуизм — взаимодействие различных языков культуры в одном тексте творчества. Художник говорит на нескольких языках культуры в одно-временности. Эти языки согласуются между собой, объединяясь в “причудливую гармонию”, что соответствует барочному канону. Именно в стиле барокко создается возможность для объединения множества тенденций в некоторое единство. Барокко — стиль, характеризующийся единством разнородного, наложением “языков”, которые и образуют характерную для барокко рельефность, “складчатость” текста. Данный стиль характеризуется антитетикой, “полистилистикой”, “стилевой полифонией”.

Инверсии к барокко в творчестве М.Ю. Лермонтова способствовал романтизм, так как именно содержательные нормы романтического идеала во многом коррелируют с барочным канонам. При усилении черт романтизма инверсионно актуализируются барочные тенденции, так как многие черты барокко — это “усиленные” тенденции романтизма, и, наоборот, “ослабленные” тенденции барокко — черты романтизма. Барокко М.Ю. Лермонтова сочетает культ движения, борьбы с риторичностью, логичностью, формульностью построений, устремленностью принципов мышления в будущее.

Репрезентантами барочных манер в творчестве М.Ю. Лермонтова являются особенности текстовой организации поэзии, прозы, драматургии. Каждый из типов текста демонстрирует доминирование тех или иных значимых для художника манер, приемов, коррелирующих с барочным канонам. Для прозы М.Ю. Лермонтова наиболее значимыми оказываются тектонические свойства текста, выражающиеся в рельефности, осо-

бенностях синтаксиса, которые формируют его “складчатость” за счет использования сложных синкретичных конструкций с многозначными придаточными. Эти конструкции концентрируют особенности барочного письма М.Ю. Лермонтова, так как реализуют патетику, аффективность, динамику текста, влияют на его тектонические свойства, фактуру, формируют гетерогенность значений и в целом ведут к инвенторству, характерному для барокко. В поэзии, в лирике, а также в поэмах маркером корреляции лермонтовского текста с барочным является антитеза, которая приобретает различные воплощения, формы в поэтике М.Ю. Лермонтова — от контраста до антиномий и парадоксов, характерных для критического стиля мышления. Главным признаком, репрезентирующим барочные манеры в драматургии, является альтернативное построение сюжета.

Особенность прозы М.Ю. Лермонтова в том, что образ, который является объектом рефлексии, рассматривается с разных точек зрения, в противопоставлениях. К нему художник неоднократно возвращается уже на новом витке смысла. Синтаксическим конструкциям, которые являются опорными в процессе развертывания художественного текста М.Ю. Лермонтова, присуще спиралевидное (S-образное) строение. Под спиралевидным (S-образным) семантическим строением конструкции — предложения или текста — понимается формулирование в его инициальной части некоторого положения (часто нечеткого, неопределенного), которое в дальнейшем развитии конструкции преобразуется в структуру с противоположным (или относительно нейтральным) значением; в процессе развития, в финальной части, как правило, четко артикулируется инициальное положение на новом смысловом витке. Данные конструкции способствуют передаче напора мысли, мы наблюдаем живую диалектику в ее развертывании, получаем удовлетворение от ощущения гармонизированности всех элементов, их слаженности, риторического совершенства речи. Такие конструкции — воплощение симметрии золотого сечения, в них меньшая часть — финальная — в смысловом отношении уравнивает две предыдущие, возвращаясь к ним на новом смысловом витке. Синтаксические структуры М.Ю. Лермонтова, репрезентирующие стиль барокко, а также в целом синтаксис и текст, имеют строго фиксированное и одновременно внутренне динамичное соотношение повторяющихся элементов, которое приводит к гибкости, пластичности и динамичности конструкций.

Графика выдвигается в тексте М.Ю. Лермонтова в значимую позицию. Внешняя графическая фактурность текста выявляется в представлении ее графической партитурой. Тексты М.Ю. Лермонтова характеризуются установкой на осязательность и визуальную значимость графики. Все элементы текста М.Ю. Лермонтова являются перцептивно обусловленными, чувственно заостренными, что способствует созданию острохарактерной фактуры текста, оказывающей сильное воздействие на читателя, “переживающего” его предметность.

Художественное мышление М.Ю. Лермонтова по своему стилю может быть рассмотрено как предвосхитившее главные черты мышления нового и новейшего времени — принципы относительности, дополнительности как сущностные и действенные способы познания действительности. Антиномичность пушкинского мышления как внутренний принцип организации его текстов был поставлен М.Ю. Лермонтовым в основную структурную позицию. Художник рассматривает явление в “пределе его”, то есть на основе взаимоисключающих начал, позволяющих достигнуть глобальности и полноты описания. Поэтическая логика М.Ю. Лермонтова, которая может быть

интерпретирована на основе антиномий И. Канта, “воображаемой логики” Н.А. Васильева, принципа дополнительности Н. Бора, намного превосходит современные научные представления о множественности логик в познании.

Гармоническая организация, симметрия в тексте у М.Ю. Лермонтова обеспечивается взаимоотражением антитез, формирующих антиномии-проблемы, уравновешенностью противоположностей, которые, как правило, заданы в инициальной части и повторяются на протяжении всего текста. Принципы неклассического типа мышления, которые мы выявили в творчестве М.Ю. Лермонтова, были сформулированы только в начале XX века. Это говорит об инвенторстве художника.

С точки зрения философской, мы пришли к выводу о стиле мышления М.Ю. Лермонтова как стиле критическом, связанном с анализом противоречий действительности, их заострением, выведением в систему антиномий-проблем. Критическое философское мышление Лермонтова связано с самопознанием, выливающимся в поэтические формулы-парадоксы. Лермонтовское критическое отношение к действительности связано с определенными оценками, открытым отношением к тому, что он не приемлет в обществе, в людях. В прозе, в драматургии это находит развернутый характер. В поэзии все свернуто до объединения взаимоисключающего, антитетического сталкивания противоположностей, антиномического их заострения, доведения суждения до антиномичных формул, парадоксальных вопросов.

Наличие антиномий переводит критику онтологического характера, которая базируется на эмпирическом уровне осмысления бытия (критика нравов, обычаев светского общества), в критику метафизического плана, когда через антиномии-парадоксы формулируются проблемы, связанные не только с бытием, но и с его познанием. Антиномия — это репрезентация критики разума, который ищет способы определенно выкристаллизовать истину и прибегает к неопределенности, к “витанию смыслов”, которые лежат между взаимоисключающими значениями. М.Ю. Лермонтов использует принцип наслоения и умножения рефлексии. Это открытие пути к художественному познанию истины, показ того, какими способами мышления, основанными на формулировании антиномий, можно приблизиться к ней. В творчестве М.Ю. Лермонтова имеет место и критика, и обнаруживаются мотивы идеального строительства жизни, пути познания истины.

На широких отношениях противоположных и чаще всего взаимоисключающих начал строится гармония лермонтовского текста. Эти начала организуют произведение, составляют его строй, симметричную основу, давая остальным элементам “свободу” в организации динамичных асимметричных связей.

Пространство поэтического мира Лермонтова бесконечно. Особенность мироощущения М.Ю. Лермонтова — причастность к космосу, вселенной. Земля для него и его героев не только конкретное место, они обитатели мира, где все находится во взаимодействии, взаимообусловленности, а земля — часть всеобщей гармонической организации вселенной.

Континуум поэтического мира М.Ю. Лермонтова дополняется новыми измерениями (“генной памятью”, памятью о прошлых веках и пророческим предвидением будущего). Пространственная и временная бесконечность, соединяется с конкретным (“органическим”) ощущением действительности. Это потребовало такого построения текстов, когда явление рассматривается в “пределе его”, то есть на основе взаимоисключающих начал, позволяющих достигнуть глобальности и полноты описания, что присуще барокко.

Исследование творчества М.Ю. Лермонтова показывает, что его “космизм” связан с эмблематичностью его текстов, реализующейся через эмблематику имени. Как правило, это многоплановая “картинность”, отсылающая к имяславческой философской тенденции — осмыслять мир и себя в связи с именами, причастными к Божественному имени. Эмблематичность текста М.Ю. Лермонтова выявляется в процессе раскодировки “скрытого” имени в его стихотворениях. М.Ю. Лермонтов, не рассматривавший в текстах свое имя как судьбу на поверхностном уровне текстов, тем не менее глубоко воспринимал свое назначение и судьбу, отталкиваясь от собственного имени и его внутренней формы, активизируя архетипическое и мифологическое начало, которое лежит в их основе (образ Архистратига Михаила). Отсюда соединение воинства и поэзии в реальном социофизическом контексте, в портретном (живописном, графическом) строе текстов, в поэтических текстах.

Лермонтову было дано небывалым образом расширить границы поэтического мышления. Временные параметры его поэтического мира составляют фундаментальную триаду: прошлое (не только годы, но и века, эпохи) — настоящее — будущее, пределом которого не является земная жизнь. Прошлое историческое время — только краткий эпизод в прожитых его лирическим героем веках и эпохах. Для М.Ю. Лермонтова, причастного к вечности, не имеющей временных рамок, прошлое, настоящее и будущее — не отдельные фрагменты бесконечного времени, а один “миг”. Поэтому он способен одновременно свободно обращаться, как к настоящему, — к прошлому и будущему. Лермонтов создал такой поэтический мир, в котором историческое прошлое, определенным образом детерминированное, имеющее жесткие причинные связи, сочетается с временной бесконечностью, не обусловленной жесткими причинными связями.

Мысль о вечности, гармония вселенной, преодоление земного пространства и времени, способность внимать Богу — все это “перевито одной лентой” — идеей звука: он и причина, и следствие причастности к гармонии. Музыка дает герою более высокое состояние сознания и некий универсальный способ связи с миром, людьми и вселенной: снимая пространственно-временной план бытия и сознания, она вскрывает новые планы. Устроение всеединства, связи человека — мира — Бога в лирике М.Ю. Лермонтова осуществляется через взаимосвязанные сущности, носящие идею звука: слово — песня — звук.

Песни сочиняются на земле людьми, звуки — принадлежность небесного мира. Музыкальное бытие — бытие эйдетическое. Звук как эйдос способствует проявлению акта чистой веры. Звук в поэзии М.Ю. Лермонтова — это и мыслимая “заумь” — метапоэтический образец чистой зауми, которая не реализуется, чтобы не стать предметной, сохраняя великую тайну связи лирического героя с высшими сферами. Лирический герой Лермонтова “слышит” Бога. Контакт между людьми и Богом, по мысли Лермонтова, нарушен, вследствие этого нет контакта между лирическим героем и людьми. Это и есть возведенная в степень трагедия героя, коренная причина его одиночества на земле.

Заумь стремится назад, к органической совокупности речи, к процессу первичного речетворчества, его естественности и раскованности, к тому стереозвуку — слову, которое впоследствии стало плотью. Отсюда — это знак инверсии и перспективы одновременно. Желание не нейтрализовать, а в некотором роде “перекрыть” поэтическим кодом шум людской речи ведет к децентрализации оси времени и пространства в поэтических текстах М.Ю. Лермонтова. Подавление артикуляции, то есть

речи как жестко денотативно и референциально соотнесенной, прикрепленной к “промежутку между началом времен и их концом”, ведет к преодолению (“силой мысли”) “грубой” реальности, заземленного эмпиризма, делает его лирического героя сопричастным вечности и вселенной.

М.Ю. Лермонтов — художник слова, но он сделал много в области изобразительных искусств — живописи, графики. В таком случае, когда поэт является и художником одновременно, синкретизм этих искусств особенно значим. М.Ю. Лермонтов на протяжении всей жизни сочетал в творчестве опыты в литературе и изобразительном искусстве. Отмечается особенное влияние на творчество М.Ю. Лермонтова искусства Рембрандта — яркого представителя барокко. М.Ю. Лермонтову было присуще синтетическое мышление, умение изобразительное соединять с музыкальным в величественных, пышных панорамах, представлениях, объединяющих земное и небесное, суетное и вечно.

Произведениям М.Ю. Лермонтова присущи живописность, театральность, особенно это касается барочных панорам, которые представляются величественными декорациями к происходящим событиям, участвуют в огромных действиях. М.Ю. Лермонтов интересовался театром, драматургия составляет одну из важнейших сторон его творчества. Театральность — характерная черта произведений барокко. Альтернативное построение сюжета — один из главных риторических принципов драматургии барокко. В драмах М.Ю. Лермонтова он

выражается в неожиданной смене противоположных действий героев, в пристальном внимании к их сомнениям, колебаниям в выборе пути, принятии определенного решения, часто противоположного общему течению сюжета.

Один из главных символов, репрезентирующих театральность произведений М.Ю. Лермонтова, — маска. Маски в творчестве М.Ю. Лермонтова часто получают структурную выделенность, эмблематичность, приобретают обобщенные названия. Человек в маске запечатлевается М.Ю. Лермонтовым в состоянии, характеризующемся на основании взаимоисключающих противоположностей: он не жив, но и не мертв. Жизнь представляется лирическому герою М.Ю. Лермонтова как маскарад, участником которого он невольно становится. Тема маски возобновляется, она имеет как типологические способы воплощения, так и вариативно реализуется в различных произведениях через взаимодействие жанровых систем, иллюзию, “причудливую гармонию антитез”. Таким образом, оказывается, что сама стиливая система художника репрезентирует культуру барокко в целом.

М.Ю. Лермонтов создал произведения, которые несут в себе черты барокко, свойственные русской культуре, но они органично вписываются в общемировые тенденции развития и постоянного возобновления этого величественного стиля. С М.Ю. Лермонтовым мы приобщаемся к осмыслению не только наших вечных вопросов, но и проблем мировой значимости — в философии, литературе и культуре.

Литература

1. Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии. — 1993. — № 3. — С. 17–22.
2. Андреев Д.А. Из книги “Роза мира” // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 453–460.
3. Андреев Д.Л. Роза мира. — М.: Политиздат, 1991.
4. Андреев Д.Л. Русские боги. Стихотворения и поэмы. — М., 1989.
5. Андреевский С.А. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. Антология. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 295–313.
6. Анненский И.Ф. Об эстетическом отношении Лермонтова к природе // Анненский И.Ф. Книги отражений. — М.: Наука, 1972.
7. Анненский И.Ф. Юмор Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 404–409.
8. Античные теории языка и стиля. — М.—Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1936.
9. Аполлон. Терминологический словарь. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. — М.: Эллис Лак, 1997.
10. Аринштейн Л.М. “Цевница” // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 606–607.
11. Аристотель. Метафизика. — М., 1934. — IV. — 7. — 1011. — Ч. 23.
12. Арлаускайте Н. Строение смыслового пространства текстов Велимира Хлебникова. — Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. — Вильнюс, 1998.
13. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974.
14. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. — М.: Наука, 1976.
15. Асмус В.Ф. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство: М.Ю. Лермонтов. — М.: Академия наук СССР, 1941. — №. 43–44. — Т. 1. — С. 83–128.
16. Афанасьев В.В. Лермонтов. — М.: Молодая гвардия, 1991.
17. Бажанов В.А. Николай Александрович Васильев: Жизнь и творчество // Васильев Н.А. Воображаемая логика. Избранные труды. — М.: Наука, 1989. — С. 209–228.
18. Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство. — М., 1915.
19. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975.
20. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. — Киев: NEXT, 1994.
21. Бегли Ш. Из чего сделаны сны // Советская культура. — 7.10.1989. — С. 8.

22. Бурдяло А.В. Традиции барокко в архитектуре Петербурга середины XIX — начала XX века. — АКД. — СПб., 1999.
23. Белый А. Мысль и язык (Философия языка А.А. Потебни) // Логос. — М.: Мусaget, 1910. — Кн. 2. — С. 240–258.
24. Белый А. О теургии // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 392–398.
25. Белый А. Символизм. — М.: Мусaget, 1910.
26. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — СПб.: Азбука, 2001.
27. Бицилли П.М. Место Лермонтова в истории русской поэзии // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. Антология. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 825–839.
28. Бицилли П.М. Державин // Ходасевич В.Ф. Державин. — М.: Книга, 1988. — С. 371–374.
29. Блок А.А. О назначении поэта // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л.: ГИХЛ, 1960–1963. — Т. 6. — С. 160–168.
30. Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л.: ГИХЛ, 1960–1963. — Т. 5. — С. 425–433.
31. Блок А.А. Памяти Врубеля // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л.: ГИХЛ, 1960–1963. — Т. 5. — С. 421–424.
32. Блок А.А. Педант о поэте // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 399–403.
33. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. — Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
34. Бор Н. Альберт Эйнштейн // Бор Н. Избранные научные труды: В 2 т. — М.: Наука, 1971. — Т. 2.
35. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание // Бор Н. Избранные научные труды: В 2 т. — М.: Наука, 1971. — Т. 2.
36. Бранский В.П. Искусство и философия. — Калининград: Янтарный сказ, 1999.
37. Брюсов В.Я. “Пророк” // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М.: Художественная литература, 1973–1975. — Т. 7. — С. 178–198.
38. Брюсов В.Я. Истины // Собрание сочинений: В 7 т. — М.: Художественная литература, 1973–1975. — Т. 6. — С. 55–62.
39. Брюсов В.Я. Оклеветанный стих // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М.: Художественная литература, 1975. — Т. 6. — С. 75–78.
40. Брюсов В.Я. Основы стиховедения. — М.: Госиздат, 1924.
41. Брюсов В.Я. Синтетика поэзии // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М.: Художественная литература, 1973–1975. — Т. 6. — С. 557–572.
42. Булгаков С.Н. Философия имени // Булгаков С.Н. Первообраз и образ. Сочинения: В 2 т. — М. — СПб.: Искусство, 1999. — Т. 2.

43. Валенсия Педро де. Письмо дон Педро де Валенсии дону Луису де Гонгоре с критикой его стихов // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. — М.: Искусство, 1977. — С. 150–161.
44. Васильев Н.А. Воображаемая логика. Избранные труды. — М.: Наука, 1989.
45. Веккер Л.М. Психика и реальность: Единая теория психических процессов. — М.: Смысл, 2000.
46. Великовский С.И. В поисках утраченного смысла. — М.: Художественная литература, 1979.
47. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. — СПб.: Азбука-классика, 2004.
48. Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. М.Ю. Лермонтов. — М.: Академия наук СССР, 1941. — №. 43–44. — Т. 1. — С. 517–628.
49. Висковатый П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. — М.: Книга, 1989.
50. Воронин С.В., Сабанадзе М.Я. Синестезия в языке: Аналитический обзор подходов к проблеме // Социальное и системное на различных уровнях языка. — М., 1986.
51. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М.: Наука, 1981.
52. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: Наука логики. — М.: Мысль, 1975.
53. Герштейн Э.Г. Судьба Лермонтова. — М.: Художественная литература, 1986.
54. Голованова Т.П. Стихотворения 1828–1841 годов. Примечания // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 1. — С. 599–721.
55. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1987.
56. Готт В.С., Перетурин А.Ф. Симметрия и асимметрия как категории познания // Симметрия. Инвариантность. Структура. — М.: Высшая школа, 1978.
57. Грасиан Б. Остроумие, или искусство изощренного ума // Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. — М.: Искусство, 1977. — С. 169–464.
58. Греймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. — М.: Наука, 1985. — С. 89–108.
59. Гулыга А. Шеллинг. — М.: Молодая гвардия, 1984.
60. Гулыга А.В. Кант. — М.: Молодая гвардия, 1981.
61. Гумбольдт Вильгельм фон. Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984.
62. Гумилев Л.Н. Биография научной теории, или автонекролог // Знамя. — 1988. — № 4.
63. Гуревич А.М., Коровин В.И. Романтизм и реализм // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 474–477.
64. Гуревич А.Я. Средневековый мир // Гуревич А.Я. Избранные труды. — СПб.: Университетская книга, 1999. — Т. 2.
65. Данин Д.С. Нильс Бор. — М.: Молодая гвардия, 1978.
66. Дебольский Г.С. Дни богослужения православной церкви: В 2 т. — М.: Отчий дом, 1996. — Т. 1.
67. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. — М.: Логос, 1998.
68. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? — М.: СПб.: Алетейя, 1998.
69. Деметрий. О стиле // Античные риторики. — М.: МГУ, 1978.
70. Деррида Ж. Шпоры: Стили Ницше // Философские науки. — 1991. — № 2. — С. 118–129.
71. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1982.
72. Егорова К.С. Портрет в творчестве Рембрандта. — М.: Искусство, 1975.
73. Ефремова Л.А. Рембрандт. — М.: Искусство, 1973.
74. Желвакова И.А. Пояснения в альбоме // Лермонтов: Картины. Акварели. Рисунки. — М.: Изобразительное искусство, 1980.
75. Жирмунский В.М. Теория стиха. — Л.: Советский писатель, 1975.
76. Заде Л. Основы нового подхода к анализу сложных систем и процессов принятия решений // Математика сегодня. — Москва: Наука, 1974.
77. Замотин И.И. М.Ю. Лермонтов. Мотивы идеального строительства жизни. — Варшава, 1914.
78. Захаров В.А. Дуэль и смерть поручика Лермонтова. — Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2006.
79. Захаров В.А. Портрет // Ставропольская правда. — 1989. — № 234. — С. 7.
80. Зиммель Г. К вопросу о метафизике смерти // Логос. — М.: Мусaget, 1910. — Кн. 2. — С. 34–50.
81. Зиммель Г. Микеланджело. К метафизике культуры // Логос. — М.: Мусaget, 1911. — Кн. 1.
82. Иванов Вяч.И. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 847–862.
83. Иванов Вяч.И. Мысли о символизме // Борозды и межи. — М.: Мусaget, 1916. — С. 136–149.
84. Иеромонах Нестор (В.Ю. Кумыш). Пророческий смысл творчества М.Ю. Лермонтова. — СПб.: “Дмитрий Буланин”, 2006.
85. Кант И. Критика чистого разума // Сочинения: В 6 т. — М.: Мысль, 1964. — Т. 3.
86. Кант И. Критика чистого разума. — Пг., 1915.
87. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. — СПб.: Университетская книга, 1997.
88. Кастриа Ф. Живопись барокко. Глубины души в беспредельности мира. — М.: Астрель, 2002.
89. Келли Л. Лермонтов: Трагедия на Кавказе. — М.: Русская панорама, 2006.
90. Кифер Ф. О роли прагматики в лингвистическом описании. // Новое в зарубежной лингвистике. — М.: Прогресс, 1985. — Вып. XVI. — С. 333–348.
91. Ковалевская Е.А. Рафаэль // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 463.
92. Ковалевская Е.А. Рембрандт // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 465.
93. Ковалевская Е.А. Рени // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 466.
94. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. — М.: Наука, 1975.
95. Конрад Н.И. О барокко // Конрад Н.И. Избранные труды. История. — М.: Наука, 1974.
96. Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. — М.: Просвещение, 1973.
97. Корсаков А. Заметка о Лермонтове // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1964. — С. 69–71.
98. Коста Ньютон да. Философское значение паранепротиворечивой логики // Философские науки: НДВШ. — 1998. — № 4. — С. 114–125.
99. Крученых А.Е. Фонетика театра. — М., 1923.
100. Кузанский Н. Об ученом незнании. О предположениях. — Сретенск: МЦИИФУ, 2000.
101. Кузнецов Э.Д. Фактура как элемент книжного искусства // Книга как художественный предмет. — М.: Книга, 1988. — С. 179–274.
102. Леонтьева Г.К. Карл Павлович Брюллов. — Л.: Художник РСФСР, 1986.
103. Лермонтов М.Ю. Ашик-Кериб // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 4. — С. 264–274.
104. Лермонтов М.Ю. Вадим // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 4. — С. 7–163.
105. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 4. — С. 275–474.
106. Лермонтов М.Ю. Испанцы // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 3. — С. 10–168.
107. Лермонтов М.Ю. Княгиня Лиговская // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 4. — С. 164–257.
108. Лермонтов М.Ю. Маскарад // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 3. — С. 347–488.
109. Лермонтов М.Ю. Панорама Москвы // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 4. — С. 503–509.
110. Лермонтов М.Ю. Письма // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 4. — С. 533–632.
111. Лермонтов М.Ю. Поэмы // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 2.
112. Лермонтов М.Ю. Стихотворения 1828–1841 годов // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 1.
113. Лермонтов М.Ю. Странный человек // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 3. — С. 254–346.
114. Лермонтов М.Ю. <Штосс> // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 4. — С. 480–500.
115. Лермонтов М.Ю. Menschen und Leidenschaften // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 3. — С. 169–253.
116. Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981.
117. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. — М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
118. Лихачев Д.С. Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература. — 1969. — № 2. — С. 18–45.
119. Лобанова М.Н. Западновропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. — М.: Музыка, 1994.
120. Ломинадзе С.В. Поэтический мир Лермонтова. — М.: Современник, 1985.
121. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — С. 195–392.
122. Лосский Вл.Н. Догматическое богословие // Мистическое богословие. — Киев: Христианская благотворительно-просветительская ассоциация “Путь к истине”, 1991. — С. 261–336.
123. Лосский Вл.Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Мистическое богословие. — Киев: Христианская благотворительно-просветительская ассоциация “Путь к истине”, 1991. — С. 95–260.
124. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. — СПб.: “Искусство — СПб.”, 1994.

125. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988.
126. Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. — М.: Советский писатель, 1988.
127. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Семиотическая типология русской культуры XVIII века // Художественная культура XVIII века. Материалы научной конференции (1973). — М., 1974.
128. Максимов Л.Ю. Многомерная классификация сложноподчиненных предложений. — Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. — М., 1971.
129. Малевич К.С. О теории прибавочного элемента в живописи // Декоративное искусство. — 1988 — № 11. — С. 33–40.
130. Манн Ю.В. “Мцыри” // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 324–326.
131. Маркелов Н.В. О В.И. Соколовском // Соколовский В.И. “Ни разу счастьем я не был упоен...” — Ставрополь: ЮРКИТ, 2001.
132. Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке // Дирижерское исполнительство. — М.: Музыка, 1975. — С. 536–544.
133. Меликов М.Е. Заметки и воспоминания художника-живописца // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1964. — С. 72–73.
134. Мень А. История религии: В 7 т. — М.: Слово, 1991. — Т. 1.
135. Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 348–386.
136. Меринский А.М. Воспоминание о Лермонтове // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1964. — С. 135–143.
137. Минин П. Главные направления древнецерковной мистики // Мистическое богословие. — Киев: Христианская благотворительно-просветительская ассоциация “Путь к истине”, 1991. — С. 337–391.
138. Михайлов А.В. Языки культуры. — М.: Языки русской культуры, 1997.
139. Моравия А. Федерико барочный // Феллини Федерико. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. — М.: Искусство, 1968. — С. 264–271.
140. Морозов А.А. “Маньеризм” и “барокко” как термины литературоведения // Русская литература. — 1966. — № 3. — С. 28–43.
141. Морозов А.А. Ломоносов и барокко // Русская литература. — 1965. — № 2. — С. 70–96.
142. Морозов А.А. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. — 1968. — № 12. — С. 111–126.
143. Морозов С.А. Бах. — М.: Молодая гвардия, 1975.
144. Набоков В.В. Предисловие к “Герою нашего времени” // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 863–874.
145. Набоков В.В. Предисловие к “Герою нашего времени” // Новый мир. — 1988. — № 4. — С. 189–195.
146. Надьярных М. Изобретение традиции, или метаморфозы барокко и классицизма // Вопросы литературы. — 1999. — № 4. — С. 77–109.
147. Назайкинский Е.В. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе. — М.: Музыка, 1986. — С. 267–298.
148. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западно-европейских романтиков. — М.: МГУ, 1980. — С. 94–107.
149. Орайч Толич Д. Заумь и дада // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре: Материалы международного симпозиума. — Берн, 1991.
150. Ортега-и-Гассет Х. Воля к барокко // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991. — С. 151–155.
151. Песков А.М., Турбин В.Н. Антитеза // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 33–34.
152. Платонов А.П. Мастерская. — М.: Советский писатель, 1977.
153. Плехановский Лопе де Веги, Гонгоры, Кеведо, сонеты Гонгоры об искусстве, эпиграммы // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. — М.: Искусство, 1977. — С. 129–140.
154. Попов А.В. Декабристы-литераторы на Кавказе. — Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1963.
155. Попов О.П. О точности у Лермонтова // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова: Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2004. — С. 508–511.
156. Поппер К.-Р. Объективное знание. Эволюционный подход. — М.: УРСС, 2002.
157. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976.
158. Потебня А.А. Слово и миф. — М.: Правда, 1989.
159. Пумпянский Л.В. Стиховая речь Лермонтова // Литературное наследство: М.Ю. Лермонтов. — М.: Академия наук СССР, 1941. — №. 43–44. — Т. 1. — С. 389–424.
160. Рогов А.И. Проблема славянского барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. — М.: Наука, 1979.
161. Розанов В.В. Вечно печальная дуэль // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. Антология. — СПб.: Российский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 314–329.
162. Розанов В.В. Литературные очерки. — СПб., 1902.
163. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. — М.: Лабиринт, 1994.
164. Русский космизм: Антология философской мысли. — М.: Педагогика-Пресс, 1993.
165. Сазонова Л.К. К вопросу о поэзии русского барокко // Вопросы литературы. — 1985. — № 8. — С. 109–129.
166. Св. Дионисий Ареопагит. Божественные имена. // Мистическое богословие. — Киев: Христианская благотворительно-просветительская ассоциация “Путь к истине”, 1991. — С. 13–93.
167. Семенов Л.П. Лермонтов и Лев Толстой // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Антология. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2004. — С. 16–94.
168. Семенова С.Г. Вестничество М.Ю. Лермонтова // Семенова С.Г. Метафизика русской литературы: В 2 т. — М.: Издательский дом “ПоРок”, 2004. — Т. 1. — С. 171–216.
169. Семенова С.Г. Метафизика русской литературы: В 2 т. — М.: Издательский дом “ПоРок”, 2004.
170. Сергеева-Клятис А.Ю. Русский ампиризм поэзия Константина Батюшкова. — М.: Издательство Московского культурологического лица № 1310, 2001. — Ч. 2.
171. Скабичевский А.М. М.Ю. Лермонтов. Его жизнь и литературная деятельность. — СПб., 1891.
172. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. — М.: Флинта, 1999.
173. Словарь русского языка: В 4 т. — М.: Русский язык, 1981–1984.
174. Словарь современного русского литературного языка: В 17-ти т. — М.—Л.: Изд. АН СССР. — 1953–1965.
175. Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. — М.: Наука, 1979. — С. 335–361.
176. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. — М.: Наука, 1977.
177. Соколовский В.И. Рассказы сибиряка // Этика и социологи текста: Сборник статей научно-методического семинара “Textus”. — СПб. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2004. — Вып. 10. — С. 94–111.
178. Соловьев В.С. Духовные основы жизни // Соловьев В.С. Избранные произведения. — Ростов н/Д: Феникс, 1998. — С. 122–275.
179. Соловьев В.С. Идея сверхчеловека // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1988. — Т. 2. — С. 626–634.
180. Соловьев В.С. Лермонтов // Литературная критика. — М.: Искусство, 1990.
181. Соловьев В.С. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2002. — С. 330–347.
182. Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Собрание сочинений. — 2-е изд. — СПб., 1886–1894. — Т. 6.
183. Солоухин В.А. “По небу полуночи ангел летел...” // Литературная газета. — 17.10.1984. — С. 6.
184. Соссюр Ф. де. Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1977. — С. 639–645.
185. Сощенко И.Г. Образ человека в социокультурном пространстве информационного общества. — Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. — Ставрополь, 2007.
186. Сушкова Е.А. 1830-й год. Глава из записок // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1964. — С. 86–102.
187. Тажуризина З.А. Николай из Кузы // Николай Кузанский. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1979. — Т. 1. — С. 5–44.
188. Тер-Габриэлянц И.Г. Портреты // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 428–434.
189. Тик Л. Любовные песни немецких миннезингеров // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М.: МГУ, 1980. — С. 108–117.
190. Тойнби А.Дж. Постигание истории. М.: Прогресс, 1991.
191. Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. — М.: Наука, 1987. — С. 193–238.
192. Топоров В.Н. Металлы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. — М.: Советская энциклопедия, 1982. — Т. 2. — С. 146–147.
193. Удодов Б.Т. “Герой нашего времени” // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 101–111.
194. Удодов Б.Т. Лермонтов М.Ю. Художественная индивидуальность и творческие процессы. — Воронеж, 1973.

195. Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени". — М.: Просвещение, 1989.
196. Уилсон Р.А. Квантовая психология. — М.: София, 2006.
197. Фарыно Е. "Антиномия языка" Флоренского и поэтическая парадигма "символизм / авангард" // П.А. Флоренский. Pro et contra. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 676–687.
198. Фешер В.М. Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. — М.—Пг., 1914. — С. 204–212.
199. Филлмор Ч. Основные проблемы лексической семантики // Новое в зарубежной лингвистике. — М.: Прогресс, 1983. — Вып. XII. — С. 74–123.
200. Философский словарь Владимира Соловьева. — Ростов н/Д: Феникс, 1997.
201. Флоренский П.А. Антиномия языка // Флоренский П.А. Собрание сочинений: В 2 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 2. — С. 152–199.
202. Флоренский П.А. Имена. — М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998.
203. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины // Флоренский П.А. Собрание сочинений: В 2 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 1.
204. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Избранные произведения: В 2 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 2.
205. Франк С.Л. Непостижимое // Франк С.Л. Избранные произведения. — М.: Правда, 1990.
206. Фрейд З. Введение в психоанализ. — М.: Наука, 1989.
207. Хайдеггер М. Время и бытие. — М.: Республика, 1993.
208. Ходасевич В.Ф. Фрагменты о Лермонтове // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 434–443.
209. Чернейко Л.О. Лингво-философский анализ абстрактного имени. — М.: МГУ, 1997.
210. Чивилихин В.А. Память // Чивилихин В.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М.: Современник, 1985. — Т. 3.
211. Чивилихин В.А. Память. — Фрунзе: Мектеп, 1987.
212. Чистова И.С. "Осень" // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 356–357.
213. Чистова И.С. "Смерть Поэта" // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 511–513.
214. Чичерин А.В. Идеи и стиль. — М.: Искусство, 1968.
215. Чичерин А.В. Ритм образа. Стилистические проблемы. — М.: Советский писатель, 1978.
216. Шаляпина И. Воспоминания об отце // М.Ю. Лермонтов в портретах, иллюстрациях, документах. — Ленинград: Госучпедгиз, 1959.
217. Шан-Гирей А.П. М.Ю. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1964. — С. 33–56.
218. Шарден П.Т. де. Феномен человека. — М.: Наука, 1987.
219. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966.
220. Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1989. — С. 86–158.
221. Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). — М.: Советский писатель, 1990.
222. Шлегель Ф. Философия языка и слова // Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. В 2 т. — М.: Искусство, 1983. — Т. 2.
223. Шпет Г.Г. Сочинения. — М.: Правда, 1989.
224. Штайн К.Э. Гармония поэтического текста: Склад. Ткань. Фактура. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2006.
225. Штайн К.Э. К вопросу о семиологии первого произведения // Первое произведение как семиологический факт. — СПб. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 1997. — С. 4–13.
226. Штайн К.Э. Метапоэтика: "Размытая" парадигма // Текст: Узоры ковра: Сборник статей научно-методического семинара "Textus". — СПб. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 1999. — Вып. 4. — Ч. 1. — С. 5–14.
227. Штайн К.Э. Поэтический текст в научном контексте. — СПб. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 1996.
228. Штайн К.Э. Принципы анализа поэтического текста. — СПб. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 1993.
229. Штайн К.Э. Системный подход к изучению динамических явлений на синхронном срезе языка. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2006.
230. Штайн К.Э. Художественный текст в эпистемологическом пространстве // Язык и текст в пространстве культуры. — СПб. — Ставрополь: Сборник статей научно-методического семинара "Textus". — СПб. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2003. — Вып. 9. — С. 10–26.
231. Штайн К.Э. Язык. Поэзия. Гармония. — Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1989.
232. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Стандарты большого стиля: Барокко Ф.И. Тютчева // Стереотипность и творчество в тексте: Межвузовский сборник научных трудов / Под ред. М.П. Котуровой. — Пермь: Пермский государственный университет, 2006. — Вып. 10. — С. 9–16.
233. Штейн А.Л. Четыре века испанской эстетики // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. — М.: Искусство, 1977. — С. 7–59.
234. Шубина Н.Л. Пунктуация в коммуникативно-прагматическом аспекте и ее место в семиотической системе русского текста. — СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 1999.
235. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. — СПб., 1914.
236. Эйхенбаум Б.М. Вадим. Примечания // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958–1959. — Т. 4. — С. 639–642.
237. Эйхенбаум Б.М. Лермонтов как историко-литературная проблема // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 475–505.
238. Эйхенбаум Б.М. Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. М.Ю. Лермонтов — М.: Академия наук СССР, 1941. — № 43–44. — Т. 1. — С. 3–82.
239. Эйштейн А. Собрание научных трудов: В 4 т. — М.: Наука, 1967. — Т. 4.
240. Эко У., Микеле Дж. де. История красоты / Под ред. У. Эко. — М.: Слово/Slovo, 2006.
241. Эпштейн М.Н. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. — 1989. — № 12.
242. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987.
243. Яроцкий С. Дебюсси, импрессионизм, символизм. — М.: Музыка, 1978.
244. Халперн Д. Психология критического мышления. — СПб.: Питер, 2000.

Текст и примечания печатаются по изданию:

Штайн К.Э., Петренко Д.И. Лермонтов и барокко. — Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2007.

Приложения

Сборники статей, посвященные творчеству М.Ю. Лермонтова (1923—1997)

В разное время в Ставропольском крае выходили сборники статей, посвященные творчеству М.Ю. Лермонтова. Первый из них вышел в 1923 году и был посвящен 82-летию со дня смерти поэта; это было первое чествование М.Ю. Лермонтова после революции в нашем крае. В Ставропольском государственном университете с некоторыми перерывами сборники научных трудов о М.Ю. Лермонтове выходили до 1997 года. Выпуск сборников, как правило, был приурочен к Лермонтовским конференциям, юбилеям поэта. В них участвовали не только ставропольские лермонтоведы, но и те исследователи, с которыми наши ученые находились и находятся в постоянном диалоге. На страницах сборников мы можем встретить имена таких выдающихся лермонтоведов, как Л.П. Семенов, Б.М. Эйхенбаум, Э.Г. Герштейн, В.А. Мануйлов и др. По материалам сборников можно проследить периоды наиболее плодотворного изучения творчества Лермонтова, главные темы, принципы и методы исследования. Приводим содержание, аннотации, вступительные статьи этих сборников.

I. Пятигорье — Лермонтову

Литературный сборник, посвященный памяти М.Ю. Лермонтова. К 82-летию со дня смерти. Первое чествование за время после революции. Под общей редакцией М.И. Санаева. Рисунки художника Риди. — Пятигорск, 1923. — 85 с.

Содержание

От редакции:

Почему мы чествуем Лермонтова

Стихи:

Павел Кофанов. У Эльборуса (звенья)

Николай Сердцев. Когда в листве

Елена Бокард. В долине Лермонтова

Статьи:

Михаил Промысловский. М.Ю. Лермонтов

Всеволод Апухтин. Политические отзвуки в поэзии Лермонтова.

Владимир Бумаков. "Между Машуком и Бешту"

Ислам Карачайлы. Лермонтов и горы

Василий Еюкин. Лермонтов как личность

Павел Кофанов. Музыка слова

В. Егоров. Зачем?..

В.Т. Лермонтов и черные рясы.

Всеволод Апухтин. Новейшие сведения о последних днях пребывания М.Ю. Лермонтова на КМВ (По новооткрытым документам Архива Упр. КМВ)

Всеволод Апухтин. Архивные материалы об увековечении памяти Лермонтова на КМВ.

Михаил Санаев. Лермонтовский домик в городе Пятигорске

Портрет и рисунки — художника *А. Риди.*

II. М.Ю. Лермонтов. 1841 — 1941

Сборник статей под общей редакцией профессора В. Васильева и К. Черного. — Пятигорск: Орджоникидзево краевое издательство, 1941. — 116 с.

Содержание

Лютый Ф. Лермонтов и наша современность

Голубинский Н.Н. Великий народный поэт

Черный К. Лермонтов и Байрон

Семенов Л.П. Источник некоторых эпиграмм

Семенов Л.П. О стихотворениях, приписываемых Лермонтову

Сонин А. Лермонтов и театр

III. Михаил Юрьевич Лермонтов

Сборник статей и материалов. — Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1960. — 318 с.

Редакция: Д.А. Гиреев, А.М. Докусов (*ответственный редактор*), В.А. Мануйлов, А.В. Попов, П.Е. Селегей, Л.П. Семенов.

Предисловие

В основу настоящего сборника, подготовленного Пятигорским музеем "Домик Лермонтова", положены доклады и сообщения научных лермонтовских конференций, прошедших в музее в 1956 и 1957 годах. В процессе подготовки сборника в состав его было включено также несколько статей авторов, не принимавших участия в конференциях.

В сборнике помещены статьи и сообщения научных работников Москвы (О.Э. Богдановой, Э.Г. Герштейн, Н.А. Любович, Е.М. Пульхритудовой), Ленинграда (Т.П. Головановой, А.М. Докусова, В.А. Мануйлова, А.Н. Михайловой, С.С. Советова, Б.М. Эйхенбаума), Орджоникидзе (Л.П. Семенова), Симферополя (Ф.Ф. Майского), сотрудников Пятигорского музея "Домик Лермонтова" (А.И. Гребенковой, С.И. Недумова, П.Е. Селегей). Публикуются статьи, освещающие некоторые общие и частные вопросы изучения жизни и творчества М.Ю. Лермонтова, а также сообщения о новых архивных материалах, которые расширяют наши представления о поэте, его связях и окружении.

Содержание

Предисловие

I. Вопросы изучения творчества М. Ю. Лермонтова

Л.П. Семенов. Мотивы горского фольклора и быта в поэме Лермонтова "Хаджи Абрек"

П.Е. Селегей. К вопросу об истоках фольклоризма М.Ю. Лермонтова

Б.М. Эйхенбаум. "Испанцы" Лермонтова как политическая трагедия

Е.М. Пульхритудова. "Валерик" М.Ю. Лермонтова и становление психологического реализма в русской литературе 30-х годов XIX века

Н.А. Любович. О пересмотре традиционных толкований некоторых стихотворений Лермонтова

С.С. Советов. Работа М.Ю. Лермонтова над языком "Мцыри" (Вопросы лексики и семантики)

II. Новые, биографические материалы о Лермонтове

Ф.Ф. Майский. М.Ю. Лермонтов и Карамзины

А.Н. Михайлова. Стихотворение М.Ю. Лермонтова А.А. Олениной (Сообщение)

А.Н. Михайлова. Письмо А.М. Меринского П.А. Ефремову о Лермонтове (Публикация)

Э.Г. Герштейн. Секретные сведения о Лермонтове

Э.Г. Герштейн. К истории высылки Лермонтова из Петербурга в 1841 году

III. Материалы и сообщения

А.И. Гребенкова. Музей "Домик Лермонтова" в Пятигорске (Краткий исторический очерк)

В.Я. Симанская. Шотландка — селение Каррас (Лермонтовские места в Пятигорье)

А.М. Докусов. "Демон" и "Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова" в русской музыке (Из цензурной и сценической истории опер "Демон" и "Купец Калашников")

А.Н. Михайлова. Стихотворение гимназиста Стронина "На смерть Лермонтова"

С.И. Недумов. Неизвестное стихотворение, приписываемое Лермонтову

С.И. Недумов. Новые материалы о декабристе М.А. Назимове

В.А. Мануйлов, С.И. Недумов. Друг Лермонтова А.П. Шан-Гирей

О.Э. Богданова. Архивные материалы о П.И. Петрове — родственнике М.Ю. Лермонтова

Э.Г. Герштейн. Николай I и А.А. Столыпин (Монго)

Э.Г. Герштейн. Некоторые данные об А.И. Васильчикове

Л.П. Семенов, Д.А. Гиреев. Новое академическое издание М.Ю. Лермонтова

Т.П. Голованова. Б.В. Томашевский как редактор академического издания сочинений М.Ю. Лермонтова

К вопросу о дуэли и смерти М.Ю. Лермонтова

От музея "Домик Лермонтова". Л.П. Семенов (1886—1959)

IV. М.Ю. Лермонтов

Министерство просвещения РСФСР. Ставропольский государственный педагогический институт.

Материалы и сообщения IV всесоюзной лермонтовской конференции. — Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1965. — 234 с.

Редколлегия: профессор А.В. Попов (главный редактор), доценты И.А. Мохов, В.М. Тамахин.

Содержание

И.А. Мохов. Поэзия Лермонтова в трудах и выступлениях В.И. Ленина

А.В. Попов. Сказка "Ашик-Кериб" и её северокавказские источники

Б.С. Виноградов. О "Герое нашего времени"

В.А. Евзерихина. Мастерство Лермонтова в "Герое нашего времени" ("Тамань")

В.М. Тамахин. Эстетическая функция пейзажа в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"

М.В. Гринчак. "Тамань" Лермонтова в переводах на английский язык

С.Н. Корсунский. Изучение романа "Герой нашего времени" в школе

Н.М. Владимирская. Лермонтов и Мочалов

В.К. Богомолец. Образ Казарина в драме "Маскарад"

А.З. Жаворонков. М.Ю. Лермонтов и Новгород

М.А. Хубиев. Из истории аула Джамагат, воспетого М.Ю. Лермонтовым в поэме "Хаджи-Абрек"

В.И. Коваленко. Кавказ в живописном наследии Лермонтова

А.Е. Кедровский. Лермонтов и Веневитинов

Н.Ш. Шабаянц. М.Ю. Лермонтов и художник П.З. Захаров

М.П. Николаев. М.Ю. Лермонтов и Н.Г. Чернышевский

Т.И. Новикова. М.Ю. Лермонтов и А.П. Чехов

Ж.С. Норец. М.Ю. Лермонтов в народных песнях и вокальном творчестве русских композиторов

Е.Л. Стефанеева. Лермонтов и советская поэзия северокавказских горцев

В.С. Дронов. Брюсовский план издания сочинений М.Ю. Лермонтова

V. Проблемы изучения и преподавания творчества М.Ю. Лермонтова (нравственно-философские аспекты)

Министерство образования РСФСР. Ставропольский ордена Дружбы народов Государственный педагогический институт.

Тезисы международной научной конференции. — Ставрополь, 1991. — 89 с.

Редакционная коллегия: Черная Т.К. (отв. редактор), Яковченко С.Б., Головкин В.М., доц. Останкович А.В.

Рецензенты: Федотов О.И., доктор филологических наук, профессор Московского государственного педагогического университета; Егорова Л.П., доктор филологических наук, профессор Ставропольского государственного педагогического института.

Содержание

Пленарное заседание

Орловский Ян Польский эпизод в прозе Лермонтова

Кулешов В.И. К вопросу о достоверности "Воспоминаний Н.М. Сатина" (относительно пятигорской размолвки между Лермонтовым и Белинским в 1837 г.)

Буланов А.М. Проблема рационального и эмоционального в мотивировках поведения героев романа М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"

Головкин В.М. Полемика с нравственно-философскими идеями европейского просвещения в романах М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" и Д.-А.-Ф. де Сада "Жюстина, или Несчастья добродетели"

Секция 1. Философско-эстетическое содержание творчества М.Ю. Лермонтова

Ермакова Н.А. Соотношение "автор — герой" на разных этапах становления структуры романа "Герой нашего времени"

Зотов С.Н. Жанровая специфика романа М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"

Манаенкова Е.Ф. Романтические и реалистические начала в пейзаже романа М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"

Улыбина Е.В. Развитие жанра "путевых заметок" в пределах одного произведения (на примере романа М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени")

Ходанен Л.А. Эпический мотив "конь и всадник" в романтическом пространстве М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя

Милевская Н.И. Философские проблемы фольклорной поэмы М.Ю. Лермонтова

Ищук-Фадеева Н.И. Жанровое мышление Лермонтова-драматурга

Жогин Б.Г. Подтекст в кавказской поэзии Лермонтова (анализ поэмы "Беглец")

Федотов О.И. Акаталектические меры и музыкальность лермонтовского стиха

Ермоленко С.И. Жанр эпиграммы в лирике М.Ю. Лермонтова

Ефанова Л.П. Ряд личного субъекта в "ораторском" стиле М.Ю. Лермонтова

Калужинская М.Я. "Русская песня" в лирике М.Ю. Лермонтова

Михеев Ю.Э. Прошлое, настоящее и будущее в лирике М.Ю. Лермонтова

Останкович А.В. Гармоническая организация сонетов М.Ю. Лермонтова

Штайн К.Э. "Скрытое" имя в стихотворениях М.Ю. Лермонтова о смерти (к вопросу об анаграммах)

Секция 2. М.Ю. Лермонтов: проблемы традиций и восприятия

Семчук Ю.О. Творчество М.Ю. Лермонтова в оценке В.В. Розанова

Саянова Ю.О. Творчество М.Ю. Лермонтова в оценке русских критиков-философов (проблема "демонизма")

Разуменко И.В. Творчество М.Ю. Лермонтова в критическом анализе А.В. Никитенко

Черная Т.К. Соотношение художественной и литературно-критической концепции романа "Герой нашего времени" (Белинский и Лермонтов)

Ворожбитова А.А. Лермонтов в жизни и творчестве писателей-фронтовиков Северного Кавказа

Кафанова О.Б. Жоржсандровские мотивы в пьесе М.Ю. Лермонтова "Маскарад"

Серебряков А.А. Композиционные особенности "Герой нашего времени" и структура немецкого романа первой половины XIX в.

Хихловская Я.В. Тематический канон экзистенциализма и роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"

Секция 3. Развитие мотивов лермонтовского творчества в русской литературе

Сигида Л.И. "Герой нашего времени" М.Ю. Лермонтова и повесть "Моя исповедь" Н.М. Карамзина: жанр, автор, герой

Тахо-Годи Е.А. Традиции Лермонтова в прозе К.К. Случевского

Савкина И.Л. "Герой нашего времени" М.Ю. Лермонтова и "Бесы" Ф.М. Достоевского (проблема героя-"своевольника")

Новикова Т.И. Лермонтов и Чехов (к проблеме традиций психологизма в жанре рассказа)

Протасова Л.Н. Лермонтовские традиции в творчестве В. Брюсова

Бронская Л.И. "Юношеская любовь" в лирике М. Лермонтова и О. Мандельштама

Тимченко М.Ю. Лермонтовский мотив любви-ненависти к родине в поэзии Игоря Северянина

Яковченко С.Б. Тема "люди и страсти" в русской литературе (от Лермонтова к Цветаевой)

Секция 4. Проблемы изучения творчества Лермонтова в школе и вузе

Торопова Г.П. Изобразительное искусство при изучении творчества Лермонтова в школе

Доманский В.А. Система уроков по изучению лирики М.Ю. Лермонтова в 9 классе

Устименко Т.В., Никителова Н.А. Первая книга поэта на уроках лирики Лермонтова в 9 классе

Самохвалова В.И. Элегии М.Ю. Лермонтова в школьном изучении

VI. М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания

Министерство образования Российской Федерации. Ставропольский государственный педагогический институт.

Сборник материалов межвузовской Лермонтовской конференции. — Ставрополь, 1994. — 127 с.

Сборник является итогом межвузовской Лермонтовской конференции 1991 года. Изучаются разнообразные аспекты творчества великого поэта: жанровые формы, нравственно-философские проблемы, поэтика произведений, восприятие творчества в России и за рубежом, уточняются биографические факты. Представлены разные виды литературоведческих исследований: функциональный анализ, мотивный анализ, феноменологический анализ.

В сборнике принимают участие ученые Москвы, Санкт-Петербурга, Кемерово, Твери, Ставрополя, а так же Пекинского университета.

Редакционная коллегия: Т.К. Черная (отв. редактор), С.Б. Яковченко, А.А. Серебряков, А.В. Останкович, К.Э. Штайн, Е.В. Колтанюк

Рецензенты: О.И. Федотов, доктор филологических наук, профессор; Л.М. Чмыхов, доктор филологических наук, профессор.

