

ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА: ДИАЛОГ КУЛЬТУР

ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО РОССОТРУДНИЧЕСТВА
В АРМЕНИИ
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. В.Я. БРЮСОВА
ОБЩЕСТВО ДРУЖБЫ «АРМЕНИЯ-РОССИЯ»

К 200-летию со дня рождения
М.Ю. Лермонтова

ТВОРЧЕСТВО М.Ю. ЛЕРМОНТОВА: ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Материалы
Международной научно-практической
конференции
(5 июня 2014 г.)

ЕРЕВАН
«Издательский дом Лусабац»
2014

УДК 821.161.1.0:06
ББК 83.3Р
Т 286

Печатается
по решению Ученого совета
Ереванского государственного
лингвистического университета
им. В. Я. Брюсова

Редакционная коллегия:

Амирханян М.Д. (редактор), Калинин М.А. (составитель), Закарян А.А., Тадевосян Т.В., Чулян А.Г.

ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА:
Т 286 **ДИАЛОГ КУЛЬТУР: Материалы Международной научно-практической конференции** (5 июня 2014 г.).- Ер.: Лусабац, 2014.- 202с.

В книгу включены материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Разнообразная тематика и значимость включенных в книгу статей представляют интерес, они показывают творческий характер М.Ю. Лермонтова, наводят на размышления.

Материалы книги могут быть использованы специалистами, а также любителями русской словесности.

Редакция не всегда согласна с включенными в книгу материалами, как содержательно, так и в оформлении, поэтому статьи публикуются в авторской версии.

УДК 821.161.1.0:06
ББК 83.3Р

© М.Д. Амирханян

От редактора

Очередная Международная научно-практическая конференция «Творчество М.Ю. Лермонтова: диалог культур», посвященная 200-летию со дня рождения великого русского поэта М.Ю. Лермонтова, вписывается в серию международных научно-практических конференций, прошедших в Ереване с 2009 по 2013 гг., которые были посвящены круглым датам классиков русской литературы: Н.В. Гоголю (2009), А.П. Чехову (2010), Л.Н. Толстому (2010), М.Ю. Лермонтову (2011), Н.А. Некрасову (2011), А.С. Пушкину (2012), А.Н. Островскому (2013), И.С. Тургеневу (2013).

Творчество М.Ю. Лермонтова по своим содержательным и формальным масштабам своеобразно и мало сравнимо с творчеством другого какого-либо писателя или поэта. И не секрет, что бытующее мнение о том, что творчество М.Ю. Лермонтова во многом остается загадочным в русской литературе и не находит разгадки, вполне оправдано. А те высокие вершины, которых достиг М.Ю. Лермонтов в своем творчестве, являются образцом в отображении русской разносторонней действительности и являются источником духовной подпитки читателя. Поэтому интерес к творчеству М.Ю. Лермонтова никогда не угасал. Он один из тех основоположников русской литературы, творчество которого представлено в многочисленных исследованиях и, уверенно можно сказать, будет изучаться и исследоваться и в будущем.

Современный читатель, особенно молодежь, к сожалению, смутно знает историю армянско-русских литературных и культурных взаимоотношений. Поэтому налаживание общекультурных контактов между двумя народами требует более широких форм общения, и одной из таких форм является настоящая Международная

конференция, посвященная 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова.

Любопытно, что некоторые выступления участников конференции вызвали особый интерес. Так, А. Закарян представил позабытую временем статью С. Городецкого «Сон», касающуюся истории создания стихотворения М. Лермонтова «Сон».

В связи с празднованием 100-летия со дня рождения М. Лермонтова в 1914г. В. Брюсов написал статью «Лермонтов». В своем выступлении А. Чулян озвучила эту любопытную статью.

А. Амирханян и Е. Белоусова в своей статье «“Ашик-Кериб” М.Ю. Лермонтова» высветили в дополнение к существующим армянский след в сказке М.Ю. Лермонтова «Ашик-Кериб».

Н. Хачатрян дала свою трактовку некоторых жанровых и типологических особенностей Предисловия к Журналу Печорина.

К сказанному добавим, что, в отличие от всех предыдущих международных конференций, в настоящей лермонтовской появился интересный доклад доктора филологических наук, профессора Гаспаряна Д.В. на армянском языке.

М.Д. Амирханян
Доктор филологических наук,
профессор

ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО РОССОТРУДНИЧЕСТВА
В АРМЕНИИ
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. В.Я. БРЮСОВА
ОБЩЕСТВО ДРУЖБЫ «АРМЕНИЯ-РОССИЯ»

К 200-летию со дня рождения
М.Ю. Лермонтова



Международная
научно-практическая конференция

«Творчество М.Ю. Лермонтова: диалог культур»

(5 июня 2014 г.)

Программа

Ереван-2014

Уважаемый(ая)_____

Приглашаем Вас принять участие
в Международной научно-практической
конференции

**«Творчество М.Ю. Лермонтова:
диалог культур»,**

которая состоится 5 июня 2014г.
в Ереванском государственном лингвистическом
университете им. В.Я. Брюсова

Адрес: ул. Туманяна, 42

Начало в 10^{00}
Время для доклада – 10 мин.

Оргкомитет

Вступительное слово

Калинин М.А. – Первый секретарь Посольства России, руководитель представительства Россотрудничества в Республике Армения

Выступления:

1. Армянские контакты и мотивы в творчестве М.Ю. Лермонтова

Амирханян М.Д.
доктор филологических наук, профессор,
Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я. Брюсова

2. Художественная структура романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (на арм. яз.)

Гаспарян Д.В.
доктор филологических наук, профессор,
Национальный институт образования

«Концепт личности» М.Ю. Лермонтова в поэзии Б.Л. Пастернака

Меликян Т.А.
кандидат филологических наук, доцент,
Гюмрийский государственный педагогический институт им. М. Налбандяна

3. Вечные темы: М. Лермонтов – С. Есенин

Мелкумян М.И.
доцент,
Ереванский государственный университет

4. О праздновании 100-летия со дня рождения М.Ю. Лермонтова в России в 1914 году

Чулян А.Г.
кандидат филологических наук,
Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я. Брюсова

5. «Ашик-Кериб» М.Ю. Лермонтова: контент оригинального текста и соответствие композиций

Амирханян А.М.
кандидат филологических наук, доцент,
Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна
Белоусова Е.В.
старший научный сотрудник
Музея-усадьбы Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»

6. Из истории дуэли М.Ю. Лермонтова в повести В. Щепетнева «Разгадка Пятигорской трагедии» и в романе О. Тарасевич «Последняя тайна Лермонтова»

Тадевосян Т.В.
кандидат филологических наук, доцент,
Ванадзорский государственный педагогический
институт им. О. Туманяна

7. Концепт «сон» в осмыслении С. Городецкого

Закарян А.А.
доктор филологических наук, профессор,
Историко-филологический журнал
Национальной академии наук Республики Армения

8. Восприятие В.Я. Брюсовым творчества М.Ю. Лермонтова

Даниелян Э.С.
Ереванский государственный лингвистический
университет им. В.Я. Брюсова

9. Армянское лермонтоведение: истоки и современность

Ханян К.С.
кандидат филологических наук, доцент,
Армянский государственный педагогический
университет им. Х. Абовяна

10. К вопросу об универсальности Лермонтова

Штайн К.Э.
доктор филологических наук, профессор
Петренко Д.И.
доктор филологических наук, профессор,
Северо-Кавказский федеральный университет

11. О сборнике переводов Фрунзика Киракосяна «Одинокий парус»

Мартиросян К.Г.
кандидат филологических наук,
Ереванский государственный лингвистический
университет им. В.Я. Брюсова

12. Предисловие М.Ю.Лермонтова к журналу Печорина

Хачатрян Н.М.
кандидат филологических наук, профессор
Ереванский государственный лингвистический
университет им. В.Я. Брюсова

13. Презентация книг о М.Ю. Лермонтове.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Вот уже шестой год в Армении по инициативе Общества дружбы «Армения-Россия», ее председателя, доктора филологических наук, профессора М.Д. Амирханяна проводятся международные научно-практические конференции, приуроченные к юбилейным датам выдающихся русских поэтов, писателей и драматургов.

К 200-летию со дня рождения Михаила Юрьевича Лермонтова представительство Россотрудничества в Республике Армения организует комплексные мероприятия, посвященные этой знаменательной дате. Важное место в ряду этих мероприятий занимает Международная научно-практическая конференция «Творчество М.Ю. Лермонтова: диалог культур», организованная совместно с Ереванским государственным лингвистическим университетом им. В.Я. Брюсова и Обществом дружбы «Армения-Россия».

В работе конференции принимают участие ведущие российские и армянские литературоведы – исследователи творчества М.Ю. Лермонтова. Тематика докладов, вошедших в сборник материалов конференции, включает широкий спектр вопросов, находящихся в центре внимания лермонтоведов. Особый интерес вызывают исследования, раскрывающие историю изучения и распространения лермонтовского наследия в Армении. Следует подчеркнуть, что некоторые доклады вводят в научный оборот оставшиеся вне поля зрения исследователей статью С. Городецкого «Сон», написанную в 1919 г., относительно истории создания стихотворения «Сон» Лермонтова, а также статью В. Брюсова

«Лермонтов», написанную в 1914 г. к 100-летию со дня рождения Лермонтова.

Несомненно, настоящая конференция станет импульсом для новых научных исследований творчества Михаила Юрьевича Лермонтова, внесет большой вклад в развитие литературных отношений и общекультурных контактов между Россией и Арменией, укрепление многовековой дружбы наших народов.

Первый секретарь Посольства России,
руководитель представительства
Россотрудничества в Республике Армения
М.А. Калинин

АРМЯНСКИЕ КОНТАКТЫ И МОТИВЫ

В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

М.Д. Амирханян
Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я. Брюсова

Творчество М.Ю. Лермонтова разнообразно по своей тематике, как и вообще русская литература XIX века. Это – патриотическая и любовная лирика, романтические сочинения и драма, русская действительность и инонациональная тема, разноплановая проза и поэзия.

В этом многообразии немалый интерес представляют армянские контакты и мотивы в художественном слове поэта.

В статье мы задались целью кратко рассмотреть контакты М. Лермонтова с представителями армянского народа и некоторые армянские мотивы в его художественном творчестве.

Известно, что М. Лермонтов состоял в дружеских отношениях с С.Д. Абамелек (Абамеликян), который так же как и он, служил в лейб-гвардии Гусарском полку. Их интересы пересекались по совместной службе, а также и увлечением живописью. М. Лермонтов нередко бывал в доме С.Д. Абамелек. Здесь же он познакомился с его сестрой Анной Давидовной Абамелек.

А.Д. Абамелек была высокообразованной женщиной, она отличалась «замечательной красотой, обширным образованием, природным умом, изящным вкусом и любовью к литературе»[1]. Владела английским, немецким, французским, греческим языками. Переводила на иностранные языки русскую поэзию, считалась одной из красавиц Петербурга. В 1832г. была назначена фрей-

[1] А.П. Базиянц. Над архивом Лазаревых. М.1982. С. 82

линой. Ей в разное время посвятили стихи А.С. Пушкин («В альбом княжне Абамелек»), И. Козлов («Анне Абамелек»), П. А. Вяземский («Княжне Анне Давидовне Абамелек»), Каролина Павлова («А.Д. Баратынской»)[1], И. Мятлёв (А.Д. Баратынской) и др. У А.Д. Абамелек хранился список стихотворений «Смерть поэта». М. Лермонтов подарил ей автограф стихотворения «Последнее новоселье». Очевидно, Лермонтов имел в виду ее известность в высших кругах и надеялся на ее рекомендацию опубликовать это стихотворение.

Лишившись материнской ласки с младенческих лет, Лермонтов остался на попечении своей бабушки Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, родная сестра которой, Екатерина Алексеевна, была замужем за богатым Кизлярским армянином А.В. Хастатовым.

Мальчиком Лермонтов рос болезненным, поэтому бабушка в 1818, 1820 и 1825 гг. привозила его на Кавказ на лечение. Вначале в Шелкозаводске, затем на Кавказских минеральных водах – в Горячеводске, где у Хастатовых был собственный дом (А.В. Очман)[2].

Естественно, впечатления и беседы с Акимом Хастатовым стали тем материалом, который в дальнейшем Лермонтов воплотил в своем творчестве. Это второй источник, откуда Лермонтов, безусловно, мог узнать какие-либо сведения об армянах.

К сказанному следует добавить, что М. Лермонтов в «Княжне Мери» упоминает, что «Вчера встретил ее (имеется в виду княжна Мери) в магазине Челахова… Это упоминание относится к владельцу «торгового за-

[1] А.Д. Абамелек была замужем за И. А. Баратынским, братом поэта Е.А. Баратынского

[2] Очман А.В. «Лермонтов и Армения: точки соприкосновения» в книге «М.Ю. Лермонтов: русская и национальные литературы». Ереван 2011, с. 188

ведения Пятигорска, хозяин которого, армянский купец, Никита Челахов привлекал покупателей разнообразием товаров, книгами и журналами»[1]. М. Лермонтов, будучи в Пятигорске в 1837,1840 и 1841гг., не мог не посещать этот магазин. Кроме того, в 1837г. встреча М. Лермонтова с В. Белинским там же произошла «в доме Варлама Карповича Арешева (Арешяна)»[2].

Это штрихи, показывавшие некоторые мотивы встреч и общения Лермонтова с представителями армянского народа, которые в той или иной мере прямо или косвенно нашли воплощение в его художественном слове.

Известно, что стихотворение «Смерть поэта» Лермонтова доставило автору немало хлопот и неприятностей. Против поэта было возбуждено дело, в результате чего высочайшим повелением он должен был покинуть Петербург и продолжить службу в том же чине в Нижегородском Драгунском полку в Тифлисе. Так, в марте 1837г. Лермонтов выехал на Кавказ. Дорога была длинной и изнурительной. Он в пути простудился и заболел. Из Ставрополя Лермонтова направили на лечение на воды в Пятигорск. В конце мая поэт уже был здоров. В сентябре он выехал в Анапу, оттуда отправился в Нижегородский полк в Тифлисе. Здесь, вместе с отрядом полка Лермонтов побывал в некоторых городах Закавказья: Шуше, Шемахе, Кубе и других. В Пятигорске он встречался с В.Г. Белинским, в Тифлисе – с генералом А.Г. Чавчавадзе, с переведенными в кавказскую армию декабристами А.И. Одоевским и др.

Ссылка на Кавказ дала Лермонтову богатый материал для творчества. Он написал первую редакцию

[1] Там же
[2] Там же

“Демона”, горскую легенду “Беглец” и ряд других сочинений.

В 1838г. Лермонтов написал стихотворение “Поэт”, в котором выражена мысль о высоком назначении поэта и поэзии. Слово «поэта» в стихотворении сравнивается с кинжалом, блестящим “отделкой золотой”, который много лет служил наезднику в горах, прорывал кольчуги, оставлял след на груди противника. Кинжал был

… взят заТереком отважным казаком
На хладном трупе господина,
И долго он лежал заброшенный потом
В походной лавке армянина.

Что это за «походная лавка армянина», где ее мог видеть Лермонтов? Реальность это или вымысел?

Лишившись политической независимости у себя на родине, армяне уезжали в разные места. В России переселенцы-армяне занимались земледелием, садоводством, виноделием, различными ремеслами, торговлей. Будучи неоднократно на Кавказе еще с детских лет (1818,182,1825 г.), затем в зрелом возрасте (1837), Лермонтов не один раз мог встретить торговые караваны армян, их «походные лавки». Могло же запечатлеться такое в памяти поэта, а затем воплотиться в стихотворении? Кроме того, в черновом варианте «Поэта» читаем:

В серебряных ножнах блистает мой кинжал,
Геурга старое изделие,
Булат его хранит таинственный закал,
Для нас давно утраченное зелье.

В Тифлисе Лермонтов посещал мастерскую известного тогда оружейных дел мастера, большого зна-

тока секретов ковки оружия армянина Геурга Элиарова, где подолгу наблюдал за ковкой оружия.

В наброске «Я в Тифлисе» говорится: «Я снял с мертвого кинжал для доказательства. Несем его к Геургу. Он говорит, что делал его русскому офицеру».

Это штрихи, которые, несомненно, наводят на армянский мотив в стихотворении «Поэт», намекают на его источник.

В главе «Максим Максимыч» романа Лермонтова «Герой нашего времени» также встречаются безымянные армяне. Здесь изображена картина приезда автора во Владикавказ, где он должен был ждать оказии, с которой мог бы поехать в Екатеринодар. В гостиницу в это время приехал и Максим Максимыч. В конце «сырого и холодного» дня, когда «беловатый туман начинает расходиться», они наблюдали, как во двор въехали «несколько повозок с грязными армянами, за ними пустая дорожная коляска. За нею шел человек с большими усами, в венгерке, довольно хорошо одетый для лакея; в его звании нельзя было ошибиться, видя ухарскую замашку, с которой он вытряхивал золу из трубки и покрикивал на ямщика. Он явно был балованный слуга ленивого барина – нечто вроде русского фигаро.

Скажи, любезный, - закричал я ему в окно, - что это – оказия пришла, что ли?

Он посмотрел довольно дерзко, поправил галстук и отвернулся; шедший возле него армянин, улыбаясь, отвечал за него, что точно пришла оказия».

Если учесть, что в основу глав «Бэла» и «Фаталист» легли происшествия, рассказанные кизлярским богатым армянином Хастатовым А.В. – мужем сестры бабушки Лермонтова Екатерины Алексеевны Хастатовой, у которых до того Лермонтов бывал неоднократно, то можно утвердительно предположить, что и в основу главы «Максим Максимыч» легли реальные события.

Армянский мотив встречается и в «Грузинской песне» Лермонтова. На первый взгляд, казалось бы, неприметный. Однако этот мотив указывает на принадлежность грозного и ревнивого старца к армянской национальности, в действиях которого проявляется прозорливость, жестокость и месть.

Жила грузинка молодая,
В гареме душном увядая;
Случилось раз:
Из черных глаз
Алмаз любви, печали сын,
Скатился;
Ах, ею старый армянин
Гордился!..
Вокруг нее кристалл, рубины;
Но как не плакать от кручины
У старика?
Его рука
Ласкает деву всякий день:
И что же? –
Скрываются красы как тень.
О боже!..
Он опасается измены.
Его высоки, крепки стены;
Но все любовь
Презрела. Вновь
Румянец на щеках живой
Явился
И перл между ресниц порой
Не бился.
Но армянин открыл коварность,
Измену и неблагодарность
Как перенесть!
Досада, месть,

Впервые вас он только сам
Изведал!
И труп преступницы волнам
Он предал.

В эту песнь Лермонтова вкралась неточность. У армян никогда не было гаремов. В автографе Лермонтов впоследствии приписал: «Слышано мною нечто подобное на Кавказе». Приписка напоминает неоднократное пребывание Лермонтова в имении своих родственников Хастатовых близ станицы Шелковской на Тереке, где тогда жили несколько десятков грузинских и армянских семей. Здесь, пожалуй, и слышал Лермонтов песню, которая послужила основой этого стихотворения.

Таким образом, армянские контакты в творчестве Лермонтова, как показывают беглые наблюдения, имеют реальную основу, свидетельствуют о многокрасочности творчества Лермонтова и русской литературы, ее особенностях.

Литература

1. *Лермонтов М.Ю. СС в 4 т. М. 1983, т. 4.*
2. *Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974, с. 259-299.*

ԼԵՐՄՈՆՏՈՎԻ «ՄԵՐ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՀԵՐՈՍԸ» ՎԵՊԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Դ. Գասպարյան
Կրթության ազգային ինստիտուտ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА РОМАНА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Гаспарян Д.В.
доктор филологических наук, профессор,
Национальный институт образования

Միխայիլ Յուրևիչ Լերմոնտովի (1814-1841) ստեղծագործությունների գեղարվեստական համակարգի ամբողջական քննությունը ծավալուն հետազոտության նյութ է: Կբավարավենք “Մեր ժամանակի հերոսը” (1838-1839) վեպով, ինչը գրողի կյանքի վերջին երկու տարիներին ունեցել է երկու հրատարակություն: Վեպի առանձին հատվածները “Отечественные записки”-ում տպագրվել են “Սպայի գրառումները Կովկասի մասին” վերնագրով: Պահպանված ինքնագրում վերնագիրը եղել է “Դարասկզբի հերոսներից մեկը”: Չմոռանանք, որ կարճ ժամանակ առաջ՝ 1836-ին, լույս էր տեսել Ալֆրեդ Մյուսեի՝ “Դարասկզբի զավակի խոստովանությունը” վեպը. վերնագիրը բառացի ձևակերպված է այսպես՝ “Դարի զավակներից մեկի խոստովանությունը” («La confession d'un enfant du siecle»): Մյուսեի հերոսի հուսահատության դրդապատճառները 1879-ի ֆրանսիական հեղափոխության տխուր հետևանքներն էին, Լերմոնտովինը՝ դեկաբրիստական շարժմանն հաջորդած բռնությունները:

Լերմոնտովի վեպը որքանով որ վաղուց արդեն համաշխարային գրականության արժեք է, նույն-

քանով էլ չափազանց արդիական է իր ամբողջ գեղարվեստական համակարգով՝ հերոս, հոգեբանություն, կառուցվածք, հայեցակարգ, գեղագիտություն, լեզվական մտածողություն… Սա սեղմ, բայց խոր ու խիտ վեպ է:

Ժամանակի հերոսի՝ Գրիգորի Ալեքսանդրովիչ Պեչորինի նախատիպը ինքը Լերմոնտովն է, այն նաև հավաքական կերպար է, որն արտացոլում է ժամանակի դեմքն ու մի ամբողջ սերունդի հոգեբանությունը: Ամեննին չպետք է զգուշանալ երբեմն խիստ բացասական ծայրահեղության հասնող անկեղծությունից, որովհետև անկեղծությունը կերպարի բացահայտման նախապայմանն է: Պեչորինի մեջ և՛ գրողն է, և՛ ծառայության մեջ գտնվող զինվորականը: Պեչորին-Լերմոնտովի դժվարին ճակատագրից են պոռթկացել բանաստեղծական այս տողերը. «Երբ ես իմ սեփական տառապանքն եմ հեգնել, // Ինչի՞ս է պետք տառապանքն ուրիշի»: Իսկ իր սեփական տառապանքն իրոք որ հեգնել էր. երեք տարեկան էր, երբ մահացավ մայրը, տատը հորը զրկեց որդուն խնամելու հնարավորությունից, և երեխան մեծացավ հոգեբանական սուր ցնցումների մեջ: Դրան էլ ավելացան մանկության տարիների ծանր հիվանդույթունները: Փրկությունը մուսաների հովանավորությունն էր, որ 14 տարեկանից նրան դարձրեց բանաստեղծ, նաև նկարիչ: Ստեղծագործական կյանքն էլ յուրովի լարվածություն էր հաղորդում նրան, որովհետև պատանի գրողը հայտնվում է ներշնչանքի պարգևած գաղտնախորհուրդ ներսուզումների մեջ: Վարքի ազատ դրսևորումները հոգեկան անկեղծության արտահայ-

տություն էին, որ բախվում էին ժամանակի պատին, ինչը նրա համար այլ բան չէր, քան «Փայլուն, բայց չնչին դար» («Դիմակահանդես»):

Վեպի և գլխավոր հերոսի կերպարի ձևավորման համար շատ են ոչ միայն կենսագրական նախադրյալները, ավելացրած նաև զինվորական ծառայությունը Կովկասում ու միջավայրի հետ ձևավորված դժվար հարաբերությունները, թագավորի կողմից մերժված լինելն ու կրկնակի աքսորը, այլև ճկատագրական կանխազգացողությունները՝ Պյատիգորսկին մերձակա Մաշուկ լեռան լանջին պաշտոնաթող մայոր և նախկին ընկեր Նիկոլայ Մարտինովի հետ մենամարտի մանրամասնություններն ու հոգեբանական վիճակները, որոնք արձանագրել են հուշագիրներն ու մարտավկան, գրեթե նույնությամբ համընկնում են Պեչորինի ու Գրուշնիցկու կերպարների վիպական նրբերանգներին, այն տարբերությամբ, որ իրական զոհը ինքն էր, իսկ վեպում՝ Գրուշնիցկին: Ըստ որոշ հետազոտությունների՝ Գրուշնիցկու նախակերպար է դիտվում Մարտինովը, ում Լերմոնտովը վաղուց էր ճանաչում, և ով էլ, հակառակ Լերմոնտովի հաշտության առաջարկների, հակառակ նրա, որ առաջին կրակողն ինքն էր և հանուն խաղաղության օդ կրակեց, բայց Մարտինովը Լերմոնտովվի սրտին արձակած գնդակով սպանեց նրան: Այս զուգադիպությունները ժամանակի հերոսի կերպարի ընդհանուր նկարագրի մեջ օրինաչափական են:

Այս շրջանակում հիշատակելի է նաև Լերմոնտովի «Մարգարե» (1841) բանաստեղծությունը՝ սիրո և ճշմարտության ծաղրված, քարկոծ-

ված հալածականի կերպարով, նաև մի շարք այլ քերթվածներ իր իսկ ճակատագրի ընթերցումով՝ անորոշություն ու ձանձրույթ, մոտալուտ դարանակալ մահվան տագնապներ: Ահա առանձին տողեր. «Ցավով, տրտմությամբ եմ մեր սերունդին նայում» («Խոհ», 1838), «Ես երկյուղով եմ նայում գալիքին // Եվ ձանձրույթով եմ անցյալին նայում» (1837), «Ասում են, թե ինձ քի~չ է մնացել, // Եվ մեռնում եմ ես // <...> // Ահա գնդակը դիպել է կրծքի՛ս, // Ծակել ու անցե՛լ...»: Այս բնույթի են նաև «Ես դուրս եմ ելնում մենակ ճանապարհ» (1841), «Երազ» (1841) բանաստեղծությունները: Ահա առաջինի սկզբի երկտողը և երկրորդի 3-րդ տունը.

Դաղստանի հովտում, միջօրեի շոգին,
Ընկած էի անշարժ՝ կապարը իմ սրտում...

***

Ես կյանքից արդեն հուսալիք չունեմ,
Եվ չեմ ափսոսում օրերս անցյալ,
Ես ազատություն և հանգիստ կուզեմ,
Ես կուզեմ քնել և ինձ մոռանալ...

Կան նաև վեպի ստեղծման տարիներին գրված բանաստեղծություններ, որոնք ասես պատառիկներ լինեն ժամանակի հերոսի խորհրդածություններից՝ «Բանաստեղծը» (1838), «Մի հավատա դու քեզ» (1839): Վեպի «Թաման» գլխի նախավերջին պարբերության մեջ առկա է նաև «Առագաստ» (1832) բանաստեղծության արձակ մի տարբերակ:

Հիմա տեսնենք, թե ինչ հատկանիշերով է ձևավերվում, կառուցվում, խտանում և ամբողջանում վեպի գեղարվեստական համակարգը:

Վեպն սկսվում է նախաբանով, որտեղ ուրվագծվում է հեղինակի հայեցակարգը. «Մեր հասարակությունը <...> վատ է դաստիարակված <...>: Այդ հասարակությունը նման է մի գավառացու»: Այդ հասարակությունը ծնել է ի՛ր սերունդը, որի նկարագիրը այս է. «Մեր ժամանակի հերոսը մի կերպար է, որ կազմված է մի ամբողջ սերունդի արատներից՝ իր ամբողջ զարգացմամբ հանդերձ»: Հասարակություն-սերունդ-անհատ (հերոս) շղթան շատ հստակ է, այստեղից էլ հերոսի ճշմարտացիության հավաստումը. «Էլ ինչի՞ չեք հավատում Պեչորինի իրական լինելուն: <…>: Չլինի՞ այն պատճառով, որ նրա մեջ ավելի ճշմարտություն կա, քան դուք այդ կցանկանայիք»:

Հասարակություն-սերունդ-հերոս անհատականացումը և հերոս-սերունդ-հասարակություն ընդհանրացումը վեպի հիմքն է, ինչի վրա կառուցվում է գործողությունների գեղարվեստական համակարգը: Վեպի գեղարվեստական համակարգի շաղախն ամեհի ճշմարտությունն է, որին, իրենց կաղապարված ուղեղից ելնելով, կա՛մ չեն հավատում և կա՛մ որից վախենում-զգուշանում են: Ճշմարտությունն այնտեղ է, որտեղ և՛ առանձին դասավորված, բայց միասնական գործողություններն են կամ, հեղինակի բնորոշմամբ, առանձին վիպակները, և՛ հերոսի խոստովանական օրագրերը: Ամեն մի դրվագ դառնում է վեպի գեղարվեստական համակարգը կառուցող գործոն: Այստեղ անզոր են տեսական

ձևակերպումները՝ «Գեղագիտական զգացմունք և գեղագիտական իդեալ», «Դրական և բացասական կերպար», «Գեղագիտություն և բարոյականություն», «Իրականության գեղագիտական հատկանիշ և գեղագիտական հասկացություն» (գեղեցիկ, վեհ, ողբերգական, կատակերգական), քանզի անհրաժեշտաբար ամեն ինչ պետք է դիտել որպես գեղարվեստական միասնական համակարգ, և դա՝ սկսած ձևից (կառուցվածք), հերոսների գործունեություններից (բովանդակություն) մինչև պատկեր, լեզու և ոճ, մինչև ներքին ձև, պատում, նկարագրություն և ասույթի սեղմություն ունեցող իմաստախոսություններ:

ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ
Առաջին մաս
Բելա
Մաքսիմ Մաքսիմովիչ
Պեչորինի օրագիրը
Առաջաբան
Թաման
Երկրորդ մաս
Իշխանուհի Մերի
Ֆատալիստը

«Բելա»-ն նորավեպ է՝ տեղադրված ճամփորդային գրառումների մեջ: «Մաքսիմ Մաքսիմիչ»-ն առանձին պատմվածք է: «Պեչորինի օրագիր»-ն ունի առաջաբան, ինչի մեջ հեղինակն ասում է, թե փոխել է բոլոր իրական անունները և շարունակում. «Բայց այն մարդիկ, ում մասին նրա մեջ խոսվում է, երևի

կճանաչեն իրենց: <...>: Մենք համարյա միշտ ներում ենք այն, ինչ հասկանում ենք»: «Թաման»-ը ինքնակենսագրական դրվագ է: «Իշխանուհի Մերի»-ն օրագրային վիպակ է: «Ֆատալիստը», իր գրական ազդակով հանդերձ, նորավեպ է:

Ամբողջ վեպն իր բնույթով պատմողական, նկարագրական, խոհական պատում է: Այդ շերտերը ներթափանցված են և ակնարկված:

Պատմողական կողմը ամրապնդվում է հուշող արտահայտություններով. «սկսեցի պատմել», «պատմելու տրամադրություն չունեմ»: Հեղինակային մշտական ներկայությունն իր ձայնն ունի վեպում և մի տեղ, խոսքն ուղղելով ընթերցողին, ավելացնում է. «Բայց գուցե դուք ցանկանում եք Բելայի պատմությունն իմանալ: Նախ՝ ես վիպակ չեմ գրում, այլ ճամփորդական նոթեր, հետևաբար չեմ կարող հարկադրել շտաբս-կապիտանին, որ նա ավելի շուտ պատմի, քան նա իրոք սկսեց պատմել»: Այնուհետև՝ «Այժմ դուք կավարտեք Բելայի պատմությունը…», «Նա ինձ իր մասին արդեն պատմել էր և այն ամենը, ինչ հետքրքրական էր, իսկ ես պատմելու բան չունեի», «-Դուք ինձ կպատմե՞ք Պետերբուրգի ձեր կյանքից… -Ճշմարիտն ասած, պատմելու բան չունեմ», «Ինչպե՞ս թե, պատմեցեք»:

Ուղեկից են պատմելու, պատմվող նյութի հետաքրքրաշարժությունն ըղգծող հարցերը: Օրինակ՝ «Կազբիչն ի՞նչ եղավ», որ նշանակում է աբողջացնել այն, ինչ հայտնի է նրա մասին: «Քոբիում բաժանվեցինք Մաքսիմ Մաքսիմիչից <…>: Մենք հույս չունեինք իրար այլևս հանդիպելու, սակայն հանդիպեցինք, և, եթե կցանկանաք,

կպատմեմ ձեզ. դա մի ամբողջ պատմություն է»: Անմիջապես հաջորդում է այդ «պատմությունը»՝ «Մաքսիմ Մաքսիմիչ» գլուխը: Նկարագրական խոսքը պատմողական խոսքի շարունակությունն է: Գալիս է Պեչորինի արտաքինը ներկայացնելու պահը, և Մաքսիմ Մաքսիմիչը հեղինակին ասում է. «Այժմ ես ձեզ համար պետք է նկարեմ նրա պատկերը»: Եվ այդ նկարագրությունը, այլ կերպ՝ բառանկարը, զբաղեցնում է մեկ և կես էջ ծավալ: Նկարագրական հրաշալի պատկերներ են Գուդ սարից Քոբի կայան իջնող ճանապարհը, Պյատիգորսկում հավաքված հասարակության հագուկապը, նիստուկացը, արդուզարդը, իշխանուհի Մերիի արտաքին գեղեցկությունը, զբոսանքները: Իսկ Կովկասի վայրի և չքնաղ բնության նկարագրություններն իրենց անընդհատականությամբ ստեղծում են տարածական և տեսողական գրեթե առարկայական զգացողություններ:

Այս պատմող-նկարագրող հայացքն ունի նաև հետաքրքրասեր աչք, որ հարկ եղած դեպքում նաև գաղտնի հետևում է գործողություններին՝ տեսնում ու լսում: Դա վեպում առկա և հեղինակին ու Պեչորինին հատկանշական գաղտնալսումն ու գաղտնատեսությունն է: Թաքնված աչքի ու ականջի առակայությունը հեղինակային հնարք է, որ բանեցվում է գործողության անմիջականությունն ու անընդհատականությունը պահապանելու համար, հակառակ դեպքում այդ մասին պետք է լրացուցիչ պատմել: Մասին-ն ընդգծում ենք, որովհետև վիպական հյուսվածքի և՛ հետաքրքրաշարժությունը, և՛ իմաստաբանությունը մասինի մասին է:

Ահավասիկ համապատասխան արտահայտություններ. «Դռան ետևը կանգնած լինելով՝ ես կարողացա բանալու անցքով դիտել նրա դեմքը», «հետաքրքրությունից դրդված՝ գաղտագողի մոտեցա <...>, կարողացա տեսնել», «Բարձր թուփը ծածկում էր ինձ, բայց թփի տերևների միջից ես կարողացա տեսնել ամեն ինչ», «Ես փոքր-ինչ հեռու գնացի և սկսեցի գաղտագողի հետևել», «Ես կամացուկ մոտեցա նրանց ետևից, որ ծածուկ լսեմ նրանց խոսակցությունը», «Ես <...> գաղտագողի մոտեցա պատուհանին» և տեսա ու լսեցի, «Կարողացա հետքրքրվողի հայացք գցել սենյակների ներսը», «Բախտը երկրորդ անգամ ինձ առիթ ընձեռեց ծածուկ լսելու մի խոսակցություն, որը պետք է վճռեր Գրուշնիցկու բախտը»:

Այս ամենը նաև հետաքրքրասեր, հետևողական, նպատակասլաց, զգուշավոր, ինքնապաշտպան բնավորություն է ձևավորում:

Վիպական պատմությունները բազմիցս ընդհատվում են ընթացիկ դեպքերով՝ պատմողի և լսողի առանձին գործողություններով: Պատմությունները մեկը մյուսին պատմում են թեյ խմելիս, ճանապարհ գնալիս, հանգրվաններում սպասելիս: Ավելացնենք, որ հեղինակը շատ ուշադիր է մանրամասնությունների հանդեպ, որոնք երբեք անտեղի չեն, որովհետև տարածություն ու միջավայր են ներկայացնում ու առարկայացնում:

Այս ամենի շնորհիվ ստեղծվել է պատմողական, նկարագրական, առարկայական մի շատ իրապաշտական վեպ: Հեղինակն իր հերոսի

գործողությունների մի ծայրից բռնում և, ջանալով ոչինչ չվրիպել, շատ ուշադիր նրան հասցնում է տեղ:

«Բելա» հատվածի առաջին իսկ պարբերությունն ազդարարում է որոշակի սկիզբ, որոշակի տարածական շարժում և հեղինակ-հերոսի որոշակի նկարագիր: Ահա. «Ես փոստակառքով գալիս էի Թիֆլիսից: Իմ սայլակի ամբողջ բեռը մի փոքրիկ ճամպրուկ էր, որի կեսը լի էր Վրաստանին վերաբերող ճամփորդական նոթերով: Դրանց մեծ մասը, ձեր բախտից, կորել է…»: Այս «Ես»-ը հեղինակն է՝ որպես հերոս, ով ճանապարհին պետք է հանդիպեր սայլով Ստավրոպոլ արքունի բեռներ տեղափոխող շտաբս-կապիտան Մաքսիմ Մաքսիմիչին և լսեր ու գրի առներ նրա պատմությունները: Մաքսիմ Մաքսիմիչը պատմում է ու նկարագրում, նրա խոսքը իրականությունն արտացոլում է լուսանկարչական ճշգրտությամբ, իսկ ահա շարադրվում գեղարվեստական լուսանկարչության բարձր արվեստով: Պատմությունը, նկարագրությունն ու շարադրությունը նույնն են, տվյալ պատմության շարադրանքի մեջ նույնն են նաև հեղինակ-հերոսն ու պատմող-հերոսը: Առանցքում Բելայի ու Պեչորինի կյանքի պատմությունն է, ինչն առարկայանում է որոշակի տեղանքում՝ բնություն, ճանապարհներ, շինություններ, աուլներ, ամրոցներ, տներ, որոշակի է եղանակը և հատկապես միջավայրը:

Հեղինակային բնութագրություններով երևում են ռուսական ինքնակալության կողմից նոր նվաճված լեռնականները՝ թաթարներ, չերքեզներ, չեչեններ, օսեր, կաբարդիններ… Նվաճվածների դիմակա-

յությունը դեռևս չի մարել: Հարմար պահի կարող են նաև սպանել ռուս զինծառայողներին: Այս բոլոր ցեղերի ու նրանց ներկայացուչիցների հանդեպ առկա է նվաճողի արհամարհանքը: Բոլորը նրա համար վայրենիներ են, ինչպես Հռոմի համար արևելքի բարբարոսները: Օսերը նրա համար ծույլ, կեղտոտ և «խիստ հիմար ժողովուրդ են», չերքեզները հարբելուց հետո անպայման կռիվներ սարքող, չեչեններն ավազակներ ու տկլորներ են, բայց կտրիճ են և գիտեն զենքի հարգը: Ցեղային հատկանիշերը խտանում են. «…ուղեկցում էր նոգայական սայլի ճռռոցը և թաթարական թախծոտ երգի կրկներգը»: Մի դրվագում նաև հայերն են. «Հյուրանոցի բակ մտան կեղտոտ հայերով լի մի քանի սայլակներ…»: Հայերի հանդեպ այս բացասական վերաբերմունքը գալիս է Պուշկինից՝ «Դու վախկոտ ես, դու ստրուկ ես, դու հայ ես»: Քիչ հետո, թեև Լերմոնտովի հայերից մեկի դեմքին ժպիտ է երևում՝ «նրա կողքից քայլող հայը ժպտալով պատասխանեց…», բայց վերաբերմունքն արդեն կար:

Բնական միջավայրը հեղինակը լրացնում է նաև կովկասյան բնակավայրերի հիշատակությամբ՝ Թիֆլիս, Արագվայ, Թերեք, Կոյշաուրի հովիտ, սարեր՝ Գուդ, Էլբրուս, Կազբեկ, Դարյալի կիրճ, Լարսի անցակետ, Վլադիկավկազ, Պյատիգորսկ, Կիսլովոդսկ, Մաշուկ…

Այս ամենն ի՛ր տեղին, բայց խոսքն առաջ տանող ուժը, խոսքը ձգողը մագնիսը նվաճող ժողովրդի զինվորական գրողի առջև բացված Կովկասի արտասովորությունն է, բնությունից բացի տեղաբնիկների սովորությունները, կյանքի առնձնա-

հատկությունները: «Արտասավո՞ր»,- բացականչում է «Ես»-ը՝ հեղինակ-պատմողը, և հարցասիրությամբ ունկնդրում Մաքսիմ Մաքսիմիչի պատմությունը Բելայի մասին: Նույնքան հետաքրքրական են նրանց հարսանյաց հանդիսությունները, միալար ու ձգվող երգերը:

Կովկասյան նյութի շրջանակներում Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը» վեպը Պուշկինի «Ճանապարհորդություն դեպի Արզրում» ուղեգրական արձակի զարգացումն է դեպի գեղարվեստ: Պուշկինի երկում միայն ուղեգրական նշումներն են, իսկ Լեռրմոնտովի վեպում ուղեգրականը հագեցված է գեղարվեստական դրվագներով:

Հեղինակ-հերոսը Մաքսիմ Մաքսիմիչի հետ ճանապարհ է անցնում, հանգրվանում իջևանատներում, լսում իր ուղեկիցի պատմությունները և առանձնության հարմար մի պահի դրանք գրի առնում: Այսպես, հեղինակի կերպարը վիպական պատումի մեջ վերածվում է գործող հերոսի: Ընթացում երևում է ինքնանկարը. «…ժամանակը զուր չվատնելու համար մտածեցի գրի առնել Մաքսիմ Մաքսիմիչի պատմվածքը Բելայի մասին, չենթադրելով, թե դա վիպակների երկար շղթայի առաջին օղակն է լինելու»: Հետո արդեն դրան պետք է ավելանար Պեչորինի օրագիրը և այդ կապակցությամբ գրված առաջաբանում հեղինակ-հերոսը պիտի շարադրեր. «Նորերս ես իմացա, որ, Պարսկաստանից վերադառնալով, Պեչորինը մեռնում է: Այդ լուրն ինձ շատ ուրախացրեց, ինչն ինձ իրավունք է տալիս տպագրելու այս նյութերը, և ես առիթից օգտվեցի՝ իմ անունը դնելու եմ ուրիշի

գրվածքի ճակատին»: Սա նրա համար «անմեղ կեղծիք» է, որհովետև խորքում մեղք չկա:

Օրագրի առաջաբանի հեղինակ-հերոսն իր վերաբերմունքն է հայտնում Պեչորինի մասին. «Գուցե ընթերցողներից ոմանք կցանկանան իմանալ իմ կարծիքը Պեչորինի բնավորության մասին: Իմ պատասխանն այս գրքի վերնագիրն է: «Բայց այդ չար հեգնանք է»,- կասեն նրանք: Չգիտեմ»: Ուրեմն, ընթերցողի համար կար մեկ ուրիշ հերոսի կերպար կամ իդեալ՝ պահպանված Վալտեր Սկոտի ռոմանտիկական պատմավեպերից և մյուսների վեպերից: Սա արդեն ձեռնոց էր՝ նետված անցյալի ճակատին, ճիշտ այնպես, ինչպես Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտ»-ը որպես ազդակ բոլոր այն ասպետական-հերոսական վեպերին, որոնցով կրթվել էր ընթերցողական ճաշակը:

Ըստ Բելինսկու՝ «Պեչորինը մեր ժամանակների Օնեգինն է». ստացվում է կերպարների ժառանգորդական շղթա, որովհետև Լերմոնտովն իր հերթին այս երկով ուղղորդեց ռուսական վեպի հետագա համաշխարհային փառքը, քանզի «Ռուսական վեպի ամբողջ մեծ գետը սկիզբ է առնում այդ վճիտ աղբյուրից» (Ա. Տոլստոյ):

Պեչորինի կերպարն ամբողջանում է օրագրերի մեջ: Հեղինակը շարունակում է բնօրինակից նկարելու՝ անմիջական տպավորություններով գրելու սկզբունքը և ներսից ու դրսից բացահայտում է իր հերոսի էությունը: Նրա թողած տպավորությունը շարունակում է մնալ դրական՝ «հիանալի», բայց միայն թե նա «մի քիչ տարօրինակ» երիտասարդ է: Ըստ Մաքսիմ Մաքսիմիչի՝ նա կլիներ 23 տարեկան,

բայց կարելի էր նաև 30 տարեկան համարել: Նա ազնվացեղ էր, ունևոր, գեղեցիկ ու ինքնավստահ, իսկ քայլվածքը ծույլ էր ու անփույթ:

Հաջորդում է չերքեզ Բելայի և ռուս զինվորական Պեչորինի սիրո պատմությունը: Բելայի հայրը իշխան է, վեպի ընթացքը որոշող գործողությունների մեջ են Բելայի՝ թոկից փախած եղբայր Ազամաթը, լեռնեցու կենդանական բնազդներով ապրող գող, ավազակ, բայց ջիգիթ Կազբիչը՝ իր հրեղեն Ղարագյոզ ձիով: Այս ձիուն տիրանալու նպատակով Ազամաթը պատրաստ է Կազբիչի համար փախցնել Բելային կամ հոր ամենալավ հրացանն ու թուրը: Ի վերջո, Ազամաթը քրոջը փախցնում է Պեչորինի համար և վերջինիս գիտությամբ տիրանում Ղարագյոզին: Պեչորինը խորամանկորեն մոլորեցնում է Կազբիչին. ձին կապված էր ամրոցում, և հիմա չկա: Կազբիչը լեռների օրենքով վրեժ է լուծում՝ սպանում է Ազամաթի հորն ու տիրանում նրա ձիուն, հետո էլ Բելային առևանգելու անհաջող փորձից հետո նրան հասցնում դաշույնի մահացու հարված:

Մինչ առևանգվելն ու դաշունահարվելը Բելան արդեն սպանված էր, որովհետև աղջկան տիրանալուց և վայրի գեղեցկուհուն սիրո հմայքներին ընտելացնելուց չորս ամիս անց Պեչորինն արդեն ձանձրանում է նրա կողքին: Աղջկա բորբոքված սերը մնում է անպատասխան, իսկ Պեչորինն իր ձանձրույթը փարատում է որսորդությամբ:

Սկսվում է Պեչորինի հոգեբանական դրաման: Ոչ ոք նրան ավելի լավ չէր ճանաչում, քան ինքը, և ահա սկիզբ է առնում ինքնախոստովանությունը. «…ես դժբախտ բնավորություն ունեմ <…>. եթե ես

ուրիշների դժբախտության պատճառ եմ, ապա ինքս էլ պակաս դժբախտ չեմ»: Ծնողների խնամքից դուրս գալուց հետո նա վայելել է բոլոր հաճույքները, ինչ կարելի էր դրամով գնել: Եվ հիմա՝ «Հաճույքներն ինձ զզվեցրին: Հետո ընտիր հասարակություն մտա և շուտով հասարակությունն էլ ինձ ձանձրացրեց»: Նրան ձանձրացրել են և՛ աղջիկներն ու մարդիկ, և՛ գիտությունն ու գրքերը, որովհետև իրականությունն արդեն իսկ ունի իր պատասխանը՝ «ամենաերջանիկ մարդիկ տգետներն են»: Այս իմացությամբ փառքը բախտի բան է, որ ճարպկություն է պահանջում: Արդեն իսկ նրա մեջ հունավորված այս հոգեբանությունը բախվում է Բելայի սիրուն: Շարունակվում է ինքնաբացահայտումը. «դեռ սիրում եմ նրան, նրա համար կյանքս կտամ, բայց ձանձրանում եմ»:

Պեչորինը հոսող գետ է: Նույնականության մեջ նրա հոսքը դադարում է, նա հոգեբանորեն սկսում է լճանալ, բայց չի թողնում, որ վրա հասնի ճահճացումը, ինչն արդեն իրոք մահ է: Փրկությունը շարժումն է՝ որսորդություն, ճամփորդություն, արկածներ: Նրա համար գրավիչ է ոչ թե Եվրոպան, արդեն իսկ ծանոթ բարքերով, այլ Ամերիկան, Արաբիան, Հնդկաստանը…

Պեչորինի առիթով պետք է ձևակերպել գրականագիտական մի դատողություն. կերպարները չեն լինում դրական կամ բացասական, լինում են դրական կամ բացասական ինչ-ինչ հատկանիշերի կրողներ: Այսպես է, որովհետև մարդու բնավորությունը հոգեբանական տարբեր հատկանիշերի քիմիական մի բարդ միացություն է, որոշ կողմերի

ցայտուն արտահայտությամբ: Ըստ այդմ՝ կերպարներին տրվող դրական և բացասական պարզունակ ձևակերպումը պետք է դիտել կերպարը մարդկայնորեն լիարժե՞ք է, թե՞ թերի դրվածքով: Ըստ այդմ՝ Պեչորինը լիարժեք կերպար է՝ բնավորության որոշակի գծերի խտացումով: Պեչորինի հոգեբանական գերակայությունը ձանձրույթն է: Ձանձրույթ ամեն ինչից, որ նաև նշանակում է հոգեբանական նահանջ, ոգևորության տեղատվություն: Բանը հասնում է «ձանձրույթի մոդային», և պատմող-հեղինակն ու Մաքսիմիչը ճշտում են, թե այդ մոդան ումից է գալիս՝ ֆրանսիացիների՞ց, թե՞ անգլիացիներից:

Գաղափարապաշտ գրողները հոգեբանական գերիշխող արժեք դարձրեցին համաշխարհային վիշտը, տիեզերական թախիծը, բայց ահա իրապաշտության համար այդպիսին դարձավ ձանձրույթը, արագ հիասթափությունն ամեն ինչից…

Բելայի ողբերգական մահից հետո «Պեչորինի դեմքը առանձին ոչինչ չէր արտահայտում: <…>: Սկսեցի խոսել,- պատմում է Մաքսիմ Մասիմիչը:- Նա գլուխը բարձրացրեց և ծիծաղեց… փշաքաղվեցի այդ ծիծաղից»: Չև չկա, բայց այսպիսի ինքնադրսևորումն այլ բան չէ, քան… տարօրինակություն: Միջանկյալ հիշենք, որ տարօրինակ էր նաև Լերմոնտովի սերը հայրենիքի հանդեպ («Հայրենիք»): Բայց Բելայի հանդեպ այս տարօրինակությունը ևս մեկ բացահայտիչի պահանջ ունի, ինչն անձնապաշտությամբ պայմանավորված անտարբերությունն է և դրանից բխող հոգեբանական ընդվզումը:

Մաքսիմիչի հետ վերջին հանդիպման ժամանակ Պեչորինն ասում է, որ մեկնում է Պարսկաստան: Մաքսիմիչը հիշեցնում է, որ իր մոտ են մնացել Պեչորինի օրագրային գրառումների տետրերը, ինքը ցանկանում է վերադարձնել, բայց Պեչորինն անտարբեր է անգամ դրանց հանդեպ, և տետրերը թողնում է Մաքսիմիչի մոտ: Վերջինս էլ, չիմանալով, ինչպես վարվել դրանց հետ, հանձնում է հեղինակ-պատմողին:

Օրագրի առաջին գլուխը վերնագրված է «Թաման». ինքնակենսագրական ճշգրտությամբ, որ վկայել են հուշագիրները, Պեչորինի անունով Լերմոնտովը ներակայացնում է Թամանում կատարված մի իրադարձություն:

Օտար քաղաքում Պեչորինը վարձել է ծովափնյա մի բնակարան, շատ արագ պարզվում է, որ վատ համբավ ունեցող տուն է: Գործողության մեջ են մտնում կույր տղան, խուլ պառավը, ճապուկ ու զմայլելի մի վայրի աղջիկ, և «ազնիվ մաքսանենգ» Յանկոն: Կա մի ճիշտ դիտարկում՝ կույրի նուրբ շրթունքներին ժպիտ է ելնում. «Այդ ժպիտն ինձ վրա ամենտհաճ տպավորությունը թողեց»: Այդպես է. կույրի անհասցե ժպիտն իրականում միշտ վանող է:

Կարող է հարց առաջանալ. ինչի՞ համար է վեպի այս գլուխը: Հեղինակն իր հերոսին՝Պեչորինին ներկայացրել ու ճանաչելի է դարձրել մարդկային հարաբերությունների մի նոր ոլորտում: Նույն հարցն իրեն է ուղղում նաև Պեչորինը. «Եվ ճակատագրի ինչի՞ն է պետք ինձ գցել ազնիվ մաքսանենգների խաղաղ շրջանը: <…>: Ես թողեցի Թամանը: Ի՞նչ եղան պառավն ու խեղճ կույրը, չգիտեմ: Եվ ի՞նչ իմ

գործն են մարդկային ուրախություններն ու թշվառությունները…»: Դարձյալ նույն հոգնած հայացքը, ձանձրույթի թմբիրը և անփույթ անտարբերությունը: Կերպարն իր հոգեբանական զարգացման մեջ է, ինչն արդեն բարձրակետի է հասնում օրագրային գրառումներով առանձնացած «Իշխանուհի Մերի» գլխում:

Դեպքերը կատարվում են Պյատիգորսկում (մայիսի 11-ից մինչև հունիսի 7-ը) և շարունակվում Կիսլովոդսկում (հունիսի 7-ից հունիսի 16-ը): Պյատիգորսկում Պեչորինը բնակարան է վարձում քաղաքի ծայրամասում, Մաշուկ լեռան լանջին (այնտեղ, ուր մենամարտի ժամանակ պիտի սպանվեին նախ Գրուշնիցկին, ապան ինքը՝ Լերմոնտովը): Այստեղ արդեն բուժման եկած բարձր հասարակությունն է, կենտրոնում իշխանուհի Լիգովսկայան է ու նրա գեղեցկուհի դուստր իշխանուհի Մերին, զինվորականներ Գրուշնիցկին, Պեչորինը, վերջինիս նախկին մտերմուհի Վերան, նրա ամուսինը, բժիշկ Վերները:

Գրուշնիցկին ոտքից թեթև վիրավոր է, հագնում է զինվորի հաստ շինել և իր այդ երկու տարբերիչ հատկանիշերով սիրում է հասարակության վրա տպավորություն թողնել: Նա նաև արտասանելու սիրահար է, գիտե ասել, խոսել, զբաղեցնել: Ըստ հեղինակի՝ «բավականին սրամիտ է <…>: Նա չի ճանաչում մարդկանց և նրանց թույլ լարերը, որովհետև իր ամբողջ կյանքի ընթացքում զբաղվել է միայն իրենով: Նրա նպատակն է վեպի հերոս դառնալ»: Եվ դառնում է՝ թե՛ վեպի հերոս, թե՛ սիրավեպի (ռուսերեն «роман» բառը երկու իմաստն

էլ ունի): Գրուշնիցկին նաև «նշանավոր քաջի» անուն է հանել: Պեչորինը նրան տեսել է պատերազմում. «Դա ռուսական քաջության նման չէ՛ …»: Կովկասը նրա համար սոսկ «ռոմանտիկական մոլեռանդության» վայր է՝ հետաքրքրական թե՛ նվաճողական պատերազմներով, թե՛ անսովորությամբ, թե՛ սիրավեպերով: Որպես ողբերգական-հերոսական կերպարը ներկայանալը Գրուշնիցկու ցանկությունն է, բայց նրա մակերեսային ոգևորության պաշարները շատ արագ սպառվում են, և նա աստիճանաբար հաղթահարվում և անգամ դառնում է ծիծաղելի : Ծաղրը խորանում է. «Սակայն այն րոպեներին, երբ Գրուշնիցկին դեն է նետում տրագիկ մանտիան, նա բավականին սիրելի է և զվարճացնող»:

Միջավայրը լեցուն է «համարակալած գլխարկ» դրած զինվորականներով, պճնամոլներով, քաղքենիներով, բախտ որոնողներով: Այս ամենի մեջ շողշողում է իշխանադուստր Մերիի անապակ կերպարը, ում կողքին միշտ Գրուշնիցկին է:

Պեչորինի և Գրուշնիցկու միջև կա սառը հակամարտություն: Նրանք իրար ճանաչում են, հանդուրժում են իրար, բայց, ահա իշխանուհի Մերիի ներկայությամբ ակնհայտ է դառնում, որ նրանք հոգեբանական հակամարտության մեջ են: Իր ուժերին վստահ Պեչորինն աղջկան դարպասելու նախաքայլերը զիջում է Գրուշնիցկուն: Երկուսն էլ տարված են Մերիով, բայց Պեչորինի սիրախաղն այլ օրենքներ ունի. «Ես արհամարհում եմ կանանց, որպեսզի նրանց չսիրեմ». հենց այդպես, որպեսզի կյանքը չվերածվի «տարօրինակ մելոդրամայի»:

Մերին ընդամենը գեղեցկության ներկայություն է, բայց ոչ ինքնություն: Նա ունի «թավշահայաց աչքեր», նրա «հոգին շողում է դեմքին»: Նա անգլերեն Բայրոն է կարդացել:Առաջին անգամ է բաց հասարակության մեջ՝ պարահանդեսներ, զբոսանքներ, ընդունելություններ, հանդիպումներ. երևում են նրա առաջին համակրանքներն ու հակակրանքները, հիասթափություններն ու ոգևորությունները: Թեկնածուների լայն շրջանակի մեջ նա, ի վերջո, կատարում է իր ընտրությունը: Նա սիրահարվում է Պեչորինին:

Իրադարձություններին համընթաց շարունակվում է Պեչորնի ինքնաբացահայտումը. «…ես բարեկամության ընդունակ չեմ, երկու բարեկամներից մեկը միշտ մյուսի ստրուկն է, թեպետ հաճախ նրանցից ոչ մեկն էլ այդ չի խոստովանում»: Այնուհետև, նկատի ունենալով բժիշկ Վերենրին, շարունակում է. «Հաճախ էինք հանդիպում իրար ու երկուսով շատ լուրջ խոսում վերացական նյութերի մասին, մինչև երկուսս էլ նկատում էինք, որ իրար ձեռք էինք առնում: <…>: Գիտեինք միմյանց համարյա բոլոր գաղտնի մտքերը»: Այսպես, Պեչորինի համար կյանքը խաղ է. լինելով խելոք ու կշռադատող՝ իրադարձությունների մեջ նա արագ նշմարում է կատակերգության ձևավորումը, հերոսների պահվածքն ու գոծողությունների հանգույցը, ինչի լուծման համար պատրաստ է անգամ ջանք թափել: Նրա մեջ խորքային ծաղր կա կյանքի ցանկացած դրսևորման հանդեպ: Երբ Պեչորինն արդեն որպես «նոր ճաշակի վեպի հերոս» հետաքրքրել էր Մերիին և կարելի էր ծանոթանալու համար իրար ներկայանալ, նա ասում է. «…մի՞թե

հերոսներին ներկայացնում են: Նրանք այլ կերպ չեն ծանոթանում, քան անխուսափելի մահից իրենց սիրեցյալին փրկելով»: Սա ակնարկ է ռոմանտիկական վեպերի հերոսական-սխրալի գործողությունների հանդեպ, որով վարակված էր ընթերցասեր բարձր հասարակությունը: Սա նաև ծաղր է՝ նետված քաղքենիական հիվանդագին ինքնասիրությանը. «Օ՛, ինքնասիրություն, դու այն լծակն ես, որով Արքիմեդը ցանկանում էր երկրագունդը շուռ տալ»:

Այսպես, Պեչորինի մեջ հիասթափությունից առաջացած ձանձրույթը դառնում է կյանքի ողբերգականությանը հակադարձվող ծաղր և վերածվում կենսավեպ ձևավորող հոգեբանության:

Ծանոթության առաջին իսկ պահերին նա հասցնում է Մերիի մեջ իր հանդեպ ատելություն առաջացնել. «Իշխանուհին ատելով ատում է ինձ»: Բայց սա դեռևս այն գրավիչ ատելությունն է, որ պետք է վերածվեր սիրո: Պեչորինն աստիճանաբար ուժգնացնում է Մերիի վրա թողած տպավորությունը և նրանից հեռացնում-վանում երկրպագուներին: Թեև նախապես Մերին ցանկանում էր Պեչորինի դեմ հանել համակիրների «աշխարհազորը», բայց աստիճանաբար նա ևս ձգտում է Պեչորինի հետ առանձնացման: Այս իրադարձությունների մեջ Պեչորինը երևում է որպես կանացի հոգեբանության խոշոր մասնագետ: Ըստ նրա՝ «Կանայք սիրում են միայն նրան, ում չեն ճանաչում»: Այդ իսկ տրամաբանությամբ ուզում է առեղծված մնալ: «Ես երբեք սիրածս կնոջ ստրուկը չէի դառնում»,- իր մասին ասում է նա: Իսկ սա նշանակում է, որ նա

չպետք է սիրեր ուժեղ բնավորության տեր կանանց կամ՝ նրան այդպիսիք չեն հանդիպել:

Ի վերջո, Պեչորինի և Գրուշնիցկու շրջանակը Մերիի շուրջ սեղմվում է, և նրանք նախ սկսում են խոսքով մենամարտել՝ կշռաչափ ունենալով իշխանուհու վերաբերմունքը մեկի կամ մյուսի նկատմամբ: Գրուշնիցկին Մերիի կողմից Պեչորինին ստորացնող լուրեր է հասցնում, ըստ որի՝ Պեչորինի հայացքը տհաճ է ու ծանր, և որ նա Մերիի համար «վատ համբավ» ունի: Թեև մոմի ու դաշույնի դար էր, բայց «օդը հագեցած էր էլեկտրականությամբ», ուստի ճայթյունը պիտի տեղի ունենար:

Այս ընթացքում զուգահեռ դիպաշար է ձևավորվում: Հանքային ջրերում Պեչորինը հանդիպում է բուժման նպատակով այդտեղ ժամանած նախկին մտերմուհի Վերային, ով հանուն իր երեխայի ապագայի ամուսնացել էր տարեց և կաղ մի ծերուկի հետ: Նրանք գաղտնի վերապրում են իրենց սերը: Եվ որպեսզի այս կապը հասարակության մեջ կասկած չհարուցի, Պեչորինը ցուցադրաբար ավելի է մոտենում Մերիին և ավելի ակնհայտ է դարպասում նրան:

Այն է, Գրուշնիցկին պետք է հասներ վերջնական հաջողության, երբ Պեչորինը մեկընդմիշտ խաղից դուրս է թողնում նրան՝ նախ պարահանդեսում, ապա զբոսանքի ժամանակ խորքից գրավելով Մերիի սիրտը և նրան հասցնելով հոգեբանական այնպիսի ինքնահաղթահարման, որ կախարդանքի մեջ հայտնված աղջիկը անում է առաջին վճռական քայլը: «Ես չէի ուզում Ձեզ հետ ծանոթանալ, որովհետև Ձեզ շրջապատում է երկրպագուների շատ հոծ

բազմություն, և ես վախենում էի բոլորովին կորչել այդ խմբի մեջ»,- կեղծ համեստությամբ ասում է Պեչորինը, ինչին ի պատասխան Մերին լրիվ գաղտնազերծում է իրեն. « Դուք իզուր էիք վախենում: Նրանք բոլորը խիստ ձանձրալի են…»: Այսքանից հետո Պեչորինը ոչ մի սրտաշարժ արարք չի անում: Հերթական գրառումի մեջ նա այսպես է բացահայտվում. «Ես հաճախ եմ հարցնում ինձ, ինչո՞ւ եմ այսպես համառորեն ձգտում երիտասարդ աղջկա սիրուն, ում գայթակղել չեմ ցանկանում և ում հետ երբեք չեմ ամուսնանա: <…>: Վերան ինձ ավելի է սիրում, քան իշխանուհի Մերին երբևէ կսիրի: Եթե նա ինձ անհաղթելի գեղեցկուհի թվար, ապա գուցե թե ինձ հրապուրեր ձեռնարկման դժվարությունը»: Այստեղից հետևություն՝ Վերան ավելի է սիրում, իշխանուհի Մերին «անհաղթելի գեղեցկուհի» չէ:

Գրուշնիցկին հերթական մի փորձ է անում Մերիի աչքին վերականգնելու իր վթարված հեղինակությունը: Առիթը նրա նոր ստացած սպայական կոչումն էր: Բայց ապարդյուն. հերթական մի պարահանդեսի ժամանակ «իշխանադուստրն արդեն ատում էր նրան»: Այս պարտությունից հետո Գրուշնիցկու և Պեչորինի հարաբերությունները դառնում են թշնամական: Գրուշնիցկին դադարեցնում է բարևը: Պեչորինը հերթական անգամ իր մեջ է նայում և Մաքսիմ Մաքսիմիչին խոստովանում. «Բոլորն իմ դեմքի վրա կարդում էին գոյություն չունեցող, բայց ենթադրվող վատ հատկությունների նշաններ: <…>: Ես բարոյական հաշմանդամ դարձա»:

Մերին ասես գտել է իր երջանկությունը. «Դուք երբևէ սիրե՞լ եք արդյոք,- հարցնում է Պեչորինը:- Մինչ քնքուշ հոգին բառեր կգտներ «էլեկտրական կայծը» Պեչորինի ձեռքից հոսում անցնում է նրա ձեռքին»: Հոգեբանական պահի այս շիկացմանը հաջորդում է Պեչորինի վերաբերմունքը. «Ես այդ բոլորն արդեն անգիր գիտեմ. ահա թե ինչն է ձանձրալի» և ինքնաձաղկումը. «Չլինի՞ թե ես իրոք սիրահարված եմ… ի՛նչ անհեթեթություն»: Այս ինքնաճանաչողությամբ անգամ նա շարունակում է սիրո թակարդ հյուսել հուսավառ պատրանքների մեջ ճախրող աղջկա շուրջ, ստեղծում այնպիսի վիճակ, որ Մերին անի երկրորդ և որոշիչ քայլը և առաջինն ասի, որ սիրում է Պեչորինին: Իսկ վերջինս լռում է, այս հապաղումի պահին աղջիկն ստիպված շարունակում է. «Արդյոք ուզո՞ւմ եք այդ»: Հաջորդում է սպանիչ պատասխանը. «Ինչի՞ համար»:

Այսքանից հետո Պեչորինն իրեն համարում է վամպիր, և իր մասին ավելացնում. «Եվ դեռ բարի մարդու անուն ունեմ ու ձգտում եմ այդ անվան»: Հաջորդում է կործանարար պատասխանը, և նա աղջկան ուղղակի ասում է. «Ես ձեզ չեմ սիրում»: Պեչորինն անտարբեր չէր կանանց նկատմամբ, չմոռանանք, որ Վերայի հետ գաղտնի տեսակցությունները շարունակվում էին, բայց բավական է, որ ակնարկ լիներ ամուսնության մասին, և նա խայթվածի պես խրտնում ու ընկրկում էր:

Վիպական հանգույցը, որ բացվել և շատ արագ ու անմիջական դիպաշարով զարգացել էր, հասնում է գագաթնակետին. Գրուշնիցկու հրահրմամբ Պեչորինն իր դեմ է տրամադրում զինվորական

շրջանակի ատելությունը: Գրուշնիցկին և մի դրագուն կապիտան գիշերով հետապնդում են նրան. Վերայի մոտից դուրս գալիս կարծում են, թե իշխանուհի Մերիի մոտից է դուրս գալիս, քանի որ նրանք ապրում էին հարևանությամբ. բանը հասնում է վիրավորանքների, ի վերջո՝ մենամարտի:

Մենամարտի մանրամասներին տեղեկանում ենք միայն ամիս ու կես անց Պեչորինի արած գրառումներից, երբ զինվորական ծառայության մեջ էր մեկ այլ ամրոցում: Նորից հիշվում է Մաքսիմ Մաքսիմիչը, ով տվյալ պահին որսի էր գնացել: Պեչորինի հանձնարարությամբ նրա մարտավկա Վերները Գրուշնիցկուն կոչ է անում բացատրվել և իրար վրա չկրակել: Գրուշնիցկին մերժում է, որովհետև դավ էր նյութել՝ իր ատրճանակը լիցքավորված էր, հակառակորդինը՝ ոչ, ինչին Պեչորինը տեղյակ էր ու կրակելուց առաջ բացահայտում է դավադրությունը: Մենամարտում են վեց քայլի վրա: Առաջինը կրակում է Գրուշնիցկին և վրիպում՝ քերծելով Պեչորինի ծունկը, իսկ վերջինս սպանում է նրան:

Մենամարտի ժամանակ իր հերոսի խոհերն ու ապրումները կյանքի վերջին ճակատագրական պահին ամենայն հավանականությամբ համակել են նաև իրեն՝ Լերմոնտովին:

Պեչորինին է հասնում Վերայի նամակը՝ դարձյալ ճակատագրական այս տողերով. «Ով մեկ անգամ քեզ սիրեց, էլ չի կարող առանց որոշ արհամարհանքի նայել մյուս տղամարդկանց»: Վերան ամուսնուն հայտնում է Պեչորինի հետ կապված ամբողջ ճշմարտությունը և նամակը եզրափակում այս

տագնապներով. «Ես կորած եմ: <…>: Ես քեզ համար ամեն ինչ կորցրի աշխարհում»:

Իր հերթին իշխանուհի Մերին նմանվում է գարնանամուտին կարկտահարված ծաղկած ծառի և հիվանդանում «ջղերի թուլությամբ»: Պեչորինը հավատացած է, որ դա «հասարակ հիվանդություն չէ», որ «գաղտնի վիշտը սպանում է նրան…»: Պեչորինն իր մեջ աղջկան ոտքի կանգնեցնելու սիրո մի կայծ անգամ չի գտնում: Դեռ ավելին. «Իշխանադո՛ւստր, Դուք գիտեք, որ ես ծիծաղում էի Ձեզ վրա… Դուք պետք է արհամարհեիք ինձ»: Կատարվում է դարձ ի շրջանս յուր, և աղջիկն ասում է. «Ես ատում եմ Ձեզ»: Բայց սա ատելության այն առաջին ալիքը չէ, որ հետո փոխվեց սիրո: Սա վիրավորված հոգու ատելություն է, որ անգամ կարող է նաև վրեժ նյութել:

Վեպն ամփոփվում է «Ֆատալիստը» գլխով: Սերբ պարուչիկ Վուլիչն ատրճանակը դեմ է անում ճակատին և կրակում: Ատրճանակը փուստ է տալիս, չի կրակում:Ստույգ մահը վրիպում է: Նրա դեմքին Պեչորինը մահվան կնիք էր տեսել, քանի որ «…այն մարդու դեմքին, ով մի քանի ժամից հետո պետք է մեռնի, անխուսափելի ճակատագրի ինչ-որ տարօրինակ դրոշմ է լինում»: Ուրեմն, վրիպած մահը պետք է վրա հասներ. հարբած մի կազակ իրիկնամուտի կիսամութի մեջ թրով կիսում է ճանապարհին հանդիպած խոզին, ապա նույն անգիտակից վայրագությամբ ուսից ներքև կտրում է Վուլիչի թևը: Վտանգի ենթարկելով կյանքը՝ հարբած կազակին ծնկի է բերում Պեչորինը: Կազակի հրացանից արձակված գնդակն անցնում է նրա ուսի

վրայով, պոկում ուսադիրը, իսկ կրակոցից առաջացած ծուխը խանգարում է կազակին արագ գտնել թուրը: Պեչորինը կարող էր ճակատագրին զոհ դառնալ, բայց չի դառնում, դեռ նրա ժամանակը չէր եկել:

Պեչորինի կերպարը վերստին վտանգավոր գայթակղության մեջ է. «Ես ապրում էի մի ծեր ուրյադնիկի մոտ, ում սիրում էի իր բարության և մանավանդ սիրունիկ աղջկա՝ Նաստյայի պատճառով»: Նաստյան, դռանը կանգնած, նրան է սպասում և իր հերթին մատնված է անորոշության:

«Ֆատալիստը» գլխի առկայությունը պայմանավորված է նախախնամության անտեսանելի ուժի խոր գիտակցությամբ: Նախախնամության մասին Պեչորինը պատմում է Մաքսիմ Մաքսիմիչին: Իսկ վերջինս ամփոփում է. «Նրա ճակատին էլ այդ է գրված»:

Լերմոնտովն այսպես կանխազգում է իր ճակատագիրը: Իսկ Պեչորինի այս ճակատագրապաշտությունը դառնում է պատիժ շրջապատի համար՝ մահանում է Բելան, սպանվում է Գրուշնիցկին, կյանքի բնականոն հունից դուրս են ընկնում Վերան և Մերին:

Վեպում առանցքային ներկայություն է Մաքսիմ Մաքսիմիչը: Տեղ-տեղ նրա կերպարն ավելի ցայտուն է, տեղ-տեղ՝ թույլ կամ աննկատ: Մաքսիմ Մաքսիմիչը տարիքն առած մարդ է: Իր ծնողների մասին արդեն 12 տարի է, ինչ որևէ տեղեկություն չունի: Բելայի մահից հետո ասում է. «Չէ՛, նա լավ արեց, որ մեռավ: Դե, ինչ կլիներ նրա դրությունը, եթե Գրիգորի Ալեքսիչը նրան լքեր»: Նա անգամ

վշտանում է, որ Բելան մահից առաջ, անամոթ ցավերի մեջ, ոչ մի անգամ իրեն չի հիշել. «Այնինչ, կարծեմ, ես նրան հոր պես էի սիրում»: Մաքսիմ Մաքսիմիչը բարի մարդ է, բայց այստեղ չոր, հաշվենկատ զինվորականի վերաբերմունք է: Մաքսիմիչի համար ևս Պեչորինը ժամանակի հերոսն էր: Այդ կապակցությամբ Պեչորինին նա այսպես է ներկայացնում հեղինակ-հերոսին. «Մենք մտերիմ ծանոթներ էինք, բայց դե մտերիմ ծանոթն ի՞նչ է ներկա դարում… Ես նրա համար ի՞նչ եմ…»: Բնական է, որ Պեչորինը, ով շատ արագ հոգնում, ձանձրանում էր կանանցից, Մաքսիմ Մաքսիմիչին ևս երկար դիմանալ չէր կարող: Այս տեսադաշտում նա ձևակերպում է հարաբերությունների իրական դրվածքը և ավարտում իր ներկայությունը վիպական զարգացման մեջ: «Մենք՝ անկիրթ ծերուկներս, ինչպե՞ս կարող ենք ձեր ետևից հասնել… Դուք բարձր հասարակության պատկանող երիտասարդներ եք: Քանի դեռ չերքեզների գնդակների տակ ենք, դուք էլի ոչինչ… իսկ երբ հետո հանդիպենք, կամաչեք նույնիսկ ձեռք մեկնել մերպեսներին»:

Սա ճակատագրերի վեպ է և, որպես այդպիսին, հարուստ է ապագա գործողությունները խորքից նախապատրաստող կանխատեսում-կռահումներով: Օրինակ, երբ Մաքսիմ Մաքսիմիչն ասում է. «Ես չմոռացա նկատել, թե որտեղ կապեցինք մեր ձիերը (գիտե՞ք աննախատեսելի դեպքի համար)»,- և «Բելա» գլխում այդ աննախատեսելի դեպքը՝ հարսանիքին հաջորդող իրարանցումը, տեղի է ունենում: Ձիերի տեղն իմանալը նպաստում է այդտեղից արագ հեռանալուն: Կամ՝ իշխանուհի Մերիի շուրջ

հյուսվող սիրախաղի սկզբում բժիշկ Վերները Պեչորինին ասում է. «Նախազգում եմ, որ խեղճ Գրուշնիցկին ձեր զոհն է լինելու»: Կամ՝ «… զինվորական սեղանին գամված հանճարը պետք է մեռնի կամ խելագարվի ճիշտ այնպես, ինչպես հզոր կազմվածք ունեցող մարդը նստակյաց կյանք և համեստ կենցաղ վարելիս մեռնում է կաթվածից»: Կամ՝ «Երբ ես մանուկ էի, մի պառավ մորս համար գուշակեց իմ բախտը: Նա ինձ գուշակեց մահ՝ չար կնոջ երեսից»:

Վեպի գեղարվեստական համակարգի բաղադրիչներ են պարզ պատմողական լեզուն, հերոսներին կերպավորող ոճական դարձվածքները, նաև առատորեն շաղ տված պատկերավորման միջոցները՝ մակդիր, փոխաբերություն, համեմատություն, չափազանցություն, խոսքի հակադարձություն, գրոտեսկ և այլն: Ահա գրքի ընդհանուր գեղանկարչությանը բնորոշ համեմատության օրինակ՝ «Օդը մաքուր է ու թարմ, որպես մանկան համբույր»: Ահա հակադարձ մտածողությամբ կառուցված պատկերի մի նմուշ. «անեկդոտները հիմար լինելու աստիճանի խելացի էին»:

Մ. Յու. Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը» վեպի արտաքուստ պարզ գեղարվեստական համակարգի խորքում կյանքի բարդ միկրոտիեզերքն է, աշխարհի սեղմված մանրակերտը, որ բացահայտվում է հերոսների վարքով ու ճակատագրով և որոշակի իրադրության ու վիճակների մեջ այդ ամենին ուղղված հեղիանակային հայեցակետով:

Резюме

В сюжете романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» показаны разочарование и тоска, историческое и общественное движение и вытекающие из этого декабристское движение и последующие гонения и тирания.

В наши дни роман актуален своей фабулой, потому что свободолюбие человечества и последующий прогресс стоят перед лишениями и крахом. В романе раскрывается преемственность поколений. Если «Печорин – Онегин наших дней» (Белинский), то Печорин в последующие времена является предком многих героев русской и мировой литературы.

Роман «Герой нашего времени» является художественным развитием очерка Пушкина «Путешествие в Арзрум».

Художественная структура романа – это микрокосмос и миниатюра вселенной, в которой все элементы: герои, их деятельность и судьба, природа, внутренняя взаимосвязь и переходы, авторские воззрения и эстетика гармоничны.

Օգտագործված գրականություն

1. *М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений: В 4-х томах, "Наука", Ленинград, 1979-1981.*
2. *Մ.Յու. Լերմոնտով, Ընտիր երկեր, Երևան, «Սովետական գրող», 1982:*

М.И. Мелкумян
Ереванский государственный университет

Её величество Лирика во все времена с неколебимой строгостью отбирает в свою свиту отмеченных истинным даром поэтического творчества служителей, которые должны отвечать вполне конкретным высочайшим требованиям. Ещё Гегель отмечал, что «индивидуальность субъективного таланта и колорит эпохи более всего определяемы именно в лирике» (4, 428). Для лирического произведения, таким образом, важна не сама изображаемая картина, а чувство, которое она вызывает. И поэтому «поэт должен чувствовать сильно, глубоко, по-своему открывать новый мир души… или мыслить оригинально, видеть в явлениях то, что другие в них не видят» (4, 427). Ведь каждый поэт идёт в лирику со своим, никем другим не сказанным словом. И это слово становится достоянием многих, если не всех, способных на сопереживание, «сколь бы ни была велика доля интимного, узколичного, высказанного в этом слове» (4, 461) – вот в этом и заключена общезначимость лирической поэзии.

Несомненно, М.Ю. Лермонтов своим совершенным поэтическим даром полностью отвечал всем самым высоким критериям лирики.

Своё слово он сказал так, что оно прозвучало уверенно и крепко даже после гениальных шедевров А.С. Пушкина. Он сумел мастерски и с глубоким познанием открыть в своей поэзии неведомый сверхчувственный мир, связанный с вечностью. Он отчётливо слышал и искусно передал мелодии песен ангелов и хоров «стройных светил и облаков» - музыку небес. (См. об этом статью в лермонтовском сборнике 2011 г.)

Однако для лирики важно также умение поэта (кроме своей индивидуальной, личной направленности) сказать своё слово на, так называемые «обязательные» вечные темы, которые во все времена присутствуют в лирической поэзии. Это, конечно же, темы природы, родины, любви, жизни и смерти и др. И эти темы неизменно присутствуют в творчестве истинных поэтов независимо от времени, эпохи, политических, социальных и других условий. В литературной критике принято, что рассмотрение наследия поэта «требует подхода к нему с точки зрения тех «вечных» проблем, над разрешением которых бились мыслители и художники многих поколений» (4, 362).

Интересно проследить, как эти «проблемы» были пережиты и выражены в творчестве двух замечательных служителей Лирики совершенно разных эпох от Николая I до Николая II и дальше: М.Ю. Лермонтова и другого «звонкоголосого» поэта уже совсем другой России – С.А. Есенина. В литературоведении существует тенденция «видеть литературное влияние только или преимущественно в тех случаях, где налицо сходство сопоставляемых произведений… однако «преемственность» - это не только продолжение и развитие, но и расхождение различных творческих индивидуальностей и полемика времен, различных эпох» (1, 255).

Вот с этих позиций и попытаемся рассмотреть как созвучия, так и разногласия, которые, естественно, неизбежны в творчестве поэтов разных эпох, занимающих при этом столь прочное место в храме лирической поэзии. В первую очередь, конечно же, важно при рассмотрении художественных произведений учитывать всю совокупность их связей со своим временем, ибо своеобразие творческого лица того или иного художника слова «проявляется не вопреки общим закономерно-

стям литературного развития данного периода, а в соответствии с ними и по существу благодаря им» (1, 254).

Обоим поэтам довелось служить в царской армии, и обоим пришлось понести наказание за свои взгляды на самодержавие, царскую власть. М.Лермонтов был корнетом лейб-гвардии Гусарского полка (ему было 23), когда он написал прославившие его стихи «На смерть поэта» о свете «завистливом и душном клеветников ничтожных, жадною толпой стоящих у трона». За эти слова Лермонтов был арестован, посажен на гауптвахту и сослан в полк на Кавказ. С.Есенин служил санитаром в полевом царскосельском военно-санитарном поезде № 143, находящемся под попечительством царской семьи и лично императрицы. За отказ написать стихи в честь царя ратник Есенин (было ему тогда 22) был откомандирован в Могилёв на фронт в дисциплинарный батальон. Правда, революционные события спасли его от более строгих взысканий, но в вопросе «власть и поэт», как видим, поэты оказались едины во взглядах, и оба понесли наказание – один за то, что написал, другой – за то, что отказался написать стихи о царе.

О падении самовластья, как ни странно, тоже можем найти весьма схожие стихи у обоих поэтов. В 1830 году, за 83 года до произошедших событий, Лермонтов 16-летним юношей написал своё пророческое «Предсказание». Есенин был почти вдвое старше, когда в 1924 году, уже на исходе своей недолгой жизни написал «Воспоминание» о прошедшем в 1917 г. перед его глазами большевистском перевороте. Оба стихотворения почти одинакового объёма (18-20 строк), оба не разделены на строфы и оба написаны одним и тем же размером (пятистопным ямбом), т.е. даже звучат одинаково. Только глаголы у Лермонтова в будущем времени, а у Есенина, естественно, в прошедшем, но картина написана та же, теми же красками и тем же настроением. У

Лермонтова – «России чёрный год»; у Есенина - «жуткий снежный день». У Лермонтова – «смерть и кровь» незащищенных законом людей; у Есенина – «железная тень… черепах из стали». У Лермонтова – терзаемый «сей бедный край»; у Есенина – «все чуяли грозу… у публики дрожат поджилки». У Лермонтова – «зарево окрасит волны рек»; у Есенина – «взошла железная заря». Примечательно, что Есенин всё описанное видит «мутным взглядом» и с большой долей неопределенности («все знали *что-то*»), тогда как у Лермонтова картина абсолютно ясная и вполне определенная и конкретная, где «всё ужасно мрачно», где даже слышен «плач и стон», т.е. Лермонтов не только видел, но и слышал будущее. Воистину, «большое видится на расстоянье».

Одна из обязательных тем в лирике – тема Родины, конечно же, присутствует в творчестве и Лермонтова, и Есенина. Причём и здесь проявляется полное созвучие в настроении, в описании схожей картины, хотя лермонтовская «Родина» написана в 1841 году, уже в последний год короткой жизни поэта, а «Русь» Есенина появилась в 1914 году, когда тоже недолгий творческий путь поэта ещё вёл его к вершинам известности.

Люблю отчизну я, но странною любовью!
Не победит её рассудок мой, -
…Но я люблю – за что, не знаю сам…, -

пишет М.Лермонтов, и С.Есенин вторит ему:

Но люблю тебя, родина кроткая!
А за что – разгадать не могу…

И тот, и другой видят «в злую заморозь в сумерки мглистые \ на берёзках висят галуны» и «чету белеющих берёз». Здесь и «избёнки», и «леса безбрежные», и «тощие поля», и «степей холодное молчанье», и «хижины хилые», и «поля… в печали своей», и «дрожащие огни печальных деревень» - разве это не штрихи одной и той же картины, навевающей грусть и щемящую сердце сопричастность к каждой детали в родной стороне. Более того, оба поэта важнейшей чертой своего родимого края считают «пляску с топаньем и свистом под говор пьяных мужиков», когда «гаркнут ребята тальянкою, выйдут девки плясать у костров» - это «веселье короткой радости» наводит умиление на чувство, которое испытывают к своей родине, не взирая на все перемены в её истории и жизни, оба эти прекрасные поэта.

Стихи о природе родного края также неизбежно обязательны в творчестве поэта-лирика. «Окружающий художника естественный мир – не только предмет изображения; мир этот служит средством разрешения встающих перед человеком психологических и философских проблем; он приобщает художника к вечности; он открывает ему путь к самопознанию, к самовыражению, к изъявлению глубочайших эмоций, к разрешению противоречий души» (4, 364). И вот этот путь у каждого художника свой. По известному тургеневскому определению («храм» или «мастерская») природа создаёт среду, в которой формируется душа человека, т.е. между человеком и природой отношения гармоничны. У Есенина человек – часть природы, он сосуществует с ней, «природа в заговоре с человеком и заменяет ему инстинкт» (4, 363), т.е. природа не противостоит миру людей. Совершенно иное восприятие у Лермонтова – здесь человек никак не вписывается в природу, он с ней в глубоком противоречии и только наносит вред её цельности и гармонии.

Я сам, как зверь был чужд людей…
И все природы голоса
Как будто речь свою вели
О тайнах неба и земли
В торжественный хваленья час.
Лишь человека гордый глас
… не раздался…

(«Мцыри»)

Считается, что «истинный поэт обязан быть творцом, а не описателем, вкладывать в описываемое чувства и мысль» (4,407). У Лермонтова эти чувства и мысли уже содержатся в описываемом. Если у Есенина природа неизменно окрашена авторским *переживанием,* то у Лермонтова – это авторское *восприятие.* Есенин воспроизводит – Лермонтов вникает. «Есенинская «философия природы» выстраивалась по крупинкам из бесчисленной массы впечатлений и переживаний, возникавших в его повседневных контактах с окружающим миром» (4, 376). С затейливой простотой в фольклорных традициях он «опредмечивает» природу, передавая космическое, всеобщее через обиходное и простое (туча – борода, луна – глаз и т.д.). У Лермонтова такое вообще невозможно, у него природа неизменно возвышенна и не может опускаться до очеловечивания. Его поэтическому восприятию ближе позиция А.Фета: «Природа – она имеет свой язык, который порою более выразителен, чем человеческая речь, - что не выскажешь словами – звуком на душе навей» (4, 367). У Лермонтова именно такое вслушивание, постижение, настороженное улавливание этих звуков природы, сильная тяга к природе как единственному достойному почтения собеседнику и наставнику. И если Есенин пишет «понятен мне глагол земли», то Лермонтову более понятен глагол небес («и песен небес заменить не могли …скучные песни зем-

ли»). Если Есенин мог написать «серенький ситец бедных небес» или

Но даже с тайной неба \ Веду я тайно спор.
Сшибаю камнем месяц, \ Бросаю, в небо свесясь,
Из голенища нож.
(«О Русь, взмахни крылами»)

То есть у Есенина – бунт против небес, тогда как у Лермонтова именно с небесами полная гармония. Его всегда тяготил «шум мирской» и притягивали звуки небес, сулящие желанное отдохновение, «свободу и покой».

В творчестве каждого поэта-лирика своё особое место занимают его «философские размышления о жизни и смерти, о человеческой судьбе, о преходящем и вечном в земном существовании» (4, 411). Судьба поэта в значительной мере трагична: его стремление к идеалам абсолютным и бесконечным больно ударяется о полярность идеала и действительности, о напряжённость противоречий между ними. В сущности, действительность, окружающее общество, столь несоответствующее идеалам поэта, и приводит его в конечном счёте к трагической гибели. В 27 лет погиб Лермонтов, в 30 – Есенин. Хотя отношение к жизни и к уходу из неё у них было довольно-таки различное. На творчество и жизнь Есенина наложили свою печать великие катаклизмы эпохи войн и революций. Лермонтову пришлось жить в последекабристскую эпоху в лишенном истинной элиты обществе. Но не только исторические условия диктовали разный подход этих поэтов к миру иному. Для Есенина земная жизнь естественна и даже любима:

Слишком я любил на этом свете
Всё, что душу облекает в плоть.

И на этой на земле угрюмой
Счастлив тем, что я дышал и жил.
Оттого и дороги мне люди,
Что живут со мною на земле.

Просто перемены в этой жизни лишили поэта своей среды, своего места. За год до смерти он пишет:

Россия! Кто ты? Марево иль путь?
Куда же мне, куда теперь идти?
Моя поэзия здесь больше не нужна.
Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен.
(«Возвращение на родину»)

Я не знаю, что будет со мною…
Может в новую жизнь не гожусь.
(«Неуютная жидкая лунность»)

Многочисленные поездки, попытки создать семью, кабацкая жизнь – нигде не находил он своего места, даже родная деревня была уже совсем не той. Везде его преследовал «чужой и хохочущий сброд». Он, как и Лермонтов, чувствовал себя «пришельцем осиротелым», который «в очах людей читал страницы злобы и порока» и в которого «все ближние бросали бешено каменья». «Шум мирской» с его ложными словами, с «коварным шёпотом насмешливых невежд», с пустыми похвалами не только чужд поэту, но и враждебен ему. Но Есенина это ранит, а Лермонтов – просто отстраняется: «шум толпы людской спугнёт мою мечту» и «боюсь предательскому звуку мечту напрасную вверять» («Ростопчиной») и «Я молча зло переношу» («Валерик») – полный отказ от общения, от диалога.

Укор невежд, укор людей
Души высокой не печалит;
Пускай шумит волна морей,
Утес гранитный не повалит.
(«Я не хочу, чтоб свет узнал…»)

А Есенина – *печалит*, да ещё как мучительно:
С того и мучаюсь, что не пойму –
Куда несёт нас рок событий.
(«Письмо к женщине»)

Ну и что ж! Пройдёт и эта рана.
Только горько видеть жизни край.
(«Видно так заведено»)

А Лермонтову – не горько, а отрадно, потому что его «младая душа» в этом «мире печали и слёз … долго томилась… желанием чудным полна» - желанием чуда, избавляющего от «скучных песен земли». Лермонтов знает, что «душа гаснет» здесь, а там она воспылает, наполнится силами света и жизни вечной.

И я без страха жду довременный конец,
Давно пора мне мир увидеть новый.
(«Не смейся…»)

Лермонтов познал храм, он в гармонии с небесами, а Есенин бунтовал, спорил, поэтому его прощание с жизнью печально, даже трагично:

Вот отчего я чуть-чуть не заплакал
И, улыбаясь, душой погас, -
Эту избу на крыльце с собакой
Словно я вижу в последний раз.
(«Синий туман»)

Или:

И берёзы в белом плачут по лесам.
Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?

Хотя ему и жаль, но поэт сознаёт неизбежность ухода:

Я пришёл на эту землю, чтоб скорей её покинуть.
(«Край любимый»)

Здравствуй ты, моя чёрная гибель,
Я навстречу к тебе выхожу!
(«Мир таинственный»)

М.Горький в своём очерке «Сергей Есенин» пишет, что «бесстыдно заплакал», предвидя неминуемую гибель поэта, вызванную полным несоответствием его поэтической души с миром пошлости. Горького преследовала угрюмая мысль: где и как жить ему, Есенину? Он считал, что поэт «пришёл в мир наш сильно опоздав – или преждевременно» (4,357).

Остался в прошлом я одной ногою,
Скольжу и падаю другою.
(«Русь уходящая»)

А, собственно, когда это подходящее время для поэта? Или, другой вопрос – как могла бы сложиться жизнь Лермонтова или Есенина, если бы они не погибли в столь раннем возрасте? Увы, ответы напрашиваются весьма мрачные и безотрадные… - но это по обычным житейским меркам. А служители Её Величества Лирики подчиняются совсем другим законам – законам вечности прекрасного поэтического искусства. Не случайно, что стихи и Лермонтова, и Есенина положены на музыку и «продолжают звучать как искреннее и глубокое откровение вне тех реальных жизненных и психологических обстоятельств, которыми они были непосредствен-

но вызваны» (4, 412). Получив второе рождение в музыкальной форме, романсы на стихи и Лермонтова, и Есенина ещё более упрочили позиции вечности и бессмертия своих создателей.