Содержание

Кулешов В.И. К вопросу о достоверности "Воспоминаний" Н.М. Сатина

Ходанен Л.А. Баллада "Русалка" и "русалочий" мотив в творчестве М.Ю. Лермонтова

Назарова Л.Н. О первом исполнении роли М.Ю. Лермонтова в советском кинематографе

Головкин В.М. "Опыты" Монтеня как один из источников романа М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"

Черная Т.К. Концепция романа М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" в контексте истории русской критики

Штайн К.Э. Эйдос звука в лирике М.Ю. Лермонтова

Зотов С.Н. Культурологическое понимание игры и драма М.Ю. Лермонтова "Маскарад"

Ищук-Фадеева Н.И. Жанровое мышление Лермонтова-драматурга

Останкович А.В. Гармоническая организация лермонтовских сонетов в контексте традиций русского драматического сонета

Неволина О.Ю. Проблемы соотношения драматургических систем М.Ю. Лермонтова и А.А. Блока

Яковченко С.Б. Способы выражения "чужого сознания" в ролевой лирике М. Лермонтова и М. Цветаевой

Дуров А.А. "На родине красивой смерти" — Машуке"

Вэй Лин. Выступление на конференции, посвященной 150-летию со дня смерти М.Ю. Лермонтова

Жогин Б.Г. "Злые" чечены и "робкие" грузины: источники некоторых представлений Лермонтова о народах Кавказа

Бронская Л.И. В поисках Лермонтова

Хихловская Я.В. "Биография" мифологического героя, этапы "индивидуализации" личности и события жизни Печорина в их романной и действительной последовательности

Юхнова И.С. Функции предсказаний в драме М.Ю. Лермонтова "Маскарад"

Жогин Б.Г., Жогина К.Б. М.Ю. Лермонтов и античность: анализ одного стихотворения

Яковченко С.Б. Художественные средства создания поэтического театра М.Ю. Лермонтова (к анализу драмы "Маскарад")

Левина И.Н. Печорин: попытка самоопределения (некоторые особенности номинации в романе М.Ю. Лермонтова)

Бронская Л.И. Творчество М.Ю. Лермонтова в контексте русской интуитивной критики конца XIX — начала XX века

Милевская Н.И. Русские религиозные философы XX века об идее самопознания в творчестве М.Ю. Лермонтова

Тахо-Годи Е.А. Сатирические переложения Лермонтова на страницах "Словца"

Тахо-Годи М.А. История возникновения мотива о "Кавказском пленнике" (Ксавье де Местр и русская литература)

Серебряков А.А. М.Ю. Лермонтов и К.Л. Иммерман: К проблеме типологии романа 30-х годов XIX века

Мерелишвили Т.Г. Лермонтов и Ницше (к постановке вопроса)

Торопова Г.П. Памятники М.Ю. Лермонтову в России (к вопросу об использовании наглядности на уроках литературы в школе)

VII. М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания

Государственный комитет Российской Федерации по высшему образованию. Ставропольский государственный университет.

Сборник материалов межвузовской Лермонтовской конференции. — Ставрополь, 1996. — 209 с.

Сборник является итогом межвузовской Лермонтовской конференции 1994 года, проходившей в Ставрополе — Пятигорске.

Разрабатываются современные проблемы лермонтоведения.

В сборнике публикуются работы лермонтоведов Москвы, Иванова, Томска, Воронежа, Нижнего Новгорода, Таганрога, Владикавказа, Тбилиси, Ставрополя.

Редакционная коллегия: Т.К. Черная (отв. редактор), С.Б. Яковченко, А.А. Серебряков, Е.В. Колтанюк

Рецензенты: Л.П. Егорова, доктор филологических наук, профессор; С.Н. Зотов, кандидат филологических наук, доцент.

Содержание

Кормилов С.И. О своеобразии социально-исторического аспекта в "Герое нашего времени" М.Ю. Лермонтова

Лужановский А.В. Динамика идеальных миров в романтизме М.Ю. Лермонтова

Зотов С.Н. Постромантизм Лермонтова (к постановке проблемы)

Милевская Н.И. Мотив "сна" — "смерти" в раннем творчестве М.Ю. Лермонтова

Черная Т.К. "Он двух стихий жилец угрюмый" (о духовном пространстве лермонтовского лирического героя)

Колотаев А.В. Анализ системы местоимений в стихотворении М.Ю. Лермонтова "Одиночество"

Савинов С.В. "Жажда бытия": тема воплощения в творчестве Лермонтова

VIII. М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания

Министерство общего и профессионального образования Российской Федерации. Ставропольский государственный университет.

Межвузовский сборник научных трудов. — Ставрополь, 1997. — Выпуск 4. — 190 с.

Сборник представляет собой результат исследований в области актуальных проблем лермонтоведения за период с 1995 по 1997 год.

В сборнике публикуются работы лермонтоведов Москвы, Воронежа, Арзамаса, Волгограда, Екатеринбурга, Иваново, Вологды, Орла, Владикавказа, Ставрополя.

Сборник посвящается памяти известного лермонтоведа и краеведа, работавшего в Ставрополе, профессора Андрея Васильевича Попова.

Редакционная коллегия: Т.К. Черная (отв. редактор), А.А. Серебряков, С.Н. Зотов, И.И. Лукьянцева

Рецензент: Л.П. Егорова, доктор филологических наук, профессор

Содержание

Вступление. Попов А.В.

Попов А.В. Лермонтов в Ставрополе

Попов А.В. В Пятигорске

Усок И.Е. Дуэль и смерть Лермонтова (версии, рожденные "серебряным веком")

Кормилов С.И. Проблема чести и достоинства личности в творчестве Лермонтова

Федотов О.И. Лермонтов — переводчик сонета Адама Мицкевича "Вид гор из степей Козловских"

Зотов С.Н. О библейском пространстве поэмы "Демон"
Головкин В.М. Соавтор или эпигон? (об окончании А.А. Соколовым повести Лермонтова "Штосс")
Штайн К.Э. "Тоска по вечности" М.Ю. Лермонтова
Черная Т.К. Философско-эстетическая концепция стихотворения М.Ю. Лермонтова "Дары Терека"
Савинков С.В., Фаустов А.А. О лермонтовском "архесюжете"
Погребная Я.В. Мнимость смерти и материальность памяти в лирике М.Ю. Лермонтова и В.В. Набокова
Костылёв В.В. "... Маскерад у Энгельгардта"
Смирнов В.Б. Логика композиции романа М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"
Зырянов О.В. Концепт "покой" в лирике М.Ю. Лермонтова: фрагмент индивидуальной авторской мифологии
Смирнов В.А. Мифопоэтическая семантика образа змеи в "кавказских поэмах" М.Ю. Лермонтова ("Измаил-Бей", "Хаджи-Абрек")
Субботина М.В. Долгое эхо лермонтовского "Демона"
Неволина О.Ю. Особенности лирического начала в драматургии М.Ю. Лермонтова

Каким видел Ставрополь М. Ю. Лермонтов в 1840-1841 годах

Крюкова Г.А. Языковые средства создания подтекста в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"
Тахо-Годи М.А. О французском переводе стихотворения М.Ю. Лермонтова "Листок"
Тахо-Годи Е.А. Забытая работа (А.М. Евлахов "Надорванная душа" (к апологии Печорина))
Минаенкова Е.Ф. Мотив дороги в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"
Федорова Л.Г. Реминисценции из М.Ю. Лермонтова в современной поэзии
Мурашкина И.В. Творчество М.Ю. Лермонтова в гоголевской концепции культуры ("Выбранные места из переписки с друзьями")
Лукьянцева И.И. К вопросу восприятия классики в литературе русского зарубежья (М.Ю. Лермонтов и Б.К. Зайцев)
Торопова Г.П. Портреты М.Ю. Лермонтова на уроках литературы
Гусманов И.Г. Первое знакомство с поэтом (к изучению творчества М.Ю. Лермонтова в начальной школе)

Составитель — В.П. Ходус

Список публикаций о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова

В библиографическом списке литературы представлен региональный аспект изучения жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. В основном, включена литература, вышедшая на территории Ставрополя и позволяющая проследить жизненный и творческий путь поэта. Отражены библиографические записи к статьям ставропольских исследователей биографии и творчества М.Ю. Лермонтова, которые были составлены преподавателями вузов, музейными и архивными работниками, педагогами, краеведами, журналистами. Библиографические описания сгруппированы в трех разделах: сборники в хронологическом порядке; авторские работы; библиографические указатели. Литература во втором разделе представлена в алфавитном порядке: книги, далее статьи из периодической печати. Отдельные описания книг и статей снабжены аннотациями уточняющего характера. Отбор литературы для данного списка закончен в 2007 году.

Пятигорье – Лермонтову: Лит. сб., посвящ. памяти М. Ю. Лермонтова к 82-летию со дня смерти: Первое чествование за время после революции / Под общ. ред. М. Санаева; Рис. худож. А. Риди. – Пятигорск: 1-я Гостиц., 1923. – 86 с.: ил., портр. – На обл. загл.: "Лермонтову – Пятигорье".

М. Ю. Лермонтов, 1841–1941: Сб. статей / Под общ. ред. В. Васильева, К. Черного. – Пятигорск: Орджоникидз. краев. изд-во, 1941. – 116 с.

М. Ю. Лермонтов: Временник Государственного музея "Домик Лермонтова". – Вып. 1 / Государственный музей "Домик Лермонтова". – Пятигорск, 1947. – 79 с.

Михаил Юрьевич Лермонтов: Сб. статей и материалов / Редкол.: Д. А. Гиреев, Д. М. Докусов (отв. ред.) и др. – Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 1960. – 318 с.: ил.; 1 л. портр.

М. Ю. Лермонтов: Материалы и сообщения У1 Всесоюзной лермонтовской конференции / Ставроп. гос. пед. ин-т; Редкол.: проф. А. В. Попов (гл. ред.) и др. – Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 1965. – 235 с.

Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова. Исследования 1900–2004 гг.: Антология / Отв. ред. В. А. Шаповалов; Ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2004. – 894 с.: ил.

Литература и Кавказ: Доклады и сообщения участников первой межвуз. науч. конф. "Литература и Кавказ" и X Всесоюз. лермонтовской конф. / Ставроп. гос. пед. ин-т; Редкол.: В. Дронов (отв. ред.), А. Лагунов, И. Мохов, В. Тамахин. – Ставрополь, 1972. – 177 с.

Русская литература и Кавказ: Науч. труды / Ставроп. гос. пед. ин-т; Редкол.: В. М. Тамахин (отв. ред.), К. Г. Черный, Л. М. Чмыхов. – Ставрополь, 1974. – 130 с. – Библиогр. в примеч.

Проблемы изучения и преподавания творчества М. Ю. Лермонтова: Нравственно – философские аспекты: Тезисы межвуз. науч. конф. / Ставроп. гос. пед. ин-т; Редкол.: Т. К. Черная (отв. ред.) и др. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 1991. – 118 с.

М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания: Межвуз. сб. науч. трудов / Ставроп. гос. пед. ин-т; Редкол.: Т. К. Черная (отв. ред.) и др. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 1994. – 128 с.

М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания: Межвуз. сб. науч. трудов / Ставроп. гос. ун-т; Редкол.: Т. К. Черная (отв. ред.) и др. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 1996. – 190 с.

М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 4 / Ставроп. гос. ун-т; Редкол.: Т. К. Черная (отв. ред.) и др.. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 1997. – 190 с.

Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова. Исследования 1900–2004 гг.: Антология / Отв. ред. В. А. Шаповалов, К. Э. Штайн; сост. К. Э. Штайн. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2004. – 894 с.

Лермонтовский текст в пространстве и времени: Материалы межвуз. студ. научно – практ. конф. / Отв. ред. А. Буров. – Пятигорск: ПГЛУ, 2002. – 176 с.

Сто шедевров Лермонтовского музея / Сост. Н. В. Маркелов. – Пятигорск: Снег, 2004. – 199 с.

Аведова Г. В Пятигорск к Лермонтову // Турист. – 1989. – № 10. – С. 50–52.

Аведова Г. Не забываемая страница: [О художнике Р. Шведе, которым был создан посмертный портрет М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1986. – 25 июля.

Аведова Г. Последнее лето Лермонтова; Посмертный портрет поэта // Кавказские Минеральные Воды: К 200-летию юбилею, 1803–2003. – СПб., 2003. – С. 42–47. – (Наследие народов Российской Федерации; Вып. 2).

Аведова Г. Шаг в завтрашний день: [О музее "Домик Лермонтова"] // Пятигор. правда. – 1996. – 21 мая.

Аведова Г. "Я бы помирил...": [О Л. С. Пушкине, родном брате великого поэта, хорошо знавшем М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1997. – 26 июля.

Агаханов Р. С. Интересная находка лермонтоведа С. И. Недумова: К вопросу о возможности знакомства Лермонтова с Омер де Гелль // Кавказ. здравница. – 1992. – 28 июля.

Агаханов Р., Петрашевский О. Последние версты Лермонтова: [О Черкасском тракте от Петербурга и Москвы на Кавказ] // Кавказ. здравница. – 1960. – 19 июня.

Агаханов Р. С. Потомки рода Лермонтовых – на Кавминводах // Кавказ. здравница. – 1992. – 12 сент.

Агаханов Р. С. Старейший лермонтовед: [Е. И. Яковкина] // Кавказ. здравница. – 1960. – 19 июня.

Адерехин А. По страницам старой повести: [О творчестве писательницы Е. Ган, которая в повести "Медальон" местом действия избрала Кавминводы времен М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1985. – 9 янв.

Андреев-Кривич С. А. Всеведение поэта. – 2-е изд. – М.: Сов. Россия, 1978. – 270 с.: ил.

Андреев-Кривич С. А. М. Ю. Лермонтов и Кабардино-Балкария / Кабардино-Балкар. ин-т ист., фил. и эк. – Нальчик: Эльбрус, 1979. – 202 с.: ил.; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 415–469.

Андреев-Кривич С. А. Тарханская пора. – М.: Дет. лит., 1968. – 239 с.: ил. – (По дорогам местам).

Андреев-Кривич С. А. В глубь памяти // Лермонтов М. Ю.: Тарханские мотивы. – Саратов, 1974. – С. 5–33.

Андреев-Кривич С. А. В Кремле, на мраморной доске... [К биографии И. Атажукина, как прототипа Измаил-Бей] // Дон. – 1969. – № 3. – С. 165–169.

Андреев-Кривич С. А. Вступительная статья // Нарты: Кабардинский эпос. – М., 1957. – С. 3–42.

Андреев-Кривич С. А. Герой нашего времени // Лит. учеб. ба. – 1939. – № 10. – С. 3 – 19.

Андреев-Кривич С. А. Два распоряжения Николая I: [К истории второй ссылки М. Ю. Лермонтова] // Лит. наследство. – М., 1952. – Т. 58. – С. 411–430.

Андреев-Кривич С. А. Их пели при Лермонтове // Пензенская правда. – 1965. – 25 июня.

Андреев-Кривич С. А. Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова // Учен. записки Кабард. НИИ при Совете Министров Кабард. АССР. – Нальчик, 1946. – Т. 1. – С. 241–281.

Андреев-Кривич С. А. Когда рядом история: [О романе "Вадим"] // Огонек. – 1964. – № 42. – С. 14–15.

Андреев-Кривич С. А. Лермонтов и Кавказ // Новый мир. – 1941. – № 1. – С. 252–255.

Андреев-Кривич С. А. Лермонтов и реакция. Эпизод лит. борьбы сороковых годов // Тридцать дней. – 1938. – № 7. – С. 88–90.

Андреев-Кривич С. А. Михаил Юрьевич Лермонтов, 1814–1841 // "Люблю Отчизну я..." – М., 1980. – С. 3 – 12.

Андреев-Кривич С. А. Надпись в лесу // Знамя Октября, Солнечногорск. – 1970. – 1 авг.

Андреев-Кривич С. А. Нет, это не Лермонтов // М. Ю. Лермонтов. Проблемы идеала: Межвуз. сб. науч. трудов. – Куйбышев; Пенза, 1989. – С. 136 – 157.

Андреев-Кривич С. А. О новой биографии Лермонтова // Октябрь. – 1937. – № 10. – С. 179–182.

Андреев-Кривич С. А. Он – наш современник // Учит. газета. – 1964. – 15 окт.

Андреев-Кривич С. А. Ответ Лермонтову. Эпизод лит. борьбы сороковых годов // Книжные новости. – 1937. – № 21. – С. 51–52.

Андреев-Кривич С. А. Подвиг поэта // Работница. – 1964. – № 10. – С. 14–15.

Андреев-Кривич С. А. Поэма о Кавказской войне. "Измаил-Бей" Лермонтова // Знамя. – 1941. – № 7–8. – С. 176–205.

Андреев-Кривич С. А. Предание об Исмеле-Псыго: Новое о поэме Лермонтова "Измаил-Бей" // Вечерняя Москва. – 1941. – 3 июня.

Андреев-Кривич С. А. Середниково // Огонек. – 1939. – № 25–26. – С. 25.

Андреев-Кривич С. А. Суворовский герой: [О герое поэмы "Измаил-Бей"] // Огонек. – 1946. – № 21. – С. 29.

Андреев – Кривич С. А. "Таинственным я занят разговором...": [О последних стихах М. Ю. Лермонтова] // Работница. – 1970. – № 7. – С. 24–25.

Андреев – Кривич С. А. Тарханские песни // Учит. газета. – 1964. – 27 авг.

Белаш Р. С. Леонид Николаевич Польский: [1907-1993. Биограф. справка] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 478, фото.

Белаш Р. С. Об одной гипотезе: К вопросу о дуэли Лермонтова и Мартынова // Кавказ. здравница. – 1966. – 18 нояб.

Белаш Р. С. Слово о великом поэте // Кавказ. здравница. – 1966. – 5 янв.

Беликов Г. А. Дорога из минувшего: Занимательные страницы истории г. Ставрополя. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1991. – 270 с.

Из содерж.: "Я встретил Вернера в С..." – С. 129–140.

Беликов Г. А. Ставрополь – врата Кавказа. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1997. – 351 с.

Из содерж.: "Я встретил Вернера в С..." – С. 129–140.

Белоконов С. В. Неизбежимый жребий: Версия гибели Тенгинского пехотного полка поручика Михаила Лермонтова. – Ставрополь: ЮРКИТ, 1997. – 192 с.

Белоконов С. В. "Дневник" Петра Дикова // Ставрополье. – 1991. – № 3. – С. 3–16.

Белоконов С. В. Кавказ по Марлинскому, Пушкину и Лермонтову // Ставрополье. – 1990. – № 4. – С. 124.

Белоконов С. В. Смерть поэта. К вопросу о дуэли М. Ю. Лермонтова с Мартыновым // Ставрополье. – 1984. – № 4. – С. 88–97.

Бразуль-Брушковский Д. Лермонтов и Кавказ: (Юбилейная памятка): 1841, 15 июля – 1914 г. / Изд. И. Шнипа. – Пятигорск: Электропечатня Г. Д. Сукиасянца, 1914. – 32 с.: ил.

Бронская Л. И. В поисках Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1994. – С. 124–126.

Бронская Л. И. Творчество М. Ю. Лермонтова в контексте русской интуитивной критики конца 19 – начала 20 века // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1996. – С. 140–150.

Бунькова Р. "Как Лермонтов читал ему стихи...": [О пребывании поэта в Ставрополе] // Ставроп. правда. – 1982. – 15 мая.

Буравова С. Певец России в памяти народа: М. Ю. Лермонтов в газетных публикациях века / Публ. подгот. С. Буравова // Кавказ. здравница. – 2000. – 14 окт.

Буравова С. Н. Сергей Александрович Андреев-Кривич: [1906-1973. Биограф. справка] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 414, фото.

Быков А. И. картечь Бородина и игральные карты Арбенина...: [Музею-заповеднику "Домик Лермонтова" в Пятигорске исполнилось 90 лет] // Парламент. газ. – 2002. – 10 авг.

Василевский В. Чего мы не знаем о Лермонтове... [Об исследованиях лермонтоведа В. А. Захарова] // Кавказ. здравница. – 1999. – 30 окт. – С. 5.

Виноградов А. В., Виноградов В. Б. Дань лермонтовской судьбе: (Историко-литературовед. этюды) / Кубанское отд. "Рус. ист. о-ва"; Под ред. проф. Н. Н. Великой. – Армавир, 2004. – 44 с. – (Практ. опыты ист. регионоведения; Вып. 42).

Виноградов А. В. К спору о достоверности "Закубанских батальных сведений" из послужного списка М. Ю. Лермонтова 1840 г. // Археология, этнография и краеведение. – Армавир; Краснодар, 1998. – С. 48–49.

Виноградов А. В. Лермонтовская Кубань: (Историко-литературовед. этюды) / Армавирский гос. пед. ин-т, Кубанский гос. ун-т; Под ред. проф. В. Б. Виноградова. – Армавир: АГПИ, 1997. – 63 с. – (Практ. опыты ист. регионоведения; Вып. 14).

Виноградов А. В., Виноградов В. В. Лермонтов и Мартынов: Кавказские контуры трагедии: Историко-литературовед. очерк / Под ред. проф. В. П. Невской. – Армавир: АГПИ, 2000. – 19 с. – (Практ. опыты ист. регионоведения; Вып. 23).

Виноградов Б. С. В строю живых: [О создании музея – заповедника М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1973. – 27 июля.

Виноградов Б. С. Годы не властны // Ставроп. правда. – 1973. – 27 июля.

Виноградов Б. С. Горцы в романе М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" // Известия Чечено – Ингуш. НИИ истории, языка и лит. – Грозный, 1964. – Т. 4, вып. 3. – С. 65–85.

Виноградов Б. С. Кавказ в романе Лермонтова "Герой нашего времени" // Виноградов Б. С. Кавказ в русской литературе 30-х годов XIX века. – Грозный, 1965. – С. 148. – 161.

Виноградов Б. С. Кавказ и творчество Лермонтова // Учен. записки Чечено – Ингуш. гос. пед. ин-та. – Грозный, 1968. – № 27. Сер. фил. Вып.15. – С. 3–15.

Виноградов Б. С., Виноградов В. Б. "Кавказец" М. Ю. Лермонтова // Известия Чечено–Ингуш. НИИ истории, языка и лит. – Грозный, 1968. – Т. 5, вып. 3. – С. 61–72.

Виноградов Б. С. "Максим Максимыч" о Лермонтове: [О прототипе Максима Максимыча] // Кавказ. здравница. – 1969. – 8 авг.

Виноградов Б. С. Начало кавказской темы в русской литературе // Русская литература и Кавказ. – Ставрополь, 1974. – С. 3–26.

Виноградов Б. С. О "Герое нашего времени" // М. Ю. Лермонтов: Материалы и сообщения У1 Всесоюз. Лермонтовской конф. – Ставрополь, 1965. – С. 20–34.

Виноградов Б. С. О кавказских романтических поэмах Лермонтова // Виноградов Б. С. Кавказ в русской литературе 30–х годов XIX века. – Грозный, 1966. – С. 100–125.

Виноградов Б. С. О поэме М. Ю. Лермонтова "Измаил-Бей" // Литература и Кавказ. – Ставрополь, 1972. – С. 32–47.

Виноградов Б. С., Виноградов В. Б. "Речка смерти" и мечта о мире // Лермонтовский сборник, 1814 – 1964. – Грозный, 1964. – С. 161–181.

Виноградов Б. С. Художник "Княжны Мери" // Кавказ. здравница. – 1972. – 25 мая.

Водолажская В. Впервые в России: [О мемориальной доске, которая была установлена 15 июля 1881 г. на стене дома, где жил М. Ю. Лермонтов в Пятигорске] // Ставроп. правда. – 1981. – 15 июля.

Водолажская В. Круг чтения поэта // Ставроп. правда. – 1982. – 8 мая.

Водолажская В. На месте дуэли: [М. Ю. Лермонтова] // Кавказ – наш общий дом: Материалы научно–практ. конф. ВО–ОПИИК Юга России. – Ставрополь, 1999. – С. 90–93.

Водолажская В. Частицы бесценного клада: [О ставроп. периоде жизни Святослава Раевского – друга и единомышленника М. Ю. Лермонтова] // Ставроп. правда. – 1997. – 16 янв.

Волобуева Н. Рисунки странствующего офицера: [Ставропольские рисунки Лермонтова] // Ставроп. правда. – 1990. – 13 окт.

Волчанова М. "Средняя линия была не для меня": [О старейшем лермонтоведе Е. И. Яковкиной] // Кавказ. здравница. – 2003. – 21 июня.

Воронина Г. Душа, причастная веку: [О старейшем лермонтоведе В. Мануйлове] // Кавказ. здравница. – 1986. – 6 марта.

Гаустов И. Место дуэли Лермонтова: [Из истории памятников, установленных на месте дуэли поэта в 1879, 1881, 1901, 1914–1915 гг.] // Кавказ. здравница. – 1979. – 23 янв.

Герасименко А. А. Божественный певец. – 2-е изд., испр. – М.: Три Л, 2003. – 168 с.

Герасименко А. А., Маркелов Н. В., Телегина С. М., Шаталова Л. Н. "Люблю Отчизну я...": М. Ю. Лермонтов – патриот, офицер, художник, поэт: К 190-летию со дня рождения. – М.: Три Л, 2004. – 286 с.: ил.

Герасименко А. А. Сын страдания. – М.: Три Л, 2002. – 206 с.: ил.

Герасименко А. А. У Перкальской скалы...: [О месте дуэли М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 2000. – 1 нояб.

Герасименко А. А. Это случилось у Перкальской скалы: [О дуэли М. Ю. Лермонтова и Н. С. Мартынова] // Кавказ. здравница. – 2000. – 23 мая.

Гетманский Э. Графическая миниатюра: [О лермонтовской теме в книжном знаке] // Кавказ. здравница. – 1986. – 24 июля.

Гиреев Д. А. Белинский и Лермонтов / Музей "Домик Лермонтова". – Пятигорск, 1948. – 128 с.; То же: Лермонтовский текст. Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 238–257.

Гиреев Д. А. Лермонтов в Пятигорске / Музей "Домик Лермонтова". – Пятигорск, 1947. – 32 с.

Гиреев Д. А. Лермонтов в Пятигорске / Музей "Домик Лермонтова". – 2-е изд. – Пятигорск, 1948. – 126 с.: ил.; 2 л. порт.; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 232–237.

Гиреев Д. А. Поэма М. Ю. Лермонтова "Демон": Творческая история и текстолог. анализ. – Орджоникидзе: Северо-Осет. кн. изд-во, 1958. – 208 с. – Библиогр.: с. 203–207.

Гиреев Д. А. Рассказы литературоведа: Встречи. Поиски. Находки. – Орджоникидзе: Ир, 1975. – 208 с.: ил. – Библиогр.: с. 196–207.

Гиреев Д. А. Тихонов и Осетия. – Орджоникидзе: "Ир", 1976. – 64 с.

С. 14–15: [Отзвуки "Мцыри" в поэме Н.С. Тихонова "Дорога"].

Гиреев Д. А. В музее великого поэта // Пятигор. правда. – 1947. – 16 марта.

Гиреев Д. А. В романах и на сцене // Соц. Осетия, Орджоникидзе. – 1964. – 27 дек.

Гиреев Д. А. Гениальная поэма М. Ю. Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Демон: Восточная повесть. – Пятигорск, 1948. – С. 5–37.

Гиреев Д. А. Гибель поэта // Соц. Кабардино-Балкария, Нальчик. – 1939. – 12 авг.

Гиреев Д. А. Гордость русского народа: К 135-й годовщине со дня рождения М. Ю. Лермонтова // Ставроп. правда. – 1949. – 15 окт.

Гиреев Д. А. Загадочный подарок // Ставроп. правда. – 1973. – 27 мая.

Гиреев Д. А. Исправленный Лермонтов // Кавказ. здравница. – 1973. – 12 нояб.

Гиреев Д. А. Итоги и перспективы изучения жизни и творчества Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества. – Орджоникидзе, 1963. – С. 7–24.

Гиреев Д. А., Недумов С. И. К истории знакомства Лермонтова с декабристами // Лит. наследство. – М., 1956. – Т. 60, кн. 1: Декабристы – литераторы. – С. 507–514.

Гиреев Д. А. Лермонтов в Пятигорске // Пятигор. правда. – 1937. – 27 июля.

Гиреев Д. А. Лермонтов и русская революционная сатира // Проблемы литературы и эстетики: Сб. статей, посвящ. памяти проф. Л. П. Семенова. – Орджоникидзе, 1976. – С. 100–113.

Гиреев Д. А. Лермонтов и современность // Ставроп. правда. – 1948. – 27 июля.

Гиреев Д. А. М. Ю. Лермонтов на Кавказе // Соц. Осетия, Орджоникидзе. – 1941. – 8 июня.

Гиреев Д. А. Лермонтовская конференция в Киеве // Соц. Осетия, Орджоникидзе. – 1961. – 27 мая.

Гиреев Д. А. Лермонтовский юбилей в школе // Соц. Осетия, Орджоникидзе. – 1964. – 18 сент.

Гиреев Д. А. "Москва. Москва!.." // Пятигор. правда. – 1947. – 6 сент.

Гиреев Д. А., Семенов Л. П. Новое академическое издание М. Ю. Лермонтова // Михаил Юрьевич Лермонтов: Сб. статей и материалов. – Ставрополь, 1960. – С. 293–306.

Гиреев Д. А. Новое о Лермонтове // Ставроп. правда. – 1948. – 6 февр.

Гиреев Д. А. Поэма о великой любви к родине // Лермонтов М. Ю. Мцыри: Поэма. – Пятигорск, 1948. – С. 5–31.

Гиреев Д. А. Поэт и наше время // Соц. Осетия, Орджоникидзе. – 1964. – 15 окт.

Гиреев Д. А. Проблемы и перспективы изучения творчества М. Ю. Лермонтова // Педагогическая смена, Орджоникидзе. – 1962. – 14 мая.

Гиреев Д. А. Путешествие Лермонтова по Кавказу, 1837, 1840, 1841 // По лермонтовским местам. – М., 1940. – С. 147–159.

Гиреев Д. А. Смелый голос поэта – патриота // Пятигор. правда. – 1949. – 15 окт.

Гиреев Д. А. "Я сердцем твой, – всегда и всюду твой!.." // Соц. Осетия, Орджоникидзе. – 1962. – 24 апр.

Гниловской В. Г. Вот мельница...: [О рисунке "1837 год, 13 май, Волобуева мельница"] // Ставроп. правда. – 1972. – 4 марта.

Гниловской В. Г. Новое о Лермонтове // Лермонтовский текст. Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 475.

Гниловской В. Г. "После прогулки на мельницу Волобуева..." – Ставроп. правда. – 1972. – 19 июля.

Гниловской В. Г. Ставропольские рисунки Лермонтова // Русская литература и Кавказ. – Ставрополь, 1974. – С. 42–48; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 471–474.

Головко В. М. Историческая поэтика русской классической повести. – М.; Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. – 205 с.

Головко В. М. Образы Лермонтова как социокультурные категории в художественной системе русской реалистической повести (функциональная роль источников в структуре жанра); "Опыты" М. Монтеня как один из источников романа М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" (о традициях философского скептицизма в "Фаталисте") // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1994. – С. 51–60; 28–34.

Головко В. М. Полемика с нравственно-философскими идеями европейского Просвещения в романах М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" и Д.-А.-Ф. Де Сада "Жюстина, или Несчастья добродетели" // Проблемы изучения и преподавания творчества М. Ю. Лермонтова: Нравственно-философ. аспекты: Тезисы межвуз. науч. конф. – Ставрополь, 1991. – С. 11–16.

Головко В. М. Соавтор или эпигон? (об окончании А. А. Соколовым повести Лермонтова "Штосс") // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1997. – Вып. 4. – С. 60–74.

Гребенкова А. И. Музей "Домик Лермонтова" в Пятигорске: (Краткий ист. очерк) // Михаил Юрьевич Лермонтов: Сб. статей. – Ставрополь, 1960. – С. 185–199.

Гребенкова А. И., Недумов С. И., Селегей П. Е. По лермонтовским местам: Путеводитель. – Изд. 2-е, перераб. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1955. – 116 с.: ил.; порт.

Гребенкова А. И., Селегей П. Е., Недумов С. И. По лермонтовским местам: Путеводитель. – Ставрополь: Крайиздат, 1952. – 127 с.: ил.

Дамианиди М. Академик из крепостных // Кавказ. здравница. – 1988. – 26 нояб.

Дамианиди М. В поисках старины // Кавказ. здравница. – 1976. – 13 окт.

Дамианиди М. В тесном кругу Шан–Гирей // Вечерние Кавминводы. – 1996. – 25 июля.

Дамианиди М. "Во цвете сердца своего угас поэт..." // Кавказ. здравница. – 2002. – 27 июля.

Дамианиди М. Воспоминания дней минувших: [Вступит. статья и примеч. к публ. мемуаров Е. А. Шан – Гирей] // Кавказ. здравница. – 1998. – 28, 29 июля, 8 авг., 11, 15, 16, 18, 22, 23, 29 сент.

Дамианиди М. "Вчера я приехал в Пятигорск": [О лермонтовских праздниках поэзии] // Кавказ. здравница. – 1998. – 14 окт.

Дамианиди М. Дар любви священный: [К 100-летию открытия памятника М. Ю. Лермонтова в Пятигорске] // Кавказ. здравница. – 1989. – 26 авг.

Дамианиди М. Дни памяти поэта: [О том, как общественность г. Пятигорска отмечала 40-летие со дня гибели М. Ю. Лермонтова] / Подгот. М. Дамианиди // Кавказ. здравница. – 1998. – 25 июля.

Дамианиди М. До последнего часа были рядом с поэтом: [О семье Шан–Гиреев, которая была с поэтом М. Ю. Лермонтовым до последнего часа] // Кавказ. край, Пятигорск. – 1997. – 24 - 30 июля. – С. 4, фото.

Дамианиди М. "Ежели бы гроб упал к моим ногам, я бы и тогда был менее поражен" // Кавказ. здравница. – 1995. – 25, 26 июля.

Дамианиди М. Звучал в этот день марш Лермонтову // Кавказ. край. – 1995. – 20-27 июля.

Дамианиди М. "...И на аршин предлинный свой людскую честь и совесть мерил..." // Кавказ. край, Пятигорск. – 1994. – 15-21 июля. – С. 8–9.

Дамианиди М., Маркелов Н. "Купола в России кроют чистым золотом, чтобы чаще Господь замечал..." // Кавказ. край, Пятигорск. – 1992. – № 9. – С. 6–7.

Дамианиди М. Лермонтовский вальс // Пятигор. правда. – 1996. – 7 сент.

Дамианиди М. Ф. Мемуары Евгении Акимовны Шан-Гирей // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 561–579.

Дамианиди М. Мы собирались в залу ресторации "Найтаки" // Вопросы понтийских греков в России. – Пятигорск, 1994. – Вып. 1. – С. 24–28.

Дамианиди М. "На...высоком месте, у подошвы Машука": 75 лет музею М. Ю. Лермонтова в Пятигорске // Лит. Россия. – 1987. – 20 нояб. – С. 17.

Дамианиди М. "Нас, секундантов, подведут под одну статью с виновными...": [О семье Шан–Гиреев, родственников М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1999. – 8 окт.

Дамианиди М., Рябов Е. Неизвестные письма княгини М. А. Щербатовой // Согласие. – 1991. – № 6. – С. 199–213.

Дамианиди М. Некрополь у Машука // Кавказ. край, Пятигорск. – 1997. – 10-16 июля.

Дамианиди М. "Ни гласности, ни славы, ни наград...": [Вступит. статья и примеч. к публ. мемуаров Е. А. Шан – Гирей] // Нева. – 1998. – № 11. – С. 188–200.

Дамианиди М., Навериани В. "Он горд был, он не ужился с нами": [О судьбе секундантов М. Ю. Лермонтова: С. В. Трубецкого, М. П. Глебова, А. А. Столыпина, А. И. Васильчикова] // Кавказ. здравница. – 1999. – 27 июля.

Дамианиди М. "Он невидимо проходит между нас и сквозь нас...": [К 155 – летию гибели поэта] // Ист. газета, Москва. – 1996. – № 4–5, июль.

Дамианиди М. Отдали последнюю память и товарищу: [О похоронах М. Ю. Лермонтова в Пятигорске] // Кавказ. край, Пятигорск. – 1991. – № 18. – С. 10–11.

Дамианиди М. Первый в России // Ставропольский хронограф на 1999 год. – Ставрополь, 1999. – С. 161–165. – Библиогр.: с. 164–165.

Дамианиди М. Первый в России памятник М. Ю. Лермонтову // Памятники Отечества. – 2001. – № 49. – С. 61–64.

Дамианиди М. "... Под небом места много всем...": [Кавказская тема в творчестве М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1996. – 30 апр.

Дамианиди М. Пока жив русский язык // Кавказ. здравница. – 1993. – 12 окт.

Дамианиди М. Потомок рода Лермонтовых. В городе, который по праву называют лермонтовским, живет семья, имеющая прямое отношение к фамилии М. Ю. Лермонтова: [О В. М. Лермонтове (род. в 1874 г., происходит по линии Матвея Юрьевича, похоронен на пятигорском кладбище), судьбе его детей] // Кавказ. здравница. – 1998. – 13 февр.

Дамианиди М. Поэт перешагнул пространство и время: К 160-летию со дня гибели М. Ю. Лермонтова // Курорт. газета. – 2001. – 27 июля.

Дамианиди М., Рябов Е. Пятигорская страница // Лит. Россия. – 1986. – 11 июля.

Дамианиди М. Пятигорское окружение поэта: Ида Мусина-Пушкина // Ставрополье. – 1989. – № 5. – С. 118–128.

Дамианиди М. Секунданты: С. В. Трубецкой, А. А. Столыпин // Кавказ. край, Пятигорск. – 1996. – 25 июля – 1 авг.

Дамианиди М. Служение памяти // Кавказ. здравница. – 1987. – 15 окт.

Дамианиди М. Семья Шан-Гиреев была с поэтом до последнего часа // Кавказ. край, Пятигорск. – 1997. – 24–30 июля.

Дамианиди М., Рябов Е. "Смерть самая трагическая" // Лит. Россия. – 1989. – 7 июля.

Дамианиди М., Рябов Е. "Среди ледяного, среди беспощадного света..." // Кавказ. край, Пятигорск. – 1991. – № 9: Спецвып. – С. 10–12.

Дамианиди М., Рябов Е. Тайна старого рецепта // Лит. Россия. – 1991. – 20 сент. – С. 16.

Дамианиди М. Чтобы не было стыдно: [О старом Пятигорском кладбище] // Пятигор. правда. – 1996. – 8 окт.

Дамианиди М. Е. А. Шан – Гирей // Наследие. – Пятигорск, 2000. – С. 145–148.

Дамианиди М. А. П. Шан – Гирей – троюродный брат М. Ю. Лермонтова // Сура, Пенза. – 1996. – № 3. – С. 191–204.

Дамианиди М., Рябов Е. Эта загадочная Ида Мусина – Пушкина // Русская литература. – 1998. – № 1. – С. 62–69.

Дронов В. С. Брюсовский план издания сочинений М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Материалы и сообщения VI Всесоюз. лермонтовской конф. – Ставрополь, 1965. – С. 224–234.

Дронов В. С. Пометы Брюсова на полях сочинений Лермонтова // Литература и Кавказ. – Ставрополь, 1972. – С. 72–114.

Дуров А. А. "На родине красивой смерти – Машуке" // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1994. – С. 104–113.

Жогин Б. Г. "Злые" чечены и "робкие" грузины: источники некоторых представлений Лермонтова о народах Кавказа // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1994. – С. 116–124.

Жогин Б. Г., Жогина К. Б. М. Ю. Лермонтов и античность: анализ одного стихотворения // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1996. – С. 112–117.

Загоруженко Э. Так где же была дуэль?: [О месте дуэли М. Ю. Лермонтова по словам пятигор. мещанина Евграфа Никитина] // Пятигор. правда. – 1999. – 26 авг.

Захаров В. А., Миллер О. В. Виктор Андроникович Мануйлов: К 80-летию со дня рождения: Указ. лит. – Темрюк, 1984. – 57 с.: ил.

Захаров В. А. Загадка последней дуэли: Док. исследование. – М.: Русская панорама, 2000. – 352 с. – (Страницы Рос. истории).

Захаров В. А. Заметки к биографии М. Ю. Лермонтова. Вып. 1. – М., 1999. – 32 с.

Захаров В. А. Лермонтов в Тамани. – М.: Внешторгиздат, 1988. – 32 с.

Захаров В. А. Лермонтов на Кубани / Под ред. Г. Е. Погребного. – М.: Гл. упр. казачьих войск при Президенте РФ, 1998. – 23 с.

Захаров В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. – М.: "Русская панорама", 2003. – 704 с.: ил. – Библиогр.: с. 22–31. – (Страницы российских историй).

Захаров В. А. Павел Александрович Висковатый: (К 160-летию со дня рождения) // Ставроп. хронограф на 2002 год: Краевед. сб. – Ставрополь, 2002. – С. 217–228.

Захаров В. А. Две поездки М. Ю. Лермонтова на Кубань // Рус. литература. – 1983. – № 4. – С. 139–151.

Захаров В. А. Дело о "погребении Лермонтова" // Тарханский вестник. – Тарханы, 2000. – Вып. 12. – С. 20–35; Новая книга России. – 2001. – № 6. – С. 43–48.

Захаров В. А. "...Изъездил Линию всю вдоль, от Кизляра до Тамани": (К истории лермонтоведения на Кубани) // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 690–691.

Захаров В. А. К атрибуции портрета М. Ю. Лермонтова 1834 г., приписываемого Будкину // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 660–667.

Захаров В. А. К Лермонтову...: Дому – музею М. Ю. Лермонтова в Тамани – 10 лет // Кубань, Краснодар. – 1986. – № 12. – С. 72–77.

Захаров В. А. Комментарии к главам 1–8, 13, 15, 17, 19, 20 // Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: жизнь и творчество: В 2 кн. Кн. 2: Приложение к факс. изд. / Авт. вступ. ст. В. А. Мануйлов, Л. Н. Назарова; Авт. коммент. В. А. Захаров. – М., 1989. – С. 26–85, 104–114, 121–127, 132–146, 152–195.

Захаров В. А. Кто был Янко?: (О прототипах героев М. Ю. Лермонтова) // Сборник Русского ист. о-ва. – М., 1999. – Т. 1 (149). – С. 180–187.

Захаров В. А. Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Т. 4: Русское зарубежье и всемирная литература. Ч. 2: Е – Я. – М., 2002. – С. 134–156.

Захаров В. А. Лермонтов и декабристы // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 648–652.

Захаров В. А. Лермонтов на Кубани. Был ли поэт в Геленджике? // Дон. – 1984. – № 4. – С. 168–171; Вопросы литературы. – 1984. – № 9. – С. 283–285.

Захаров В. А. Лермонтов на Кубани в сентябре 1837 года: свидетельствуют документы // Археология, этнография и краеведение Кубани: Материалы 12-й Всерос. межвуз. конф. – Краснодар, 2004. – С. 46.

Захаров В. А., Малахова В. Лермонтов – читатель // Волга, Саратов. – 1984. – № 10. – С. 171–173.

Захаров В. А., Захаров Д. В. Петр Кузьмич Мартыанов: (К 175-летию со дня рождения) // Ставроп. хронограф на 2002 год: Краевед. сб. – Ставрополь, 2002. – С. 68–75.

Захаров В. А. Музей лермонтовской книги // В мире книг. – 1979. – № 10. – С. 74–75.

Захаров В. А. Неизвестная книга о последней дуэли Лермонтова // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 653–655.

Захаров В. А. Очаровательная кузина Лермонтова: [О последних днях М. Ю. Лермонтова. Публ. основана на ист. документах – письме Е. Быховец] // Кавказ. край, Пятигорск. – 1997. – № 42. – 16–22 окт. – С. 1, 4; № 43. – 23–29 окт. – С. 5.

Захаров В. А. Первое упоминание М. Ю. Лермонтова в печати – в списках посетителей лечебных источников Кавказских Минеральных Вод. 1825 / Публ. и коммент. В. А. Захарова // Лермонтовский заповедник "Тарханы": Документы и материалы, 1701 – 1924. – Пенза, 2001. – С. 102–104.

Захаров В. А., Польский Л. Н. Первый в России. К истории памятника М. Ю. Лермонтова в Пятигорске // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 668–689.

Захаров В. А. Последняя дуэль // Новый журнал, Нью-Йорк. – 1992. – № 187. – С. 151 – 192;

Захаров В. А. Последняя дуэль // Смена. – 1994. – № 4. – С. 24–53.

Захаров В. А. Последняя книга стихов; В мире интересного; М. Ю. Лермонтов на Кубани; Где жил Лермонтов в Тамани?; Неизвестная книга о последней дуэли М. Ю. Лермонтова; Загадка рисунка; Названа именем Лермонтова // Сборник 20 лет музею М. Ю. Лермонтова в Тамани. – Тамань, 1998. – С. 7–8, 8–9, 9–19, 19–21, 21–23, 23–27, 29–30.

Захаров В. А., Захаров Д. В. Посмертная судьба Лермонтова // 25 лет дому-музею М. Ю. Лермонтова в Тамани. – Тамань, 2001. – С. 20–24.

Захаров В. А. Посмертная судьба поэта // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 646–647.

Захаров В. А. Похороны поэта. О скорбящих. Письмо кузины // Родная Кубань, Краснодар. – 2001. – № 3. – С. 16–24.

Захаров В. А. Пребывание М. Ю. Лермонтова на Кубани // Гуманитарная мысль Юга России в XX веке: Тезисы межрегион. науч. конф., Тамань, 19 – 22 сент. 2000 г. – Краснодар, 2000. – С. 59–62.

Захаров В. А. "Рекомендовался поручиком Лермонтовым..." // Сов. культура. – 1979. – 17 июля.

Захаров В. А. Русские эмигранты о Лермонтове: [П. Б. Струве; В. Н. Ильин; Р. Словцов; П. Е. Щеголев; К. Зайцев; Г. Адамович; Гулливер; Н. Н. Тuroверов; Б. А. Васильчиков; Зуров Л. Ф.] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 692–703.

Захаров В. А. С Лермонтовым по фронтовым дорогам // Клуб и худож. самодеятельность. – 1984. – № 19. – С. 28–30.

Захаров В. А. Сражающийся Лермонтов // Кубань, Краснодар. – 1983. – № 9. – С. 83–86.

Захаров В. А. Ставрополь. Кубань // По лермонтовским местам. – М., 1989. – С. 191–213.

Захаров В. А. "Тамбовская казначейша" М. Ю. Лермонтова: о чтении одной купюры // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 658–659.

Захаров В. А. Уточнение датировки письма М. Ю. Лермонтова к М. Л. Симанской // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 656–657.

Захаров В. А. Я боюсь этих строчек тыщи: [О книге В. Блеклова "Самодержец и поэты. Николай I – убийца Пушкина и Лермонтова", вып. в 1996 г. изд-вом "Терра"] // Кавказ. здравница. – 1998. – 25 июля.

Захаров В. А. "Я излил горечь сердечную на бумагу...": К истории создания Лермонтовым стихотворения "Смерть поэта" // Кавказ. здравница. – 1989. – 4 янв.

Золотарев Г. Четыре грифа: [О последних днях М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1984. – 27 июля.

Зотов С. Н. Художественное пространство – мир Лермонтова. – Таганрог: ТГПИ, 2001. – 321 с.

Зотов С. Н. Художественное пространство – мир Лермонтова: Автореф. дис. док. фил. наук. – Ставрополь: ТРТУ, 2001. – 46 с.

Зуев К. В., Петренко Д. И. Владимир Георгиевич Гниловский: [1906–1973. Биограф. справка] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 470, фото.

Зуев К. В., Петренко Д. И. Мануэлла Федоровна Дамианиди: [Биограф. справка] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 560, фото.

Зуев К. В., Петренко Д. И. Владимир Александрович Захаров: [1946. Биограф. справка] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 580, фото.

Зуев К. В., Петренко Д. И. Николай Васильевич Маркелов: [1947. Биограф. справка] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 704, фото.

Зуев К. В., Петренко Д. И. Клара Эрновна Штайн: [1946. Биограф. справка] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 512, фото.

Иванова Л. Сокровища лермонтовского клада, или кто такой Хозров – Мирза?: [Персид. принц побывал в г. Пятигорске] // Пятигор. правда. – 2000. – 14 окт.

Ивановский В. Лермонтова преследовал рок?: [Обстоятельства гибели поэта покрыты завесой тайны] // КП: Север. Кавказ. – 2002. – Июль. – С. 8.

Коваленко А. Н. "Аз есть путь и истина, и жизнь" // Кавказ. здравница. – 1991. – № 9: Спецвып. – С. 4–5.

Коваленко А. Н. Благодарность потомков: [Из истории создания Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1983. – 18 мая.

Коваленко А. Н. Век, длиною в жизнь: [О старейшем лермонтоведе Е. Яковкиной] // Пятигор. правда. – 1999. – 6 марта.

Коваленко А. Н., Рябов Е. Где грянул роковой выстрел: [Об ошибке, допущенной при определении места дуэли и гибели поэта М. Ю. Лермонтова] // Рос. газета. – 1997. – 29 авг.

Коваленко А. Н. Главный герой – Лермонтов // Кавказ. здравница. – 1993. – 27 февр.

Коваленко А. Н. Главный хранитель // Пятигор. правда. – 1999. – 23 марта.

Коваленко А. Н. Грот "Эльбрус" // Кавказ. здравница. – 1996. – 18 мая.

Коваленко А. Н. Девлет Азаматович Гиреев: [1916-1981. Биограф. справка] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 231, фото.

Коваленко А. Н. Живые следы поэта (реставрация дома Уманова) // Кавказ. здравница. – 1974. – 8 окт.

Коваленко А. Н. Жил в городе волшебник... // Кавказ. здравница. – 2000. – 15 янв.

Коваленко А. Н. Заключенный Воркутлага // Кавказ. здравница. – 1995. – 21 нояб.

Коваленко А. Н. Михаил Александрович Зичи: (К 175-летию со дня рождения) // Ставроп. хронограф на 2002 год. – Ставрополь, 2002. – С. 208 – 211.

Коваленко А. Н. И музеи рождаются непросто // Вестник Кавказа. – 1992. – № 6. – С. 15–16.

Коваленко А. Н. Кавалер ордена "За полезное" // Кавказ. здравница. – 2000. – 11 нояб.

Коваленко А. Н. Кавказский шелковод России // Кавказ. здравница. – 2000. – 15, 16 дек.

Коваленко А. Н. Как в мае 1941 // Кавказ. здравница. – 1978. – 12 окт.

Коваленко А. Н. Кто он, спаситель? // Кавказ. здравница. – 1995. – 17 мая.

Коваленко А. Н. Лермонтовская галерея в Пятигорске // Кавказ. здравница. – 2001. – 11, 12, 14 сент.

Коваленко А. Н. Маргарита Федоровна Николева: [1873-1957. Биограф. справка] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 320, фото.

Коваленко А. Н. Музей "Домик Лермонтова в годы Великой Отечественной войны" // Исторический опыт Великой Победы и современность: Материалы регион. научно-практ. конф., посвящ. 60-летию Победы в Великой Отечественной войне (1941-1945). – Ставрополь, 2005. – С. 77-81.

Коваленко А. Н. Музею "Домик Лермонтова" – 85 лет // Ставроп. хронограф на 1997 год. – Ставрополь, 1997. – С. 87–94, фото.

Коваленко А., Рябов Е. "На родине красивой смерти Машуке..." // Кавказ. здравница. – 1996. – 27, 30 июля.

Коваленко А. Н. Наследие отставного солдата: [Об Ионе Карпове, отце Кирилла Карпова, писаря пятигор. комендатуры в 1841 г., присутствовавшего при разговоре Лермонтова и Чилаева о найме квартиры] // Кавказ. здравница. – 2000. – 28, 29 нояб.

Коваленко А. Н. Недумов Сергей Иванович // Ставроп. хронограф на 1994 год. – Ставрополь, 1994. – С. 56–58.

Коваленко А. Н. Незабвенной памяти поэта: [Фрагменты материалов из газет 1912 – 1942 гг., посвящ. Лермонтовскому музею / Публ. подгот. А. Коваленко] // Пятигор. правда. – 1997. – 5, 12, 22, 29 июля; 28 авг.

Коваленко А. Н. Олег Пантелеймонович Попов: [1914-2000. Биограф. справка] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 484, фото.

Коваленко А. Н. Они были друзьями // Пятигор. правда. – 1999. – 13 мая.

Коваленко А. Н. Оправдания отца Василия // Кавказ. здравница. – 1999. – 28 апр.

Коваленко А. Н. Осуществление мечты поэта // Кавказ. здравница. – 1989. – 18 мая.

Коваленко А. Н. Павлов Дмитрий Михайлович // Ставроп. хронограф на 1994 год. – Ставрополь, 1994. – С. 128–131.

Коваленко А. Н. Памятник на месте дуэли: [К 70-летию со дня открытия на месте дуэли М. Ю. Лермонтова памятника работы художника – архитектора Б. Микешина (15 июля 1915 г.)] // Кавказ. здравница. – 1985. – 27 июля.