Литература

1. *Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. М., 1973.*
2. *(Цит. По: ВЛ № 11 – 1973.)*
3. *Есенин С.А. Стихотворения. М., 1969.*
4. *Лермонтов М.Ю. Стихотворения и поэмы. М., 1980.*
5. *Эвентов И.С. Три поэта. Л., 1984.*

«АШИК-КЕРИБ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА: КОНТЕНТ ОРИГИНАЛЬНОГО ТЕКСТА И СООТВЕТСТВИЕ КОМПОЗИЦИЙ

А.М. Амирханян
Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна

Е.В. Белоусова
Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»

В 1837 году, во время первой ссылки на Кавказ, М.Ю. Лермонтов около двух месяцев, с середины октября по начало декабря, провёл в Тифлисе. Там он записал сказку «Ашик-Кериб». Вопрос о правомерности общепринятого в лермонтоведении мнения об источниках сказки М.Ю. Лермонтова «Ашик-Кериб» обсуждается более полутора веков, начиная с первой публикации «восточной сказки» в 1846 году в альманахе «Вчера и сегодня» (кн.II), составленном В.А. Соллогубом, в который были также включены еще десять произведений Лермонтова [11: 519].

Версии первоисточника лермонтовского произведения до сих пор вызывают споры. Неоднократные обращения ученых не дают единого и окончательного мнения о том, как в лермонтовском наследии появился сюжет о странствующем музыканте и «несчастном влюбленном» (армянский вариант подзаголовка сказки в переводе Ст.Назаряна). На лермонтовский сюжет, известный в сказаниях кавказских народов, обращали внимание С.А. Андреев-Кривич, В.А. Гордлевский, И.Л. Андроников, Р.Р. Орбели, В.А. Мануйлов, С.К. Даронян, В.Э. Вацуро, Г.В. Москвин и др. Вопрос о первоисточнике лермонтовской сказки осложняется также тем, что поэт не вёл дневника и не сохранял черновиков, его

письма, за исключением известных 54-х, пропали бесследно [11: 416].

Решение вопроса о первоисточнике сказки затрудняется также разрозненностью набросков и записей Лермонтова, в связи с чем «исследователи располагают единственным наиболее полным опубликованным вариантом» [7: 80] сказки – тюркским дастаном и версиями армянского и грузинского пересказов, «более поздними, чем запись Лермонтова» [Там же].

Ссылаясь на генезис лермонтовской сказки, В.А. Мануйлов, И.К. Ениколопов, Н.К. Дмитриев, Е.Э. Бертельс, С.К. Даронян и др. справедливо отмечают в тексте произведения «определенные арменизмы», которые в большей степени указывают на христианский контент и «мотивы армянской версии». Ученые утверждают, что Лермонтов «в данном случае <…> следует армянскому варианту» [12: 28]. Позднее И.Л. Андроников и др., сопоставив существующие версии фольклорных сказаний народов Закавказья, Ближнего Востока и Средней Азии, высказывают мнение, что «лермонтовское изложение значительно отличается от текста сказки, записанной в Шемахинском районе» [1: 353]. Кроме того, «**не совпадают** <…> **имена**» [1: 353], и **совпадает** у Лермонтова «только **один эпизод** – возвращение Ашик-Кериба в Тифлис, от встречи с чудесным всадником до разговора со слепой матерью» [1: 355] (*Подч. нами*). На этот факт следует обратить внимание.

Имя как знак и семиотический код культуры представляет особую трудность исследования художественного произведения в парадигме *язык-человек-история-культура*, так как семантика ономастикона не только транслирует, но и формирует конкретную структуру образа и воплощает образную, коммуникативно-топонимическую модель в тексте: «Взаимодействия языка <…> есть транслятор культурной информации, культу-

ры с ее установками и преференциями, и человека, который создает эту культуру, пользуясь языком» [11: 36].

Путь версий, догадок и предположений, не подтверждённых фактами, документами, эпистолярным наследием, непригоден для такой науки как филология. Однако далеко не все писатели и поэты заботились о том, чтобы сохранять свои рукописи, письма и т. д. Как отмечалось выше, в этом отношении лермонтоведам не повезло, пожалуй, больше, чем учёным, изучающим творчество Пушкина, Толстого, Жуковского, Фета и др. Тайна и мистика следовали за Лермонтовым при его жизни; когда его не стало, возникли попытки искать ответы на ощупь, придавая очередной версии более-менее правдоподобный вид.

Так случилось и с «Ашик-Керибом», названным автором «турецкой сказкой». Следует отметить, что до сих пор не выяснено, что имел в виду поэт под названным подзаголовком. По предположению И.Ениколопова, «определение “турецкая сказка” можно объяснить армянским языком, который под словом “турк” подразумевает азербайджанца, тогда как османских турок называли “тачик”» [8: 15]. Поскольку имя героя дано в тюркском варианте, исследователи выдвинули гипотезу, что сказку мог рассказать живший в Тифлисе тюркский поэт и философ Мирза Фатали Ахундов, с которым поэт мог иметь встречу [11: 42]. Как выглядел оригинал этой сказки, неизвестно. Известно лишь, что Лермонтов проявлял интерес к фольклорным произведениям, слушал песни и устные пересказы кавказских преданий, а писатель В.А. Соллогуб, который был в «приятельских» [11: 519] отношениях с поэтом, после смерти Лермонтова нашел рукопись «Ашик-Кериба» и опубликовал в названном выше альманахе «Вчера и сегодня».

В поисках вариантов сказки пришлось обратиться к Большой Российской Энциклопедии, где написано, что «Ашик Гариб» – повествование, народный «дастан» тюркского происхождения «о любви бедняка-поэта Гариба к красавице Шахсенем из зажиточной семьи» [3: 2, 593], который, вероятно, сложился к XVI–XVII вв. Отмечено, что известны «многочисленные варианты сюжета».

И действительно, есть сюжеты и их «многочисленные варианты», распространённые главным образом в средневековье, армянском, грузинском фольклоре, в народных песнях тюркоязычных племен и народов, известны и другие древние варианты этого сюжета в ряде устных произведений и переложений в истории европейской литературы и фольклора.

По справедливому замечанию И.Андроникова, «лермонтовская транскрипция расходится со всеми распространенными <…> вариантами, в том числе и шемахинским, и оказывается ближе к грузинским и армянским вариантам» [1: 361]. Об армянских и грузинских версиях сказки писали также Р.Р. Орбели [1], В.Э. Вацуро и некоторые другие [4: 448].

Данная точка зрения подтверждается и при более детальном изучении материала, так как есть сюжеты и многочисленные их варианты, распространенные главным образом в эпоху армянского средневековья – еще в Айренах армянских поэтов, насчитывающих свою историю с X века, встречается образ *супруг-гариб*.

Наличие такого разнообразия вариантов невольно приводит к желанию познакомиться хоть с одним из первоисточников. И если сюжет отражен в языковой культуре, т.к. «язык есть одно из культурно-исторических условий, определяемых предшествующей традицией и современными отношениями» [5: 75], который, исходя из существующей модели, например, сюжета,

отражает «ненаследственную память коллектива» [17: 21] и существует в языковой культуре кавказских народов, почему до сих пор не опубликованы в качестве научного комментария к лермонтовскому «Ашик-Керибу»? Или их просто нет?

Оказывается, есть, и при проведении сопоставительного анализа текстов, типологии лингвистических особенностей и литературоведческих аналогий лермонтовского текста с наиболее близким по духу христианским текстом армянского раннего средневековья, т.н. «золотого века» древнеармянской литературы, становится заметна одна особенность лермонтовского текста. Его уникальность выходит за все упомянутые выше национальные, конфессиональные, временные и жанровые рамки: сюжет о бедном ашуге известен из **древней армянской житийной литературы** и датируется концом IV – началом V века.

В защиту нашей гипотезы приведем следующий неоспоримый факт. Одним из наиболее почитаемых святых в Армении является мученик Сурб Саркис (Святой Саркис), полководец войска императора Константина Великого, живший в IV в., покровитель влюблённых. Его в народе часто называют «осуществляющим заветную мечту», ему посвящен древний армянский христианский праздник влюбленных Терендез, или Трндез, напоминающий русскую Масленицу и западноевропейский праздник День Св. Валентина, так как главные в этом празднике любви и верности – только что венчанные супружеские пары или готовящиеся вступить в брак юноши и девушки.

Когда к власти в Римской империи пришёл Юлиан Отступник, христианин Саркис с сыном Мартиросом и 14-ю преданными ему воинами удалились в Армению, где были приняты царём Тираном II. Под воздействием его проповедей о Христе многие в Армении приняли

христианство. Как опытный воин он был послан Тираном в Персию. Её правитель Шах Шапух стал склонять его к огнепоклонству. За отказ Саркис был усечён мечом в 367 г. Почитание святого мученика началось вскоре после его кончины; тогда же было написано его житие, в котором есть и такое предание: Бедный Ашуг Гариб любил Шах-Санаме – дочь одного богача. Девушка тоже любила его, но Ашуг был беден, и отец девушки был против их брака, т. к. прочил её в жёны богатому человеку. Тогда Ашуг Гариб решил отправиться в чужие края и там честным трудом заработать себе состояние. Но перед этим он заручился клятвой своей возлюбленной, что та семь лет будет ждать его. Он поставил ей условие, что если он опоздает с возвращением хотя бы на один день, то она вольна выйти замуж за другого по желанию отца.

Трудные семь лет провёл Ашуг Гариб на чужбине. Будучи лишённым возможности видеть Шах-Санаме, не имея никакой весточки о ней, он всё же не отчаивался, но с надеждой ждал того дня, когда они снова встретятся.

Трудясь день и ночь, Ашуг сумел накопить состояние и пустился в путь домой. На пути он столкнулся со многими трудностями и испытаниями. Казалось, что вот-вот надежда покинет его, что он не поспеет к любимой. Встревоженный этим, он в пламенной молитве обращается к Сурб Саркису, прося помощи. Святой, вняв молитве влюблённого, сразу явился ему в вихре пурги на белоснежном коне, посадил его рядом с собой и в одно мгновение домчал к Шах-Санаме. Тогда отец девушки, видя его твёрдость, благословил их союз.

В Примечаниях к «Ашик-Керибу» сказано: «Ашик (правильнее ашык: армянская форма – ашуг) – в первоначальной форме по-арабски означает “влюбленный”»; заметим, что значение слова *ашуг* в армянском языке

расширяется – это также «трубадур, лирический певец, позже — вообще “народный певец”; Кериб (по-турецки было бы гариб) — чужеземец, скиталец, бедняк».

Здесь следует привести важные лингвистические особенности: в армянском языке – աշուղ [ashu´gh]– означает не что иное, как «народный певец» [2: 64]; лермонтовская форма имени Ашик в армянском языке может являться производной формой, уменьшительно-ласкательной, сокращением от одного из традиционных армянских имен, полная форма которых звучит *Ашот, Аршавир, Аршак,* и т.п. (отметим, *Ашик* как сокращенная форма, напр., от *Ашот*-а весьма распространена в разговорной речи и в настоящее время); Гарибян – одна из наиболее распространенных фамилий. Фамилии, известно, являются производными от собственно имени прародителя рода; в данном случае Гариб – Ղարիբ [ghari´b]– в толковых словарях армянского языка объясняется как «օտարերկրացի» - «чужеземец» (о чем говорится выше), в переводе с армянского: «странник, покинувший родину, родное село в поисках заработка (отхо´дник)» [2: 443]. Здесь в лермонтовском тексте очевидна трансформация армянского «Ղ» [gh] в русское «г». Если первая часть имени (Ашуг-Ашик) может пониматься «по роду деятельности» как нарицательное существительное, то вторая (Гариб) в контексте может быть собственным именем, что обыгрывается в сюжете сказки, когда ослепшая от горя мать в диалоге с вернувшимся певцом называет его Кериб, а мать воспринимает его имя в нарицательном значении – скитающийся бедняк, странник. Эту лингвистическую игру слов в имени можно встретить и в грузинском языке, говоря, например, об известном народном певце Глахо Захария (1905-1992) глахо - გლახო), исполнителе песен Саят-Новы и других ашугов, в имени которого первая

часть означает «бедный», «бедняк», применительно к выходцам из простонародья. Итак, перед нами налицо прямая сюжетная параллель отмеченного эпизода с «Ашик-Керибом». Как художник Лермонтов имел право украсить житийную форму любым художественным содержанием, переименовать Шах-Санаме в Магуль-Мегери и оставить почти без изменения имя Ашуга. Однако это совпадение ещё не даёт права говорить о том, что Лермонтову был известен именно этот, самый древний первоисточник не только его сказки, но и тюркских и прочих вариантов, отнесённых в область фольклора.

Важная фактографическая деталь: в мире ислама **нет почитания святых и запрещается изображение ликов святых.** И если лермонтовский сюжет перекликается с армянским преданием, в котором «волшебные» силы (всадник на белом коне) даны без особого ореола «святости», то это по причине того, что известно, как на армянской земле веками хозяйничали мусульманские племена, как в армянских домах запрещалось говорить и петь песни на родном языке; этим обстоятельством объясняется и отсутствие в христианской религии армян иконописи, сохранившейся, правда, в армянской миниатюре. Возможно, этим также можно объяснить тот факт, что сюжет, заимствованный из ранней истории Армянской Церкви, построен на неармянском ономастиконе (и в случае с лирикой Саят-Новы особенно, о чем будет сказано в дальнейшем) и был лишён в нехристианском, иноконфессиональном варианте его «житийного» окружения и преображён в элемент средневекового фольклора как формы «смешанного» внутриэтнического сюжета, что может заинтересовать специалистов этнографической науки. Авторы интерпретации не стали менять имена персонажей, и Шах-Санаме из армянского сказания приобрела свою обще-

тюркскую «тёзку» Шахсенем, и Ашуг Гариб при переложении на иную языковую «почву» трансформируется и первоисточник подвергается фонетическим изменениям в соответствии с законами другого языка, приспосабливаясь к новой речевой среде – так первоначальное звуковое оформление стало звучать как Ашик-Кериб.

Будучи в Тифлисе, осенью 1837 г. Лермонтов писал своему другу С.А. Раевскому: «Хороших ребят здесь много, особенно в Тифлисе есть люди очень порядочные» [9: 4, 598]. В многонациональном Тифлисе большинство населения составляли издавна, с V в., – со времени правления царя Вахтанга Горгасала – именно армяне, отличавшиеся порядочностью, честностью, образованностью. Недаром до 1917 г. на все ответственные административные посты в грузинской столице избирались знатные армяне. Среди «хороших ребят» Лермонтов мог встретить немало армян, а может быть, и выходца из старинного и знатного рода (Абовенц) Хачатура Абовяна – известного просветителя, автора исторического романа «Раны Армении» (на разговорном армянском языке – ашхарабаре), положившего начало новой армянской литературе и литературному языку. В том же в 1837 году Абовян, по сведениям биографов, был в Тифлисе (будучи этнографом и педагогом, с 1837 по 1843 гг. он, получив должность смотрителя местного уездного училища в Тифлисе, открывает частную школу для подготовки учителей народных школ). Его яркая личность, разностороннее образование и интерес к языкам и культуре разных национальностей, которые всегда бытовали в Тифлисе, не могла не привлечь к нему Лермонтова. К тому же, одним из значительных вариантов сказки является «запись, сделанная еще при жизни Лермонтова <…> Она принадлежит перу Хачатура Абовяна» [7: 84-85].

Существующие наблюдения текстологов говорят о типологических соответствиях интересующего нас сюжета и его особенностях, отмеченных у Лермонтова и Абовяна. Хотя и нет «банальных» совпадений, но основные смысловые акценты – лермонтовской сказки и романтических песен-сказаний Абовяна (о Харибе и Кяраме) – едины и приобретают самостоятельное звучание. По справедливому замечанию С.Дароняна, «в записи Лермонтова и в пересказе Абовяна купец безымянный: «один купец», т.е. купец вообще. Оба они тифлисские купцы и находят Кериба (Хариба) в Халафе (Алепе)» [7: 89]. Действительно, Алеппо (Հալէպ – [hale´p]), где издавна существуют христианские храмы и святыни, посещали паломники, в том числе и странствующие певцы (гарибы), которые исполняли большей частью грустные песни – о любви, о тоске по родному краю и дорогим сердцу людям. С.Даронян пишет: «Это одно из традиционных мест на Ближнем Востоке, куда уходили странствовать харибы в армянских народных песнях, получивших название “харибских” – страннических. В песне “Крунк” (“Журавль”) истосковавшийся по родным краям хариб спрашивает журавля: “Твой в Алеппо путь? Иль летишь в Багдад? // Крунк, из стран родных нет ли хоть вестей?”» [Там же], – пример, с которым трудно не согласиться. По мнению ученого, «близко к лермонтовской записи и начало рассказа Абовяна: Хариб живет в окрестностях Тифлиса, у Лермонтова – в самом Тифлисе», тогда как в шемахинском варианте действие начинается в Тавризе. «И хотя в записи Абовяна отсутствует ряд эпизодов, – продолжает Даронян, – все же основная сюжетная канва сходна с лермонтовской. Абовян пишет: “Мне не известны его (Хариба) приключения в годы странствий”. Собственно, ничего по этому поводу не говорится и в записи Лермонтова. <…> часть сюжета Абовян перенес в общую характери-

стику подобных сказаний, откуда, например, мы узнаем о содержании песен Хариба <…> пишет, что ашуги – бедные, в качестве вознаграждения слушатели им дают “пшеницу, вино, хлопок или же деньги” <…> таким же бедняком был Хариб, как и лермонтовский Кериб» [Там же].

На армянский генезис народного сказания о странствующем певце указывает также и то, что армянское изложение предания – «ходившее» в Грузии еще в годы жизни и творчества Саят-Новы (1712-1795, народный поэт-певец, творивший на трех языках Закавказья – армянском, грузинском и общетюркском) и даже раньше. Армянский вариант предания был опубликован еще в середине XIX века в Тифлисе первым издателем песен Саят-Новы и основоположником саятноваведения Геворгом (Юрием) Ахвердовым («Мученичество ашуга Арутюна Саят-Нова»). С.Даронян с сожалением, и это справедливо, отмечает, что эта армянская версия – «не привлекавшаяся в работах о лермонтовской сказке» [7: 82]. В пользу этой версии говорит еще одно обстоятельство в биографии поэта. Так как М.Ю. Лермонтов, по утверждению биографов, по материнской линии (троюродная сестра матери поэта была замужем за Ф.Ахвердовым, служившем в Грузинском военном корпусе) был в родстве с Ахвердовыми – дворянским родом армянского происхождения, и поэт в период своего пребывания в Тифлисе в 1837 году, возможно, останавливался в доме Ахвердовых [11: 40]. Можно, продолжив, также предположить, что в этом доме поэт мог встретить или видеть, познакомиться и с Г.Ахвердовым, публиковавшим изложение распространенного среди ашугов предания на армянском языке, и с Х.Абовяном, изучающим творчество армянских народных музыкантов-ашугов.

Следует подчеркнуть, что Тифлис, где волею судеб, хоть и недолго, был Лермонтов, всегда отличался особым колоритом многонациональной музыкальности, что проявлялось и в песенном творчестве странствующих певцов-сказителей, исполнители которых были одновременно и композиторами, и поэтами, и импровизаторами. Ярчайший пример – творчество армянского поэта, музыканта, ашуга Саят-Новы, проявившего свое дарование в культурной столице Закавказья Тифлисе, в котором жили, творили и который посещали многие русские поэты и писатели. В.Я. Брюсов не случайно называл армянского поэта «мастером любовной лирики» [15: 59-64]. И не исключено, что Лермонтов за несколько недель своего пребывания в Тифлисе мог слышать исполнение кого-то из ашугов, и гармония переплетенных и сливающихся воедино звуков музыки и слов увлекла русского поэта. Так необычная слаженность городских тифлисских мелодий могла стать причиной интереса и к сюжетам песенного творчества ашугов и, следовательно, первоисточником лермонтовской сказки.

С.Даронян в своей работе переводит на русский язык армянское предание в изложении Г.Ахвердова и обстоятельно рассматривает топонимику и ономастикон в сюжете, акцентируя внимание на мотивах закавказско-христианского контента. Он пишет: «Разумеется, трудно судить по этому краткому пересказу о предании в целом. Ахвердян, видимо, записал его по памяти и для объяснения слова “Хариб” в песне Саят-Новы этого было вполне достаточно. Но чем интересна эта запись? Это наиболее ранняя публикация фабулы сказания, бытовавшего в Тифлисе среди армян и грузин. Обратите внимание на первую фразу Ахвердяна: “Согласно преданию этой страны…”. Под “этой страной” надо понимать Грузию – родину Саят-Новы. Следовательно, это

предание издавна было известно здесь и, по-видимому, задолго до Саят-Новы» [7: 84]. Следует отметить, что армянские ашуги исполняли свои песни под аккомпанемент саза («она взяла со стены свою сааз»; «на стене висит в пыльном чехле его сладкозвучный сааз» и др.), который также изображается в средневековых армянских миниатюрах. На это следует обратить внимание. В древности у армян был богатый набор музыкальных инструментов (традиционных национальных, имеющих тысячелетнюю историю), о чем свидетельствует **армянская миниатюра – средневековая книжная (рукописная) живопись.** Одни из первых дошедших до нас миниатюр датируются VI-VII веками (Эчмиадзинское Евангелие). Книжная миниатюра, созданная при древних армянских монастырях, воспроизводила и отражала историческую действительность армянского мира и сегодня уже получила международное признание. Разнообразие этих инструментов огромно (шумовые, звенящие, духовые, ударные и струнные). Бытующие с древнейших времен, еще с язычества, армянские музыкальные инструменты, в том числе саз и близкая к нему по строению кяманча (кеманча), использовались ашугами, гусанами, танцовщицами и др. и отражена в немалочисленных армянских миниатюрах. К тому же и сегодня в армянском языке бытует крылатое выражение *ւսազը պատից կախել* [sazæ patic kakhel] – զվարճություններից հրաժարվել ծերության պատճառով [18: 512]: в дословном переводе означает *повесить на стену саз,* смысловой же перевод – *перестать петь свою песню; не развлекаться как прежде* (по причине, напр., старости), что, на наш взгляд, передает психологическую тонкость лермонтовской фразы *на стене висит в пыльном чехле его сладкозвучный сааз* – то ли герой не любит (из-за каких-либо трудностей), то ли забыл свою любимую (по какой-либо причине), то ли его

уже нет в живых. (Отметим, Лермонтов *сааз* употребил в сказке и в мужском (*сладкозвучный*), и в женском (*свою*) роде.)

Приведем еще одно обстоятельство, отражающее версию армянского первоисточника лермонтовской сказки. В армянской мифологии, по поверьям, всадник на белом коне Саркис со своей возлюбленной посещает дома, люди для этого случая выставляют на крышах или за дверями своих домов пшеничную муку и кашу; счастье придет к тому, кто обнаружит след от копыта коня Саркиса, оставленный на муке и каше, тем же, кто не связан узами брака, он во сне показывает суженых. Отметим, что и в известном средневековом армянском народном эпосе «Давид Сасунский» (VII—X вв.) о борьбе против арабских захватчиков Саркис является помощником и покровителем защитников родины сасунских богатырей [14: 483-484]. В «Ашик-Керибе» есть совпадения с отрывками из армянского эпоса, на которые указывает и С.Даронян: «Ашик-Кериб рассказывает о своем **стремительном** пути к невесте <…>, как едут сватать для Мгера Старшего невесту» [7: 88] (*Подч. нами*). Вот этот отрывок из эпоса в переводе В.Державина:

Тевадорос в *Маназкерте* жил.
Примчались к воротам Тевадороса,
Спросили: – Дома ли Тевадорос?
Им отвечали: – Он *уехал в Ван*.
Они помчались в Ван
И там спросили: – Здесь Тевадорос?
Ответили: - Он крепость заложил,
Позавтракал и *ускакал в Арзрум*.
Те понеслись в Арзрум.
Спросили: – Был здесь Тевадорос?
– Здесь был он, крепость заложил,

Потом обедал и *уехал в Карс*.
Примчались к ночи в Карс,
Спросили: – Здесь Тевадорос?
– Нет! – говорят, – он крепость зало- жил,
Отужинал, уехал *в Маназкерт*.
Вернулись они опять в Маназкерт [6:126]
(*Подч. нами*).

Сравним с лермонтовским текстом. «В отчаянии Ашик-Кериб схватил себя за голову: оставалось только 3 дни до рокового часа. Однако он сел на коня, взял с собою суму с золотыми монетами — и поскакал, не жалея коня; наконец измученный бегун упал бездыханный на Арзинган горе, что между Арзиньяном и Арзерумом. Что ему было делать: от Арзиньяна до Тифлиза два месяца езды, а оставалось только два дни. <…> вдруг видит внизу человека на белом коне; и слышит громкий голос “Ступай за мною”, — сказал грозно всадник; “Как я могу за тобою следовать, — отвечал Ашик, — твой конь летит как ветер, а я отягощен сумою”; — “Правда; повесь же суму свою на седло мое и следуй”; — отстал Ашик-Кериб, как ни старался бежать: “Что ж ты отстаешь”, — спросил всадник; “Как же я могу следовать за тобою, твой конь быстрее мысли, а я уж измучен”. “Правда, садись же сзади на коня моего и говори всю правду, куда тебе нужно ехать”. — “Хоть бы в Арзерум поспеть нонче”, — отвечал Ашик. — “Закрой же глаза”; он закрыл. “Теперь открой”; — смотрит Ашик: перед ним белеют стены и блещут минареты Арзрума. “Виноват, Ага, — сказал Ашик, — я ошибся, я хотел сказать, что мне надо в Карс”; — “То-то же, — отвечал всадник, — я предупредил тебя, чтоб ты говорил мне сущую правду; закрой же опять глаза, — теперь открой”; — Ашик себе не верит то, что это Карс: он упал на колени и сказал: “Виноват, <…> мне по-настоящему надо в

Тифлиз". — "Экой ты неверный, — сказал сердито всадник, — но нечего делать: прощаю тебе: закрой же глаза. Теперь открой", — прибавил он по прошествии минуты. Ашик вскрикнул от радости: они были у ворот Тифлиза. Принеся искреннюю свою благодарность и взяв свою суму с седла, Ашик-Кериб сказал всаднику: "Ага, конечно, благодеяние твое велико, но сделай еще больше; если я теперь буду рассказывать, что в один день поспел из Арзиньяна в Тифлиз, мне никто но поверит; дай мне какое-нибудь доказательство". — "Наклонись, — сказал тот улыбнувшись, — и возьми из-под копыта коня комок земли и положи себе за пазуху: и тогда, если не станут верить истине слов твоих, то вели к себе привести слепую, которая семь лет уж в этом положении, помажь ей глаза — и она увидит"».

Как видно из приведенных отрывков, сказка Лермонтова зеркально отражает мотив *стремительного пути* в армянском народном эпосе.

Сурб Саркис (Святой Саркис) является Ашугу Гарибу на белом коне. Таким же всадником предстаёт перед Ашиком-Керибом и его помощник, появление которого было внезапным (Ср.: «бог мне дал крылья, и я прилетел сюда в день»); выполнив свою миссию, он исчезает: «Ашик взял кусок земли из-под копыта белого коня, но только он поднял голову, всадник и конь исчезли; тогда он убедился в душе, что его покровитель был не кто иной, как Хадерилиаз (св. Георгий)» (9: 4, 269-270). В лермонтовских записях Хадерилиаз встречается и в других написаниях – Хадерилияз, Хадрилиаз. Возможно, мусульманский пророк аль-Хадир, объединённый странным образом в общетюркском фольклоре с ветхозаветным пророком Илиёй (Илиаз), и ездил на белом коне. Достоверно точно известно из жития святого пророка Илии, что при жизни он ходил пешком; кони же, запряженные в огненную колесницу, появились

только при взятии его Господом живым на небо. В комментарии к «Ашик-Керибу» в последнем, Полном собрании сочинений Лермонтова написано: «Смешение Хадерилиаза со святым Георгием встречается у армян и грузин и в данном случае является не ошибкой Лермонтова или рассказчиков, а отражением воздействия армянского и грузинского фольклора» [10: 7, 566]. Об этом пишет В.Мануйлов и в Лермонтовской энциклопедии: «В сказке присутствуют также турецкие, арабские, армянские, иранские элементы. Хадерилиаз – соединенные вместе имена Хызра и Илиаса (пророка Ильи) – объяснено Лермонтовым как Георгий, и это не ошибка поэта, смешение Хадерилиаза со святым Георгием встречается в армянском и грузинском фольклоре» [11: 42].

Уместно привести еще пример из русского фольклора, в котором можно встретить эпизоды соединения в одном лице Деда Мороза со святителем Николаем, Мирликийским Чудотворцем. Что касается грузинского «фольклора», невозможно себе представить, чтобы грузины, почитающие родственника просветительницы Иверии, равноапостольной Нины – святого великомученика Георгия своим небесным покровителем, записали его в ряды полусказочных персонажей. Армения, ставшая первым христианским государством в 301 г., подвергавшаяся впоследствии бесчисленным нападениям соседних мусульманских стран, также не была склонна к такому экуменическому плюрализму.

Нередко Лермонтов поражал своих современников глубоким интуитивным сверхзнанием как дольнего, так и Горнего миров. «Вечный Судия» дал ему «всеведенье пророка»; с этим ощущением он шёл по жизни:

Живу – как неба властелин –
В прекрасном мире – но один.

Это всеведение и помогло ему точно определить ту силу, которая соединила любящие сердца – это святой: в представлении поэта – Георгий Победоносец, также пострадавший от царя-язычника за веру и принявший такую же мученическую смерть, как и Саркис, но раньше его на 63 года, в 304 г.: отсечение мечом головы. Как было сказано выше, Лермонтов вряд ли был знаком с житием Сурб Саркиса, да и православную агиографию он вряд ли успел изучить подробно, но замена одного святого другим поразительна в плане действительного их сходства. Прежде всего, они – земляки: родились в Каппадокии, примыкавшей к западным рубежам Великой Армении. Эта малоазийская область славна ещё и тем, что там до 281 г. проходило возмужание и укрепление в христианской вере Григория, будущего Просветителя Армении. Как и Саркис, Георгий был видным военачальником Римской империи, так же открыто исповедовал свою веру перед лицом языческого мира. Его посмертные чудеса также содержат множество примеров помощи во всяких житейских нуждах, в частности, он наделён от Господа даром мгновенного перемещения людей по их молитвам на большие расстояния.