Коваленко А. Н. Памятник на месте дуэли // Кавказ. здравница. – 1996. – 16 июля.

Коваленко А. Н. Памятник на месте дуэли М. Ю. Лермонтова: (К 85-летию открытия) // Ставроп. хронограф на 2000 год. – Ставрополь, 2000. – С. 81–82.

Коваленко А. Н. "Погаснув, продолжаешь ты светить...": [К 80-летию лермонтовца Д. А. Гиреева] // Кавказ. здравница. – 1996. – 23 апр.

Коваленко А. Н. Почерк художника // Кавказ. здравница. – 1977. – 13 сент.

Коваленко А. Н. Последнее пристанище поэта: Исполнилось 25 лет Государственному музею-заповеднику М. Ю. Лермонтова: [Из истории создания Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1998. – 30 июня, фото.

Коваленко А., Витковский А. Председателю – благодарная Россия // Служба безопасности. – 1998. – № 3 – С. 30–32.

Коваленко А. Н. Пятигорье – живая, волнующая книга о Лермонтове // Кавказ. край, Пятигорск. – 1993. – 25 июля.

Коваленко А. Н., Маркелов Н. В. Рисунок из походного альбома: [О рисунке с видом на Горячеводскую долину и городской бульвар, сделанном М. Ю. Лермонтовым в 1840 году во время пребывания в Пятигорске] // Кавказ. здравница. – 1976. – 13 окт.

Коваленко А. Н. Рождение поэзии // Кавказ. здравница. – 1971. – 30 дек.

Коваленко А., Рябов Е. Секунданты не дали... // Кавказ. край, Пятигорск. – 1996. – 17 окт.

Коваленко А. Н. Сергей Иванович Недумов: [1884-1963. Биограф. справка] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 338, фото.

Коваленко А. Н. Сокровища "старого" дома: [О науч. библиотеке в усадьбе "Домик Лермонтова", размещенной в здании, построенном в 1823 году] // Кавказ. здравница. – 1998. – 3 марта.

Коваленко А. Н. Тайна осталась в могиле // Кавказ. здравница. – 1991. – 16 нояб.

Коваленко А. Н. Там, где жил поэт // Кавказ. здравница. – 1968. – 10 дек.

Коваленко А., Рябов Е. Точное место гибели М. Ю. Лермонтова // Кавказ. край, Пятигорск. – 1996. – № 41 – С. 1,4.

Коваленко А. Н. "13 июня на Горячих водах", или Загадка детского рисунка: [Из истории одного из самых ранних рисунков М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1996. – 15 окт.

Коваленко А. Н. Четыре памятника: [Из истории памятников на месте дуэли М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1989. – 27 июля.

Коваленко А. Н. Эпоха "Академички" // Кавказ. здравница. – 2001. – 1 дек.

Коваленко В. За день до гибели // Кавказские Минеральные Воды: К 200-летию юбилею, 1803-2003. – СПб., 2003. – С. 32-36, фото. – (Наследие народов Российской Федерации; Вып. 2).

Колесникова М. Е. Дмитрий Михайлович Павлов: (К 120-летию со дня рождения) // Ставроп. хронограф на 2004 год. – Ставрополь, 2004. – С. 202–207.

Колосков А. Отвергнутый, убитый, любимый нами: [27 июля – День памяти М. Ю. Лермонтова] // Пятигор. правда. – 2000. – 27 июля.

Колотаев А. В. Анализ системы местоимений в стихотворении М. Ю. Лермонтова "Одиночество" // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1996. – С. 74–81.

Кондратьев В. Лермонтовский аул: [О бештаугорском ауле, тесно связанном с героями поэм М. Ю. Лермонтова, ставшем местом, где разыгралась трагедия, положенная в основу поэмы "Аул Бастунджи"] // Пятигор. правда. – 1997. – 25, 30 сент.; 9, 11, 16 окт.

Корпеев В., Латкин В. Л. О чем рассказала неизвестная ранее запись об обстоятельствах дуэли М. Ю. Лермонтова с Мартиновым // Кавказ. здравница. – 1999. – 17 июля.

Коршунов М. "Тонимый миром странник" // Молодой ленинец. – 1985. – 25 июня.

Коршунов М. Книга в бархатном переплете: [О "Дневнике" гимназиста Петра Дикова] // Молодой ленинец. – 1989. – 14 окт.

Коршунов М. Эхо рокового выстрела: [О гимназисте Петре Дикове и его "Дневнике", в котором он описал обстоятельства гибели М. Ю. Лермонтова (запись сделана в 1853 г.)] // Ставроп. правда. – 1986. – 7 авг.

Костина И. Лермонтов – музыка ее сердца: [О науч. сотруднике Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова, канд. ист. наук, авторе ряда монографий Е. Л. Сосниной] // Кавказ. здравница. – 2002. – 18 июня.

Кравченко В. А. Михаил Юрьевич Лермонтов в Ставрополе. – Ставрополь: ЮРКИТ, 2006. – 102 с.: ил.

Кравченко В. А. Был ли заговор против поэта?: [О новой книге нашего земляка, известного лермонтоведа В. А. Захарова "Загадка последней дуэли"] // Ставроп. правда. – 2001. – 17 янв.

Краснокутская Л. Дом Рошке: [В пос. Иноземцево] // Кавказские Минеральные Воды: К 200-летию юбилею, 1803-2003. – СПб., 2003. – С. 104-105, фото. – (Наследие народов Российской Федерации; Вып. 2).

Краснокутская Л. Тайны старого дома: [О "Доме Рошке" в пос. Иноземцево, связанном с именем М. Ю. Лермонтова. История пос. Иноземцево (в прошлом Каррас, Шотландка)] // Кавказ. здравница. – 1998. – 17 янв.

Крылов А. Первый биограф Лермонтова: [О лермонтоведе П. Висковатове] // Ставроп. правда. – 1988. – 10 марта.

Крючкова О. 20 лет каторги за Лермонтова: [О судьбе О. П. Попова, осужденного на 20 лет каторжных работ, спасшего в период оккупации от уничтожения музеев "Домик Лермонтова"] // Ставроп. правда. – 2000. – 28 окт.

Куджева Е. Человек войны и лиры воспевал стихами мир: [О праздновании 186-й годовщины со дня рождения М. Ю. Лермонтова в Пятигорске] // Кавказ. здравница. – 2000. – 17 окт.

Куликова Т. Поэт, философ, гражданин // Ставроп. правда. – 1989. – 14 окт., фото.

Лагунов А. И. Лермонтов и Полонский // Литература и Кавказ. – Ставрополь, 1972. – С. 56 – 71.

Латкин В. Дом Рошке, Каррас... // Кавказ. здравница. – 1984. – 28 нояб.

Лачинов И. "Дом княжны Мери" и его хозяин: [А. Ф. Ребров] // Кавказские Минеральные Воды: К 200-летию юбилею, 1803-2003. – СПб., 2003. – С. 10-15, фото. – (Наследие народов Российской Федерации; Вып. 2).

Левина И. Н. Печорин: попытка самоопределения (некоторые особенности номинации в романе М. Ю. Лермонтова) // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1996. – С. 129–140.

Лютый Ф. Лермонтов и наша современность // М. Ю. Лермонтов, 1841–1941: Сб. статей. – Пятигорск, 1941. – С. 3–20.

Мануйлов В. А., Недумов С. И. Друг Лермонтова Аким Павлович Шан-Гирей // М. Ю. Лермонтов: Сб. статей и материалов. Ставрополь, 1960. – С. 251–270.

Маркелов Н. В. В рассуждении завоевания Индии. – М.: Три Л, 2001. – 80 с. – (Кавказ. записки).

Маркелов Н. В. Все картины военной жизни, которым я был свидетелем...: Боевая судьба М. Ю. Лермонтова. – М.: Три Л, 2001. – 80 с. – (Кавказ. записки).

Маркелов Н. В. Государственный музей-заповедник М. Ю. Лермонтова. – Кисловодск: Северо-Кавказ. изд-во "МИЛ", 1999. – 9 с.

Маркелов Н. В. Кавказские силуэты: История Кавказа в лицах. – Пятигорск: Снег, 2006. – 280 с.: ил.

Маркелов Н. В. Кавказские силуэты: История Кавказа в лицах. – 2-е изд., испр. и доп. – Пятигорск: Снег, 2006. – 306 с.: ил.

Маркелов Н. В. Когда Бештау был не больше кочки: Лит. история Пятигорья. – Ессентуки, 2005. – 152 с.

Маркелов Н. В. Поговорим о бурных днях Кавказа. – М.: Гелиос АРВ, 2006. – 320 с.

Маркелов Н. В. Пятигорск. Домик Лермонтова / Сост. Н. В. Маркелов. – Пятигорск: Творческая мастерская "БЛГ", 2006.

Маркелов Н. В. Сто шедевров лермонтовского музея. – Пятигорск: Снег, 2004. – 200 с.: ил.

Маркелов Н. В. Умереть с пулею в груди...: Боевая судьба М. Ю. Лермонтова. – Пятигорск: Северо-Кавказ. изд-во "МИЛ", 2003. – 135 с.: ил. – (Южная звезда).

Маркелов Н. В. "Чистенький, новенький городок": Лермонтовские места Пятигорска. – Кисловодск: Северо-Кавказ. изд-во "МИЛ", 1999. – 6 с.: ил.

Маркелов Н. В. Богатства главного хранителя // Кавказ. здравница. – 1991. – 18 мая.

Маркелов Н. В. В Пятигорск, к Лермонтову // Кавказ. край, Пятигорск. – 1991. – № 7.

Маркелов Н. В. "В типографии Ильи Глазунова..." // Принципы и методы исследования в филологии, конец XX века: Научно-метод. семинар "Textus": Сб. статей. – СПб.; Ставрополь, 2001. – Вып. 6. – С. 639–641; Кавказ. здравница. – 1992. – 14 окт.

Маркелов Н. В. Валерик // Родина. – 2002. – № 9. – С. 65–68.

Маркелов Н. В. Василий Верещагин: "Если случай забросит вас в Пятигорск // Кавказ. здравница. – 1998. – 5 дек.

Маркелов Н. В. Величие поэта // Ставроп. правда. – 1978. – 12 окт.

Маркелов Н. В. "Вечное, сильное искание истины!": Поручик Михаил Лермонтов и поручик Лев Толстой // Л. Н. Толстой: Жизнь, судьба, творчество. Кавказ. контекст: Вторые Толстовские чтения на Кавминводах. – Пятигорск, 2001. – С. 11–13.; Пятигор. правда. – 2002. – 26 сент.

Маркелов Н. В. Владыка гор // Новый журнал. – 1998. – № 3. – С. 24–27.

Маркелов Н. В. Вокруг "Аммалат-Бека": М. Ю. Лермонтов и А. А. Бестужев-Марлинский // Кавказ. здравница. – 1988. – 27 июля.

Маркелов Н. В. Восточная повесть М. Ю. Лермонтова. "Из-мил-Бей": вымысел и реальность // Русский язык и межкультурная коммуникация. – Ставрополь, 2005. – № 1. – С. 58-63.

Маркелов Н. В. Врезал себя в нашу память // Ставроп. правда. – 2002. – 26 июля.

Маркелов Н. В. "Все картины военной жизни, которых я был свидетелем...": (М. Ю. Лермонтов и события Кавказской войны) // Кавказ. здравница. – 1995. – 18, 22 авг.; Новый журнал. – 2000. – № 3. – С. 141–168. – Библиогр. в примеч.: с. 168.

Маркелов Н. В. "Все картины военной жизни...": (М. Ю. Лермонтов – офицер); "Где властвует русское оружие...": (Командиры, сослуживцы, враги); Камень, кисть, перо...: (Памятники Кавказу) // "Люблю Отчизну я...": (М. Ю. Лермонтов – патриот, офицер, художник, поэт) / А. А. Герасименко, Н. В. Маркелов, С. М. Телегина, Л. Н. Шаталова. – М., 2004. – С. 29–73.

Маркелов Н. В. "Все картины военной жизни, которых я был свидетелем...": Боевая судьба М. Ю. Лермонтова; "И влек за ним аркан летучий младого пленника..."; "Им бог свобода, их закон – война..."; "Я только что приехал в Ставрополь..."; "Куда ведет вас барабанщик..."; Крест над Кавказом: Старый памятник, обновленный Ермоловым; Монастырь на Казбеке; "Вид с трех сторон у меня чудесный": Пятигорские рисунки М. Ю. Лермонтова; "Он ранен был в бою у леса...": Об одном стихотворении, приписанном М. Ю. Лермонтову; "Вчера я приехал в Пятигорск..."; "Владыка гор"; Пленники гор; "И Лермонтов, тоску лечя, нам рассказал про Азамата": О двух несостоявшихся поездках Сергея Есенина; "Я счастлив был с вами, ущелия гор..." // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология. – Ставрополь, 2004. – С. 705–715, 716–717, 718–721, 722–727, 728–731, 732–734, 735–736, 737–739, 740–744, 745–749, 750–758, 759–762, 763–768, 769–775.

Маркелов Н. В. "Вчера я приехал в Пятигорск..." // Кавказ. здравница. – 1995. – 17 окт.

Маркелов Н. В. "Вчера я приехал в Пятигорск": По лермонтовским местам Пятигорья // Курорты России: Кавказские Минеральные Воды. – М., 1996. – С. 17–39.

Маркелов Н. В. Вызов фаталиста // Москов. комсомолец. – 2002. – 27 июля.

Маркелов Н. В. "Где рыскает в горах воинственный разбой" // Литературный Ставрополь. – 1998. – № 1. – С. 126–130.

Маркелов Н. В. "Где рыскает в горах воинственный разбой...": (Кавказские пленники) // Лит. Ставрополь: Альманах. – Ставрополь, 1998. – № 1. – С. 126–130; Сборник Русского исторического общества: Россия и Северный Кавказ. – М., 2000. – Т. 2. – С. 98–108.

Маркелов Н. В. 9 июня. Домик в Пятигорске // Гудок. – 1998. – 20 июня.

Маркелов Н. В. Евдокия Ростопчина: "Прости, волшебный край..." // Кавказ. здравница. – 1998. – 5 сент.

Маркелов Н. В. "Если будет война, клянусь Вам Богом, буду всегда впереди" // Кавказ. здравница. – 1999. – 15 окт.

Маркелов Н. В. Еще один рисунок Лермонтова: О картине "Эпизод из сражений при Валерике". 1840 г. // Кавказ. здравница. – 1976. – 2 дек.

Маркелов Н. В. Живое слово // Кавказ. здравница. – 1977. – 12 окт.

Маркелов Н. В. Живые следы поэта // Пензенская правда. – 1978. – 9 дек.

Маркелов Н. В. Загадка лермонтовской акварели // Лит. Россия. – 1980. – 16 мая.

Маркелов Н. В. "Зато видал я представления, каких у вас на сцене нет...": [По впечатлениям М. Ю. Лермонтова от боевой кавказской жизни] // Кавказ. край, Пятигорск. – 1996. – 25 июля – 1 авг.; Историч. газета. – 2000. – № 2–4.

Маркелов Н. В. Звезда князей // Кавказ. здравница. – 1998. – 31 окт.

Маркелов Н. В. "И влек за ним аркан летучий младого пленника..." // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 716–717.

Маркелов Н. В. И дики тех ущелий племена... // Пятигор. – правда. – 2003. – 14, 16, 21, 25 окт., 1 нояб.

Маркелов Н. В. Издано в типографии Ильи Глазунова // Музеи России: Поиски, исследования, опыт работы: Сб. науч. тр. – СПб., 2002. – Вып. 7. – С. 135–137.

Маркелов Н. В. "Им бог – свобода, их закон – война...": М. Ю. Лермонтов и персонажи кавказской истории. // Пятигор. правда. – 2002. – 15 окт.; То же: Лермонтовский текст. Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 718–721.

Маркелов Н. В. Кавказскими маршрутами поэта // Ставрополь. – 1979. – № 3. – С. 59–63.

Маркелов Н. В. Кавказских сражений свидетель // На боевом посту. – 1996. – № 7, 8.

Маркелов Н. В. Кремнистый путь: [О стихотворении М. Ю. Лермонтова "Выхожу один я на дорогу"] // Кавказ. здравница. – 1996. – 27 июля.

Маркелов Н. В. Крест над Кавказом: [Легенды и предания о каменном кресте, установленном на Крестовой горе] // Москов. журнал. – 2000. – № 3. – С. 23–25, фото.

Маркелов Н. В. Лев Толстой и Михаил Лермонтов. – Кавказ. здравница. – 1975. – 15 окт.

Маркелов Н. В. Легенды и быль Бештау // Кавказ. здравница. – 1996. – 21, 31 мая, 5, 18, 22, 26 июня.

Маркелов Н. В. Лермонтов и Гоголь // Ставроп. правда. – 1976. – 9 окт.

Маркелов Н. В. Лермонтов на Кавказе: вкус войны оказался безмерно горьким // Новое время. – 2000. – № 8. – С. 35–39.

Маркелов Н. В. Лиры могучей аккорды: Лермонтов и поэты Кавказа // Ставроп. правда. – 1977. – 14 окт.; Банвор, Ленинан. – 1977. – 20 нояб. – (На армян. яз.).

Маркелов Н. В. "Между Железной и Змеиной": (Гора Змейка в творчестве А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова) // Судьба города – моя судьба. – Минеральные Воды, 2000. – С. 274–276.

Маркелов Н. В. Место смерти изменить нельзя // Пятигор. правда. – 2001. – 26, 31 июля; 2, 9, 16 авг.

Маркелов Н. В. Михай Зичи: "Я был поражен необыкновенно" точностью его описания... // Кавказ. здравница. – 1999. – 23 янв.

Маркелов Н. В. Монастырь на Казбеке // Лит. Россия. – 1978. – 23 июня; Кавказ. здравница. – 1999. – 24 апр.

Маркелов Н. В. Музей М. Ю. Лермонтова в школе // Кавказ. здравница. – 1964. – 27 окт.

Маркелов Н. В. Неоконченная исповедь: Рецензия на непрочитанную книгу // Кавказ. край, Пятигорск. – 1994. – № 36.

Маркелов Н. В. Обеденный стол цесаревича в Кисловодске: [О копии картины "Обеденный стол в Кисловодске государя наследника ныне благополучно царствующего императора Александра Николаевича 21 сентября 1850 г. В доме статского советника А. Ф. Реброва..." в Пятигорском лермонтовском музее] // Язык и текст в пространстве культуры: Сб. статей научно-метод. семинара "TEXTUS". – СПб.; Ставрополь, 2003. – Вып. 9. – С. 347 – 348.

Маркелов Н. В. "Одна, но пламенная страсть...": [О работе коллектива Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова] // Пятигор. правда. – 1998. – 9 июня, фото.

Маркелов Н. В. "Он ранен был в бою у леса...": [Об одном стихотворении, приписанном М. Ю. Лермонтову. "Раненый"] // Принципы и методы исследования в филологии, конец XX века: Научно-метод. семинар "Textus": Сб. статей. – СПб.; Ставрополь, 2001. – Вып. 6. – С. 632–634; Кавказ. здравница. – 2000. – 14 янв.

Маркелов Н. В. "Он ранен был в бою у леса..." (Об одном стихотворении, приписанном Лермонтову) // Textus: Научно-метод. семинар: Сб. ст. – СПб.; Ставрополь, 2005. – Вып. 11: "Textus": Избранное, 1994-2004. Часть 1. – С. 585-587.

Маркелов Н. В. "Он ранен был в бою у леса...": (Об одном стихотворении, приписываемом М. Ю. Лермонтову) // Тарханский вестник. – 2005. – Вып. 18. – С. 44-55.

Маркелов Н. В. Памятник на перевале: [Памятник на Крестовом перевале. – связанный с именами Пушкина и Лермонтова]. – Лит. Россия. – 1979. – 12 янв. – С. 24.

Маркелов Н. В. Письмо из Дагестана: [О судьбе участников дуэли М. Ю. Лермонтова. Одному из них – М. Глебову, погибшему в 1847 г. при штурме селения Салты, в будущем году намечено установить мемориальный барельеф на месте его гибели] // Пятигор. правда. – 1998. – 25 июля. – С. 3, фото.

Маркелов Н. В. Пленники гор // Кавказ. здравница. – 1999. – 13 февр.; На боевом посту. – 1996. – № 10; Новый журнал. – 1998. – № 2. – С. 69 – 77. – Библиогр. в примеч.: с. 77.

Маркелов Н. В. По лермонтовским местам // Кавказские Минеральные Воды: К 200-летию юбилею, 1803-2003. – СПб., 2003. – С. 58-74. – (Наследие народов Российской Федерации; Вып. 2).

Маркелов Н. В. Преданья грозного Кавказа // Новый журнал. – 2004. – № 2. – С. 130 – 153. – Библиогр. в примеч.: с. 152 – 153.

Маркелов Н. В. Приближение к истине: Итоги Лермонтовской науч. конф. // Кавказ. здравница. – 1990. – 6 июня.

Маркелов Н. В. Приверженность к своему Отечеству: [О кавардинском князе Измаиле Атажукове, о поэме М. Ю. Лермонтова "Измаил–Бей"] // Кавказ. здравница. – 1998. – 15 июля.

Маркелов Н. В. Прототип лермонтовского героя // Чудеса и приключения. – 2003. – № 8. – С. 41–43.

Маркелов Н. В. Рисунок из "чеченского" альбома // Лит. Россия. – 1978. – 20 окт.

Маркелов Н. В. Рисунок из походного альбома // Кавказ. здравница. – 1976. – 13 окт.

Маркелов Н. В. Русский художник из чеченцев // Кавказ. здравница. – 1998. – 15 мая.

Маркелов Н. В. С блокнотом по жизни: [О старейшем лермонтоводе Е. И. Яковкиной] // Кавказ. здравница. – 1964. – 5 мая.

Маркелов Н. В. "С свинцом в груди лежал недвижим я...": [О М. Х. Шульце, награжденном серебрянной медалью, Георгиевским крестом за штурм аула Ахульго. Он является прототипом лермонтовского "Сна"] // На боевом посту. – 1998. – № 7. – С. 47–50; Кавказ. здравница. – 1999. – 16 янв.

Маркелов Н. В. С судьбой России слиты имена: К 180-летию со дня рождения Н. В. Гоголя и 175-летию М. Ю. Лермонтова // Кавказ. здравница. – 1989. – 1 апр.

Маркелов Н. В. Смирись, Кавказ: идет Ермолов! // Пятигор. правда. – 2002. – 13, 15 авг.

Маркелов Н. В. "Собрание редкостей или замечательных предметов" // Кавказ. здравница. – 1994. – 18 мая.

Маркелов Н. В. "Там жаркие ручьи кипят в утесах раскаленных..." К 200-летию Кавказских Минеральных Вод // Москов. журнал. – 2003. – № 6. – С. 53–57, фото.

Маркелов Н. В. Тропой Лермонтова: [Лермонтовские места на Кавминводах] // Сов. Россия. – 1967. – 7 дек.

Маркелов Н. В. У чистых вод: Лит. история Пятигорья: [О связях с Пятигорьем А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. А. Бестужева–Марлинского, Н. П. Огарева, Л. Н. Толстого] // Ставроп. правда. – 1979. – 11февр.

Маркелов Н. В. Ученые – великому поэту // Кавказ. здравница. – 1991. – 15 окт.

Маркелов Н. В. "Я ищу свободы и покоя!.." // Кавказ. край, Пятигорск. – 1994. – № 11.

Маркелов Н. В. "Я сейчас приехал только в Ставрополь ..." : (К 190-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова) // Ставроп. хронограф на 2004 год. – Ставрополь, 2004. – С. 175-191.

Маркелов Н. В. "Я счастлив был с вами, ущелия гор!" // Кавказские Минеральные Воды: К 200-летию юбилею, 1803-2003. – СПб., 2003. – С. 50-57. – (Наследие народов Российской Федерации; Вып. 2).

Марутова Т. А. Судьбы завидной вехи: [О старейшем лермонтоводе Е. И. Яковкиной] // Кавказ. здравница. – 1984. – 5 мая.

Марунченков А. Вблизи Бештовых гор: [О первой поездке М. Ю. Лермонтова на Горячие воды] // Пятигор. правда. – 1996. – 11 апр.

Марунченков А. Лермонтов и царская цензура // Кавказ. здравница. – 1974. – 15 окт.

Марунченков А. Под Машуком у вод Горячих: [Из истории курорта Пятигорска в 20-е годы XIX столетия. В т. ч. Пятигорск глазами юного Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1997. – 15, 17, 22, 23 окт.

Марченко И. Поэту дань: [Материалы о М. Ю. Лермонтове на страницах "Листка для посетителей Кавминвод" за 1881 г., когда впервые отдали дань памяти поэту] // Кавказ. здравница. – 1981. – 18 нояб.

Марченко Л. Подворье Карпова: [Дом К. И. Карпова, в котором Лермонтов жил в Железноводске летом 1841 года] // Кавказские Минеральные Воды: К 200-летию юбилею, 1803-2003. – СПб., 2003. – С. 36-37, фото. – (Наследие народов Российской Федерации; Вып. 2).

Михайлюк Н. Дом генерала Петрова: [О пребывании М. Ю. Лермонтова в Ставрополе] // Кавказ. здравница. – 1980. – 14 окт.

Морозова Л. И. Бесценное наследие: [О прижизненных изданиях М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1980. – 14 окт.

Морозова Л. И. Гордиться славою предков: [О М. Ю. Лермонтове] // Кавказ. здравница. – 1990. – 17 мая.

Морозова Л. И. Девять миллионов встреч: [О музее–заповеднике М. Ю. Лермонтова в Пятигорске] // Ленинское знамя, Черкесск. – 1989. – 14 окт.

Морозова Л. И. Диалог ученых: [О 25-й лермонтовской конф.] // Кавказ. здравница. – 1986. – 17 мая.

Морозова Л. И. Пятигорье: [О музее–заповеднике М. Ю. Лермонтова в Пятигорске] // Ставроп. правда. – 1989. – 12–15 окт.

Мохов И. А. Поэзия Лермонтова в трудах и выступлениях В. И. Ленина // М. Ю. Лермонтов: Материалы и сообщения VI Всесоюз. Лермонтовской конф. – Ставрополь, 1965. – С. 3–13.

Навериани В. Последнее лето поэта // Кавказ. здравница. – 1989. – 27 июля.

Навериани В. Самый талантливый из всех – так говорил о Лермонтове В. К. Кюхельбекер: [О Вильгельме Карловиче Кюхельбекере, поэте, лит. критике, декабристе, близком друге А. С. Пушкина] // Пятигор. правда. – 2001. – 13 окт.

Навериани В. Секунданты // Кавказ. край, Пятигорск. – 1996. – 25 июля – 1 авг. – С. 6–7.

Нахапетов Б. А. Удивительный доктор: [О домашнем враче Е. А. Арсеньевой, докторе – иностранце А. Леви] // Кавказ. здравница. – 1986. – 15 окт.

Нахапетов Б. А. Штаб – лекарь Иван Дроздов: [О штаб – лекаре Пятигор. военного госпиталя Иване Дроздове и его встречах с М. Ю. Лермонтовым] // Кавказ. здравница. – 1984. – 27 нояб.

Недумов С. И. Лермонтовский Пятигорск / Науч. ред. П. Е. Селегей. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1974. – 312 с.: порт.; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 339–413.

Недумов С. И., Селегей П. Е. По лермонтовским местам на Кавказских Минеральных Водах: Путеводитель. – Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 1963. – 79 с.: ил.

Недумов С. И. В Пятигорске // Пятигор. правда. – 1941. – 4 июня.

Недумов С. И. Возможный прототип Грушницкого // Пятигор. правда. – 1953. – 4 янв.

Недумов С. И. "Грот Дианы" в "Цветнике" // Пятигор. правда. – 1952. – 22 июня.

Недумов С. И. Доктор Н. В. Майер – прототип доктора Вернера из "Героя нашего времени" // Пятигор. правда. – 1952. – 10 дек.

Недумов С. И. Емануэлевский парк в лермонтовское время // Пятигор. правда. – 1955. – 22 мая.

Недумов С. И. К пребыванию поэта в Пятигорске в 1837 году // Пятигор. правда. – 1951. – 27 июля.

Недумов С. И. Лермонтовские места // Пятигор. правда. – 1953. – 27 сент.

Недумов С. И. Лечение на Кавказских минеральных водах в Лермонтовское время: (Заметки исследователя) // Пятигор. правда. – 1955. – 25 июня.

Недумов С. И. Магазин Челахова в старом Пятигорске: (Заметки исследователя) // Пятигор. правда. – 1955. – 14 июня.

Недумов С. И. Научные работы о М. Ю. Лермонтове // Пятигор. правда. – 1955. – 11 марта.

Недумов С. И. Неизвестное стихотворение, приписываемое Лермонтову // Михаил Юрьевич Лермонтов: Сб. статей и материалов. – Ставрополь, 1960. – С. 239.

Недумов С. И. Новые материалы о декабристе М. А. Назимове в связи с отношениями его с М. Ю. Лермонтовым // Михаил Юрьевич Лермонтов: Сб. статей и материалов. – Ставрополь, 1960. – С. 240–250.

Недумов С. И. О дуэли М. Ю. Лермонтова с Мартыновым // М. Ю. Лермонтов: Временник Гос. музея "Домик Лермонтова". – Пятигорск, 1947. – С. 5–23.

Недумов С. И. О раннем детстве М. Ю. Лермонтова // Земля родная, Пенза. – 1954. – Кн. 11. – С. 234–236.

Недумов С. И. О Святославе Афанасьевиче Раевском // М. Ю. Лермонтов: Временник Гос. музея "Домик Лермонтова". – Пятигорск, 1947. – С. 24–55.

Недумов С. И. Терек в описании Лермонтова // Пятигор. правда. – 1953. – 22 марта.

Недумов С. И. Емануэлевский парк в лермонтовское время // Пятигор. правда. – 1941. – 18 янв.

Недумов С. И. "Эолова арфа" // Пятигор. правда. – 1952. – 27 июня.

Несмачная С. Певец Кавказа: К 140-летию со дня гибели М. Ю. Лермонтова // Ставроп. правда. – 1981. – 25 июля.

Николева М. Ф. М. Ю. Лермонтов: Биограф. очерк / Музей "Домик Лермонтова". – Пятигорск: Крайведиздат, 1940. – 136 с.: порт.

Николева М. Ф. М. Ю. Лермонтов: (Биограф. очерк). – Ставрополь: Краев. изд-во, 1947. – 106 с.: порт.

Николева М. Ф. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. – М.: Детгиз, 1956. – 294 с.: порт.

Николева М. Ф. Лермонтов и николаевская знать / Музей "Домик Лермонтова". – Пятигорск, 1947. – 31 с.: порт.

Николева М. Ф. Автобиографическое значение поэмы Лермонтова "Сашка" // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 321–333.

Николева М. Ф. Гибель Лермонтова: (104-я годовщина со дня гибели поэта) // Пятигор. правда. – 1945. – 27 июля.

Николева М. Ф. Дата приезда Лермонтова в Пятигорск в 1841 г. // М. Ю. Лермонтов: Временник музея "Домик Лермонтова". – Пятигорск, 1947. – С. 68–69.

Николева М. Ф. Из переписки М. Ф. Николевой: Письмо Л. П. Семенова М. Ф. Николевой; Письмо И. Л. Андроникова М. Ф. Николевой; Письмо С. А. Андреева-Кривича М. Ф. Николевой // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 334–335.

Николева М. Ф. Кавказ в жизни Лермонтова // Пятигор. правда. – 1945. – 8 июля.

Николева М. Ф. О двух ошибках в изданиях стихотворения М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Временник музея "Домик Лермонтова". – Пятигорск, 1947. – С. 70–78.

Ныренкова Н. Хранитель "Домика Лермонтова": [О директоре музея Е. И. Яковкиной] // Кавказские Минеральные Воды: К 200-летию юбилею, 1803–2003. – СПб., 2003. – С. 75–77, фото. – (Наследие народов Российской Федерации; Вып. 2).

Одинец В. Здесь жил поэт: [О музее-заповеднике М. Ю. Лермонтова в Пятигорске] // Пятигор. правда. – 1999. – 3 авг.

Ольхов В. "Памятью к недавней старине...": [О музее-заповеднике М. Ю. Лермонтова] // Пятигор. правда. – 2000. – 18 мая.

Осока А. "Среди ледяного, среди беспощадного света..." // Кавказ. здравница. – 1999. – 4 дек.

Останкович А. В. Гармоническая организация лермонтовских сонетов в контексте традиций русского драматического сонета // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1994. – С. 76–86.

Островская Н. Добру и песне – смерти нет: В Пятигорске торжественно отмечено 100-летие со дня открытия памятника М. Ю. Лермонтову // Кавказ. здравница. – 1989. – 29 авг.

Островская Н. "Из пламя и света рожденное слово...": [Всесоюзный лермонтовский праздник поэзии г. Пятигорск] // Кавказ. здравница. – 1989. – 17 окт.

Островская Н. Нерасторжимая связь времен: [О музее-заповеднике М. Ю. Лермонтова] // Пятигор. правда. – 1996. – 13 авг.

Очман А. В. Меж двух огней: Трагедия под Машуком. – Пятигорск: Тип. изд-ва "Спецпечат", 2006. – 221 с.: ил.

Очман А. В. Новый Парнас: Русские писатели Золотого и Серебряного века на Кавказских Минеральных Водах. – Пятигорск: ПГЛУ, 2002. – 825 с.

Очман А. В. Роковой поединок: Дуэль и гибель М. Ю. Лермонтова в отеч. лит. XX века / Под ред. Н. М. Келейниковой. – Пятигорск: Граффито, 2001. – 263 с.

Очман А. В. "Кавказская природа так прекрасна...": Виссарион Белинский на Кавказских Минеральных Водах: Из Москвы в Пятигорск; Остановка в Воронеже; На Водах; Круг общения;

Неудавшаяся встреча: [В. Г. Белинский и М. Ю. Лермонтов]; О времени и о себе; Возвращение в Москву // Кавказ. здравница. – 1998. – 20, 24, 25, 27 февр.

Павлов Д. М. Лермонтовский Кавказский музей: Докл. Кавказ. горному о-ву / Изд. Кавказ. горного о-ва. – Пятигорск: Электромеханическая типография К. К. Кибардина, 1916. – 8 с.; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 211-213.

Павлов Д. М. Прототипы княжны Мэри: (Из очерков "Лермонтов на Кавказских Минеральных Водах"). – Пятигорск: Электротипография Г. Д. Сукиасянца, 1916. – 9 с.; То же: Кавказ. край, Пятигорск. – 1916. – 15, 16 июля; Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 214-218.

Павлов Д. М. Пятигорский Большой провал: Сводный очерк / Изд. Кавказ. горного общества. – Пятигорск: Типолит. изд-ва "Терек", 1929. – 46 с.: ил.; То же: Записки Пятигорского краеведческого общества на КМВ. Вып. 26: 90-летие общественного краеведения в Пятигорске. – Пятигорск, 1992. – С. 263-320; Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 228-320.

Павлов Д. М. Дуэль Лермонтова с Мартыновым // Филол. записки – Воронеж, 1917. – Вып. 1. – С. 39–74; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 219-227.

Павлов Д. М. О домике М. Ю. Лермонтова // Кавказ. край, Пятигорск. – 1916. – 2 июля.

Павлов Д. М. С места дуэли М. Ю. Лермонтова // Южный край. – 1916. – 14 июля.

Панов А. Бессмертный парус вдохновения: В день памяти великого поэта Государственному музею – заповеднику М. Ю. Лермонтова исполнилось 85 лет: [О праздновании юбилея музея] // Пятигор. правда. – 1997. – 29 июля, фото.

Панов А. Пусть не будет на земле ни Дантесов, ни Мартыновых: [О 30-м Всерос. Лермонтовском празднике в г. Пятигорске] // Пятигор. правда. – 1998. – 17 окт., фото.

Пашин В. "Скажи – ка дядя...": [О пребывании М. Ю. Лермонтова на Кавказе] // Кавказ. здравница. – 1990. – 13 окт.

Пляскина Т. И снилось мне...: Рассказ: [О товарище и секунданте на последней дуэли М. Ю. Лермонтова Михаиле Глебо-ве] // Кавказ. здравница. – 1997. – 15 окт.

Пляскина Т. Ночь до... Ночь после...: [Эссе о М. Ю. Лермон-тове] // Ставроп. губ. ведомости. – 1998. – 29 июля.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. Дорогие адреса: Памятные места Кавказских Минеральных Вод / Вступ. ст. В. А. Мануй-лова. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1974. – 176 с.: ил.; 16 л. ил. – Библиогр.: с. 147–150. – Указ. адресный именной и имен: с. 151–175.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. Эссентукские встречи. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1984. – 222 с.: ил.; 16 л. ил. – Библиогр.: с. 210–220. – Хронограф Эссентукского курорта: с. 198–209.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. И звезда с звездой говорит...: [Знаменитые гости Кавказских Минеральных Вод] / Вступ. ст. В. А. Мануйлова. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1980. – 286 с.: ил.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. Биография поисков: [Разыскания О. Г. Ласунского о некоторых пародиях на поэму М. Ю. Лермонтова "Демон"] // Кавказ. здравница. – 1973. – 19 янв.

Список публикаций о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. Главная вершина Кавказа: [М. Ю. Лермонтов на Кавминводах] // Кавказ. здравница. – 1971. – 14 окт.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. Друг поэта: [О Р. И. Доро-хове, друге М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1972. – 19 окт.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. "Дышу Лермонтовым...": [М. А. Балакирев о М. Ю. Лермонтове] // Кавказ. здравница. – 1970. – 20 авг.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. К нему не зарастет народ-ная тропа...: [К 131-й годовщине со дня трагической гибели М. Ю. Лермонтова. О поисках подлинного места дуэли] // Ле-нинское знамя, Черкесск. – 1972. – 26 июля.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. Кавказский спутник по-эта: [Л. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов] // Кавказ. здравница. – 1975. – 9 янв.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. Лермонтов и революцион-ная сатира: [Перемены и пародии на стихи М. Ю. Лермонто-ва] // Кавказ. здравница. – 1969. – 21 янв.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. "Лермонтовiana" Сергея Рахманинова // Кавказ. здравница. – 1976. – 27 июля.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. "Любезный дядюшка Па-вел Иванович...": [О генерале П. И. Петрове, в 1830–е годы на-чальнике штаба войск Кавказ. линии и Черномории] // Моло-дой ленинец. – 1978. – 16 авг. – (Наши публикации).

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. Музыка его стихов: [О ро-мансе Е. Шашиной "Выхожу один я на дорогу", написанном на стихах М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1977. – 12 окт.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. Настольная книга лермон-товедов: [Рец. на кн. "Библиография М. Ю. Лермонтова, (1917–1977)" / Сост. О. В. Миллер. – М., 1980. – 516 с.] // Ста-вроп. правда. – 1980. – 26 марта.

Польская Е. Б. Новое о поэте: [Новые факты, относящиеся к кавказско-пятигор. событиям в биографии М. Ю. Лермонто-ва] // Молодой ленинец. – 1979. – 20 окт.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. Первый в России: [Из ис-тории памятника М. Ю. Лермонтову в Пятигорске] // Пензен-ская правда. – 1972. – 5 июля.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. "Первый на штурм...". Кто он, герой стихотворения "Сон"? [Сведения о М. Х. Шульце] // Кавказ. здравница. – 1973. – 11 окт.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. Подарок Родине: [Исто-рия картины М. Ю. Лермонтова "Вид Крестовой горы". 1838] // Художник. – 1973. – № 7. – С. 42–43, фото: М. Лермонтов. "Вид Крестовой горы".

Польская Е. Б. "Универмаг" лермонтовских времен: [О мага-зине купца Челахова. Описан М. Ю. Лермонтовым в дневнике Печорина] // Кавказ. здравница. – 1980. – 5 сент.

Польская Е. Б., Розенфельд Б. М. "Любезный дядюшка Па-вел Иванович...": [О генерале П. И. Петрове, в 1830–е годы на-чальнике штаба войск Кавказ. линии и Черномории] // Моло-дой ленинец. – 1978. – 16 авг.

Польская Е. Б. Художественный "путеводитель" по лермон-товским местам: [Рисунки М. Зичи] // Кавказ. здравница. – 1969. – 5 нояб.

Польский Л. Н. Лермонтов в Пятигорске. – Пятигорск: Вест-ник Кавказа, 2002. – 60 с.

Польский Л. Н., Польская Е. Б. Лермонтовский Ставро-поль // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 479-483.

Антология. 1990–2007

Польский Л. Н. Пятигорск: История в открытках: [Лермонтовские места Пятигорска на дореволюционных открытках] // Советский коллекционер. – 1986. – Вып. 24. – С. 103–110.

Поляруш В. Лермонтову посвящается: [О работе над лермонтовским циклом спектаклей в лит. театре "Гармония"] // Ставроп. правда. – 2000. – 6 окт.

Погребная Я. В. Мнимость смерти и материальность памяти в лирике М. Ю. Лермонтова и В. В. Набокова // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1997. – Вып. 4. – С. 30–41.

Попов А. В. Декабристы–литераторы на Кавказе. – Ставрополь: Кн.изд-во, 1963. – 163 с.: ил. – Библиогр.: с. 165–166.

Попов А. В. Дуэль и смерть Лермонтова. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1959. – 48 с.: ил.

Попов А. В. Лермонтов в Азербайджане. – Баку: Изд-во НКП Азербайджан. СР, 1941. – 28 с.: портр.

Попов А. В. Лермонтов на Кавказе. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1954. – 223 с.: ил. и карт.; То же: Лермонтовский текст. Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 260–319.

Попов А. В. М. Ю. Лермонтов: Для студентов историко–фил. фак. и препод. ср. шк. / Ставроп. гос. пед. ин-т. – Ставрополь, 1957. – 67 с. – На правах рукописи.

Попов А. В. В. Г. Белинский на Кавказских водах: [Лермонтов и Белинский] // Ставроп. альманах. – 1952. – № 8. – С. 141–149.

Попов А. В. Вклад в лермонтоведение: К итогом VI Всесоюз. межвуз. конф. // Ставроп. правда. – 1963. – 16 июня.

Попов А. В. "Герой нашего времени": Материалы к изучению романа М. Ю. Лермонтова // Вопросы художественного мастерства: Докл. 2-й науч. конф. Северо–Кавказ. зонального объединения кафедр лит. – Ростов н/Д, 1963. – С. 145–146.

Попов А. В. "Герой нашего времени": Материалы к изучению романа М. Ю. Лермонтова // Литературно–методический сборник / Ставроп. гос. пед. ин-т. – Ставрополь, 1963. – С. 145 – 146.

Попов А. В. И. А. Гончаров и М. Ю. Лермонтов // Материалы юбилейной Гончаровской конференции. – Ульяновск, 1963. – С. 239–245.

Попов А. В. Дело о погребении наповал убитого пулей поручика Лермонтова // Ставроп. альманах. – 1951. – № 7. – С. 194–197.

Попов А. В. Дуэль: Новое издание поэмы о гибели М. Ю. Лермонтова (П. В. Алдахин) // Ставрополье. – 1953. – № 19. – С. 17– 91.

Попов А. В. Дуэль и смерть М. Ю. Лермонтова // Тезисы докладов на науч. сессии Сев.–Кавказ. совета по гуманитар. наук. Окт. 1962. – Ростов н/Д, 1962. – С. 196 – 197.

Попов А. В. Загадка "Великого мужа": [О стихотворении М. Ю. Лермонтова "Великий муж! Здесь нет награды"] // Ставрополье. – 1958. – № 16. – С. 76–79.

Попов А. В. "Измаил–Бей" М. Ю. Лермонтова // Ставрополье. – 1960. – № 1(22). – С. 59–63.

Попов А. В. История одного стихотворения: [М. Ю. Лермонтова "Выхожу один я на дорогу..."] // Кавказ. здравница. – 1964. – 15 июля.

Попов А. В. Кавказ в жизни и творчестве молодого Лермонтова // Ставрополье. – 1959. – № 9. – С. 141–153.

Попов А. В. Кавказский материал в зрелых редакциях поэмы "Демон" // М. Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества. – Орджоникидзе, 1963. – С. 67–31.

Попов А. В. М. Ю. Лермонтов: К 120–летию со дня гибели великого русского поэта // Ставрополье. – 1961. – № 2. – С. 53–59.

Попов А. В. Лермонтов в команде Руфина Дорохова // Учен. записки Ставроп. пед. ин-та. – 1951. – Т. 7. – С. 167–179.

Попов А. В. М. Ю. Лермонтов в первой ссылке // Труды Ставроп. пед. ин-та. – 1949. – Вып. 3. – С. 6–112.

Попов А. В. Лермонтов в Пятигорске // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1997. – Вып. 4. – С. 10–14.

Попов А. В. Лермонтов в Ставрополе // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1997. – Вып. 4. – С. 4–10.

Попов А. В. Лермонтов и Кавказ // Лит. Азербайджан. – 1939. – № 1. – С. 69–72.

Попов А. В. М. Ю. Лермонтов на Тереке // Русские писатели в нашем крае: Сб. статей. – Грозный, 1953. – С. 41–67.

Попов А. В. Находка лермонтоведа // Кавказ. здравница. – 1962. – 18 мая.

Попов А. В. А. И. Одоевский на Кавказе // Материалы по изучению Ставроп. края. – Ставрополь, 1952. – Вып. 4. – С. 219–238.

Попов А. В. Павел Катенин на Кавказе: [О возможности встречи Лермонтова с Катениным в Кизляре в 1837 г.] // Материалы по изучению Ставроп. края. – Ставрополь, 1953. – Вып. 5. – С. 113–129.

Попов А. В. По следам автографа // Сов. Калмыкия, Элиста. – 1964. – 6 окт.

Попов А. В. Подготовка к 100–летию со дня смерти М. Ю. Лермонтова // Орджоникид. правда. – 1940. – 30 мая.

Попов А. В. Последние стихотворения Лермонтова: (Из творческой истории): К 150–летию со дня рождения поэта // Ставрополье. – 1964. – № 2. – С. 61–64.

Попов А. В. Поэма М. Ю. Лермонтова "Беглец" // Свет дружбы. – Черкесск, 1963. – С. 380–396.

Попов А. В. Поэма Лермонтова "Хаджи–Абрек" // Материалы по изучению Ставроп. края. – 1964. – Вып. 11. – С. 235–245. – Библиогр.: 26 назв.

Попов А. В. Радостная встреча: [О старейшем лермонтоведе Е. И. Яковкиной] // Кавказ. здравница. – 1962 – 4 дек.

Попов А. В. Сказка "Ашик–Кериб" и её источники // Известия АН СССР. Сер. лит. и языка. – 1964. – Т. 23. – Вып. 5. – С. 423–424.

Попов А. В. Сказка "Ашик–Кериб" и её северокавказские источники // М. Ю. Лермонтов: Материалы и сообщения VI Всесоюз. лермонтовской конф. – Ставрополь, 1965. – С. 14–19.

Попов А. В. Сокровенное создание творческого гения Лермонтова (Поэма "Мцыри") // Сб. трудов историко–фил. фак. Ставроп. пед. ин-та. – 1958. – Вып. 13. – С. 359–336.

Попов А. В. Стихотворение о Дагестане ("Сон") // Кавказ. здравница. – 1964. – 3 окт.

Попов О. П. Быть может, Сперанский? // Русская литература. – 1984. – № 2. – С. 185–187.

Попов О. П. В "Домике Лермонтова" // Пятигор. правда. – 1940. – 17 дек.

Попов О. П. В "Домике поэта" // Труд. – 1941. – 2 февр.

Попов О. П. В домике поэта // Пятигор. правда. – 1938. – 27 апр.

Попов О. П. Загадки Лермонтова // Русь. – 2000. – № 1–2. – С. 95–97; То же: Лермонтовский текст. Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 506–507.

Попов О. П. "И скучно и грустно...": Стихотворение // Кавказ. здравница. – 1997. – 11 окт.

Попов О. П. Лермонтов и Мартынов // Кавказ. здравница. – 1955. – 19, 20, 22 дек.

Попов О. П. Лермонтов и Мартынов // Мъра. – 1994. – № 3. – С. 84–90; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 487–490.

Попов О. П. Лермонтов и фольклор // Молодой ленинец. – 1939. – 24 сент.

Попов О. П. Мой интерес к этому имени граничит с наваждением // Путь к коммунизму, Ростов–Ярославский. – 1989. – 18 окт.

Попов О. П. Новые экспонаты // Пятигор. правда. – 1941. – 25 июля.

Попов О. П. О точности Лермонтова // Тарханский вестник. – 2002. – Вып. 15. – С. 54–62; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 508–511.

Попов О. П. Перечитывая Лермонтова: Штрихи к портрету поэта // Русская речь. – 1988. – № 2. – С. 18–21; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 485–486.

Попов О. П. "Прекрасны вы, поля земли родной": К 175-летию М. Ю. Лермонтова // Путь к коммунизму, Ростов–Ярославский. – 1989. – 25 окт.

Попов О. П. Пятигорск в изображении Лермонтова // Пятигор. правда. – 1941. – 4 июня.

Попов О. П. Речка смерти // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 496–499.

Попов О. П. "С природой одною он жизнью дышал..." // Русь. – 1996. – № 5. – С. 151–158; Кавказ. здравница. – 2001. – 12 окт.; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 491–495.

Попов О. П. Там, где жил поэт // Труд. – 1939. – 15 окт.

Попов О. П. Хорошо, интересно жить! // Пятигор. правда. – 1941. – 1 янв.

Попов О. П. Церковнославянизмы в языке М. Ю. Лермонтова // Русская речь. – 1997. – № 6. – С. 3–8; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 500–502.

Попов О. П. Чего хочет "жалкий человек" // Русская речь. – 2000. – № 4. – С. 3–10; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 503–505.

Попов О. П. Энциклопедия жизни, творчества М. Ю. Лермонтова // Северный рабочий, Ярославль. – 1981. – 15 окт.

Попов О. П. Я думаю о ней, я плачу и люблю...: Кому Лермонтов адресовал "Валерик"? // Мой город Пятигорск. – 1997. – 8–14 окт.

Прозорова Л. Е. Ее золотая роза: [О старейшем лермонтоведе Е. И. Яковкиной] // Кавказ. здравница. – 1974. – 7 марта.

Прозорова Л. Е. Одна, но пламенная страсть: Очерк: [О директоре Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова П. Е. Селегее] // Кавказ. здравница. – 1981. – 10 нояб.

Пухальская Г. У памятника: [К 185-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова] // Ставроп. губ. ведомости. – 1999. – 15 окт.

Пятигорская Н. Созерцатель "обеих бездн": [О миссии М. Ю. Лермонтова в российской культуре] // Ставроп. губ. ведомости. – 1997. – 15 окт.

Ренерт В. А музыка звучит: [Лермонтовская поэзия в творчестве ставроп. композиторов] // Молодой ленинец. – 1989. – 14 окт.

Розенфельд Б. М. Альбом с золотым обрезом: [О семейных альбомах Мейерхольда, Слезкина, Бартеневой, знакомой М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 2000. – 26 февр.

Розенфельд Б. М. "Выхожу один я на дорогу": [Романс Е. С. Шашиной] // Кавказ. здравница. – 1967. – 8 марта; Муз. жизнь. – 1970. – № 19. – С. 21.

Розенфельд Б. М. Глава жизни: Воспоминания о Викторе Андрониковиче Мануйлове // Пятигор. правда. – 1999. – 8, 10, 15, 20 июля.

Розенфельд Б. М. Глава жизни: [Об ученом, писателе, литературоведе, крупнейшем лермонтоведе Викторе Андрониковиче Мануйлове] // Журналист. – 1999. – № 10. – С. 54–56.

Розенфельд Б. М. Хранитель памяти: [Об Е. И. Яковкиной, журналисте, лермонтоведе, дир. музея "Домик Лермонтова" с 1937 по 1951 гг.] // Журналист. – 2000. – № 6. – С. 58–59; Кавказ. здравница. – 1999. – 6 марта.

Романенко Л. В. Организация сбора средств на сооружение памятника поэту М. Ю. Лермонтову в г. Пятигорске в 70–80-е годы XIX в. // Северный Кавказ и кочевой мир степей Евразии. – Ставрополь, 2001. – С. 178–180.

Рябов Е., Алексеев Д. Загадка письма из "Русской старины" // Моск. правда. – 1989. – 15 окт.

Савченко Д. Певцу свободной лиры: Торжест. открытие памятника М. Ю. Лермонтову в городе носящем его имя // Ставроп. правда. – 1981. – 28 июля.