В случае с лермонтовской сказкой можно сказать, что, когда поэт ищет новые пути и темы для реализации художественного мастерства, вполне оправдано совмещение и соединение поликультурных контентов. И в связи с первоисточником «Ашик-Кериба» еще предстоит работа у историков и текстологов литературы. Для уяснения затронутой проблемы мы и обратились к предложенной версии, на наш взгляд, вполне обоснованной, так как «армянский след» в лермонтовском произведении вычерчивается зримо, но нуждается еще в некоторых уточнениях. Следует обратить внимание и на

то, что из-за неполноты архивных материалов «язык становится все более ценным <…> в научном изучении той или иной культуры. <…> Переплетение культурных моделей данной цивилизации запечатлено в языке, который выражает эту цивилизацию» [16: 209]. И действительно, язык произведения «не существует вне культуры, то есть вне социально-унаследованной совокупности практических навыков и идей, характеризующих наш образ жизни» [16: 193].

Представленные на суд читателя размышления над строками лермонтовской сказки отнюдь не претендуют называться открытием. Творчество поэта до конца непостижимо. Пусть таковым оно и остаётся…

И, как итог, следует вспомнить о последнем художественном фильме армянского кинорежиссера Сергея Параджанова – драме «Ашик-Кериб», посвященной другому талантливому режиссеру Андрею Тарковскому. Сергей Параджанов, воспитанный в интернациональном Тбилиси, на перекрестке трех культур, и впитавший наиболее развитые и распространенные культуры Тбилиси – армянскую, грузинскую и общетюркскую, – мастерски и философски воссоздает на историческом фоне средневековья родного края не только биографию тбилисского армянского поэта-ашуга Саят-Новы («Цвет граната», Арменфильм, 1968), но и по мотивам сказки Лермонтова воскрешает вновь средневековую историю – о любви «Ашик-Кериб» (Грузия-фильм, 1988).

Литература

1. *Андроников И. Лермонтов: Исследования и находки. М., 1977.*
2. *Армянско-русский словарь. Под ред. Е.Г. Галстян. Ереван, 1987.*
3. *Большая Российская Энциклопедия. М., 2005.*

4. *Вацуро В.Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008.*
5. *Винокур Г.Т. Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. М., 1990.*
6. *Давид Сасунский. Армянский народный эпос. Ереван, 1939.*
7. *Даронян С.К. «Ашик-Кериб» Лермонтова и армянские записи сказания // «Вестник общественных наук». АН АрмССР, 1974. № 4.*
8. *Лермонов М.Ю. Ашик-Кериб. Тбилиси, 1941 / И.К. Ениколопов: Послесловие.*
9. *Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.–Л., 1958–1959.*
10. *Лермонтов М.Ю. ПСС: В 10 т. М., 2001-2003.*
11. *Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В.А. Мануйлов. М., 1981.*
12. *Мануйлов В.А. М.Ю. Лермонтов и его запись сказки об Ашик-Керибе // Ашик-Кериб. Л., 1941.*
13. *Маслова В.А. Лингвокультурология. М., 2004.*
14. *Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М., 1991.*
15. *Поэзия Армении / Под ред. В.Брюсова. М., 1916.*
16. *Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993.*
17. *Успенский Б.А. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994.*
18. *Սուքիասյան Ա.Մ., Գալստյան Ս.Ա. Հայոց լեզվի դարձվածաբանական բառարան. – Сукиасян А.М., Галстян С.А. Фразеологический словарь армянского языка. Изд-во ЕГУ, 1975. (На арм.яз).*

ИЗ ИСТОРИИ ДУЭЛИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В ПОВЕСТИ В. ЩЕПЕТНЕВА «РАЗГАДКА ПЯТИГОРСКОЙ ТРАГЕДИИ» И В РОМАНЕ О. ТАРАСЕВИЧ «ПОСЛЕДНЯЯ ТАЙНА ЛЕРМОНТОВА»

Т.В. Тадевосян
Ванадзорский государственный педагогический институт им. О. Туманяна

О последней дуэли и смерти М. Лермонтова достоверно, пожалуй, известно только одно: 15 июля 1841 года под Пятигорском, между шестью и семью часами пополудни поэт был убит выстрелом отставного майора Н. Мартынова. Все подробности дуэльной истории до сих пор, как и почти два века назад, покрыты тайной неизвестности. Естественно, подобное непроясненное трагическое событие не осталось без внимания современных российских писателей, работающих в жанре криптоисторической литературы. Криптоисторическое направление в современной фантастике показывает, как якобы на самом деле разворачивались события в прошлом, а не как преподносит их традиционная история. В таких произведениях, как правило, все действующие лица реальны. Повороты в биографии известных людей у писателей этого жанра получают дополнительную альтернативно-историческую подоплеку.

В своей повести «Разгадка Пятигорской трагедии» (2005) популярный писатель-фантаст Василий Щепетнев предлагает новую и, пожалуй, самую дерзкую версию трагических событий 1841 года. Повесть начинается с того, как в блокадном Ленинграде к начинающему писателю Михаилу Петрову приходит некто Михаил Мартынов, внук Николая Мартынова с папкой, в которой находились записки деда. Внук разрешает литератору ознакомиться с дневником только в своем присутствии, после чего забирает «тетрадь в кожаном перепле-

те», обещая прийти снова, но больше не возвращается. Содержание записок шокировало писателя: майор Мартынов сообщает, что поручик Лермонтов, восхищаясь природой Кавказа, нравами и обычаями местных народов, осознавая вину государства и свою сопричастность в «порабощении» «свободолюбивых горцев», а также чувствуя постоянный надзор со стороны властей, решает перейти на сторону горцев и сражаться с царизмом, как в свое время лорд Байрон отправился к греческим повстанцам воевать против иноземных захватчиков.

Ближайшие друзья поэта узнали о его намерении и решили пресечь этот замысел, идущий вразрез с представлениями о морали: «Воспитанные на безусловной верности присяге, на вековых понятиях офицерской и дворянской чести, они пришли в ужас и негодование» [20].

Доносить высшему начальству друзья не стали, чтобы не компрометировать поэта и не вызывать лишнюю шумиху. Молодые люди договорились, что Мартынов, по праву старшинства, должен вызвать Лермонтова на дуэль и только ранить его, чтобы Мишель не в состоянии был уйти к горцам. Но, по чистой случайности, Мартынов, целившийся в ногу, своим выстрелом насмерть сражает поэта, в результате чего друзьям пришлось выдумывать историю о ссоре по пустячному поводу.

Что же дало основание В. Щепетневу высказать такое парадоксальное и эпатажное предположение?

Во-первых, все участники дуэли, то есть сам Мартынов, а также секунданты – А. Васильчиков, М. Глебов, А. Столыпин и С. Трубецкой – действительно были друзьями Лермонтова. Долгое время многие литературоведы, начиная с П. Мартьянова, подлинным убийцей Лермонтова считали «лицемерного» князя Александра Васильчикова, якобы мстившего поэту за колкие эпи-

граммы в свой адрес и в адрес своей семьи. Однако все подобные утверждения являются голословными, потому что эти стихи, записанные П. Мартьяновым спустя 30-40 лет со слов не всегда надежных очевидцев, утверждающих, что Лермонтов писал эпиграммы мелом на ломберном столе, не внушают доверия.

Наоборот, Васильчиков часто бывал в гостях у поэта, «выслушивал, не обижаясь, от него всевозможные шутки, остроты, замечания, отшучиваясь, в свою очередь, как Господь Бог положит на душу» [11; 46].

Впрочем, с конца июня Васильчиков стал молчалив, частые визиты прекратились: угрюмость князя объясняется тем, что именно в это время он будто бы узнал про замысел Лермонтова. Известно и письмо Васильчикова своему другу Ю. Арсеньеву, написанное почти сразу после дуэли и не предназначенное для огласки: «Признаться, смерть его [Лермонтова] меня сильно поразила, и долго мне как будто не верилось, что он действительно убит и мертв /.../. Отчего люди, которые бы могли жить с пользой, а может быть, и с славой, Пушкин, Лермонтов, умирают рано /.../» [2; 466]. Современники также неизменно отмечали благородство Васильчикова, «известного всей России деятеля, который пользовался во всю жизнь свою вполне заслуженным уважением соотечественников» [13; 376].

Другого секунданта – Михаила Глебова – участника сражения на реке Валерик, где он был тяжело ранен, «любили и уважали за обширные знания, удаль и храбрость, за веселый грав и честность, за дружескую веру» [16; 56]. Именно Глебов, по воспоминаниям Э. Шан-Гирей, остался на месте дуэли, когда остальные уехали за повозкой и врачом: «Глебов рассказал мне, 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» [19; 435]. Именно Глебову Лермонтов сказал свои последние слова: «Миша, умираю...» [15; 424].

Сергей Трубецкой, может, и не был близким другом Лермонтова, но точно не был и врагом. Лермонтов неоднократно бывал на офицерских собраниях у Трубецкого в Петербурге (1834-35 гг.), к тому же Трубецкой, как и поэт, находился в опале у Николая I.

Алексей Столыпин-Монго – друг детства и родственник поэта: вместе учились в юнкерской школе, вместе служили в лейб-гусарском полку, он был секундантом в обоих поединках Лермонтова. Почти все современники (пожалуй, кроме М. Лобанова-Ростовского и Л. Толстого) оставили о Столыпине благоприятные отзывы. Особенно подчеркивали его необыкновенную красоту, рыцарское понимание чести, верность, чувство долга: «Изумительная по красоте внешняя оболочка была достойна его души и сердца» [3; 173].

Что касается самого Мартынова, то он был знаком с Лермонтовым еще до Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. После окончания школы их пути неоднократно пересекались, в том числе и в сражении у Валерика. Узнав, что Мартынов в Пятигорске, Лермонтов искренне обрадовался и сразу же послал хозяина гостиницы за старым другом. Известно также, что за несколько недель до дуэли Лермонтов целый день провел в шатре Мартынова, расположенном в степи близ Пятигорска, где они говорили «по душам» и жаловались «на духоту окружающей их на водах общественной атмосферы» [10; 148].

Во-вторых, бросается в глаза сумбурность и неподготовленность к дуэли. Не было ни врача, ни извозчиков, не было решено, кто чей секундант. Васильчиков

вспоминал: «Секундантов никто не имел. Глебов один был у обоих и нас трое. Глебов зарядил пистолеты Мартынову, а я Лермонтову зарядил (оттого я и назвался секундантом)» [12; 172].

Во время следствия участники поединка постоянно путались, они даже вынуждены были писать друг другу письма, чтобы выстроить единую линию защиты. По всей вероятности, они так были уверены, что дуэль завершится легким ранением, что даже не выработали «план Б» на случай гибели кого-либо из дуэлянтов. В том, что Лермонтов и Мартынов не будут стрелять «на поражение» секунданты были твердо убеждены заранее: «Он [Лермонтов] наперед сказал, что стрелять не будет, и Мартынов стрелять не будет» [12; 172].

Желание «избавить Лермонтова от позора» повлияло и на грубое нарушение дуэльных правил (тем более странно, если учесть, что присутствовал знаток дуэльного кодекса – Столыпин): если после счета «Три!» не было выстрела, то дуэль прекращали. Здесь же после третьего отсчета Столыпин (или Трубецкой) крикнули: «Стреляйтесь! Или я разведу вас!» О том, что секунданты намерены были ограничиться ранением (либо просто попугать) свидетельствует и выбор пистолетов марки Кухенройтер, принадлежавших Столыпину. По мнению опытного бойца Н. Раевского: «Пистолеты-то были Кухенрейтера, да и из них на таком расстоянии не попасть» [15; 423].

В-третьих, поведение Мартынова после дуэли. Сначала, осознав ужас содеянного, он бросается к телу убитого поэта: «Тут и Мартынов подошел, земно поклонился и сказал: «Прости меня, Михаил Юрьевич!» Потому что, как он после говорил нам всем, не хотел он убить его, и в ногу, а не в грудь целил» [15; 423]. Затем Мартынов обращается к коменданту В. Ильяшенкову с просьбой: «Для облегчения моей преступной и скорбя-

щей души, позвольте мне проститься с телом моего лучшего друга и товарища» [18; 322]. А, находясь на гауптвахте, Мартынов «несколько дней не ложился и только и делал, что шагал из угла в угол по коридору чуть ли не до помрачения рассудка» [18; 320]. В каждую годовщину смерти поэта он заказывал панихиду по «убиенному рабу Божьему Михаилу» и запирался в своем кабинете.

Спустя ровно 30 лет после дуэли Мартынов решил написать «Мою исповедь». К сожалению, это произведение автор так и не завершил или продолжение не сохранилось. Это дало основание В. Щепетневу домыслить, что принесенная потомком Мартынова рукопись и есть утерянная часть «Моей исповеди».

Любопытно, что в своих автобиографических записках Мартынов утверждает, что, кроме подлинных документов следственной комиссии и «подспудной» переписки с секундантами, он имеет на руках «документы, могущие совершенно меня оправдать» [13; 348]. Быть может, какие-то наброски и продолжение исповедального дневника действительно существовали?

Полное молчание всех остальных участников дуэли (кроме скупых заметок Васильчикова в самом конце жизни) также косвенно может свидетельствовать о некоей тайне, которую они боялись ненароком огласить.

В-четвертых, не секрет, что Кавказ занимал ключевое место в жизни и творчестве Лермонтова. В поэмах «Измаил-Бей». «Каллы», «Аул Бастунджи», «Демон», «Мцыри» и многих других поэт предельно четко воссоздает нравы и быт горцев, совершая экскурсы в историческое прошлое Кавказского края. Видно, что Лермонтов внимательно изучал фольклор и этнографию горских народов, воспевал вольнодумство «черкесов» и некоторых одиозных личностей, таких как Измаил-Бей. Для иллюстрации вышесказанного приведем всего лишь

два отрывка из поэм «Измаил-Бей» и «Демон» (Посвящение к поэме; в слегка измененном виде и в поэме «Аул Бастунджи»):

Как я любил, Кавказ мой величавый,
Твоих сынов воинственные нравы.
Твоих небес прозрачную лазурь
И чудный вой мгновенных, громких бурь.
[9; 214]

Тебе, Кавказ, суровый царь земли,
Я посвящаю снова стих небрежный,
Как сына ты его благослови
И очени вершиной белоснежной.
От юных лет к тебе мечты мои
Прикованы судьбою неизбежной,
На севере, в стране тебе чужой, –
Я сердцем твой, всегда и всюду твой.
[9; 485]

Как пишет В. Щепетнев: «Лермонтов восхищался кавказским свободолюбием, кавказской непримиримостью, кавказской гордостью, кавказским бесстрашием и чувствовал, что по духу горцы ему ближе, нежели Романов и его приближенные [20].

Здесь уместно отметить и общее увлечение русских поэтов Байроном и байронизмом. Муза Байрона и сопровождающий ее высокомерный мрачный байронизм нашли отголосок в эстетических концепциях и поведенческих манерах многих русских поэтов, в том числе и Лермонтова. Байрон – новатор-романтик с трагической судьбой, участник движения карбонариев и греко-турецкой войны, надолго стал «властителем дум» молодого поколения. Как отмечает М. Алексеев: «Произведения Байрона отвечали нарождавшимся общественным оппозиционным настроениям» [1; 409].

Версия В. Щепетнева при всей ее маргинальности, все же обладает определенной логической стройностью. Она по-своему объясняет и самый, пожалуй, странный эпизод дуэли – характер ранения поэта. По В. Щепетневу, Лермонтов незадолго до дуэли нашел бандо из позолоченной стали своей пятигорской знакомой Е. Быховец и положил его «на счастье» в карман рейтуз. Мартынов, целившийся в ногу, попал роковым образом в бандо, и пуля, сменив траекторию, отрикошетила вверх.

Другую версию дуэльной истории предлагает Ольга Тарасевич в романе «Последняя тайна Лермонтова» (2009). О. Тарасевич работает в жанре т. н. артефакт-детектива, разновидности исторического детектива, в котором интрига помещена в «исторический антураж», а самое главное – наличие предмета искусства (артефакта), вокруг которого разворачиваются основные коллизии сюжета. Свободная композиция романа О. Тарасевич раскрывает возможный ход исторических событий, полных тайн, загадок и мистики.

В романе «Последняя тайна Лермонтова», действия которого происходят как в наши дни, так и ретроспективно в 19 веке, врач Наталия Писаренко приглашена на свадьбу коллеги в старинном замке, принадлежащем некогда возлюбленной Лермонтова – княгине Марии Щербатовой. Однако вместо праздника гостью в замке ждет серия убийств – идет настоящая охота за рисунком, сделанным Лермонтовым в альбоме Щербатовой, где поэт пророчески изобразил собственную гибель на дуэли – этот рисунок и становится главным «артефактом» в романе. Вот описание этого рисунка: «В горах, на площадке, окаймленной невысокими, однако же раскидистыми кавказскими деревами, лежит мертвый Мишель /.../. Легкий дымок идет от пистолета другого дуэлянта. Фигура его повернута к секундантам, а потому лица разглядеть нет никакой возможности, ясно

только, что убийца Мишеля высок и хорошо сложен /.../. За кустом, растущим опасно близко к глубокой пропасти, сидит на корточках человек. В длинном темном плаще /.../, низко склонившийся, он почти сливается с темными скалами. В нем не было бы ничего особенного, коли б не одна деталь, от которой кровь стынет в жилах. Художник, лишь небрежно очертивший притаившегося мужчину, тем не менее, тщательнейшим образом вырисовал пистолет в его руках» [17; 122].

По сути, О. Тарасевич снова возвращается к теории С. Короткова, В. Швембергера, И. Кучерова, В. Стешица и других, согласно которой в Лермонтова стрелял не Мартынов, а наемный убийца, спрятавшийся за кустами. Правда, О. Тарасевич дополняет эту версию одной очень важной деталью – Лермонтов знал об этом покушении, либо предвидел его.

Главным аргументом версии упомянутых исследователей остается характер ранения Лермонтова. В свидетельстве об осмотре «тела убитого на дуэли Тенгинского пехотного полка поручика Лермонтова» ординатор пятигорского военного госпиталя И. Барклай-де-Толли пишет: «При осмотре оказалось, что пистолетная пуля, попав в правый бок ниже последнего ребра, при срастении ребра с хрящом, пробила правое и левое легкое, поднимаясь вверх, вышла между пятым и шестым ребром левой стороны и при выходе прорезала мягкие ткани части левого плеча, от которой раны поручик Лермонтов мгновенно на месте поединка помер» [7; 29].

Такое ранение может произойти только, если раненый стоит на достаточном возвышении и выстрел производится снизу. Поэтому многие исследователи единодушно помещают Лермонтова на определенной высоте по отношению к Мартынову, забывая, что это серьезное нарушение правил, на которое секунданты не могли пойти. Даже, если предположить, что дуэльная

площадка имела подъем 8 градусов (бóльшая величина невозможна, иначе придется утверждать, что дуэлянты стрелялись на пологом уступе), все равно «на дистанции 10 м. Мартынов, попав в правый бок Лермонтова, объективно мог причинить раневой канал, поднимающийся всего на 4 градуса» [6; 101] с учетом невысокого роста Лермонтова (около 165 см.) и высокого роста Мартынова (около 180 см.).

Специальная судебно-медицинская и криминалистическая экспертная комиссия, созданная по просьбе дирекции Института русской литературы в 1989 году, чтобы хоть как-то объяснить характер ранения, игнорируя свидетельство И. Барклая-де-Толли, произвольно смещает раневое отверстие в район десятого и девятого ребер [8; 92].

Примечательно, что характер ранения послужил основой и для другого криптоисторического романа – «Мишель» Е. Хаецкой, в котором автор наделяет Михаила Лермонтова братом Юрием, убитым Васильчиковым выстрелом снизу в упор, в то время как Юрий сидел верхом на лошади.

Убийство со стороны подосланного казака возрождает и старые теории о заговоре против Лермонтова, нити которого тянулись из Петербурга, а на местах осуществляли начальник штаба войск Кавказской линии и Черномории полковник А. Траскин, подполковник Корпуса Жандармов А. Кушинников, сын всесильного фаворита царя князь А. Васильчиков, «светский лев», присматривающий за опальным поэтом, А. Столыпин-Монго и другие.

О. Тарасевич в своем романе главным заговорщиком делает Столыпина, повторяя, таким образом, точку зрения Т. Ивановой, С. Недумова и других, которые именно Монго считали основным исполнителем преступления. Слухи о бесчестной дуэли, напоминающей

расправу, сразу наводнили город. Так, А. Елагин писал отцу из Пятигорска: «Все говорят, что это убийство, а не дуэль» [4; 66].

Мартынов в романе О. Тарасевич терзается воспоминаниями, зная, что сам он намеревался выстрелить поверх головы Лермонтова, целясь «в яркий околыш фуражки». Перед глазами Мартынова возникает рисунок Лермонтова, в котором поэт изобразил свою смерть на дуэли и скрытого под кустами человека, производящего выстрел в правый бок поэта. «А мы же стояли на ровной площадке у подошвы Машука, – вспоминает Мартынов. – Значит ли это, что на руках моих нет его крови» [17; 141].

Рисунок этот якобы был сделан в альбоме княгини М. Щербатовой, который бывший майор Гребенского казачьего полка видел несколько лет назад. Конечно, подобного рисунка, как и альбома М. Щербатовой, в действительности не существовало – это плод творческой фантазии О. Тарасевич. Впрочем, сохранился рисунок Лермонтова «Дуэль», в котором поэт изобразил двух офицеров-дуэлянтов (причем у одного из них – простреленный бок и дымящаяся рана) и двух офицеров-секундантов. Ряд исследователей (Л. Шаталова, Л. Кислинская, А. Басманов и другие) установили, что рисунки Лермонтова «это тщательно зашифрованный дневник, в котором отразилось все самое тайное, дорогое, сокровенное. Каждый набросок соответствует наиболее значительным событиям в личной жизни Михаила Юрьевича» [5; 234].

Неслучайно, О. Тарасевич в контексте дуэльной истории выбрала в качестве героини именно М. Щербатову: «Отношения Лермонтова с молодой вдовой княгиней Щербатовой стали предметом пересудов в петербургском свете прежде всего из-за дуэли поэта с сыном французского посланника в России Эрнестом де Баран-

том, наделавшей много шума» [14; 151]. Дуэль с де Барантом закончилась для поэта ссылкой на Кавказ. По пути в ссылку Лермонтов вручает княгине стихотворное посвящение «На светские цепи».

Таким образом, многочисленные несоответствия дуэльной истории Лермонтова с Мартыновым (необыкновенно жесткие условия поединка при том, что все участники дуэли были друзьями или хорошими приятелями поэта; противоречивые показания секундантов во время следствия; явная неподготовленность к дуэли; наличие у Мартынова «подспудных писем» и каких-то документов, якобы подтверждающих его невиновность), а также факты личного характера (особый интерес Лермонтова к Кавказу и чрезмерная героизация кавказских абреков; увлечение новомодным байронизмом; любовь к княгине М. Щербатовой и дуэль с Э. де Барантом; загадочные тайнописи и рисунки поэта) позволили современным российским писателям В. Щепетневу и О. Тарасевич выдвинуть в беллетризированной форме свои версии событий далекого июля 1841 года.

Литература

1. *Алексеев М.П. Байрон и русская дипломатия // Литературное наследство. Т. 91. М.: Наука, 1982.- 863 с.*
2. *2. Васильчиков А.И. Письмо к Ю.К. Арсеньеву // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989.- 672 с.*
3. *Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М.: Жизнь и мысль, 2004.- 400 с.*
4. *Герштейн Э.Г. Отклики современников на смерть Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Статьи и материалы. М.: Соцэкгиз, 1939.- 88 с.*

5. *Кислинская Л.Ю. «Скрываючи...твой образ нежный» // Тайны гибели Лермонтова: Хрестоматия версий. М.: Гелиос АРВ, 2006.- 352 с.*
6. *6. Кучеров И.Д., Стешиц В.К. И все же...Дуэль или убийство? // Тайны гибели Лермонтова: Хрестоматия версий. М.: Гелиос АРВ, 2006.- 352 с.*
7. *7. Кучеров И.Д., Стешиц В.К. К вопросу об обстоятельствах убийства М.Ю. Лермонтова // Тайны гибели Лермонтова: Хрестоматия версий. М.: Гелиос АРВ, 2006.- 352 с.*
8. *Латышев С.Б., Мануйлов В.А. Как погиб Лермонтов // Тайны гибели Лермонтова: Хрестоматия версий. М.: Гелиос АРВ, 2006.- 352 с.*
9. *Лермонтов М.Ю. Собр. Соч.: В 4 тт. М.: Художественная литература, 1983. Т. 2.-542 с.*
10. *Мартьянов П.К. Новые сведения о М.Ю. Лермонтове // Мартьянов П.К. Последние дни жизни М.Ю. Лермонтова. М.: Гелиос АРВ, 2008.- 384 с.*
11. *Мартьянов П.К. Последние дни жизни поэта М.Ю. Лермонтова // Мартьянов П.К. Последние дни жизни М.Ю. Лермонтова. М.: Гелиос АРВ, 2008.- 384 с.*
12. *Марченко А.М. А может «промах рассудка» или «обман чувств» // Тайны гибели Лермонтова: Хрестоматия версий. М.: Гелиос АРВ, 2006.- 352 с.*
13. *Оболенский Д.Д. Из бумаг Николая Соломоновича Мартынова // Мартьянов П.К. Последние дни жизни М.Ю. Лермонтова. М.: Гелиос АРВ,2008.- 384с.*
14. *Очман А.В. М.Ю. Лермонтов: жизнь и смерть. М.: Гелиос АРВ, 2010.- 512 с.*
15. *15. Раевский Н.П. Рассказ о дуэли Лермонтова // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989.- 672 с.*

16. *Соснина Е.Л. Черный алмаз. М.: Гелиос АРВ, 2004.- 192 с.*
17. *Тарасевич О.И. Последняя тайна Лермонтова. М.: Эксмо, 2009.- 235 с.*
18. *18. Филиппов С.Н. Лермонтов на Кавказских водах // Мартьянов П.К. Последние дни жизни М.Ю. Лермонтова. М.: Гелиос АРВ, 2008.- 384 с.*
19. *19. Шан-Гирей Э.А. Воспоминание о Лермонтове // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989.- 672 с.*
20. *Щепетнев В.П. Разгадка Пятигорской трагедии [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://fan.lib.ru*

КОНЦЕПТ «СОН» В ОСМЫСЛЕНИИ С. ГОРОДЕЦКОГО

А.А. Закарян
Историко-филологический журнал
Национальной академии наук Республики Армения

Стихотворение «Сон» М. Лермонтов написал в мае-июне 1841 года. Это автограф в альбоме В.Ф. Одоевского. История создания стихотворения была поразному истолкована исследователями. Одни связывали его с именем В.А. Лопухиной, другие — с Е.П. Ростопчиной; последнее, по мнению Эйхенбаума, более вероятно. Е.А. Сушкова необоснованно считала, что поводом к созданию «Сна» послужило известие о ее предполагаемом браке с А.А. Лопухиным: Лермонтов будто бы предупреждал Сушкову, что вызовет ее жениха на дуэль. По этому случаю он написал стихотворение «Сон». С. Шувалов предполагал в стихотворении воздействие лирики Г. Гейне. Однако утверждалось, что в стихотворении отразились и мрачные предчувствия, владевшие Лермонтовым после его последнего отъезда из Петербурга. Мотив сна о собственной смерти разрабатывался Лермонтовым еще в ранней лирике, отмеченной напряженными поисками разгадки вечной тайны бытия (ср. «Ночь. I», «Смерть» — «Ласкаемый цветущими мечтами...»)[1].

Исследователь творчества Лермонтова и кавказовед Л. П. Семенов в книге «Лермонтов и Лев Толстой» (М., 1914) пишет, что замысел «Сна» мог быть внушен Лермонтову песней гребенских казаков «Ох, не отстать-то тоске кручинушке». В ней поется о добром молодце,

[1] Подробно см.: Лермонтовская энциклопедия, М., 1981, с. 522.

который видит во сне, будто он лежит убитый, с простреленным сердцем «на дикой стене»[1].

Известный русский поэт Сергей Городецкий, который в годы Первой мировой войны побывал в Западной Армении, затем жил и творил в Закавказье, главным образом в Тифлисе, в местной газете «Кавказское слово» (10.VIII.1919 г.) напечатал статью «Lermontiana (по поводу стих. «Сон»)». В ней С. Городецкий в новом свете рассматривает историю создания и тему данного стихотворения, которое в свое время было необычайно популярно. Кстати, Г. Градовский называл тот же источник и сюжет стихотворения[2], что и С. Городецкий.

Статья С. Городецкого вводится в научный оборот впервые нами.

L e r m o n t i a n a
(По поводу стих. «Сон»)

В исследовании художественного творчества видное место занимает до сих пор еще загадочный вопрос о *происхождении* художественных произведений.

Какую роль играет в них реальное впечатление, как совершается таинственный процесс превращения фотографического отпечатка реальности в мозгу художника в «перла создания», по выражению Гоголя?

Как далеко должен идти и какой силы должен быть этот великий возбудитель фантазии, так сказать, отцовское начало, и в каком состоянии должна быть всепроникающая материнская среда, чтобы создать подлинное произведение искусства.

---

[1] См.: М. Ю. Л е р м о н т о в. Собр. соч. в четырех томах, т. первый, Стихотворения. М., 1985, с. 489.

[2] Лермонтовская энциклопедия, с. 522.

Все три вопроса психологии творчества еще только поставлены и далеко неразрешены.

Несомненно, что расстояние между реальным впечатлением, которое является возбудителем, и художественным произведением, которое, благодаря ему, родилось, огромно: приблизительно такое же, как от желудя до дуба, от семени до цветка. Но ясно также, что в реальном зародыше скрыта вся потенция порождения фантазии.

Исследованию всех этих вопросов сильно мешало недостаточное количество материала. Только об очень незначительном количестве художественных произведений знаем мы, откуда они зародились. В большинстве же случаев ни комментаторы, ни сам поэт не могут ответить на этот вопрос удовлетворительно.

При таких условиях большую ценность представляет каждый новый факт в этой области, в особенности если он касается поэтов великих и произведений всем известных.

Мы имеем счастливую возможность, благодаря любезности одного из ветеранов старого Кавказа, генерала П. Ф. Степанова, которому тут же приносим благодарность за сообщение им материала, обнародовать документ чрезвычайного интереса.

Документ этот – извлечение из записок генерала Степанова, помеченных 20 сентября 1877 года и носящих общее название «Под Карсом».

Генерал, участник многих исторических боев, многократно раненый, вел свои записки, как истинный летописец, тем мудрым и простым языком, которым умели писать старинные люди. А в круг его внимания входили не только описания боев, расположения войск и т. д., но и все, так сказать, впечатления бытия: одежда, нравы, легенды, встречи и т. д. Чисто литературная тема настоящей статьи не дает возможности остановиться на

правдивых, резких, всегда с оттенком иронии, описаниях типов кавказской тогдашней армии, ее генералов, ее мародеров, ее карьеристов и ее героев.

Но среди этих последних был один, который именно и привлекает наше внимание – генерал фон Шульц.

Автор записок, тогда молодой офицер, описывает его в начале боя 20 сентября, перед штурмом Больших и Малых Яс<я>, и попутно сообщает его рассказ об истинном происшествии с ним, переданном им Лермонтову и послужившим поэту темой известного стихотворения «Сон», необычайно в свое время популярного.

Приводим дословно интересующее нас место из записок ген. П. Ф. Степанова:

Сопровождающая фаэтон корпусного командира густая толпа всадников, чрезвычайно разнообразная по составу, представляла богатый материал для наблюдений: царила смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний; ничего связующего не было между этими людьми, громадное большинство которых находилось здесь не ради общего дела, а для ловли счастья и чинов – с наименьшим для себя риском. Были однако и редкие нам образчики донкихотства, заслуживающие высокого уважения, и наиболее почтенным представителем которых был, между прочим, престарелый генерал Шульц, ехавший рядом со мной, на маленькой буланой лошадке, одетый в летнее пальто: он очень стеснял меня, так как я опасался, чтобы мой лягавшийся конь не зашиб старика, о котором уместно сказать несколько слов. Спокойно на родине доживает он свой век; но при первых выстрелах, покинул тихое убежище и помчался на дорогой ему Кавказ, «драться с турками», как говорил он; действительно, он участвовал во всех делах, но только в качестве зрителя, так как весьма преклонные годы и слабость зрения исключили всякую возможность

активной для него деятельности на бранном поле. Этот, среднего роста, тщедушный старик, притом израненный, равнодушно и без ущерба здоровью, переносил все невзгоды походной жизни, тяготившие и молодых людей. Впервые я увидел этого генерала спартанца с пылкою, несмотря на годы, душой, за обедом у бывшего начальника 19 пехот<ной> дивизии – покойного Д. В. Комарова, командовавшего тогда войсками в Заимском лагере. Генерал Шульц был интересный собеседник, охотно предававшийся воспоминаниям о событиях давно минувших лет, и однажды привлек общее внимание рассказом об одном странном случае из его богатой приключениями молодости, когда он в чине штабс-капитана генерального штаба, участвовал в одной из экспедиций в Дагестан в отряде генерала Граббе. В жестоком бою, при штурме Ахульго, он был тяжело ранен пулей в грудь и свалился в кручу; завалы между тем были взяты, и горцы бежали, преследуемые нашими войсками, незаботившимися в пылу боя о раненых и убитых, почему Шульц и пролежал в обмороке несколько часов, никем не замеченный, и только случайно был найден со слабыми признаками жизни; после перевязки он уснул, и грезился ему блестящий бал на родине, и какая-то грустно на него глядевшая девушка, черты которой глубоко врезались в его память… Оправившись несколько, поехал он доканчивать лечение в Пятигорск, где и рассказал Лермонтову свое видение, послужившее нашему бессмертному поэту темой для одного из прелестнейших его стихотворений «Сон». Но удивительнее всего то, что Шульц впоследствии встретился на одном балу с виденной им во сне на боевом поле особой и женился на ней. Присутствовавший при этом рассказе полковник граф Граббе добавил, что его отец, в представлении к наградам наиболее отличившихся офицеров, против штабс-капитана Шульца написал такую ре-

ляцию: «Первый на штурме, последний при отступлении. В три лица четыре раны: полагаю наградить следующим чином». Но император Николай Павлович соизволил произвесть штабс-капитана Шульца прямо в подполковники.

Теперь приведем стихотворение Лермонтова.

СОН

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я,
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилася моя.
Лежал один я на песке долины,
Уступы скал теснилися 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.
Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво 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.

Для сравнения обнажим содержание рассказа ф. Шульца и стихотворения «Сон».

Рассказ ф. Шульца: Раненый пулей в грудь, я свалился в обрыв, лежал в обмороке. Поднятый со слабыми

признаками жизни, был перевязан и уснул. Во сне видел блестящий бал и грустно глядевшую на меня девушку. Эту девушку потом встретил и на ней женился.

Стихотворение «Сон»:

У ... в грудь я лежал мертвый. Мне снился пир, в котором «юные жены» весело разговаривали обо мне. Среди них сидела одна, с душой, погруженной «в грустный сон». Ей снился мой труп, лежащий в долине.

Поразителен этот перевод случая из военной жизни на язык поэзии, сделанный Лермонтовым.

Весь Лермонтов здесь. И способ, каким он вытравляет прозу из темы, тот же самый способ гиперболической романтики, которым он создает бессмертные свои образы Мцыри, Демона и др.

Что его пленило в рассказе Шульца и заставило отдать его теме минуту своего гениального вдохновения?

Конечно, тема трагической любви и погибающего героя – чисто лермонтовская тема. Одним ударом он перестраивает тему и сразу берет «до» романтики: герой убит. Обморок, перевязка, сон, и в будущем счастливая свадьба – это все ненужная шелуха жизни, это все отбрасывается.

Герой убит.

Но смерть его не мертва. Романтики мертвой смерти не знали. Жизнь его длится и после смерти. Дружа, как все романтики, с реализмом (см. книгу Пелтссье «Романтика реализма»), Лермонтов, в начальном описании давая картину смерти («недвижим я, мертвым сном»), не ставит последнего слова «труп», приберегая его для конца.

В этом романтическом сне герой видит «юную жену».

Здесь прелестная деталь, почти автобиографическая: увенчанные цветами юные жены весело

разговаривают о герое: он молод, его тщеславие удовлетворено.

Но одна из них грезит. Этот сон, среди пира, так же романтичен, как сон мертвого, так же антиреален. И также тактично Лермонтов избегает здесь ссоры с реализмом, «и в грустный сон» погружена не сама «жена», а «душа ее младая».

(Этот сон – все тот же лермонтовский сон о «звуках небес»).

Девушке снился «знакомый труп» – резкий удар реализма. Читатель возвращен к началу стихотворения, – и тем тоскливей начинает ощущать он романтическое томление.

И сладостное удовлетворение дает поэт читателю: герой погиб, героиня одна, но тайный и счастливый брак заключен между ними, там, среди «звуков небес» где снятся сны.

Такой шедевр – по сочетанию реализма и романтизма – создал Лермонтов на основании рассказа ф. Шульца.

Во всякой другой душе, не лермонтовской, зерно это погибло бы. Но во влажной почве, в этой жадной земле лермонтовского гения, рассказ офицера вырос в дивную поэму, которую пели, которой зачитывались два или три поколения и которая до наших дней сохранила неувядаемое очарование».

Таким образом, подводя итоги небольшой нашей публикации, заметим, что богатое разноплановое творчество С.Городецкого, особенно касательно армянской действительности, заслуживает самой высокой оценки и трепетного отношения. И как дань глубокого уважения памяти большого друга армянского народа впервые вводим в научный оборот его статью.

ВОСПРИЯТИЕ В.Я. БРЮСОВЫМ ТВОРЧЕСТВА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Э.С. Даниелян
Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я. Брюсова

Интерес Брюсова к творчеству Лермонтова был неоднозначен на протяжении его творческой жизни. Как отмечает поэт в своей «Автобиографии» в 80-ые годы он попал под влияние Надсона, которым увлекалась вся молодежь: «Следующим моим учителем был Лермонтов. Его манеру я усвоил до такой степени, что иные мои стихи, написанные в конце 80-ых годов (они не напечатаны) можно принять за юношеские стихотворения Лермонтова» [1, 107].

Н.К.Гудзий, исследовавший юношеские тетради Брюсова, убедительно отмечает, что под большим влиянием Лермонтова написаны поэмы «Месть демона», «Добро и зло», «Король», стихи о Наполеоне и др. [2, 197-238]. Важно обратить внимание и на тот факт, что Брюсов сам прямо указывает на лермонтовское воздействие (см. «Дневники», повесть «Из моей жизни»), отмечая и хронологические рамки этого «заметного влияния» - до лета 1892 года. Большая поэма «Король», к которой Брюсов написал несколько предисловий, выработала собственный стих поэта, ведь для ее разных «редакций» он написал «несколько тысяч стихов октавами» [3, 75]. Восторг юного Брюсова перед Лермонтовым был «неумерен», он выучил наизусть всю поэму «Демон» и «твердил его по целым дням» [3, 75]. Поэзия Лермонтова стала для Брюсова первым образцом поэтического мастерства, его «поражала странная сжатость Лермонтова» [3, 75].

Брюсову-юноше были созвучны такие темы ранней лирики Лермонтова как одиночество, разочарованность героя, непонятого «толпой» и возлюбленной. Д.Е.Максимов резюмирует, что «творчество Лермонтова помогло Брюсову оформить антиномию действительности и «мечты»» [4, 29, 30]. В этом русле интересно и увлечение молодого поэта лермонтовским демонизмом, он даже начал писать «большое сочинение о типах Демона в литературе», но, конечно, не совладал с ними...» [3, 74]. «Демонизм» на несколько лет становится «маской» лирического героя Брюсова, хотя поэт подчеркивает не только его мятежный и гордый дух, но и делает его современником и участником революционных событий («Уличный митинг», «Тридцатый месяц», «Демон демонстраций» и др.).

Неумеренные восторги Брюсова-юноши в 900-х годах сменились резким охлаждением к творчеству великого предшественника, что, видимо, было связано с увлечением новейшей французской поэзией, влияние которой на Брюсова в этот период очевидно.

О воздействии на формирование раннего поэтического мировоззрения Брюсова французской поэзии писали многие авторы (Л. Гроссман, И. Поступальский, В.С. Дронов, М.Л. Мирза-Авакян и др.). Д.Е. Максимов отмечает двойственность его литературной ориентации, зависимость его поэзии и от русской традиции, от влияния Пушкина, Лермонтова, особенно Фета (Тютчев, по мнению Д.Е.Максимова, повлиял позже).

Самоопределение Брюсова в литературном процессе конца XIX века было очень сложным и многогранным, поиски своего особого пути приводили иногда к нарочитому отвержению устоявшихся мнений. Как пример юношеского максимализма можно привести записи в «Дневнике» (с.86), свидетельствующие о споре Брюсова со своими друзьями (23 мая 1900), во время

которого он назвал Лермонтова «четвертостепенным поэтом». Но вскоре же, почувствовал свою неправоту, «примирился с ним», написав сонет «К портрету М.Ю.Лермонтова». Этот сонет сохраняет свое значение и для сегодняшнего юного читателя, так как в нем Брюсов по-своему трактует причины «младенческой печали» в «как будто кованых стихах» Лермонтова.

Влияние Лермонтова на брюсовское творчество многогранно: многие свои произведения Брюсов предваряет эпиграфами из произведений Лермонтова, которые выполняют разные функции: то они созвучны содержанию брюсовских стихотворений (например, строка из Лермонтова «Люблю мечты моей созданье» прямо вводится в текст стихотворения Брюсова «Вновь одинок, как десять лет назад...»), а иногда эпиграф из Лермонтова может стать антитезой к брюсовским настроениям («У земли»).

Строка из «Демона» - «Они не созданы для мира» - дает повод нарисовать образ женщины - «Встречной», - которая стала «странницей бездомной» во «вселенной, страшной и огромной». Участь ее трагична: «И теперь ты брошена на камни, / Как цветок, измолотый потоком». Герой стихотворения Брюсова «И снова я, простерши руки...», как и герой Лермонтова («Я жить хочу! Хочу печали, / Любви и счастию назло»), «разучился жить тревогой», он хочет броситься в водоворот жизни, он не боится «порогов каменных». В этом стихотворении эпиграф из Лермонтова прямо реализуется в брюсовской интерпретации.

Примеры эпиграфов-аккомпаниментов и эпиграфов-контрастов можно продолжить, но важно отметить, что лермонтовские строки Брюсов использует в стихах, написанных в разные годы. Не менее интересны аллюзии и реминисценции из лермонтовских произведений: в брюсовском «Ангеле бледном» отмечены несколько

строк из «Демона» Лермонтова; перифраз из стихотворения Лермонтова «Последнее новоселье» Брюсов включил в текст стихотворения «1812-1912», трактуемого сегодня весьма по-разному. Использование лермонтовских строк в качестве эпиграфов не было неизменным: известны случаи, когда Брюсов, использовав их при первой публикации, в дальнейшем снимал при переизданиях («Отречение» - снят эпиграф «И скучно, и грустно...»); иногда в черновиках имеются эпиграфы из произведений Лермонтова, которые не попадают в окончательный вариант («Пророчества весны»). Брюсов использует лермонтовские строки и в своих критических статьях (в одной из глав трактата «О искусстве», в статье «Стихотворная техника Пушкина» и др.).

Особенно хочется выделить стихотворение «Разговор» (1916), в котором в аллегорической форме отразились события начала XX в.. В диалоге древней башни и Черного моря представлены не только исторические события прошлого, но и отдельные сражения на русско-турецком фронте в 1915-1916 годах. И хотя старой башне кажется, что

Дремлют турки и армяне
Свыклись с игом вековым

но уже в лермонтовском эпиграфе звучит предостережение:

«Не хвались еще заране!» -
Молвил старый Шат.

И вскоре древняя башня видит, что «вновь свободен Эрзерум», что «русскими войсками / Занят древний Трабизонт». Это большое сюжетное произведение Брю-

сова тематически близко к лермонтовским стихотворениям «Дары Терека» и «Спор», откуда позаимствован эпиграф.

Брюсовский «Кинжал», написанный как прямой отклик на стихотворение Лермонтова «Поэт», имеет интересную творческую историю. По свидетельству Г.Чулкова [5, 101-103], это стихотворение было написано в 1901 году и предназначалось для нелегального революционного сборника, который не был издан. Его первая публикация – в журнале «Новый путь» (1904, №10), который был весьма далек от революционных событий. Брюсов неоднократно уточнял время написания этого произведения, но в сборнике «Stephanos» стоит дата, которая, скорее, означает возможность цензурного разрешения - 1903. Четвертая строфа в первой редакции имела другое прочтение:

Но чуть заслышавши призывный первый гром, Я отзыв вам кричу, я ваш слуга сегодня; И чем опасней час, и чем темней кругом, Тем в песнях я свободней. Впоследствии Брюсов весьма основательно изменил текст стихотворения, особенно четвертую строфу: она стала динамичнее Снято выражение «я ваш слуга сегодня», которое в изменившихся условиях могло быть понято неадекватно. Поэт чувствует себя «песенником борьбы», он кричит отзыв людям, в момент, когда «молнии сверкали». Это произведение вызвало неожиданный резонанс в прессе («Библиография В.Я.Брюсова». Раздел II, N 266, 267, 268, 270, 288, 300 и др.) и стало подтверждением гражданской позиции поэта в быстро изменяющихся событиях начала XX века.

Брюсоведение редко обращало внимание на его поэму «Исполненное обещание», опубликованную в альманахе «Шиповник» в 1908 году (кн. 4). В черновиках отмечено, что поэма писалась более пяти лет, у нее несколько разных заглавий, несколько разных посвяще-

ний. В окончательном варианте она «Благоговейно посвящается памяти В.А.Жуковского» и имеет подзаголовок - «Романтическая поэма».

Эта поэма не включалась Брюсовым в циклы, столь характерные для его книг, да и перепечатывалась немного: при жизни поэт включил ее только в сборник «Пути и перепутья» (т.Ш). Видимо это было связано с тем, что в первых рецензиях «Исполненное обещание» прямо называлось «поэмой заимствований» [6, 2], приводились близкие к ее тексту строки из стихов Пушкина, Нздсона, Лермонтова. Это один из редких примеров типично романтической поэмы в творчестве Брюсова; в ней намеренная схематичность образов, каждый из которых воплощает одно основное чувство; реализована основная тема романтизма противопоставление любви и смерти. Поэма заканчивается торжеством чистой мечты, давно известным романтическим ужасом - кончиной влюбленных, в руках у героя символ любви «золотистая прядь волос». Особенно высокую оценку заслужил стих этой поэмы: «Меткий, сдержанный, тугой как тетива стих Брюсова в этой поэме является родным отзвуком того, утраченного нами за последнее время полнозвучного стиха, в который отлиты лучшие поэмы Жуковского и гениальная исповедь Лермонтова "Мцыри"» [7, 86]. Брюсов продолжал работать над поэмой, он уменьшил «романтический флер», создал более точное описание «угрюмого и грозного замка Твид», несколько преуменьшил «неземное» начало в образе Гертруды, у которой -«звук голоса - как пенье фей», «россыпь золотых волос», дано более точное объяснение проступка, который совершил граф Роберт, «обетом связанный своим».

I вариант:
Свершил граф Роберт
смертный грех...

И нет с тех пор ему утех,
И чужд ему веселый пир,
И грустен радостный турнир

Окончательный вариант:

Граф Роберт
смертный грех свершил.
Он брата своего убил
В порыве гнева и с тех пор
Поднять не смеет скорбный взор.

Хотя в одном из писем к П.Перцову Брюсов пишет, что «я прямо не могу писать в узаконенных "формах"» [8, 32], но многолетний его интерес к переработке этой поэмы подтверждает мысль о том, что Брюсов «примеривал одежды» и романтических произведений.

В работах исследователей творчества Брюсова и Лермонтова довольно подробно освещена роль Лермонтова в духовном и творческом развитии Брюсова. Намного меньше внимания привлек вопрос о Брюсове-лермонтоведе, хотя критиком написано несколько статей о поэте XIX века, имеются многочисленные упоминания о нем в дневниках, письмах, маргиналиях на полях сочинений и т.д.

Известно, что Брюсов превосходно знал творчество поэта, в библиотеке Брюсова на лермонтовских изданиях имеются многочисленные пометы, вставки пропущенных слов, даже комментарии [9, 66]. В брюсоведении широко освещена работа Брюсова-текстолога, издателя и комментатора текстов многих поэтов XVIII и XIX веков; менее известны его возражения противнаучно не аргументированных публикаций «забытых» или «вновь найденных» произведений Лермонтова. В этом плане важна не учтенная в литературоведении заметка

(анонимная) Брюсова «Подложный Лермонтов» («Весы», 1906, N7). В ней Брюсов-критик протестует против приписывания Лермонтову 28 стихов, опубликованных в журнале «Былое» (за май 1906 г.) из какого-то анонимного сборника. Брюсов резко резюмирует, что «приписывать такие вирши М.Ю.Лермонтову - значит оскорблять память нашего великого поэта»; он аргументировано подмечает, что стихи «не похожи по содержанию на все, что писал Лермонтов...», «стихи неуклюжи», «не вяжутся с первым четверостишьем», что нельзя приписывать поэту «вздор неизвестных стихокропателей» [10, 78]. Подробный анализ маргиналий Брюсова на страницах лермонтовских книг представлен В.Дроновым [11, 72-88], который показал их литературоведческое значение. Автор статьи представил Брюсова как «великолепного знатока поэзии Лермонтова, текстолога и стилиста, который прекрасно разбирался во всех тонкостях архитектоники лермонтовского стиха».

Хронологически первой критической работой Брюсова о Лермонтове может считаться статья «Оклеветанный стих» [12]. Брюсов подробно комментирует стихотворение Лермонтова «Не верь, не верь себе» и защищает поэта от критиков, вычленивших из текста только одну фразу - «Какое дело нам». Внимание Брюсова в этой статье привлекает и стихотворение «Три пальмы», в котором он видит аллегорическое сопоставление гибели пальм и желания Лермонтова утаить от людей свои мечты, ведь «люди поступили с его мечтами, как с пальмами». Очень интересны сопоставления пушкинской и лермонтовской поэзии: «Лермонтов был поэтом для себя самого», ему «было важно только уяснить самому себе свое чувство». Отличие этих поэтов Брюсов видит и в особенностях их работы над стихом: Пушкин переделывал, совершенствовал свои стихи, «у Лермонтова стихи выходили из головы уже закончен-

ными». Многие положения этой небольшой статьи Брюсов разовьет только в 1914 году, в статье, написанной к 100-летию со дня рождения Лермонтова.

В неоконченной статье «Три пальмы» [13] Брюсов пишет о противопоставлении в этом стихотворении мира «толпы» и идеального мира прекрасного; он пытается вскрыть истоки лермонтовского скепсиса и объяснить причины разлада поэта с действительностью. Критик отмечает, что «толпа» видит «в поэте только актера», перед ней «нечего выставлять напоказ душевные раны». По мысли Брюсова, Лермонтов долго таил для себя «души высокие созданья», он не выставлял язвы своей души на «диво черни простодушной». В этой работе Брюсов придает стихотворению «Три пальмы» символический смысл, отмечает раздвоенность духовного мира самого Лермонтова, невозможность достижения идеала.

В 1909 году Брюсов ответил на анкету газеты «Утро России» о проекте памятника Лермонтову в Москве; в своем ответе писатель еще раз суммирует свое отношение к Лермонтову и определяет его место в истории русской культуры. Брюсов писал: «По глубине содержания, по силе таланта с Лермонтовым, могут соперничать Тютчев и Баратынский, но Лермонтов имеет перед ними то преимущество, что он оказал неизмеримо большее влияние на читателей» [14, 6]. Писатель обращает внимание на романтическую устремленность поэзии Лермонтова и высказывает пожелание, чтобы в памятнике «была подчеркнута эта сторона его существа», чтобы Лермонтов был «изображен как поэт молодежи, как автор «Мцыри» и «Демона»».

В дни столетнего юбилея Лермонтова, в 1914 году Брюсов выступил с большой статьей, которая вошла в «Полное собрание сочинений» Лермонтова в шести томах, под ред. В.Каллаша. Эта статья отражает много-

летние размышления Брюсова о личности и творчестве поэта. Она развивает высказанное ранее положение о том, что Лермонтов – поэт-романтик, отразивший в своем творчестве презрение к земной действительности и стремление к возвышенному идеалу [15, 1-16]. Критик возражает против устоявшегося в литературоведении мнения рассматривать творчество Лермонтова как «одну часть поэзии Пушкина, развитую самостоятельно». Не отрицая влияния Пушкина на формирование таланта Лермонтова, Брюсов очень доказательно подчеркивает индивидуальность последнего. Брюсов первым обратил внимание на то, что «как ни рано оборвалась деятельность Пушкина, она все-таки обнимает более двадцати лет. А вся литературная деятельность Лермонтова, обращенная к читателям, ограничена в сущности тремя с половиною годами, так как раньше были напечатаны только две его вещи. А еще точнее, считает Брюсов-критик, «всю деятельность Лермонтова как писателя придется сузить до двух с половиной лет: пример для поэта истинно великого едва ли не единственный во всемирной литературе».

По мнению Брюсова, убежище от «пошлости современного ему бытия» Лермонтов находил в искусстве, в поэзии. Только там он мог удовлетворить свою жажду «чудесного». Поисками чудесного, идеального объясняет Брюсов возникновение всех любимых образов Лермонтова. Его герои, – пишет критик, – люди «отважных исканий»; люди дела, он ищет этих героев повсюду – «в иных странах, в иных эпохах, в иных мирах».

В тоже время Брюсов отмечает высокий гражданский пафос лермонтовской поэзии, характеризует его как поэта-обличителя: «его поэзия имела и другой лик – пафос обличительный». Прослеживая развитие образа лирического героя в творчестве Лермонтова, критик приходит к выводу, что «высшее свое выражение этот

образ нашел в Печорине, в котором сам поэт хотел видеть портрет, составленный из портретов всего нашего поколения в полном их развитии». В целом статья Брюсова была незаурядным явлением на фоне казенных выступлений Юбилейного года, в ней есть немало интересных наблюдений, особенно о художественном мастерстве поэта, которые представляют значительный интерес и в наши дни.

В 20-ые годы Брюсов составил план полного научного собрания сочинений Лермонтова (в двух томах), но его замысел оказался нереализованным. Два разных плана этого издания сохранились в архиве поэта и до сих пор полностью не опубликованы [16, 224-231]. Деятельность Брюсова-лермонтоведа была весьма разнообразна: очень во многих его критических статьях имеются ссылки на поэзию Лермонтова, проводится сравнение мастерства разных авторов с творчеством Лермонтова. Вопрос о сопоставлении творчества Пушкина и Лермонтова волновал его на протяжении всей творческой жизни, критик неоднократно подчеркивал, что уже ранний Лермонтов «стал брать ноты, совершенно отличные от пушкинских», «нашел рифмы, которых у Пушкина нет», он выразил совершенно иной «склад души, Пушкину вполне чуждый». В своих многочисленных статьях о Пушкине Брюсов почти всегда ссылается и на опыт Лермонтова-поэта, подчеркивает разницу их творческих методов, высоко оценивает созданные ими художественные образы, которые не устарели, они «живы и прекрасны поныне»; выявляет их умение разнообразить стихи даже в традиционных размерах. Оценивая творчество поэтов - современников Брюсов проводит аналогии с поэтическим опытом Лермонтова; особенно часты сопоставления такого рода в рецензиях на сборники К.Бальмонта: «Мятежность Лермонтова отразилась в поэзии Бальмонта. Лермонтовский гимн о

сладости той жизни, что ведут «хоры стройные светил» и «облаков неуловимых волокнистые стада», - кажется повторенным в иных стихах Бальмонта» [17, 255]. В тоже время Брюсов считает, что поэты XX века, в частности Бальмонт, показали нам, «как глубоко может лирика вскрывать тайны человеческой души. Ни Пушкин, ни Лермонтов, ни даже Тютчев и Фет, не смели с такой беспощадностью раскрывать перед читателями свою душу и с такой жестокой искренностью освещать все ее потаенные глубины» [17, 281].

Пиететное отношение Брюсова к Лермонтову как к классику русской литературы сформировалось не сразу: от чрезмерного увлечение в ранней юности (до 1892 года), до отрицания роли и значения Лермонтова в начале XX века («четверостепенный поэт»), через восприятие его как поэта юношества (1909), и только впоследствии дана высокая оценка историко-литературной значимости творчества Лермонтова (1914). Для Брюсова Лермонтов становится не только предшественником символистского искусства, но и одной из вершин русской литературы, уступающий только Пушкину, а влияние «могучего дарования» Лермонтова сохранится в творчестве Брюсова до конца его жизни.

Тема «Брюсов и Лермонтов» недостаточно разработана в современном литературоведении. Можно назвать всего нескольких авторов, осветивших эту проблему. Конечно, очень важны публикации В.С.Дронова, указанные нами, включившие в контекст брюсовского творчества некоторые неизвестные материалы. На первых Брюсовских чтениях на рассматриваемую тему был сделан доклад А.Г.Жаворонкова [18, 136-167]. В этой работе имеются интересные наблюдения над использованием Брюсовым символики демонов и ангелов, свойственных образному мышлению Лермонтова. В то же время в ней несколько досадных неточностей. Извест-

ная фраза Брюсова: «если «Король» я назвал своим «Демоном», то «Земля» была моим «Мцыри» понята исследователем слишком буквально. А.Жаворонков не учел, что Брюсов имел в виду не свою драму «Земля», написанную уже в 1904 году, а неоконченную поэму «Земля», писавшуюся в 1891-1892 годах. В книге «Из моей жизни» (с.75) поэт прямо говорит об этом влиянии: «Размером «Мцыри» я написал поэму «Земля», она написана от первого лица, от лица духа, который был влюблен *в* Землю как в планету, любил ее еще *в* те времена, когда она была расплавленной массой...». Тут же Брюсов приводит цитаты из этого произведения:

И я любил тогда с Землей
Сливать состав нетленный свой
И было в этой глубине
Так странно и так сладко мне,
Что испытавши то, — опять
Я мог бы вечность презирать

и сам же замечает: «В этом отрывке слышится речь Мцыри или Арсения из «Исповеди».

К сожалению, А.Жаворонков не дифференцирует брюсовскую поэму и драму с одинаковым названием - «Земля» - и соотносит образ Мцыри с образом Неватля из драмы «Земля», что совершенно недоказательно. Такого рода «наблюдений» немало в статье А.Жаворонкова, поэтому надо с осторожностью относиться к его выводам.

В книге Е.П.Тиханчевой интересующей нас проблеме посвящена отдельная глава «Брюсов о Лермонтове» [19, 160-187]. На сегодняшний день это единственная работа, в которой затронуты все аспекты темы, дана адекватная оценка почти всех статей Брюсова о Лер-

монтове, причем в сопоставлении с высказываниями современных лермонтоведов.

Приходится констатировать, что в современном брюсоведении проявился особый интерес к Брюсову-пушкинисту, защищены несколько кандидатских диссертаций на эту тему, переизданы его статьи из книги «Мой Пушкин», а вот тема Брюсов-лермонтовед осталась вне внимания исследователей; хочется надеяться, что предполагаемая в ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова конференция, приуроченная к 200-летию со дня рождения Лермонтова, пополнит литературоведение темой Брюсов-лермонтовед.

Литература

1. *Брюсов В. Автобиография // Русская литература XX века. Под ред. С.А.Венгерова. Т.1. М. 1914. С. 107.*
2. *Гудзий Н. Юношеское творчество Брюсова // Лит. наследство. Т.27/28. М. 1937. С. 197-238.*
3. *Брюсов В. Из моей жизни. М. 1927. С.75.*
4. *Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. М. 1940. С.29-30.*
5. *Чулков Г. Годы странствий. М. 1930. С. 101-103.*
6. *Александрович Ю. Судьба альманаха // Раннее утро. 1908. N 120. 11 апр. С.2.*
7. *Эллис (Кобылинский Л.). Литературный невод // Весы. 1908. N 10. С.86.*
8. *Письма Брюсова к П.П. Перцову. М. 1927. С.32.*
9. *Пуришева К. Библиотека Валерия Брюсова // Лит. наследство.Т.27/28. М. 1937. С.666.*
10. *Весы. 1906. N7. С.78.*
11. *Дронов В. Пометы Брюсова на полях сочинений Лермонтова // Литература и Кавказ. Ставрополь. 1972. С.72-88.*

12. *Беседа. 1903. N11; статья при жизни Брюсова не перепечатывалось. Републикация: Брюсов. Собрание сочинений. Т.У1. М. 1975.*
13. *ОР РГБ. Фонд 386. Карт.40, ед.хр.8.*
14. *Памятник М.Ю. Лермонтову в Москве // Утро России. 1909. 21 ноября. С.6.*
15. *М.Ю.Лермонтов. // Лермонтов М. Полное собрание сочинений. Иллюстрированное. В VI т. Под ред. В.Каллаша. Т. II. М. 1914. С.1-16.*
16. *Дронов В. Брюсовский план изданий сочинений М.Ю.Лермонтова // Лермонтов. Материалы и сообщения IV Всесоюзной Лермонтовской конференции. Ставрополь. 1965. С.224-231.*
17. *Брюсов В. Собрание сочинений. Т.IV. М. 1975. С.255.*
18. *Жаворонков А. В.Я. Брюсов и М.Ю.Лермонтов // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван. 1963. С. 138-167.*
19. *Тиханчева Е. Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван. 1973. С. 160-187.*

АРМЯНСКОЕ ЛЕРМОНТОВЕДЕНИЕ: ИСТОКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

К.С. Ханян
Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна

С 1828 года, после присоединения Восточной Армении к России, предшествующий интерес к русской литературе армянских писателей переходит на новый этап развития. Начались переводы лучших образцов русской словесности. На первый план выдвигался вопрос популяризации произведений русских писателей в армянской среде, и, в то же время, переводы привлекали к себе внимание армянской критики.