Савченко Л. А. И. Одоевский в Железноводске: [Встречи М. Ю. Лермонтова с А. И. Одоевским и Н. П. Огаревым] // Кавказ. здравница. – 1965. – 25 дек.

Савченко Л. Последние дни М. Ю. Лермонтова в Пятигорске: [К 115-летию со дня смерти поэта] // Пятигор. правда. – 1956. – 14 июля.

Сафарова И. В. Новые перспективы: [Об основных направлениях деятельности беседа с дир. Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова И. В. Сафаровой; Записал В. Танасьев] // Кавказ. здравница. – 2006. – 19 июля. – С. 4, фото.

Сафарова И. В. Этот год для нас знаковый: [Интервью с дир. Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова И. В. Сафаровой; Записала И. Краснокутская] // Кавказ. здравница. – 2007. – 4 янв. – С. 6, фото. – (К 95-летию Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова).

Сафарова С. Г. Именем поэта: [Увековечение памяти поэта в названиях горных вершин, минералов] // Ленинское знамя, Черкесск. – 1989. – 14 окт.

Сафарова С. Г. Именем поэта: [Увековечение памяти поэта в названиях школ, городов, библиотек] // Кавказ. здравница. – 1988. – 27 июля.

Сафарова С. Г. Лермонтов и Белинский // Кавказ. здравница. – 1976. – 12 июня.

Сафарова С. Г. Мы – партия русской культуры: [Интервью с дир. Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова С. Г. Сафаровой; Записал А. Шевченко] // Пятигор. правда. – 1996. – 14 мая.

Сафарова С. Г. Строки связующая нить: [Об истории Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова. Рассказывают С. Г. Сафарова, дир. музея, Н. В. Маркелов, гл. хранитель музея, Г. М. Аведова, зав. экспозицион. отд. / Публ. подгот. А. Шевченко] // Пятигор. правда. – 1997. – 24 июля, фото.

Сафарова С. Г. Островок нашей культуры: [Интервью с дир. Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова С. Г. Сафаровой; Записал Р. Агаханов] // Кавказ. здравница. – 1997. – 26 июля.

Сафарова С. Г. Тропинками памяти: [К 25-летию со дня преобразования музея "Домик Лермонтова" в Пятигорске в Гос. музей-заповедник М. Ю. Лермонтова на КМВ (7 июня 1973 г.)] // Пятигор. правда. – 1998. – 6 июня.

Сафарова С. Г. Чувства и мысли его сменялись необычайно быстро (загадки рисунков М. Ю. Лермонтова) // Текст: Узоры ковра. Вып. 4. 4. 2: Актуальные проблемы исследования разных типов текста. – СПб.; Ставрополь, 1999. – С. 155–157.

Селегей П. Е. В краю синих гор: [Лермонтовский Пятигорск. Фотоочерк / Фото В. Т. Моница, В. В. Позднова]. – М.: Сов. Россия, 1973. – 36 с.: ил.

Селегей П. Е. В краю синих гор: [Лермонтовский Пятигорск. Фотоочерк / Фото В. Т. Моница, В. В. Позднова]. – М.: Сов. Россия, 1974. – 39 с.: ил.

Селегей П. Е. В краю синих гор: [Лермонтовский Пятигорск. Альбом]. – М.: Сов. Россия, 1982. – 63 с.: ил.

Селегей П., Лукьянова Л. Государственный музей "Домик Лермонтова": Путеводитель. – М.: Госкультпросветиздат, 1953. – 119 с.: ил.

Селегей П. Е. Государственный музей "Домик Лермонтова": Путеводитель. – Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 1958. – 119 с.

Селегей П. Е. Государственный музей "Домик Лермонтова": Путеводитель. – М.: "Дет. лит.", 1968. – 28 с.: ил.

Селегей П. Е. Домик Лермонтова: Путеводитель по литературно-мемориальному государственному музею. – Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 1974. – 191 с.: ил.

Селегей П. Е. Домик Лермонтова: Путеводитель по литературно-мемориальному государственному музею. – 2-е изд. – Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 1978. – 191 с.: ил.

Селегей П. Е. Заповедный Лермонтовский край: Путеводитель по Гос. музею – заповеднику М. Ю. Лермонтова. – Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 1986. – 190 с.: ил.

Селегей П. Е. Между Машуком и Бештау...: Путеводитель по Гос. музею – заповеднику М. Ю. Лермонтова. – Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 1976. – 175 с.: ил.

Селегей П. Е. По лермонтовским местам: Путеводитель. – Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 1963. – 79 с.: ил, портр.

Селегей П. Е. По лермонтовским местам: Путеводитель. – 2-е изд. – Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 1971. – 88 с.: ил.

Селегей П. Е. Бессмертие: [О творчестве М. Ю. Лермонтова] // Ставроп. правда. – 1959. – 26 июля.

Селегей П. Е. Благодарная память народа: [Об истории сооружения памятника М. Ю. Лермонтову в г. Пятигорске] // Кавказ. здравница. – 1979. – 25 авг.

Селегей П. Е. Больше знать о Лермонтове // Кавказ. здравница. – 1960. – 22 янв.

Селегей П. Е. Большой дом Лермонтова: О будущем музея рассказывает его директор // Кавказ. здравница. – 1973. – 12 янв.

Селегей П. Е. В краю синих гор: [Лермонтов на Кавказе. 1837, 1841 гг.] // Огонек. – 1964. – № 42. – С. 14–15.

Селегей П. Е. В музее "Домик Лермонтова" // Ставрополье. – 1957. – № 16. – С. 34–35.

Селегей П. Е. В музее-заповеднике М. Ю. Лермонтова в Пятигорске: (Из опыта реставрацион. работ) // Труды НИИ культуры / М-во культуры РСФСР. – М., 1981. – Вып. 105. – С. 125–132.

Селегей П. Е. В поисках прототипа "Демона" // Лит. газета. – 1955. – 31 марта.

Селегей П. Е. Великий певец Кавказа // Кавказ. здравница. – 1975. – 15 окт.; Пятигор. правда. – 1952. – 27 июля.

Селегей П. Е. Весело жить в такой земле!: [Кавминводы в жизни М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1966. – 27 июля.

Селегей П. Е. Возрождение // Кавказ. здравница. – 1977. – 27 июля.

Селегей П. Е. Всенародная любовь: [К 140-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова] // Ставроп. правда. – 1954. – 15 окт.

Селегей П. Е. Всесоюзная Лермонтовская: [К итогам 12-й науч. лермонтовской конф. г. Москва] // Кавказ. здравница. – 1972. – 6 июня.

Селегей П. Е. Вчера и завтра Пятигорска // Кавказ. здравница. – 1971. – 29 июня.

Селегей П. Е. Грот Лермонтова // Кавказ. здравница. – 1964. – 4 июля.

Селегей П. Е. Дар профессора Л. П. Семенова // Лит. газета. – 1952. – 5 февр.

Селегей П. Е. Девятая встреча: [9-й Лермонтовский праздник поэзии] // Ставроп. правда. – 1976. – 12 окт.

Селегей П. Е. Для благодарных потомков // Кавказ. здравница. – 1965. – 21 нояб.

Селегей П. Е. Добро пожаловать на праздник!: [5-й Лермонтовский праздник] // Кавказ. здравница. – 1971. – 12 окт.

Селегей П. Е. Домик великого поэта // Пятигор. правда. – 1952. – 1 июня.

Селегей П. Е. Домик Лермонтова: (Гос. музей-заповедник М. Ю. Лермонтова) // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 142–143. – Библиогр.: с. 143.

Селегей П. Е. "Домик Лермонтова" // Ставрополье. – 1982. – № 3. – С. 74–79.

Селегей П. Е. Домик, родной каждому // Кавказ. здравница. – 1973. – 29 марта.

Селегей П. Е. Домику Лермонтова - 50 лет // Ставроп. правда. – 1962. – 27 июля.

Селегей П. Е. Его словами говорила Родина: [Поэзия Лермонтова в годы Великой Отечественной войны] // Кавказ. здравница. – 1985. – 26 апр.

Селегей П. Е. За полвека: [В музее "Домик Лермонтова"] // Кавказ. здравница. – 1962. – 10 янв.

Селегей П. Е. Заветные тропы к поэту: [Из истории музея "Домик Лермонтова"] // Кавказ. здравница. – 1997. – 26 июля.

Селегей П. Е. Здесь пела Лермонтова муза // Кавказ. здравница. – 1969. – 17 июня.

Селегей П. Е. К вопросу об истоках фольклоризма М. Ю. Лермонтова // Михаил Юрьевич Лермонтов: Сб. статей и материалов. - Ставрополь, 1960. С. 29–44.

Селегей П. Е. Кавказские Минеральные Воды // По лермонтовским местам: Москва и Подмосковье. Пензенский край. Ленинград и окрестности. Кавказ: Путеводитель. – М., 1985. – С. 246–288.

Селегей П. Е. Каждому решению - высокую действенность // Кавказ. здравница. – 1977. – 1 дек.

Селегей П. Е. Картина Лермонтова – в Пятигорске: [О картине "Крестовая гора"] // Москов. художник. – 1971. – 1 июля; Труд. – 1971. – 27 июля; Вечерняя Москва. – 1971. – 10 мая; Кавказ. здравница. – 1971. – 28 апр.

Селегей П. Е. Кольцо-Гора // Кавказ. здравница. – 1964. – 6 окт.

Селегей П. Е. Лермонтов М. Ю. Домик-музей. Лермонтовский разъезд // Краткая лит. энциклопедия. – М., 1967. – Т. 4. – С. 154, 155.

Селегей П. Е. Лермонтов защищает Родину: [Поэзия Лермонтова в годы Великой Отечественной войны] // Кавказ. здравница. – 1975. – 24 апр.

Селегей П. Е. Лермонтовское Пятигорье - наша гордость, наша забота, наша тревога // Кавказ. здравница. – 1995. – 26 июля.

Селегей П. Е. Мордвиновские вечера: [Памяти великого артиста Н. Д. Мордвинова, исполнителя многих ролей лермонтовских героев] // Кавказ. здравница. – 1966. – 23 марта.

Селегей П. Е. Музей-заповедник М. Ю. Лермонтова в Пятигорске в дни школьных каникул // Правда. – 1983. – 30 марта.

Селегей П. Е. Накануне бессмертия: К 140-летию со дня гибели М. Ю. Лермонтова // Кавказ. здравница. – 1981. – 28 июля.

Селегей П. Е. Наша история - наша гордость // Кавказ. здравница. – 1977. – 25 авг.

Селегей П. Е. Не угасающее пламя поэзии: [О духовном родстве двух великих поэтов: Пушкина и Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1987. – 10 февр.

Селегей П. Е. Не угасающий очаг: [Из истории музея "Домик Лермонтова". К 70-летию открытия] // Кавказ. здравница. – 1982. – 27 июля.

Селегей П. Е. Неугасимый светоч поэзии // Кавказ. здравница. – 1960. – 26 авг.

Селегей П. Е. Не угаснет огонь: [Из истории музея "Домик Лермонтова". К 75-летию открытия] // Кавказ. здравница. – 1987. – 25 июля.

Селегей П. Е. Незабываемые впечатления // Кавказ. здравница. – 1972. – 22 июня.

Селегей П. Е. Новая книга о Лермонтове // Ставроп. правда. – 1984. – 9 февр.

Селегей П. Е. Нужна ли голубая ель?: Планирование и организация работы в музее – заповеднике: [М. Ю. Лермонтова] // Советский музей. – 1984. – № 6. – С. 22–23, фото.

Селегей П. Е. Овечью именем поэта: [О реставрации дома Чилаева, в котором провел последние месяцы жизни М. Ю. Лермонтов] // Кавказ. здравница. – 1979. – 12 мая.

Селегей П. Е. Освящено именем поэта: К 170-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова // Кавказ. здравница. – 1984. – 13 окт.

Селегей П. Е. Памятник отечественной культуры: Музею "Домик Лермонтова" 60 лет.. // Кавказ. здравница. – 1972. – 25 июля.

Селегей П. Е. Первая страница // Кавказ. здравница. – 1980. – 26 апр.

Селегей П. Е. По следам героев повести "Княжна Мери" // Кавказ. здравница. – 1964. – 2 окт.

Селегей П. Е. По следам судьбы неизбежной // Кавказ. здравница. – 1991. – 23 июля.

Селегей П. Е. По следам художника // Кавказ. здравница. – 1967. – 26 июля.

Селегей П. Е. Под лермонтовским парусом // Кавказ. здравница. – 1971. – 13 мая; Кавказ. здравница. – 1993. – 18 мая.

Селегей П. Е. Поэзия Лермонтова в годы Великой Отечественной войны // Ставрополье. – 1953. – № 9. – С. 154–165.

Селегей П. Е. Поэма, изданная другом поэта: О поэме "Ангел смерти", изданной в 1857 году в Карлсруэ А. М. Верещагиной. Один экземпляр этой поэмы, подаренный библиотекой им. Салтыкова-Щедрина, хранится в музее // Кавказ. здравница. – 1964. – 27 марта.

Селегей П. Е. Поэт удивительной силы // Кавказ. здравница. – 1964. – 14 окт.

Селегей П. Е. Поэта приют священный: Литературный отдел музея в бывшем доме Верзилиных // Ставроп. правда. – 1969. – 21 авг.

Селегей П. Е. Поэтический праздник Пятигорья: Об учреждении с 1968 года Лермонтовского праздника поэзии в Пятигорске // Кавказ. здравница. – 1968. – 4 сент.

Селегей П. Е. Поэтический праздник Пятигорья: [Лермонтовский праздник был учрежден в 1968 г.] // Пятигор. правда. – 2001. – 13 окт.

Селегей П. Е. Поэтический праздник Ставрополя // Ставроп. правда. – 1981. – 14 окт.

Селегей П. Е. Праздник поэзии: [3-й Лермонтовский праздник] // Кавказ. здравница. – 1969. – 23 сент.

Селегей П. Е. Праздник поэзии // Кавказ. здравница. – 1976. – 9 окт.

Селегей П. Е. Преумножать культурные ценности // Кавказ. здравница. – 1981. – 10 февр.

Селегей П. Е. Провал // Кавказ. здравница. – 1964. – 12 сент.

Селегей П. Е. Пушкин и Лермонтов // Кавказ. здравница. – 1962. – 10 февр.

Селегей П. Е. Ресторация: [По лермонтовским местам Пятигорска] // Кавказ. здравница. – 1965. – 31 июля.

Селегей П. Е. Рядом с нами: К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова // Кавказ. здравница. – 1964. – 5 февр.

Селегей П. Е., Габриельянц И. Г. Сергей Есенин в "Домике Лермонтова" // Кавказ. здравница. – 1969. – 1 апр.

Селегей П. Е. Сила его поэзии // Кавказ. здравница. – 1979. – 13 окт.

Селегей П. Е. Тайные откровения Машука // Кавказ. здравница. – 1989. – 27 июля.

Селегей П. Е. Так говорит народ: [Книга отзывов для посетителей музея] // Кавказ. здравница. – 1964. – 13 окт.

Селунская И. "У Машука пред Лермонтовским ликом...": [О спасении домика Лермонтова в янв. 1943 г. сотрудниками музея О. П. Поповым, И. Ф. Шаховской] // Труд-7: Север. Кавказ. – 2003. – 24 июля.

Семенов Б., Свинтицкий Н. И. мастерство, и вдохновение: [Живописное наследие М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1981. – 11 февр.

Семенов Л. П. К вопросу о влиянии Марлинского на Лермонтова. – Воронеж, 1914. – 27 с.; Филол. зап. – 1914. – Вып. 5–6. – С. 614–639.

Семенов Л. П. К вопросу об отношении Коста Хетагурова к русской культуре. – Орджоникидзе: Северо-Осет. кн. изд-во, 1955. – 108 с. ил.

Семенов Л. П. К пребыванию М. Ю. Лермонтова на Кавказе в 1840 г. – Владикавказ, 1924. – 19 с.

Семенов Л. П. М. Ю. Лермонтов: Статьи и заметки. Т. 1. – М.: В. М. Саблин, 1915. – 311 с.

Из содерж.: Судьба поэта: [Биогр. очерк. Увековечение памяти поэта]. – С. 1–12; 15 июля 1914 г.: (Из зап. книжки): [Панихида на Пятигорском кладбище]. – С. 13–21.

Семенов Л. П. Лермонтов и Лев Толстой: (К 100-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова). – М.: В. М. Саблин, 1914. – 463 с.

Семенов Л. П. Лермонтов и фольклор Кавказа. – Пятигорск: Крайиздат, 1941. – 100 с.

Семенов Л. П. Лермонтов на Кавказе. – Пятигорск: Крайиздат, 1939. – 221 с.; 1 л. портр.

Семенов Л. П. "Ангел": Очерк поэзии Лермонтова // Сб. историко-филол. о-ва при Харьков. ун-те. – Харьков, 1913. – Т. 19. – С. 263–298.

Семенов Л. П. А. И. Васильчиков о дуэли и смерти М.Ю. Лермонтова // Учен. записки Северо-Осет. пед. ин-та. – Орджоникидзе, 1940. – Т. 2, вып. 1. – С. 77–83.

Семенов Л. П. Встречи М. Ю. Лермонтова на Кавказе // Учен. записки Северо-Осет. пед. ин-та. – Орджоникидзе, 1949. – Т. 18. – С. 99–115.

Семенов Л. П. Источник некоторых эпиграмм Лермонтова // М. Ю. Лермонтов, 1841–1941: Сб. статей. – Пятигорск, 1941. – С. 75–82.

Семенов Л. П. К пребыванию М. Ю. Лермонтова на Кавказе в 1840 г. // Известия Северо-Кавказ. пед. ин-та. – Владикавказ, 1924. – Т. 2. – С. 39–58.

Семенов Л. П. К столетию со дня гибели М. Ю. Лермонтова // Учен. записки Северо-Осет. пед. ин-та. – 1942. – Т. 3 (16). – С. 3–5.

Семенов Л. П. Кавказ в поэзии Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Кавказские стихотворения и поэмы. – Пятигорск, 1941. – С. 5–42.

Семенов Л. П. Кавказ в русской дореволюционной поэзии // Альманах. – Пятигорск, 1941. – Кн. 1. – С. 218–246.

Семенов Л. П. Кавказские поэмы Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Кавказские поэмы. – Ворошиловск; Орджоникидзе, 1939. – С. 5–23.

Семенов Л. П. Лермонтов в Чечено-Ингушетии // Альманах. – Грозный, 1941. – Кн. 1. – С. 78–91.

Семенов Л. П. Лермонтов в Северной Осетии: К 130-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова // Соц. Осетия, Орджоникидзе. – 1944. – 13 окт.

Семенов Л. П. Лермонтов во Владикавказе // Соц. Осетия, Орджоникидзе. – 1939. – 9 окт.

Семенов Л. П. Лермонтов и С. М. Броневский // Учен. записки Северо-Осет. пед. ин-та. – Орджоникидзе, 1942. – Т. 3 (16). – С. 7–15.

Семенов Л. П. Лермонтов и Коста // Учен. записки Северо-Осет. пед. ин-та: Юбилейный вып., посвящ. 80-летию со дня рождения осетин. нар. поэта Коста Хетагурова. – Орджоникидзе, 1939. – С. 25–50.

Семенов Л. П. Лермонтов и Коста // Известия Северо-Осет. науч.-исслед. ин-та. – Орджоникидзе, 1940. – Т. 9. – С. 9–30.

Семенов Л. П. Лермонтов и Коста // Коста Хетагуров: Сб. памяти великого осетинского поэта. – М., 1941. – С. 41–58.

Семенов Л. П. Лермонтов и Коста // Семенов Л. П. Избранное: Статьи об осетинской литературе. – Орджоникидзе, 1964. – С. 31–48.

Семенов Л. П. Лермонтов и Лев Толстой: (К 100-летию со дня рождения Лермонтова) // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 16–107.

Семенов Л. П. Лермонтов и фольклор Кавказа // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 172–209.

Семенов Л. П. Лермонтов на Кавказе // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 108–171.

Семенов Л. П. Лермонтов на Кавказе // Курортная газета, Сочи. – 1938. – 28 июля.

Семенов Л. П. Лермонтов у европейских и восточных народов // Проблемы литературы и эстетики: Сб. статей, посвящ. памяти проф. Л. П. Семенова. – Орджоникидзе, 1976. – С. 22–29.

Семенов Л. П. Мотивы горского фольклора и быта в поэме Лермонтова "Хаджи Абрек" // Михаил Юрьевич Лермонтов: Сб. статей и материалов. – Ставрополь, 1960. – С. 7–28.

Семенов Л. П., Гиреев Д. А. Новое академическое издание М. Ю. Лермонтова // Михаил Юрьевич Лермонтов: Сб. статей и материалов. – Ставрополь, 1960. – С. 293–306.

Семенов Л. П. Новые документы о Лермонтове // Горская мысль, Владикавказ. – 1922. – № 2. – С. 39–49.

Семенов Л. П. Новый труд о Лермонтове // Соц. Осетия, Орджоникидзе. – 1946. – 19 марта.

Семенов Л. П. О стихотворениях, приписываемых Лермонтову // М. Ю. Лермонтов, 1841–1941: Сб. статей. – Пятигорск, 1941. – С. 83–92.

Семенов Л. П. Об источнике стихотворения Лермонтова "Незабудка" // Учен. записки Северо-Осет. пед. ин-та. – 1942. – Т. 3 (16). – С. 17–21.

Семенов Л. П. Обогащение поэзии: [Лермонтов и фольклор] // Известия. – 1939. – 14 окт.

Семенов Л. П. Поэт-патриот // Соц. Осетия, Орджоникидзе. – 1941. – 27 июля.

Семенов Л. П. Стихотворение неизвестного поэта на смерть Лермонтова // Учен. записки Северо-Осет. пед. ин-та. – Орджоникидзе, 1940. – Т. 2, вып. 1. – С. 72–76.

Семенов Л. П. Элементы разговорной речи в лирике Лермонтова // Известия Северо-Осет. научно-исслед. ин-та. – 1960. – Т. 22, вып. 2: Вопросы лит. – С. 101–108.

Серафимов Н. М. О чем рассказывают открытки?: [О спорах по поводу места дуэли М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1999. – 25 мая.

Серебряков А. А. М. Ю. Лермонтов и К. Л. Immerman: К проблеме типологии романа 30-х годов 19-го века // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1996. – С. 174–190.

Симанская В. Я. Бештау; Георгиевск; Екатериноградская; Машук; Шотландка // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 59, 101, 156–157; 275, 627.

Симанская В. Я. Два рисунка Лермонтова // Кавказ. здравница. – 1974. – 25 сент.

Симанская В. Я. Детский рисунок поэта // Кавказ. здравница. – 1969. – 30 сент.

Симанская В. Я. Дом Рошке // Кавказ. здравница. – 1975. – 5 сент.

Симанская В. Я. Домик в Иноземцево // Железновод. здравница. – 1959. – 14 окт.

Симанская В. Я. Здесь жил поэт // Ставроп. правда. – 1972. – 26 июля.

Симанская В. Я. Картины современников великого поэта // Кавказ. здравница. – 1962. – 25 июля.

Симанская В. Я. Книги о жизни поэта // Кавказ. здравница. – 1966. – 27 июля.

Симанская В. Я. Лермонтов в Шотландке // Коммунист. – 1956. – 27 июля.

Симанская В. Я. Любимый поэт // Кавказ. здравница. – 1961. – 5 марта.

Симанская В. Я. "... стоит прекрасный град ..." // Кавказ. здравница. – 1971. – 21 февр.

Симанская В. Я. Там, где жил великий поэт: К 175-летию со дня смерти М.Ю. Лермонтова // Пятигорск. правда. – 1956. – 23 июня.

Симанская В. Я. "Усыновленный Кавказом" // Кавказ. здравница. – 1976. – 27 июля.

Симанская В. Я. Шотландка — селение Каррас: Лермонтовские места в Пятигорске // Михаил Юрьевич Лермонтов: Сб. статей и материалов. — Ставрополь, 1960. — С. 200–211.

Симанская В. Я. Энтузиаст поиска: [О лермонтоведе С. И. Недумове] // Кавказ. здравница. — 1961. — 5 марта.

Смехова Н. Книга в подарок: [К 100-летию со дня рождения лермонтоведа С. И. Недумова] // Кавказ. здравница. — 1984. — 13 июня.

Сонин А. Лермонтов и театр // М. Ю. Лермонтов, 1841–1941: Сб. статей. — Пятигорск, 1941. — С. 93–116.

Соснина Е. Л. "Два путешествия в золотой век": ("Гениальный фантом". "Легенда жизни М. Ю. Лермонтова"). — Пятигорск: Северо-Кавказ. изд-во "МИЛ", 2003. — 429 с.: ил.

Соснина Е. Л. "Край этот причудлив": (Район Кавказских Минеральных Вод глазами французских путешественников). — Пятигорск: Северо-Кавказ. изд-во "МИЛ", 2000. — 165 с.: ил.

Соснина Е. Л. Черный алмаз. — М.: Гелиос АРВ, 2004. — 192 с.: ил.

Соснина Е. Л. А. Оммер де Гелль и ее книга о путешествии на Кавказ // Кавказ. край, Пятигорск. — 1994. — 11 окт.

Соснина Е. Л. Адель Оммер де Гелль (1817-1871): Миф и реальность // Тарханский вестник. — 2002. — № 15. — С. 8–105.

Соснина Е. Л. "В памяти сердца" // Кавказ. здравница. — 1996. — 15 окт.

Соснина Е. Л. Встреча, покрытая тайной: Адель Оммер де Гелль и ее книга "Путешествие по Прикаспийским степям и югу России" // Кавказ. край, Пятигорск. — 1994. — N 40. — 11 окт.

Соснина Е. Л. Встреча, покрытая тайной: (Кавказ глазами французской путешественницы А. Оммер де Гелль) // Новый журнал. — 1996. — № 4. — С. 127–171.

Соснина Е. Л. Гениальный фантом // Дарьял, Владикавказ. — 1997. — № 1. — С. 245–253.

Соснина Е. "До самых звезд он кровлей досягает": [К 85-летию со дня основания Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова (27 июля 1912 г.)] // Пятигор. правда. — 1997. — 26 июля, фото.

Соснина Е. Л. А. Дюма на Кавказе // Кавказ. край, Пятигорск. — 1992. — 5 апр.

Соснина Е. Л. "Его я знаю лично": (Е. А. Ганн о Лермонтове) // Пятигор. правда. — 2003. — 4 окт.

Соснина Е. Л. Зеркало истории: (Северокавказ. этюды времени М. Ю. Лермонтова) // Тарханский вестник. — 2001. — № 14. — С. 49.

Соснина Е. Л. Игра по правилам французского романа: (Или две женские истории из жизни М. Ю. Лермонтова) // Новый журнал. — 2002. — № 4. — С. 126–142.

Соснина Е. Л. К вопросу: "Лермонтовiana во французской историографии" // Межрегиональный сборник статей и материалов / ПГПУ им. В. Г. Белинского. — Пенза, 2001. — Лермонтов. вып. № 6. — С. 129–144.

Соснина Е. Л. К проблеме методологии и источниковедения в изучении жизни и творчества М. Ю. Лермонтова // Тарханский вестник. — 2003. — № 16. — С. 65–85.

Соснина Е. Л. Комментарий к поэме М. Ю. Лермонтова "Монго" // Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. — М., 2000. — Т. 4. — С. 478–482.

Соснина Е. Л. Лермонтов: "Музыка моего сердца..." // Новый журнал. — 2000. — № 4. — С. 136–158.

Соснина Е. Л. "Мой ум все это время занимает Лермонтов": (А. Дюма - переводчик М. Ю. Лермонтова) // Кавказ. край, Пятигорск. — 1995. — 22 февр.

Соснина Е. Л. На перекрестке поэтических судеб: (Поэзия М. Ю. Лермонтова и А. Оммер де Гелль) // Кавказ. здравница. — 1999. — 10 сент.

Соснина Е. Л. О Столыпине—Монго и о путешествии по парку в дебрях Африки // Сура, Пенза. — 1997. — № 1. — С. 202–206.

Соснина Е. Одно — единственное слово: О Столыпине—Мунго и о путешествии по парку в дебрях Африки: [Из истории прозвища "Монго", которое М. Ю. Лермонтов дал своему родственнику А. А. Столыпину. Автор статьи предполагает, что в основе реальное историческое лицо — Парк Мунго, путешественник] // Кавказ. край, Пятигорск. — 1997. — 26 июня — 2 июля. — С. 4, фото.

Соснина Е. От "Петербургских трущоб" до Кавказских Минеральных Вод: К 175-летию П. К. Мартыанова // Кавказ. здравница. — 2002. — 1 февр.

Соснина Е. Л. По следам одной мистификации: (О книге А. Оммер де Гелль) // Ист. газета. — 1996. — № 2-3.

Соснина Е. Л. Путешествие Монго по парку в дебрях Африки // Кавказ. здравница. — 1996. — 12 окт.

Соснина Е. Л. Пятигорское окружение М. Ю. Лермонтова и князя Голицыны // "Хозяева и гости усадьбы Вяземы": (Материалы X Голицынских чтений, 25–26 янв. 2003 г.). — Большие Вяземы, 2003. — Ч. 1. — С. 104–109.

Соснина Е. Л. Русские философы о М. Ю. Лермонтове // Сура, Пенза. — 2002. — № 2 (54). — С. 196–202; Пятигор. правда. — 2001. — 24 июля.

Соснина Е. Л. Леонид Петрович Семенов: [1886-1959. Биограф. справка] // Лермонтовский текст. Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. — Ставрополь, 2004. — С. 14-15. — Библиогр.: 18 назв.

Соснина Е. Л. Тайна встречи еще не раскрыта: (М. Ю. Лермонтов и А. Оммер де Гелль) // Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. — М., 2002. — Т. 10.

Соснина Е. Л. Человек нравствен, если он стремится к абсолютному добру: (В. Соловьев о Лермонтове) // Кавказ. край, Пятигорск. — 1995. — 22 апр.

Соснина Е. Л. Я вернусь: (К 90-летию музея "Домик Лермонтова") // Пятигор. правда. — 2002. — 25 июля.

Старикова Н. Дань отдаем мы гению поэта: [О вечере, посвящ. памяти М. Ю. Лермонтова в Пятигорске, его участниках] // Кавказ. здравница. — 1999. — 31 июля.

Стативкин Э., Павлова Н. С именем поэта: [О месте дуэли М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. — 1986. — 16 мая.

Степанов Б. Был магазин Челахова // Кавказ. здравница. — 1986. — 26 июля.

Степанов Б. Здесь помнят поэта: [По лермонтовским местам Железноводска] // Кавказ. здравница. — 1985. — 12 окт.

Степанов Б. На квартире Сатина: [О сост. встрече М. Ю. Лермонтова с В. Г. Белинским в Пятигорске] // Кавказ. здравница. — 1986. — 21 июля.

Степанов Б. Рукой поэта: [О карандашных рисунках М. Ю. Лермонтова, сделанных им в Ставрополе и озаглавленных "Сцены из Ставропольской жизни"] // Кавказ. здравница. — 1979. — 20 окт.

Стефанеева Е. Л. Лермонтов и советская поэзия северокавказских горцев // М. Ю. Лермонтов: Материалы и сообщения VI Всесоюз. лермонтовской конф. — Ставрополь, 1965. — С. 212–223.

Стефанеева Е. Л. "...Та гроза, июльская гроза": [М. Ю. Лермонтов и Пятигорск в поэзии] // Кавказ. здравница. — 1983. — 27 июля.

Страшкова О. К. Андрей Васильевич Попов: [1900-1966. Биограф. справка] // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. — Ставрополь, 2004. — С. 258-259, фото.

Тамахин В. М. Подтекст в романе Лермонтова "Герой нашего времени" // Русская литература и Кавказ. – Ставрополь, 1974. – С. 26–42.

Тамахин В. М. Эстетическая функция пейзажа в романе М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" // М. Ю. Лермонтов: Материалы и сообщения VI Всесоюз. Лермонтовской конф. – Ставрополь, 1965. – С. 45–50.

Танасьев В. Навек живые письма: [О 30-м Всерос. Лермонтовском празднике поэзии] // Кавказ. здравница. – 1998. – 17 окт.

Телехов В. Л. Музей наглядных пособий [им. М. Ю. Лермонтова. В музее хранились ленты с венков на памятнике М. Ю. Лермонтову, возложенных при его открытии в 1899 г.] // Отчет правления Пятигорского общества пособия бедным за 1906 год. – Пятигорск, 1907. – С. 24–26.

Тер-Габриэлянц И. Г. Бесценные дары // Кавказ. здравница. – 1964. – 13 окт.

Тер-Габриэлянц И. Г. Большой актер и друг: [Н. Д. Мордвинов] // Кавказ. здравница. – 1971. – 14 июня.

Тер-Габриэлянц И. Г. Большой научный разговор: Всесоюзная лермонтовская конф. // Кавказ. здравница. – 1962. – 3 июля.

Тер-Габриэлянц И. Г. В дар музею // Кавказ. здравница. – 1973. – 25 янв.

Тер-Габриэлянц И. Г. В "Домике Лермонтова" // Педагогическая смена, Орджоникидзе. – 1962. – 23 мая.

Тер-Габриэлянц И. Г. Вахта памяти: [О П. Е. Селегее, директоре музея "Домик Лермонтова"] // Кавказ. здравница. – 1973. – 14 июня.

Тер-Габриэлянц И. Г. Жизнь есть деяние: [О близком друге и родственнике М. Ю. Лермонтова А. П. Шан-Гирее] // Кавказ. здравница. – 1988. – 15 окт.

Тер-Габриэлянц И. Г. Жизнь, отданная науке: [К 100-летию со дня рождения Л. П. Семенова, старейшего лермонтоведа] // Кавказ. здравница. – 1986. – 31 мая.

Тер-Габриэлянц И. Г. И дорогого облика черты: [О лермонтовских портретах в фондах музея "Домик Лермонтова"] // Кавказ. здравница. – 1976. – 27 июля.

Тер-Габриэлянц И. Г. История двух экспонатов // Кавказ. здравница. – 1987. – 25 июля.

Тер-Габриэлянц И. Г. К спорам о лермонтовской текстологии // Кавказ. здравница. – 1961. – 26 июля.

Тер-Габриэлянц И. Г. Лермонтовед Л. П. Семенов и его лекция в фондах Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова // Научное наследие Л. П. Семенова и проблема комплексного изучения литературы и культуры народов Северного Кавказа. – Орджоникидзе, 1988. – С. 44–46.

Тер-Габриэлянц И. Г. Новые списки поэмы "Демон" и стихотворения "Смерть поэта" // М. Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества. – Орджоникидзе, 1963. – С. 206–209.

Тер-Габриэлянц И. Г. Под одной звездой: [Лермонтов и Е. П. Ростопчина] // Кавказ. здравница. – 1973. – 13 окт.

Тер-Габриэлянц И. Г. Последний портрет поэта: [Работы Р. К. Шведе] // Кавказ. здравница. – 1964. – 4 авг.

Тер-Габриэлянц И. Г. "Послушай, вспомни обо мне!" // Кавказ. здравница. – 1977. – 16 февр.

Тер-Габриэлянц И. Г. Рукописи рассказывают... // Кавказ. здравница. – 1987. – 5 июня.

Тер-Габриэлянц И. Г. Спасибо вам, Николай Павлович!: [Дар музею "Домик Лермонтова" от автора трудов по искусствоведению Н. П. Пахомова] // Кавказ. здравница. – 1972. – 25 июля.

Тер-Габриэлянц И. Г. Самое высокое в жизни: Любовь, Красота, Добро, Свобода // Кавказ. здравница. – 1989. – Спецвып. – С. 12.

Тер-Габриэлянц И. Г. Сергей Есенин в "Домике Лермонтова" // Кавказ. здравница. – 1969. – 1 апр.

Тер-Габриэлянц И. Г. Уникальный архив // Кавказ. здравница. – 1982. – 27 июля.

Тер-Габриэлянц И. Г. Хранится в музее "Домик Лермонтова" // Кавказ. здравница. – 1966. – 3 сент.

Торопова Г. П. Памятники М. Ю. Лермонтову в России (к вопросу об использовании наглядности на уроках литературы в школе) // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1996. – С. 197–207.

Трилисов А. Вот и встретились... Алябьев с Лермонтовым: [О жизни А. А. Алябьева, его трагической судьбе] // Пятигор. правда. – 1997. – 12 авг. – С. 3, фото.

Трилисов А. И снова муза тронула сердца: [О Всерос. лермонтовском празднике поэзии в Пятигорске] // Пятигор. правда. – 1997. – 18 окт., фото.

Триско В. Героя нашего с вами времени мог бы написать Лермонтов: [О 32-м Лермонтовском празднике поэзии в Пятигорске, его событиях и участниках] // Ставроп. правда. – 2000. – 20 окт. – С. 3.

Триско В. "Лермонтовский пояс" планеты: [О 29-м лермонтовском празднике поэзии в Пятигорске, его событиях и участниках] // Ставроп. правда. – 1996. – 26 окт., фото.

Тюрина Н. Такому сердцу нельзя не верить: [Лермонтовский праздник поэзии в г. Пятигорске] // Кавказ. здравница. – 1997. – 17 окт.

Федотов Ю. С. Время возвращать память // Кавказ. здравница. – 1993. – 16 марта.

Федотов Ю. С. Души глубокая печаль...: Скрестились судьбы на Кавказе // Кавказ. здравница. – 1996. – 1, 2, 4, 8, 9, 11, 15 окт.

Федотов Ю. С. Наш человек в Париже: [Об А. Г. Филосовой–Столыпиной, двоюродной тетушке М. Ю. Лермонтова, похороненной в Париже. Фотографию ее могилы прислал из Парижа Патрик Брюно, побывавший на КМВ] // Кавказ. здравница. – 1998. – 7 июля.

Федотов Ю. С. Как вымысел, от правды отличить?: [Беседа с Ю. С. Федотовым, автором очерка "Души глубокая печаль", в которой изложена версия дуэли М. Ю. Лермонтова; Вела беседу В. Одинец] // Пятигор. правда. – 1997. – 26 июля.

Федотов Ю. С. Нарушила ли договор городская дума?: [Из истории памятника М. Ю. Лермонтову в г. Пятигорске] // Кавказ. край, Пятигорск. – 1992. – 6–12 янв.

Федотов Ю. С. "У меня здесь очень славная квартира": [Из истории создания музея "Домик Лермонтова"] // Кавказ. здравница. – 1992. – 24 июля.

Фомин В. С свинцом в груди и в свинцовом гробу: М. Ю. Лермонтов похоронен, как и жил, необычно. Прах его до сих пор не может смешаться с землей // Крестьянин на Ставрополе. – 2002. – 7–13 авг. – С. 16.

Фризман Л. Г. Кавказ о Лермонтове: Из неопубликованного наследия Л. П. Семенова // Проблемы литературы и эстетики: Сб. статей, посвящ. памяти проф. Л. П. Семенова. – Орджоникидзе, 1976. – С. 86–99.

Харченко Л. Друг поэта: [О троюродном брате А. П. Шан-Гирее] // Ставроп. правда. – 1986. – 31 июля.

Харченко Л. Они познакомились в Ставрополе: [Л. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов] // Молодой ленинец. – 1989. – 14 окт.

Харченко Л. Там, где был поэт: [Лермонтовские места в Ставрополе] // Ставроп. правда. – 1988. – 24 июля.

Хачиков В. "Спеша на Север из далека..." // Ставроп. правда. – 1996. – 24 июля.

Хихловская Я. В. "Биография" мифологического героя, этапы "индивидуализации" личности и события жизни Печорина в их романной и действительной последовательности // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1996. – С. 89–103.

Христинин Ю. Лермонтов в Ставрополе // Уральский следопыт. – 1983. – № 12. – С. 35.

Христинин Ю. Тропой великого поэта: Лермонтовские места в Ставрополе до сих пор остаются неизвестными для подавляющего большинства горожан и гостей города // Сев. Кавказ. – 2001. – Сентябрь. – С. 13.

Чекалин С. В. Лермонтов: Знакомая с биографией поэта. – М.: Знание, 1991. – 255 с.: ил. – Библиогр.: с. 252–254.

Чекалин С. В. Наедине с тобою брат...: Записки лермонтоведов. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1984. – 159 с.: ил.

Чекалин С. В. Лермонтов на Кавказе // Минувшее меня обмемлет живо. – М., 1989. – С. 237.

Чекалин С. В. "Лермонтов не вернется в Петербург" // Юность. – 1981. – № 9. – С. 106–109.

Черкасов О. Тридцатый Лермонтовский: [О празднике поэзии в Пятигорске] // Лик Кавказа. – 1998. – 21 окт.

Черная Т. К. Концепция романа М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" в контексте истории русской критики (зарождение тенденций и традиций) // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1994. – С. 35–52.

Черная Т. К. "Он двух стихий жилец угрюмый" (о духовном пространстве лермонтовского лирического героя) // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1996. – С. 54–74.

Черная Т. К. Философско-эстетическая концепция стихотворения М. Ю. Лермонтова "Дары Терека" // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1997. – Вып. 4. – С. 82–92.

Чернов В. Созвучье живых слов: [Заметки писателя о творчестве М. Ю. Лермонтова и его роли в становлении ставроп. писателей] // Ставроп. губ. ведомости. – 2000. – 17 окт. – С. 6.

Черный К. Г. Лермонтов в Пятигорске // Орджоникид. правда. – 1941. – 14 мая.

Черный К. Г. Лермонтов и Байрон // М. Ю. Лермонтов, 1841–1941: Сб. статей. – Пятигорск, 1941. – С. 47–74.

Черный К. Г. Домик на тихой улице: [О музее "Домик Лермонтова"] // Кавказ. здравница. – 1986. – 25 июля.

Черный К. Г. Как нам его не чтить // Ставроп. правда. – 1977. – 12 окт.

Черный К. Г. Наш Лермонтов // Ставрополье. – 1964. – № 3. – С. 3–5.

Черный К. Г. Слово о гении // Ставроп. правда. – 1976. – 13 окт.

Черный К. Г. Сто лет назад: Первые дни пребывания М. Ю. Лермонтова в Пятигорске // Орджоникид. правда. – 1941. – 1 июня.

Чиглинцева Л. Вечно зовущий, вечно загадочный: За долгие годы в музее побывало немало гостей: [Домик Лермонтова в этом году отметил свое 88-летие. О пребывании выдающихся людей в Гос. музее-заповеднике М. Ю. Лермонтова] // Пятигор. правда. – 2000. – 5 сент. – С. 3.

Чиглинцева Л. "Так хочется поделиться счастьем...": [О лермонтоведе М.Ф.Николевой] // Кавказ. здравница. – 2007. – 24 июля. – С. 4, фото.

Шавкута А. Невольник чести: [Дуэль Лермонтова, следствие по ней. Предположение автора о даре ясновидения поэта, опиравшего дуэль Грушницкого с Печориным в "Герое нашего времени"] // Слово. – 1998. – № 4. – С. 75–78.

Шаров В. Лермонтова убило... золотое бандо: [Об одном из мифов о причинах дуэли и смерти М. Ю. Лермонтова. Версия журналиста и писателя С. В. Белокопя] // Вечерний Ставрополь. – 2002. – 19 нояб. – С. 7, фото.

Шевченко А. Доктор Майер: Рассказ: [Он был другом Лермонтова и тот описал его в романе "Герой нашего времени" под именем Вернера] // Пятигор. правда. – 2001. – 9 окт. – С. 3; Ставроп. правда. – 1994. – 4 окт., ил.

Шевченко А. Лира, пережившая века: [О 12-м Лермонтовском празднике поэзии] // Кавказ. здравница. – 1979. – 17 окт.

Штайн К. Э. Поэтический текст в научном контексте. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 1996. – 92 с.

Штайн К. Э. Принципы анализа поэтического текста. – СПб; Ставрополь: Изд-во СГПУ, 1994. – 240 с.

Штайн К. Э. Язык. Поэзия. Гармония. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 1989. – 206 с.

Штайн К. Э. "А еще над нами волен Лермонтов, мучитель наш..." // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 513–523.

Штайн К. Э. Лермонтов в метапоэтическом контексте. К вопросу о стиле художественного мышления поэта // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 545–557.

Штайн К. Э. "Поэт железа" // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 540–544.

Штайн К. Э. Поэтическое мышление М. Ю. Лермонтова // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 524–528.

Штайн К. Э. "Скрытое" имя в стихотворениях М. Ю. Лермонтова о смерти (к вопросу об анаграммах) // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 538–539.

Штайн К. Э. "Тоска по вечности" М. Ю. Лермонтова // Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1997. – Вып. 4. – С. 74–82; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 529–532.

Штайн К. Э. Эйдос звука в лирике М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1994. – С. 52–63; То же: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Антология / Под ред. К. Э. Штайн. – Ставрополь, 2004. – С. 533–537.

Штайн К. Э., Петренко Д. И. Лермонтов и барокко. – Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2007. – 454 с.

Шумов В. Избавил от неминуемой гибели: [О генерале П. Х. Граббе, изменившем назначение опального М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1998. – 30 окт.

Щепкина Л., Шахназарова Н. "...Пишу тебе из Пятигорска": [О письмах родным и близким из Пятигорска М. Ю. Лермонтова, Н. Н. Раевского, А. С. Пушкина] // Кавказ. здравница. – 2000. – 30 июня.

Яковкина Е. И. Замечательные люди на Кавказских Минеральных Водах. – Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 1962. – 135 с.

Яковкина Е. И. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. – Пятигорск: Изд-во Гос. музея "Домик Лермонтова", 1947. – 31 с.

Яковкина Е. И. Лермонтовские места / Музей "Домик Лермонтова". – Пятигорск, 1948. – 144 с.: ил.

Яковкина Е. И. Лермонтовские места / Гос. музей "Домик Лермонтова". – 2-е изд. – Пятигорск, 1949. – 144 с.: ил.

Яковкина Е. И. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова / Музей "Домик Лермонтова". – Пятигорск, 1947. – 32 с.: порт.

Яковкина Е. И. По лермонтовским местам. – Ворошиловск: Орджоникид. изд-во, 1938. – 120 с.: ил.

Яковкина Е. И. По лермонтовским местам. – Пятигорск: Изд-во газ. "Пятигор. правда", 1946. – 87 с.: ил.

Яковкина Е. И. Последний приют поэта: Домик М. Ю. Лермонтова. Ставрополь: Кн. изд-во, 1965. – 206 с.: ил.

Яковкина Е. И. Последний приют поэта: Домик М. Ю. Лермонтова. – 2-е изд. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1968. – 192 с.: ил.

Яковкина Е. И. Последний приют поэта: Домик М. Ю. Лермонтова. – 3-е изд. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1975. – 189 с.: ил.

Яковкина Е. И. Последний приют поэта: Домик М. Ю. Лермонтова. – 4-е изд., испр. и доп. – Пятигорск: ООО "Рекламно-информ. агентство на КМВ", 2004. – 153 с.: ил.

Яковкина Е. И. Белинский в Пятигорске // Ставроп. правда. – 1946. – 12 июня.

Яковкина Е. И. Высылка из Петербурга // Красная Черкессия, Черкесск. – 1941. – 21 июня.

Яковкина Е. И. Домик, известный всему миру // Красное знамя, Сыктывкар. – 1964. – 15 окт.

Яковкина Е. И. Домик Лермонтова // Ставроп. правда. – 1944. – 11 нояб.

Яковкина Е. И. "Домик Лермонтова": Письмо из Пятигорска // Сталинское знамя, Пенза. – 1946. – 28 июля.

Яковкина Е. И. Домик Лермонтова // Ставроп. правда. – 1946. – 29 сент.

Яковкина Е. И. Дуэль // Пятигор. правда. – 1938. – 27 июля.

Яковкина Е. И. Имя его бессмертно: [К 109-летию со дня смерти М. Ю. Лермонтова] // Пятигор. правда. – 1950. – 28 июля.

Яковкина Е. И. История места погребения М. Ю. Лермонтова на пятигорском кладбище // Пятигор. правда. – 1938. – 24 июля.

Яковкина Е. И. Как был убит Лермонтов // Лит. газета. – 1938. – 15 окт.

Яковкина Е. И. Как хоронили Лермонтова // Пятигор. правда. – 1938. – 27 июля.

Яковкина Е. И. Кто руководил интригой против поэта? // Вечерний Тбилиси. – 1964. – 6-7 окт.

Яковкина Е. И. Лермонтов и советский театр: [К 135-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова] // Пятигор. правда. – 1949. – 14 окт.

Яковкина Е. И. Лермонтов на Кавказских водах. 1825, 1837, 1840-41: [Железноводск, Кисловодск, Пятигорск] // По лермонтовским местам. – М., 1940. – С. 111-146.

Яковкина Е. И. Музей "Домик Лермонтова" // Орджоникид. правда. – 1939. – 15 окт.

Яковкина Е. И. Музей "Домик Лермонтова" // Пятигор. правда. – 1946. – 6 февр.

Яковкина Е. И. На лермонтовской земле // Э. Капиев: Воспоминания современников. – Махачкала, 1975. – С. 168-174.

Яковкина Е. И. Найденный портрет: [М. Ю. Лермонтова] // Кавказ. здравница. – 1975. – 16 окт.

Яковкина Е. И. Новый знак любви народной: [Музей "Домик Лермонтова"] // Пятигор. правда. – 1948. – 27 июля.

Яковкина Е. И. О маршруте путешествия М. Ю. Лермонтова по Кавказу в 1837 году // Временник Гос. музея "Домик Лермонтова". – Пятигорск, 1947. – С. 56-69.

Яковкина Е. И. Об уничтожении на Кавказских Минеральных водах зданий, связанных с памятью о М. Ю. Лермонтове: Докладная записка Народному комиссару просвещения тов. Потемкину 10 янв. 1945 г. // Кавказские Минеральные Воды: К 200-летию юбилею, 1803-2003. – СПб., 2003. – С. 77-78. – (Наследие народов Российской Федерации; Вып. 2).

Яковкина Е. И. Первая на Кавказе // Кавказ. здравница. – 1975. – 30 дек.

Яковкина Е. И. По лермонтовским местам // Молодой ленинец. – 1938. – 20, 23, 24 окт.

Яковкина Е. И. Последний приют поэта: [Реставрация музея "Домик Лермонтова"] // Кавказ. здравница. – 1964. – 13 окт.

Яковкина Е. И. Сто лет назад // Орджоникид. правда. – 1941. – 25 мая.

Яковкина Е. И. Участники интриги // Ставрополье. – 1964. – № 3. – С. 48-51.

Яковкина Е. И. Ценные экспонаты // Пятигор. правда. – 1941. – 5 мая.

Яковченко С. Б. Способы выражения "чужого сознания" в ролевой лирике М. Лермонтова и М. Цветаевой // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1994. – С. 92-104.

Яковченко С. Б. Художественные средства создания поэтического театра М. Ю. Лермонтова (к анализу драмы "Маскарад") // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь, 1996. – С. 117-128.

Якунин О. Фокусник из романа "Герой нашего времени" // Ставрополье. – 1988. – № 5. – С. 90-93.

Миллер О. В. Литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Библиогр. указ., 1825-1916. – Л.: Б-ка АН СССР, 1990. – 345 с.

Миллер О. В. Библиография литературы о М. Ю. Лермонтове (1917-1977 гг.) / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); Сост. О. В. Миллер. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1980; – 517 с.

Миллер О. В. Литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Библиогр. указ., 1978-1991. / БАН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) АН СССР; Сост. О. В. Миллер; Ред. Г. В. Бахарева. – Л.: Б-ка АН СССР, 2003. – 382 с.

Морозова Л. И., Розенфельд Б. М. Лермонтов в музыке: Библиогр. справочник / Сост. Л. И. Морозова, Б. М. Розенфельд. – М.: Сов. композитор, 1983. – 175 с.

Попов А. В. М. Ю. Лермонтов и Кавказ: Рек. библиогр. с прил. хронолог. канвы кавказ. биограф. поэта. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1963. – 52 с.

М. Ю. Лермонтов и Кавказ: Указ. лит. (1964-1978 гг.) / Ставроп. краев. науч. б-ка им. М. Ю. Лермонтова; Сост. Т. Г. Лившиц. – Ставрополь, 1979. – 136 с.

Пятигорск в литературе, 1795-1980: Библиогр. указ. лит. / Сост. Л. А. Польской, Н. К. Шахназарова. – Пятигорск, 1983. – 72 с.: ил.

Составители:
заведующий отделом краеведческой литературы и библиографии
СКУНБ им. М.Ю. Лермонтова Т.Ю. Кравцова,
ведущий библиограф СКУНБ им. М.Ю. Лермонтова Т.А. Мишукова