Армянские писатели высоко ценили достижения русской литературы и постоянно следили за её новыми веяниями. Так, особо отмечаются художественная новизна и идейная направленность произведений М.Ю. Лермонтова, закладываются основы не только интереса к его поэтическому наследию, но и развивается армянское лермонтоведение, которое имеет конкретные истоки.

В своем учебнике по грамматике поэт Арутюн Аламдарян приводит отрывки из русских классиков, позднее переводчик Мкртич Эмин в своих лекциях популяризирует творчество русских писателей. Прозаик Рафаэл Патканян по этому поводу вспоминает, как еще в студенческие годы с восхищением читались не только произведения Гоголя, Тургенева, но и Лермонтова. А. Аламдарян и его ученик, основоположник новой армянской литературы Хачатур Абовян отмечали, что русская литература являлась не только способом изучения русского языка, но и знакомством с культурой России. Становилось всё более заметным благотворное влияние

русской литературы на развитие новой армянской литературы, о чем Ованес Туманян откровенно признавался в письме к Юрию Веселовскому: “Русские поэты, главным образом Лермонтов и затем Пушкин, всегда были мне более близкими, чем наши поэты, армянские” [1; 2, 265].

В 1843 г. отдельной книгой под редакцией Ованеса Амазаспяна были изданы, впервые из русской литературы, произведения Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Гнедича [2]. Этот сборник открывал путь к армянскому читателю. Кроме литературного значения, он имел и политическое звучание. 1837 и 1841 гг. были трагическими для культуры России. Цензура эпохи Николая I запретила публикацию произведений Пушкина и Лермонтова. И в эти годы на армянском языке издаются стихи Пушкина, Лермонтовские “Ель”, “Пророк”, “Ангел”, ”Туча”, “Соловей”, в которых говорится о роли поэта в жизни народа. Издание этих переводов было не только политической смелостью, но и данью любви и уважения русским поэтам.

Переводы лучших произведений русских писателей привлекали внимание армянской критической мысли. Можно сказать, что 1840-50-е гг. являются начальным этапом переводов на армянский язык и армянской критической оценки о значении русской литературы в развитии литературного процесса.

Так, на страницах журнала “Юсисапайл” (“Северное Сияние”), выходившего в Москве, публикуются статьи, переводы его издателя и редактора Степана Назаряна, а также поэта и публициста Микаэла Налбандяна. Отметим, что еще в 1850-е гг. Налбандян перевел стихотворения Лермонтова “Пророк”, “Ветка Палестины” и “Спор”.

Публикации в «Юсисапайле» являются новым этапом развития переводов лучших образцов русской

поэзии. В письме к Юрию Веселовскому армянский поэт Смбат Шах-Азиз писал: «Что касается Лермонтова, то его произведения всегда наводили на меня много дум, действовали на меня своим внутренним содержанием, давали известные мотивы и темы для разработки» [3; 144].

В пропаганде русской литературы в армянской читательской среде XIX в. принимали участие газеты и журналы разных направлений. Наряду с "Юсисапайлом" в журналах "Мегу Айастани" (Тифлис, "Пчела Армении"), "Крунк Айоц Ашхари" (Тифлис, "Журавль Армянского мира"), "Масяц Агавни" (Париж, "Голубь Масиса") и других нередко публикуются произведения различных русских авторов.

С журналом «Юсисапайл» связано также формирование армянской литературной критики, развивавшейся под влиянием русской критической мысли. Так, в 1863 г. в журнале была напечатана первая статья известного армянского публициста Степана Назаряна "Восточная повесть "Демон"**,** в которой анализируется перевод поэмы на армянский язык Мануком Садатяном, и где дается высокая оценка лирики Лермонтова. Он пишет: "Скажем сразу нашему армянскому читателю, что Михаил Юрьевич Лермонтов выступает в поэзии как последователь Александра Пушкина. Гибель Лермонтова была такой же, как и гибель Пушкина, которую он пророчески описал в "Евгении Онегине"; как и Лермонтов в романе "Герой нашего времени". Лермонтов погиб 27 июля 1841 г. в поединке на Кавказе, куда был сослан из-за стихотворения, написанного в связи с гибелью Пушкина" [4; 51] (здесь и далее перевод наш – К. Х.). Назарян оценивает поэму как произведение, имеющее идейное и художественное совершенство. Он выделяет в главном герое поэмы свободолюбие, мятежность, готовность Демона к борьбе против насилия.

Для Назаряна Лермонтов и Байрон – равноценные величины, однако он говорит и об отличительных чертах лермонтовской поэзии, которая звучит “более свободно, более властно и более мужественно в сравнении с тем, с чем Россия до сих пор выступала на мировой арене” [4; 52-53]. Он пишет: “Его стихотворения в байроновской манере родились на Кавказе, природа которой великолепно описана в них” [4; 53]. Эта оценка Назаряна созвучна мнению передовой русской интеллигенции той эпохи, в особенности Белинского и Чернышевского. Назарян переводит лермонтовское стихотворение “Пророк” и предваряет им свою статью. В ней он также отмечает другое произведение Лермонтова – “Песню про купца Калашникова”.

Западноармянская интеллигенция и весь народ в 1860-е гг. с новой надеждой устремляли свой взор на Россию. Армянская периодика одной из основных своих задач считала пропаганду русской литературы и культуры. Несмотря на запреты турецкого правительства, западноармянская пресса активно публиковала материалы о русской литературе. Так, журнал “Масис” (Константинополь) в 1887 г. печатает статью Арпиара Арпиаряна “Михаил Лермонтов” и поэму “Беглец” в переводе Д.Паносяна, а газета “Аревелян Мамул” (Измир, “Восточная печать”) в 1889 г. публикует на своих страницах стихотворение “Парус”. В эти годы западноармянская пресса знакомит армянского читателя с лучшими образцами русской литературы, в том числе и бессмертными произведениями Лермонтова.

Классики Пушкин и Лермонтов, Крылов и Гоголь, Тургенев и Достоевский, Л.Толстой и Салтыков-Щедрин, широко известные в Европе, становятся популярными и в армянской среде. В последнее тридцатилетие XIX в. интеллигенция как Западной, так и Восточной Армении приступила к серьёзной работе по перево-

ду и пропаганде русской литературы. Армянские писатели выступали в периодических изданиях “Мшак” («Труженик»), “Мурч” (“Молот”), “Нор Дар” (“Новый век”), “Аревелян Мамул” и др. В эти годы особо актуальными становятся вопросы высокохудожественного перевода. Выходившая в Ереване газета “Псак” (“Венок”) в 1883 г. напечатала статью поэта Иоаннеса Иоаннесяна “Литературные заметки”, в которой говорилось об ответственности переводчика и мастерстве передачи художественных качеств оригинала. Все чаще звучит имя Лермонтова, отмечается общественная значимость его лирики, публикуются отклики на постановку на армянской сцене драмы Лермонтова “Маскарад”, где роль Арбенина исполняет известный актер Петрос Адамян. Также издаются переводы “Мцыри”, “Демона” и “Героя нашего времени”.

В связи с 50-летием со дня гибели Лермонтова в 1891 г. в печати появилось много статей, в которых, с одной стороны, говорилось о чувстве скорби по поводу его гибели, с другой отмечалась безграничность его таланта. В этом отношении характерна статья писателя Левона Манвеляна “Михаил Юрьевич Лермонтов” [5]. В ней автор говорит о пройденном творческом пути поэта и отмечает, что до 1850 г. в России поэта достойно оценил только Белинский. Манвелян здесь имел в виду две работы критика: “Стихотворения М.Ю. Лермонтова” и “Герой нашего времени” (обе – 1840 г.).

Говоря о биографии Лермонтова, Манвелян показывает условия формирования поэтического таланта: “Два разных фактора определили характер Лермонтова. С одной стороны, аристократическая жизнь у бабушки, ее строгое отношение к подданным, ранняя смерть матери, разлучение с отцом и превратное мнение о нем у поэта; исполнение слугами всех его прихотей – все это сделало поэта самолюбивым, капризным и развило

недовольство окружением. С другой стороны – литературно-эстетическое образование родило у него любовь к литературе, развило художественный вкус и искренние человеческие устремления. Этими путями начал формироваться характер Лермонтова" [5; 769].

Писатель подчеркивает, что произведения Лермонтова близки сердцу кавказцев, потому что темы его произведений взяты из жизни и природы страны гор; он с уверенностью отмечает, что Лермонтов надолго останется одним из одаренных певцов Кавказа.

Далее Манвелян указывает переведенные до 1891 г. на армянский язык произведения Лермонтова. Особенно удачными переводами оказались "Демон", "Маскарад", "Пророк", "Белеет парус одинокий", "Три пальмы", "Дума", "У врат обители святой", "Ангел", "Ветка Палестины", "Воздушный корабль", а также "Герой нашего времени". Нужно отметить, что его позиция созвучна оценке Белинского.

Сравнивая Лермонтова с Пушкиным, Манвелян отмечает, что в ранний период творчества Лермонтов находился под влиянием Пушкина, но вместе с тем вдохновение молодого поэта развивалось иным путем. Что касается творческих связей Байрон – Лермонтов, то автор статьи указывает, что в некоторых юношеских работах отчетливо видны определенные черты влияния Байрона – недовольство жизнью и окружающим обществом и особенно его мрачное мировоззрение, выраженное грустью и меланхолией. Приводя примеры байроновских произведений Лермонтова, он пишет: "Я говорю "байроновские" не в том смысле, что здесь видно влияние английского поэта – нет, быть может, Лермонтов до этого и не был знаком с "Чайльд Гарольдом"... Я говорю "байроновские" нарочно, чтобы показать, что талант Лермонтова имеет много общих черт с талантом

Байрона, однако совершенно не зависимых от последнего” [5; 772].

Манвелян видит в творчестве Лермонтова такие основные мотивы как неиссякаемую любовь к родине (“Люблю я родину”), ее славу (“Бородино”, “Два великана”, “Спор”); воспевание им природы, в том числе – роскошной природы Кавказа (“Демон”, “Мцыри”, “Измаил–Бей”) и его смелых, сильных и несгибаемых личностей и, наконец, пламенную веру (“Молитва”) [5; 775].

Манвелян обращает внимание и на поэтическое мастерство Лермонтова и отмечает, что “язык его чисто народен, осмыслен и программен, характеры живописательны; отсутствуют излишества; интерес развивается от строчки к строчке, что встречается только у гениальных авторов” [5; 775]. Армянский писатель отметил своеобразие притягательной силы таланта Лермонтова: “Способность рисовать совершенно разные предметы с одинаковой красотой, великолепное живое описание явлений природы, изображение характеров несколькими штрихами, чувство художественной меры, богатый и красочный язык, гибкий стиль и мощная строфа... все это создает условия, которые объясняют силу лермонтовского таланта” [5; 776].

В честь 80-летия со дня рождения Лермонтова филолог Ованес Гнуни опубликовал статью “Демон” Лермонтова” [6]. Автор не только характеризует образы Демона и Тамары, но и оценивает ту общественную среду, которая стала основой для создания образа Демона, размышляет о значении поэмы и ее художественной ценности.

Ованес Гнуни, будучи хорошо знакомым с мировой литературой и критическими взглядами Белинского, упоминает о том, что свою поэму Лермонтов создавал в течение 11 лет: с 1829 по 1840 г.: “Он неустанно работал

над ней, подвергал изменениям, обрабатывал. Здесь он показал все качества своего огромного таланта, а также обобщил часть своей жизни" [6; 1676]. Говоря об образе Тамары, ее любви и пережитой трагедии, Гнуни отметил, что "поэт собирался описывать не только отдельную личность, а типичный образ" [6; 1685]. Что касается искусства создания литературного образа Лермонтовым, автор статьи пишет: "Выше этого, поэтичнее этого, более художественно совершенного произведения представить трудно. Шекспир, этот видный сердцевед, король искусства, задумав создать образ Тамары, наверное, лучше не смог бы написать" [6; 1686].

Гнуни, вместе с тем, опровергает мнение, что драма "Ромео и Джульетта" Шекспира является прообразом композиции сюжета любви Тамары и Демона. "Однако это не так, – пишет он, – Ромео и Джульетта, с одной стороны, и Тамара, с другой, – представители двух образов любви. Любовь Ромео и Джульетты не так духовна, сколь сладострастна, в то время как любовь Тамары бестелесна. Она настолько чиста, что перед ней открываются врата рая" [6; 1686].

Творчеству Лермонтова уделяли внимание и классики армянской литературы. О нем писали и его переводили Александр Цатурян, Иоаннес Иоаннесян, Ованес Туманян, Ваан Терьян, Аветик Исаакян и другие.

Для Исаакяна Лермонтов был одним из "любимейших наставников и советчиков" [7; 251]. И неспроста в руководимом Ованесом Туманяном литературном кружке "Вернатун" ("Горница") его называли "Лермонтов". Патриотический лирикой Лермонтова восхищался и поэт Ваан Терьян. Недаром для своего цикла стихотворений «Страна Наири» в качестве эпиграфа он привел его строки: «Люблю отчизну я, но странною любовью…».

В пропаганде творчества Лермонтова участвовали и представители новейшей армянской литературы и литературной критики. В XX в. поэту посвящали свои исследования Р.Зарьян (“Герой нашего времени” Лермонтова на армянском языке”, 1935 г.), Г.Багдасарян (“О переводе “Героя нашего времени” Лермонтова”, 1936 г.), В.Терзибашян (“Лермонтов и его армянские переводчики”, 1939 г.), А.Инджикян (“Лермонтов и армянские шестидесятники”, 1946 г.), Р.Ованисян (“Русская литература в оценке армянской критической мысли”, 1949 г.), А.Варданян (“К армянскому переводу “Маскарада” Лермонтова”, 1956 г.), Р.Тадевосян (“Лермонтов и армянская поэзия”, 1981 г.) и другие.

Переводами занимались поэты Наири Зарьян, Паруйр Севак, Геворк Эмин, Ваагн Давтян и другие. В 1985 г. выходит сборник избранных произведений Лермонтова. Сборник предваряет статья академика Эдуарда Джрбашяна, в которой представлена биография поэта, показана динамика развития оценок и пропаганды произведений Лермонтова в армянской действительности и отмечено, что “всюду чувствуется присутствие Лермонтова, чистое дыхание его мощной поэзии” [8; 25].

М.Ю. Лермонтов – один из тех родоначальников русской классической литературы, творчеству которого посвящено много исследований, отраженных, в числе прочих, и в одной из первых персонифицированных академических энциклопедий. При этом многое еще предстоит изучить, так как “поэт не вел дневника, не сохранял черновиков; его письма, за исключением известных 54-х, пропали бесследно. Тайна и мистика следовали за ним при его жизни” [9; 2, 46-50]. Это побуждает к более пристальному вниманию ученых в научных поисках и воссозданию фактов, раскрывающих историю распространения лермонтовского наследия.

Интерес к творчеству М.Ю. Лермонтова в Армении не ослабевает и, можно с уверенностью сказать, не будет ослабевать. Подтверждением интереса к творчеству Лермонтова стала проведенная в июне 2011 года в Ереване международная научно-практическая конференция “М.Ю. Лермонтов: Русская и национальные литературы”. На конференции с разнообразной тематикой выступили гости из России, Грузии, армянские исследователи, охватившие в своих докладах различные аспекты творчества русского автора [10].

Не секрет, что Лермонтов – один из самых загадочных русских поэтов. Отраженные Лермонтовым впечатления об окружающем мире, проблемах общества не могли не интересовать армянских писателей и критиков, так как смысловая парадигма лермонтовского творчества своей рассудительностью получает отклик и развитие в армянской литературе, обращенной на национальную почву.

Литература

1. *Туманян Ов. Избр. произведения: В 3 т. Ер., 1969.*
2. *Переводы в прозе и в стихах с русского на армянский язык из Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Баратынского и Гнедича. М., 1843.*
3. *Дружба. Об армяно-русских литературных и культурных связях. М., 1979.*
4. *Назарян Д. Восточная повесть “Демон” // Юсисапайл. 1863. № 1. (На арм. яз.)*
5. *Манвелян Л. М.Ю. Лермонтов // Мурч. 1891. № 6. (На арм. яз.)*
6. *Гнуни О. “Демон” Лермонтова // Мурч. 1894. № 11-12. (На арм. яз.).*
7. *Исаакян Ав. Сочинения: В 4 т. Ер., 1959. Т.4.*
8. *Лермонтов М.Ю. Избранное. Ер., 1985.*

9. *Белоусова Е.В., Амирханян А.М. Религиозный контекст или фальсификация компаративности? К вопросу о первоисточнике одной сказки // Сохранение культурного наследия и проблемы фальсификации истории: В 2 т. Астрахань, 2012.*
10. *М.Ю. Лермонтов: Русская и национальные литературы. Ереван, 2011.*

К ВОПРОСУ ОБ УНИВЕРСАЛЬНОСТИ ЛЕРМОНТОВА

К.Э. Штайн
Д.И. Петренко
Северо-Кавказский федеральный университет

Теория универсальности связана с исследованием деятельности универсальных творческих личностей, которая основана на всесторонности, планетарности, всеохватности взгляда на реальность, стремлении к целостности, предельной открытости миру, широте интересов, многообразии дарований и продуктивности в различных видах творчества. Универсальный художник характеризуется системным видением мира, он рассматривает объекты как сложные системы в составе еще более сложных целостностей.

М.Ю. Лермонтов, в нашем понимании, – универсальная личность. Наиболее значимым доказательством универсальности М.Ю. Лермонтова как творческой личности является язык его произведений. Установка поэта на выведение обобщенных универсальных законов приводит к использованию системы языковых средств, которые способствуют их формулировке. В романе «Герой нашего времени» используются операции обобщения, типологизации, абстрагирования, которые позволяют выявить обобщающие признаки субъектов, явлений, ситуаций, действий.

Универсальности свойственно объединение различных стилевых, жанровых тенденций произведения в единое целое. Своеобразным отображением универсальности в искусстве является стиль барокко. Универсальность художественного мышления связана с постановкой глобальных вопросов в произведениях, герои произведений барокко – это не просто обобщенные лица, они говорят как бы от лица всего человечества.

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 приобщаемся к осмыслению не только наших вечных вопросов, но и проблем мировой значимости – в философии, литературе и культуре [см.: 4].

Метапоэтика художника, как правило, выражает универсальность его мышления. Метапоэтика М.Ю. Лермонтова имеет философский характер, отображает симфоническую, энциклопедическую оснащенность художника. Анализ метапоэтики Лермонтова позволяет осмыслить его творчество как способ познания «бытия и ничто». Поэт находит ключ к раскодировке «ангельского» и «демонского» языков, показывает возможность говорить поэтическим языком с Богом с помощью молитвы, размышлять об инобытии, прибегая не только к вербальной речи, но и к семантически насыщенным звуковым потокам, их сочетаниям, предугадывая значимость сверхлогических смыслов звуковой оболочки слов, что впоследствии определило дальнейшие пути развития словесного творчества, в том числе и авангардистского [см.: 5].

Все метапоэтические посылки М.Ю. Лермонтова имеют единую гармонизированную устремленность. Они характеризуются направленностью от метапоэтики к метафизике с ее установками на прорыв к трансценденции.

Эта направленность эстетически выделена поэтом, обозначена, тематизирована, маркирована системой терминов. М.Ю. Лермонтов показал, что такое «язык чувств», «язык природы», вечное стремление к красоте и совершенству, когда герой слышит и может быть услышан так чаемым им Космосом. Лермонтову как универсальной личности свойственна способность к духовному резонансу с универсумом, умение постичь его фундаментальные принципы, быть сопричастным его красоте и гармонии.

Художественное мышление М.Ю. Лермонтова по своему стилю может быть рассмотрено как предвосхитившее главные черты мышления нового и новейшего времени – имеется в виду предвосхищение принципов относительности, дополнительности как сущностных и действенных способов познания, являющихся основой универсальности мышления художника и его творчества.

Проблема универсальности разрабатывается в парадигме универсализма. Это относительно новая парадигма в современном знании, хотя корни ее уходят в античную философию. В основе рефлексии философов-универсалистов стремление изучать мир во всей его безграничности, многогранности, многозначности, сложности, гармонии. В центре внимания универсалистов следующие основные проблемы: соотношение частей, соотношение общего и единичного, соотношение целого и частей в универсуме. В решении этих проблем философы опираются на принципы всеединства, или всеобщего изоморфизма – взаимного подобия в сущности элементов универсума между собой и универсуму в целом, общности – примата общего над единичным и целостности – примата целого над своими частями. Особенно актуальной проблема универсализма в философии становится и в конце XX – начале XXI века

в связи с процессами глобализации в международной экономике, политике, культуре.

В последнее время понятие универсализма и, в частности, гуманистического, обогащается критерием критицизма. Принцип критического универсализма отвергает антропоцентризм, признающий человека высшим созданием природы и мерой всех вещей. Высшей мерой всех вещей и человека служит универсум, так как абсолютное выше относительного, вечное – временного, бесконечное – конечного. Критический универсализм требует от человека самокритичности и ответственности перед универсумом за нарушение его законов и гармонии мира. В проблему исследования универсального вводится также исторический критерий, так как осмысление общечеловеческих ценностей изменчиво в разные исторические эпохи, поэтому универсальность предполагает открытие нового, основанного на бесконечной реартикуляции добра, истины, красоты.

Творчество символистов, в основе которого лежала идея символа, было нацелено на отображение полноты бытия, единства мира. Эстетический канон символистов, выраженный в теории всеединства В.С. Соловьева, использовался художниками как в качестве критерия собственного творчества, так и во взглядах на творчество предшественников, в первую очередь, А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Парадоксально, но символисты, создавшие теорию художественного, и в частности поэтического творчества, впервые по-настоящему поставившие ее на научную основу, выделив антиномию в качестве критерия истинно поэтического произведения, прошли мимо открыто антиномичного стиля мышления М.Ю.□Лермонтова как проявления универсальности. Увидев глубинное воплощение принципа дополнительности в творчестве А.С. Пушкина (В.Я. Брюсов), символисты не обратили внимания на то, что у Лермонтова

это уже принцип мышления, «внешне выраженное содержание», формальная составляющая текста, ведь и форма, и содержание у Лермонтова – репрезентанты знаковой системы мышления, которое стремиться к всеохватности, полноте выражения бытия и связанного с ним ирреального мира.

Философы языка (Б. Рассел, Р. Карнап, Л. фон Витгенштейн) обращаются к рассмотрению общих вопросов формулирования универсальных законов. В их работах подробно анализируются типы высказываний, необходимых для отображения универсальных и неуниверсальных законов: это соответственно универсальные и сингулярные высказывания. Универсальные высказывания – гипотезы, носящие характер естественных законов, а сингулярные высказывания относятся только к специфическому обсуждаемому событию и называются начальными условиями. В основе определения универсальных и сингулярных высказываний лежит различие между универсальными и индивидуальными понятиями и именами. Высказывания могут относится к разным уровням универсальности: высказывания высшего уровня – аксиомы, из которых возможно выведение высказываний более низких уровней.

Главный критерий универсальности законов – возможность предсказания на их основе новых законов и теорий. Универсальные законы должны описываться в терминах особого рода, которые не относятся к наблюдаемым величинам. При этом для того, чтобы вывести закон, универсальный для нового вида объектов, необходимо ввести систему новых способов речи, подчиненную новым правилам. Такая процедура называется построением языкового каркаса для рассматриваемых новых объектов.

Проблема формулирования универсальных законов значима не только для языка науки, но и для языка ис-

кусства. Языковой каркас, в основе гармонической организации которого лежит лексика с абстрактным значением, «кванторы общности» (все, всякий), философские термины, сложные предложения с типизированными лексическими элементами, антиномии, позволяет писателю, поэту формулировать «универсальные высказывания» о «ненаблюдаемых» объектах, находящихся за пределами мира эмпирических вещей и представлений. «Универсальные высказывания» способствуют формулированию в пространстве текста теоретических индивидуальных, социальных, метафизических законов, которые имеют универсальный характер. В то же время в антиномии заключается критика способности разума постигать истину, антиномия ведет к истине по пути «умудренного неведения», это один из способов постижения непостижимого.

Наиболее значимым доказательством универсальности М.Ю. Лермонтова как творческой личности является язык его произведений. Анализ текста романа «Герой нашего времени» позволяет сделать вывод о том, что помимо антиномизма и соответствующих конструкций, которые можно отнести к универсальным высказываниям, а также конструкций с многозначными придаточными, выполняющих роль рельефной складки текста, есть и другие способы высказываний, ведущих к формулированию универсальных законов в текстах М.Ю. Лермонтова. Более того, установка на универсальный язык – особенность стиля мышления М.Ю. Лермонтова. Установка М.Ю. Лермонтова на выведение обобщенных универсальных законов приводит к использованию системы языковых средств, которые способствуют их формулировке. В романе «Герой нашего времени» прослеживается система операций обобщения, типологизации, абстрагирования, которые позволяют вы-

явить обобщающие признаки субъектов, интересующих автора [см.: 6].

В тексте М.Ю. Лермонтова наблюдается стремление «подниматься от одного подобия к другому» (М.Н. Лобанова), чтобы максимально приблизиться к «первосущности» образа, мира. Он действует и как художник, и как исследователь, осуществляющий рефлексию над образом, который он и рисует, и изучает путем возведения в степень обобщения. Приведем в пример создание образа Вернера. В романе это конкретный человек, образ, который не спутаешь с другим, и в то же время он воспринимается как один из ряда других, похожих на него. В результате «восхождения по лестнице подобий» мы приходим к обнаружению, конструированию социального типа, обладающего сущностными признаками представителя его профессии, носителя определенного социального статуса.

«Он скептик и материалист, **как и все почти медики**» [3: 366].

«Его наружность была **из тех**, **которые** с первого взгляда поражают неприятно, но которые нравятся впоследствии…» [там же: 367].

«Бывали примеры, что женщины влюблялись **в таких людей** до безумия…» [там же].

«…люди, **подобные Вернеру**, так страстно любят женщин» [там же].

«**Молодежь** прозвала его **Мефистофелем**…» [там же: 368].

В основе этих высказываний лежит внутреннее или внешне выраженное **сравнение**, «восхождение по лестнице подобий»: «как и все почти медики», «из тех, которые», «таких людей», «подобные Вернеру», «Мефистофель». Здесь следует привести значимое положение Р. Карнапа о том, что «регулярность, важная для установления «универсальных» законов обнаруживает-

ся тогда, когда многие наблюдения сравниваются друг с другом» [1: 43].

К сущностным признакам описываемого субъекта автор относит то, что Вернер – «скептик и материалист», на основе включения индивидуального субъекта в социальный тип (врачи), занимающий более высокую ступень по уровню абстрагирования в высказывании («как и почти **все** медики»). Эта же операция характерна и для следующих высказываний о «наружности» Вернера – по сущностному признаку она включается в определенную категорию («**из тех**, которые»), о привлекательности («влюблялись **в таких** людей»). Маркер «изыскивания подобий» здесь вербализован: «люди, **подобные** Вернеру». Подобие, обобщающее портрет и тип, закрепляется именем литературного героя И.В. Гете (Мефистофель). Как видим, сам синтаксис отображает систему мышления «от частного к общему», абстрактному через сравнительные конструкции, выражающие приведение к подобию: «как и почти все», «из тех», «в таких», «подобные» и т.д., – это приведение к абстрагированию, ведущему к категоризации. Этот принцип обобщения проходит через весь роман «Герой нашего времени», способствует формированию социальных ролей в романе: «водяное общество», «офицер», «княжна», «врач», «мать», «дочь», «неверная жена», «обманутый муж», «режиссер» и т.д. Если использовать язык логики, то операторы «как все», «из тех», «такие», «как и всякий» можно обозначить как кванторы общности, которые ставятся при общих суждениях, в которых что-либо утверждается или отрицается о предметах какого-либо класса.

Обобщения в романе «Герой нашего времени» не дают нам истины в последней инстанции, но они дают направление в ее осмыслении, понятие о стиле мышления, возможно, об «археологии знания» эпохи, способе

«приведения к ясности» и формулирования сущностных понятий таким выдающимся художником, как Лермонтов. Это связано с идеей гипотетичности универсальных высказываний и их предсказывающей силы, так как сущность предмета в чистом виде, о которой говорят феноменологи, это и есть «универсальный закон», с помощью которого можно определить целый класс или тип предметов, объектов, имеющих в своей основе эту сущность. Все это, в конечном счете, дает возможность включения произведения «Герой нашего времени» в философскую парадигму, причем парадигму не только универсалистскую, но и феноменологическую.

Для того, чтобы говорить о новых объектах, нужно создать новый «каркас языка» (Р. Карнап). Установка М.Ю. Лермонтова на выведение обобщенных универсальных законов основана на использовании системы языковых средств, которые способствуют их формулировке. Можно предполагать, что такой языковой каркас имеется в романе «Герой нашего времени». Уже в «Предисловии» прослеживается система операций обобщения, типологизации, абстрагирования, связанных с проблемой понимания текста всего романа. Автор называет обобщенные субъекты: «**читатели», «публика», «общество», «образованность», «личность», «Герой Нашего Времени», «люди»**, – названо состояние общества: **«болезнь»**. В «Предисловии» задается противопоставление **«общество»** – **«книга»**. В результате анализа высказываний можно выделить обобщающие признаки тех субъектов, которые интересуют автора. Как правило, они связаны в общую языковую структуру, которую и можно назвать моделью, или языковым каркасом.

В «Предисловии» автор демонстрирует систему **способов и методов абстрагирования**, основанных на

использовании ресурсов языка, входящих языковой каркас выражения универсальности.

1. **Синтаксические конструкции с прямым порядком слов**, с фразовым ударением, падающим на предикативный компонент, имеющие характер 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 который входит данный предмет, и на видовое отличие этого предмета от всех остальных видов, составляющих род» [2: 141]. «…предисловие есть первая и последняя вещь», «наша публика… молода и простодушна», «наша публика похожа на провинциала» [3: 275], «Герой Нашего Времени… точно, портрет» [там же: 276] и т.д.

2. **Термины с абстрактным значением** – лексемы, имеющие терминологический характер, употребляются в таких областях знаний, как философия и социология. Опорные термины: «читатели», «публика», «общество», «образованность», «личность», «Герой Нашего Времени», «люди» и др.

3. **Операторы абстрагировании**, указывающие на уровень обобщения, его степень: наречия («обыкновенно», «просто весело», «довольно», «достаточно»), местоимения («всякий», «наша», «иные», «другие», «у нас»).

4. **Типизированные лексические элементы**, «встроенные» по принципу противопоставления в предложения, часто близкие к антонимам: «**первая** и **последняя** вещь», «острое, почти **невидимое**, и тем не менее **смертельное**», «…разговор двух дипломатов, принадлежащих к **враждебным дворам**… каждый из них обманывает свое правительство в пользу взаимной нежнейшей **дружбы**». Типизированные лексические

элементы – это элементы, которые влияют на структуру и семантику предложения, регулярно воспроизводятся в структурных схемах простого и сложного предложений.

В «Предисловии» приводится точка зрения автора, его «понимание» модели общества, героев, которых он представил. В то же время, эта абстрагирующая система строится на основе конкретных высказываний, обращенных к читателю: «Герой Нашего Времени, **милостивые государи мои**...», «**Вы скажете**, что нравственность от этого выигрывает?», «Но **не думайте**, однако, после этого, чтоб автор сделался исправителем людских пороков» и т.д.

Часто обобщению содействуют **топикальные элементы** – обобщенные конструкции, как правило, восклицательные, назывные, определяющие тему дальнейшего рассуждения в соотношении: топик (тема) – коммент (развитие темы). Например, в процессе обобщения характера горцев используется синтаксический параллелизм: «**Уж эта мне Азия**! что люди, что речки – никак нельзя положиться» [3: 309]. Общая черта поведения горцев определяется так: «– Знаю, братец, знаю без тебя, – сказал штабс-капитан; – **уж эти бестии**! рады придраться, чтоб сорвать на водку» (там же). Черты «проводников» – стремление делать все в свою пользу: «– Все так, все так, – пробормотал он: – **уж эти мне проводники**! чутьем слышат, где можно попользоваться, будто без них и нельзя найти дороги [там же: 310] и т.д.

Обобщения посредством топикализации соответствуют панорамному характеру мышления художника: «– 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» [там же: 305].

В самом тексте «Героя нашего времени» содержатся указания на то, как конструируются феномены и даже как они каталогизируются: есть каталог черт «кавказцев», горцев, русских людей и прочих, в частности, французов, англичан и т.д. Многие черты являются общечеловеческими – как позитивные, так и негативные.

В «Бэле» создается общая модель восприятия кавказских горцев, их обычаев (куначество, месть, воинская доблесть), приоритетов (например, конь дороже золота, и даже невесты), присущих им социальных ролей (воина, жены, горского аристократа и т.д.). Создается модель российского общества (разочарование, скука, бездеятельность), характерных черт русского человека (гибкость, умение приспосабливаться к среде, прощать зло и т.д.). Особая прослойка русских людей, сформировавшая в среде горских народов, – «кавказцы» (опыт, храбрость, хорошее знание среды, обычаев, нравов горцев). Отдельно формируются социальные роли писателя, путешественника, создается социальный тип «Героя Нашего Времени».

Текст романа характеризуется особым складчатым рельефом: на фоне общего повествования, наррации возникают формы высказывания, основанные на сгущении смысла, или «складки», как их называют, когда характеризуют манеры и формы стиля барокко, направленного на выявление универсальных сущностей.

В повести «Максим Максимыч» М.Ю. Лермонтов создает обстоятельный портрет Печорина, при этом указания на индивидуальные черты сопровождаются операциями по переносу их в обобщающие контексты, обнаруживающие направленность на типизацию и универсализацию портретного образа «Героя Нашего Времени». Автор возводит акт понимания героя в ранг всеобщий. Он предлагает осмыслить «историю души человеческой» – конкретную историю, которая выводится с

помощью рациональной эвристики на уровень закона, становится в некоторых случаях более значимой, чем освещение истории целого народа. Развитие локальной истории подтверждает проспективный характер творчества М.Ю. Лермонтова.

Особенность универсальных установок М.Ю. Лермонтова в повести «Тамань» – создание языкового каркаса, основанного на оперировании готовыми культурными стилями – романтическим и реалистическим, которые синтезируются в барокко. Делается установка на универсальные типы, вечные образы: русалки, ундины, Миньоны – в изображении героини, девушки-контрабандистки, а также на концептуальные образы архетипического характера, формирующие универсальные элементы стиля барокко: парус, бушующее море, – направленные на отображение и обобщение «радостей и бедствий человеческих».

В тексте повести «Княжна Мери» реализуется семиозис жизни: рассказчик конструирует драматическое произведение из самой действительности хорошо знакомого ему «водяного общества». Основываясь на знании стереотипов, искусственных «правил игры» в нем, он начинает двигать «фигуры» в соответствии со своей «системой», своими правилами, разыгрывая «спектакль», обосновывая терминологически каждый его элемент, с тем чтобы описать его в своем «журнале», рассказывает о том, как он создает драматическое произведение из текста-жизни, превращая его в литературный текст и одновременно спектакль. Это почти научный эксперимент, попытка поиска смысла жизни и истории, проверка детерминированности или индетерминированности действия судьбы и событий жизни, установление координации познающего субъекта с людьми и процессами, происходящими в мире, с тем чтобы понять таинственное и неизъяснимое в нем.

Языковой каркас повести основан на использовании театральных, литературных, философских терминов, с помощью которых раскрывается процесс формирование замысла «спектакля», реализация этого замысла, проверка соответствия действий «актеров» задуманному «сценарию».

В повести «Фаталист», как и в «Княжне Мери» герои действуют по сценарию Печорина, который он создает и режиссирует, но объектом его анализа становится уже не предметный, и даже не духовный мир, а мир трансцендентного, инобытия. Печорин ставит задачу «фальсифицировать» (проверить) подлинность метафизического текста – «списка, на котором назначен час нашей смерти». Термины в повести «Фаталист» можно отнести к философским: переход «от сомнения к сомнению», «отвлеченная мысль», «чувства», «рассудок», «метафизика» (данный термин повторяется дважды), «фаталист», «предопределение», «судьба» и т.д. И хотя в некоторых случаях термины используются рассказчиком с ироническими обертонами, тем не менее они отмечают интенции к мыслям, которые выходят за пределы реальности, «схватывают» нечто такое, что располагается по ту сторону бытия.

Герой пытается представить протокол, текст об опыте жизни «души», не покидая границ реальности, преобразуя ее в литературный текст. Печорин делает попытки достигнуть знания, выходящего за пределы эмпирического мира, совершает метафизический опыт. Он заключается в том, что герой постоянно стремится поставить себя перед лицом самого ужасного для человека – смерти. По мнению философов, именно на грани смерти, «провала сущего» человек может ощутить свое «чистое присутствие» в мире, прикоснуться к познанию того, что находится за пределами реального мира. Средствами литературы и языка в романе «Герой нашего

времени» поставлена глобальная проблема рационального разрешения вопроса об активных движущих силах в мире как целом; определения универсальных законов во всех сферах и уровнях жизни: личностном, социальном, культурном, космистском, так как герои Лермонтова, сам поэт сопричастны космическому пульсу Вселенной.

Если раскрыть внутренние особенности универсальности мышления М.Ю. Лермонтова, можно определить, как он ее достигает: М.Ю. Лермонтов идет по пути философского конструирования, обобщения, универсализации, то есть выводит определенные типы, социальные, общечеловеческие законы, формулирует их. В «Предисловии» он задает в качестве объекта рефлексии абстрактный «предмет» – «Герой Нашего Времени» – и идет к прояснению его сущности через «сознание о» нем, совершая адеквацию с миром в процессе воссоздания обстоятельств, конкретных черт реальности и т.д. Особенность этого романа в том, что мы можем только приближаться к пониманию его смыслов, и путь этот, как и возможность приближения к истине, бесконечен. «Герой нашего времени» – не только философский роман, но и роман, посвященный философии творчества. Он может послужить в качестве экскурса в область истоков универсализма, феноменологии.

Описанная нами абстрагирующая система носит условный характер, роман «Герой нашего времени» – это живой текст, в котором присутствуют постоянные переливы от конкретного к обобщенному, дающие нам представление об универсальном характере мышления М.Ю. Лермонтова. Внешне мы не замечаем сложной работы мышления поэта, который постоянно формирует направленность (интенциональность) сознания на универсализирующее обобщение через переживание конкретной предметности.

Итак, универсальность М.Ю. Лермонтова – это свойство личности художника, характеризующееся многогранностью его таланта, направленностью на всеохватность, целостность в отображении мира, это и особенность его деятельности, которая состоит во всесторонности, планетарности взгляда на реальность, в стремлении к предельной открытости миру, широте интересов, продуктивности в различных видах творчества. Гений Лермонтова характеризуется системным видением мира, художник рассматривает объекты реальности как сложные системы в составе глобальной системы универсума. Лермонтову как универсальной личности свойственна способность к духовному резонансу с универсумом, умение постичь его фундаментальные принципы, быть сопричастным его красоте и гармонии.

Литература

1. *Карнап Р. Философские основания физики. Введение в философию науки. – М.: Прогресс, 1971.*
2. *Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. – М.: Советская энциклопедия, 1975.*
3. *Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. – М.: АН СССР, 1959. – Т. 4. – С. 275–474.*
4. *Штайн К.Э., Петренко Д.И. Лермонтов и барокко. Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2007.*
5. *Штайн К.Э., Петренко Д.И. Метапоэтика Лермонтова. – Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2009.*
6. *Штайн К.Э., Петренко Д.И. Универсальность Лермонтова. – Ставрополь: Северо-Кавказский федеральный университет, 2014.*

«КОНЦЕПТ ЛИЧНОСТИ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В ПОЭЗИИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА

Т.А. Меликян
Гюмрийский государственый педагогический институт им. М. Налбандяна

Александр Блок, говоря о М.Ю. Лермонтове, писал, что не разгадан еще даже «шифр, скрывающий клад лермонтовской поэзии» [1, с.27]. Несмотря на то, что сегодня среди обширной литературы о творчестве Лермонтова можно найти немало глубоких и даже фундаментальных работ, в частности, труды Н.Л.Бродского и Б.М.Эйхенбаума, С.Н.Дурылина и Л.Я.Гинзбург, Е.Н.Михайловой и Д.Е.Максимова, тем не менее, неизменно возникает ощущение, что не решен еще вопрос о нравственном идеале в лирике М.Ю.Лермонтова. Так, Е.Михайлова считала, что «утверждение человеческой личности было тем идеалом, которому Лермонтов оставался верен всю жизнь» [6, с.146].

В книге Д.Максимова можно прочесть, что «общими идеями, лежащими в основе поэзии Лермонтова, были идеи личности и свободы, которые утверждает поэт как самые высокие ценности и критерии» [5, с.38].

«К погибшим люди справедливы», [4, с.134] – писал Лермонтов. Но даже такие гиганты поэзии «серебряного века», как Вяч.Иванов, судили о Лермонтове, опираясь на стереотипы: «замкнувшийся в себе, разочарованный, отрицатель всех норм – из презрения к своему окружению и ненависти к временам упадка, в которых ему приходится жить, - он громко сожалеет об оторванности современного поэта от толпы» [3].

Однако, ту же ненависть, казалось бы, ко всему человеческому естеству испытывал и Б.Л.Пастернак, работая над сборником «Сестра моя жизнь». «Пробегая газеты, - писал он 12 декабря 1916 г. родителям, - я ча-

сто содрогаюсь при мысли о том контрасте и о той пропасти, которая разверзается между дешевой политикой дня и тем, что при дверях. Первое связано с привычкой жить в эпоху войны и с ней считаться, - второе, квартируя не в человеческих мозгах, принадлежит уже к той новой эре, которая, думаю, скоро за первой воспоследствует. Дай-то Бог. Дыханье ее уже чувствуется. Глупо ждать конца глупости» [9, Т.5, с.238].

Общность душ двух великих поэтов – Лермонтова и Пастернака – отозвалась в истории общностью судеб, общностью недопонимания, недооценки творчества как М.Ю.Лермонтова, так и Б.Л.Пастернака.

«Когда я с честью пронесу
Несчастий бремя,
Означится, как свет в лесу,
Иное время», - писал Б.Л.Пастернак в стихотворении «Когда я с честью пронесу» [9, Т.2, с.256].

И Лермонтов, и Пастернак мечтали о создании крупных историко-поэтических полотен. Историческая тема – одна из важнейших для лирики Лермонтова, она разрабатывалась поэтом на протяжении всей жизни. Заметим, что в ранний период своего творчества Лермонтов обращается к истории с позиций поэта-романтика, то есть ищет в прошлом романтического героя, личность сильную, воплощение своих юношеских идеалов.

Сначала такой личностью для Лермонтова был Наполеон Бонапарт, властитель дум многих современников поэта. К образу великого триумфатора, который «выше похвал, и славы, и людей» [4, с.166], поэт обращался в стихотворениях 1828 и 1830 гг. При этом чаще всего возникает у Лермонтова образ Наполеона-изгнанника, размышляющего у вечного моря о бренности славы земной:

«…Прости, о слава! обманувший друг.
Опасный ты, но чудный, мощный звук;

И скиптр… о вас забыл Наполеон;
Хотя давно умерший, любит он
Сей малый остров, брошенный в морях,
Где сгнил его и червем съеден прах,
Где он страдал, покинут от друзей,
Презрев судьбу с гордыней прежних дней,
Где стаивал он на берегу морском,
Как ныне грустен, руки сжав крестом.
О! как в лице его еще видны
Следы забот и внутренней войны,
И быстрый взор, давящий слабый ум,
Хоть чужд страстей, все полон прежних дум.
(«Наполеон». Дума) [4, с.115].

Одиночество бывшего триумфатора, властителя полумира – именно таким видел юноша-Лермонтов Наполеона. Даже поза императора - «две руки, сложенные крестом» [4, с.115] – скорее дань условности, нежели жест, передающий отношение поэта к властителю полумира.

Увлечение юного Лермонтова грандиозной фигурой Наполеона выглядит как самый искренний романтический культ, основанный на наивном обожании своего кумира. Лермонтов и примерял на себя судьбу Наполеона: «Я рожден, чтоб целый мир был зритель Торжества иль гибели моей» [4, с.167]. («Мы случайно сведены судьбою»).

Судьба Наполеона, глубоко поразившая Лермонтова, превращается в его сознании в грозный символ обреченности гения, обреченности неизбежной, как бы высоко ни поднимался этот гений над толпой. В конце 1840 г. газеты пестрили сообщениями о том, что прах Наполеона был перенесен с острова Св.Елены в Париж, где прошла торжественная церемония захоронения императора. Это событие вызвало в России целую волну

откликов, в том числе и стихотворных. Но громче все прозвучал голос Лермонтова, написавшего «Последнее новоселье», стихотворение гневное, яростное и негодующее:

«Меж тем как Франция, среди рукоплесканий
И кликов радостных, встречает хладный прах
Погибшего давно среди немых страданий
В изгнаньи мрачном и цепях;
Меж тем как мир услужливой хвалою
Венчает позднего раскаянья порыв
И вздорная толпа, довольная собою,
Гордится, прошлое забыв, -
Негодованию и чувству дав свободу,
Поняв тщеславие сих праздничных забот,
Мне хочется сказать великому народу:
Ты жалкий и пустой народ!» [4, с.205].

Следующие строки этого стихотворения подчеркивают одиночество Наполеона:

«Один – Он был везде, холодный, неизменный,
Отец седых дружин, любимый сын молвы,
В степях Египетских, у стен покорной Вены,
В снегах пылающей Москвы» («Последнее новоселье») [4, с.205].

Эти строки противоречат знаменитому «Бородино», гимну русскому солдату-освободителю и русскому оружию, направленному против Наполеона, хотя следует признать, что имени Наполеона в этом стихотворении нет, а упомянута лишь французская армия: «Москва, спаленная пожаром, французу отдана». Существенное «француз», в данном контексте – собирательное, обозначает французов-захватчиков.

Лермонтов отделял Наполеона от массы французов-захватчиков, выделяя его в особую категорию героев, похожих на мифического Геракла или Ахилла. «С

мифом о герое мы вступаем в новую фазу поэтапного развития. Происходит радикальный сдвиг центра тяжести. Во всех мифах о сотворении доминантной чертой являлось космическое качество мифа, его универсальность; но теперь миф фокусирует внимание на мире как на центре вселенной, на месте нахождения человека. С точки зрения стадиального развития это означает, что Эго-сознание человека стало независимым, но также и то, что вся его личность отделилась от естественного контекста окружающего мира и бессознательного», - писал об особом типе мифических героев Э.Нойман в книге «Происхождение и развитие сознания» [8, с.178]. Иными словами, Лермонтов видел в умершем на острове Св.Елены Наполеоне мифического героя, выделял императора из исторического контекста и вводил его в контекст мифопоэтический.

Сакрализация личности Наполеона Лермонтовым способствовал и тот факт, что Наполеон был сослан именно на остров, в русском сознании являющийся символом отшельничества и святости. Достаточно вспомнить мифический остров Буян, трактовавшийся как место свершения мистических обрядов.

Узурпатор-изгнанник изображен в раннем творчестве М.Ю.Лермонтова как легендарный герой, непонятый и покинутый близкими и друзьями. Этот герой сродни самому Лермонтову, всю жизнь искавшему «свободы и покоя».

Пастернака в лермонтовском возрасте привлекал образ иного бунтаря – Максимилиана Робеспьера. «Все чаще мечтаю и все с большею верой в исполнимость этой мечты о драме (классического типа, но в современном духе – то есть как я современность понимаю)… боюсь сказать – о ком. Для этого придется мне много в Румянцевской библиотеке поработать» [9, Т.5, с.122], - писал поэт брату. По словам Александра Пастернака,

драма называлась «Смерть Робеспьера», по аналогии со знаменитой поэмой Георга Бюхнера «Смерть Дантона».

Сохранившиеся отрывки этой работы были опубликованы в мае-июне 1918 г. в газете «Знамя труда». Они датированы июнем-июлем 1917 г. и посвящены последним неделям якобинской диктатуры. Пастернак рисовал картину, предшествующую казни, когда поклонившийся Великому Разуму Робеспьер обвиняет в предательстве собственную голову. Пастернак стремился показать нечеловеческую природу равнодушного вдохновения, противоестественность и ужас террора. Однако и у Пастернака заметна тенденция к мифологизации и сакрализации исторических событий и пространства. Один из героев «Драматических отрывков», Сен Жюст, говорит:

«Таков Париж. Но не всегда таков,
Он был и будет. Этот день, что светит
Кустам и зданьям на пути к моей
Душе, как освещают путь в подвалы,
Не вечно будет бурным фонарем,
Бросающим все вещи в жар порядка.
Но век пройдет, и этот теплый луч
Как уголь почернеет, и в архивах
Пытливость поднесет свечу к тому,
Что нынче нас слепит, живит и греет,
И то, что нынче – ясность мудреца,
Потомству станет бредом сумасшедших.
Он станет мраком, он сойдет с ума,
Он этот день, и бог и свет, и разум.
Века бегут, боятся оглянуться,
И для чего? Чтоб оглянуть себя,
Наводят ночь, чтоб полдни стали книгой,
И гасят годы, чтоб читать во тьме.
Но тот, в душе кого селится слава,
Глядит судьбою, и он наводит ночь

На дни свои, чтоб полдни стали книгой,
Чтоб в эту книгу славу записать» [9, Т.4, с.133].

По мнению Сен-Жюста, человек создан для величия и борьбы, в каждом есть Наполеон, но не каждый видит в себе Наполеона.

Однако Робеспьер у Пастернака не в дни его величия, а в момент гибели, за шаг до ареста. Если Сен-Жюст у Пастернака подобен мифологическому герою, то Робеспьер – земной человек с земными страстями и слабостями. Парадоксальна пастернаковская трактовка образа Робеспьера. Если в историю этот великий человек вошел как Неподкупный (фр. L'Incorruptible) или Бешеная Гиена (для врагов), то у Пастернака Робеспьер лишен величия.

«Я возмущен
Растерянностью этой подлой твари!
Пытался. Не могу. Холодный пот,
Сухой туман вот вся ее работа.
Пересыхает в горле. Пустота.
И лом в кости, и ни единой мысли.
Нет, мысли есть, но как мне передать
Их мелкую, крысиную побежку!
Вот будто мысль. Погнался. Нет. Опять
Вот будто. Нет. Вот будто. Хлопнул. Пусто!
Имей вторую я! И головы
Распутной не сносить бы Робеспьеру», [9, Т.4, с.179] – жалуется Робеспьер Сен-Жюсту.

Развенчивание мифа о герое-Робеспьере для Пастернака важно уже потому, что в «Драматических отрывках» отразились события середины лета 1917 года, когда военные поражения вызвали хаос в стране. Описывая события Великой французской революции, Робеспьер видел перед глазами ужас происходящего в России:

«Как спать, когда родится новый мир,
И дум твоих безмолвие бушует,
То говорят народы меж собой
И в голову твою, как в мяч, играют,
Как спасть, когда безмолвье дум твоих
Бросает в трепет тишь, бурьян и звезды
И птицам не дает уснуть. Всю ночь
Стоит с зари бессонный гомон чащи.
И ночи нет. Не убранный стоит
Забытый день, и стынет и не сходит
Единый, вечный, долгий день» [9, Т.4, с.179].

Таким образом, Пастернак и Лермонтов по-разному воспринимают образ-символ великой личности, мифического героя. Наполеон и Робеспьер с точки зрения истории – фигуры равнозначные, однако, Пастернак, работая над «Сестрой мой жизнью» и «Драматическими отрывками», говорил о себе, как о «свидетеле мировой истории» [2, с.211]. Может быть, именно это его свидетельствование помогло увидеть не неподвластных земным страстям героев Великой французской революции, а обычных, слабых, не лишенных пороков людей.

О концепции личности поэта в лирике М.Ю.Лермонтова Д.С.Мережковский сказал весьма четко и весомо: «В жизни Пушкин весь на людях, но в творчестве один: «Ты – царь./Живи один». Лермонтов обратно: в жизни один, в творчестве идет к людям; пусть не доходит, но идет; пусть ненавидит но не бесстрастен» [7, с.356].

Литература

1. *Блок А.А. Собр.соч.в 8-и томах, Т.5, М., Худ.литературак, 1962.*

2. *Быков Д. Борис Пастернак. М., Молодая гвардия, 2011.*
3. *Иванов В.Я. Лермонтов (Электронный ресурс) – lib.ru/iwanow/-1203.2012*
4. *Лермонтов М.Ю. Лирика. М., АСГ, 2009.*
5. *Максимов Д.Н. Поэзия Лермонтова. – Л., 1959.*
6. *Михайлова Е.Н. «Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения»/Жизнь и творчество Лермонтова. М., 1941.*
7. *Мережковский Д.С. Лермонтов – поэт сверхчеловечества. М., 2002.*
8. *Нойман Э. Происхождение и развитие сознания. М., 1997.*
9. *Пастернак Б.Л. Письма. Собр.соч. в 5 томах, Т.5, М., Худ.лит., 1989.*

О ПРАЗДНОВАНИИ 100-ЛЕТИЯ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В РОССИИ В 1914 ГОДУ

А.Г. Чулян
Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я. Брюсова

В 1914 году в России праздновалось 100-летие со дня рождения Лермонтова. Конечно, эти торжества не были широкомасштабными, так как шли годы Первой мировой войны. Но был проведен «Вечер памяти Лермонтова», о чем сообщалось в газетах «Новое время», «Киевская мысль» и др. Прошло заседание памяти Лермонтова в Московском литературно-художественном кружке, заседание Общества любителей русской словесности. Состоялся концерт в пользу раненых в память Лермонтова, о чем написали «Петербургские ведомости». Прошли юбилейные мероприятия в Пензе, Петербурге, Москве, Царском Селе, Ялте и других городах. В Киевском университете была проведена панихида в память Лермонтова. Почти все русские газеты и журналы опубликовали юбилейные статьи к 100-летию со дня рождения Лермонтова: «Вестник Европы», «Русская старина», «Голос минувшего», «Рампа и жизнь», «Новая жизнь», «Современник» и др.

Был издан сборник «Венок Лермонтову». «Венок» оказался концептуально итоговым для дореволюционной науки о творчестве Лермонтова, поскольку сборник отразил устойчивый интерес к мировоззрению поэта. В работах П.Н.Сакулина, И.М.Соловьева были проанализированы поэтика Лермонтова, «метафизика» «земного и небесного», отраженного в таких лейтмотивах как одиночество, религиозный бунт лирического героя и т.п. В сравнительно-исторической работе И.Н.Розанова были поставлены более общие проблемы воздействия Байрона и Руссо на творчество Лермонтова.

«Венок» стал началом типологического изучения ближайшей лермонтовской среды, прежде всего поэтов кружка Станкевича.

Мы предлагаем републикацию статьи В.Брюсова «М.Ю.Лермонтов», написанной к 100-летию со дня рождения Лермонтова и опубликованного в книге: Лермонтов М. Полное собрание сочинений. Под ред. В.Каллаша. Т.2. М., «Печатник», 1914. С.1-16.

В.Я.Брюсов
М.Ю.ЛЕРМОНТОВ

В те годы, когда поэзия Лермонтова увлекала все русское общество, когда Белинский говорил, что в Лермонтове мы лишились поэта, который шагнул бы дальше Пушкина, «староверы», люди, воспитавшиеся на стихах Пушкина, упорно не хотели согласиться с этим судом современников. «Лермонтов протоптал маленькую тропинку около большой дороги Пушкина», – говорили они. И это мнение, – что поэзия Лермонтова не более, как одна часть поэзии Пушкина, развитая самостоятельно, – дожило до нашего времени, повторяясь в статьях разных авторов. Сравнение Пушкина и Лермонтова стало одним из обычных приемов нашей критики, и большинство критиков видело в поэзии Лермонтова не противоположенность поэзии Пушкина, а именно явление, ей подчиненное.

Мы, однако, думаем, что для сравнения Лермонтова с Пушкиным слишком мало сходных черт во всей их деятельности. Критиков подкупало кажущееся сходство стиха Лермонтова со стихом Пушкина. Но даже это сходство не идет дальше внешности. По внутреннему строению стих Лермонтова не только сильно разнится от стиха Пушкина, но скорее противоположен

ему* Если в ранних стихах Лермонтова влияние Пушкина несомненно, то этому обстоятельству нельзя придавать существенного значения. Никто из русских поэтов 20-ых годов не мог устоять против всепоглощающего влияния Пушкина, поработившего своим гением все области литературы. Не устоял против такого влияния и Лермонтов, но только в очень немногих из своих произведений (например, в «Казначейше») он определенно шел по пушкинским путям. Напротив, еще юношей Лермонтов стал брать ноты, совершенно отличные от пушкинских**,** выразил склад души, Пушкину вполне чуждый, нашел ритмы, которых у Пушкина нет.

Сравнивать Лермонтова с Пушкиным трудно уже по совершенному различию внешних условий их деятельности. Как ни рано оборвалась деятельность Пушкина, она все-таки обнимает (считая с его первого выступления в печати) более 20 лет (1814-1836 гг.). Вся деятельность Лермонтова, обращенная к читателям, ограничена в сущности тремя с половиною годами (1838-1841 гг.), так как раньше были напечатаны всего две его вещи, да и то одна из них - без разрешения автора («Хаджи- Абрек», в 1835 г.). Если же исключить, - что было бы справедливо, - и 1838 г., когда были напечатаны только «Песня о купце Калашникове» и «Казначейша», то всю деятельность Лермонтова. как писателя, придется сузить до двух с половиною лет: пример для поэта, истинно «великого», едва ли не единственный во всемирной литературе. Громадное большинство созданий Лермонтова – юношеские наброски, опыты начинающего писателя, почти что «пробы пера», которые сам поэт, может быть, думал навсегда оставить в своих бумагах. Все это надо судить особым судом, не тем, ка-

* Подробное доказательство этого утверждения потребовало бы от нас особой статьи.

ким мы судим создания поэта, сознательно выступающего с ними пред всем миром.

Но если уже сравнивать поэзию Лермонтова и поэзию Пушкина, то правы будут те, которые видят в них явление одно другому противоположные. Может быть, верно определил эту противоположность Д.Мережковский, назвав Пушкина – дневным, а Лермонтова – ночным светилом русской поэзии. Пушкин любил жизнь за те наслаждения, которые она дает, за ее красочность, за ее соблазн. Он был поэт радостей жизни, и сам давал себе такие заветы:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать,
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволне-
нья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть – на мой закат пе-
чальный
Блеснет любовь улыбкою про-
щальной.

Как бы отвечая на эти стихи, но, конечно, еще не зная их (стихи Пушкина были напечатаны только в 1834 г.), Лермонтов писал (в 1832 г.):

Я жить хочу! Хочу печали,
Любви и счастию назло:
Они мой ум избаловали
И слишком сгладили чело. (11,8)[1]

[1] Все ссылки на произведения Лермонтова и на суждения о нем современников сделаны по «Академической Библиотеке Писателей»: Полное собрание сочинений М.Ю.Лермонтова. В 5 т. Под ред. проф. Д.И.Абрамовича. СПб. 1910-1913. Первая цифра указывает том, вторая - страницу

Ничего подобного не мог бы написать Пушкин. Он не мог, подобно Лермонтову, «хотеть печали», тем более «любви назло». Сказать это мог только Лермонтов, – «ночное светило» нашей поэзии.

Пушкин, разочаровавшись в возможности «счастья», мечтал заменить его «покоем и волей»:

На свете счастья нет, а есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля,
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Лермонтов не хотел покоя. Его парус, под которым «струя светлей лазури» и над которым «луч солнца золотой», –

мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой. (II, 16)

Пушкин в конце жизни, измученный тягостными условиями существования, все же восклицал:

О, нет, мне жизнь не надоела,
Я жить хочу, я жизнь люблю!
Что в смерти доброго?

Лермонтов, еще юношей, мечтал:

И после я сбросил бы цепь бытия,
И с бурею братом назвался бы я. (I, 129)

А в более зрелые годы, смотря с «холодным вниманьем вокруг», он находил, что жизнь –

такая пустая и глупая шутка. (II, 287)

2.

Отношение к окружающей жизни, как к «пустой и глупой шутке», характеризует самую сущность Лермонтова. Оно объясняет пафос двух основных элементов, из которых слагается его поэзия. Из этого отношения и возникают эти два элемента: стремление к сверхземному идеалу и презрение к земной дейст-

вительности.

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала... (I, 254)

Так говорил Лермонтов-юноша. Этому «чудесному» он после находил другие названия, но смысл «искания» оставался все тот же. Душа Лермонтова всегда искала иного, чем то, что окружало его в жизни. Своим исканиям единственное удовлетворение он обретал в искусстве, все окружающее, вся та жизнь, в которую он «наружно погружался», возбуждали в нем прежде всего чувство презрения.

Презренье к жизни проявлялось у Лермонтова двояко. Когда, еще в ранней молодости, он не умел владеть собою, когда он еще легко поддавался порывам души, он всего охотнее просто отстранялся от людей. Шестнадцатилетним юношей Лермонтов признавался, что «с начала жизни» он любил «угрюмое уединение» (I, 113). В университете Лермонтов «держал себя» совершенно отдельно от всех своих товарищей (Воспоминания П.Вистенгофа, V, XXVI)[1]. В юнкерской школе Лермонтов по вечерам «часто уходил в отдаленные классные комнаты, в то время пустые, и там один просиживал долго» (V, ЫП)[2]. Иногда, в эти годы, Лермонтов любил резко заявлять другим о своем превосходстве, - как, например, на экзамене в университете, когда, по поводу своего ответа, он заявил профессору: «это слишком ново и до вас еще не дошло» (Воспоминания П.Вистенгофа, V, XXVIII).

С годами Лермонтов научился скрывать свое презрение к людям. Он прикрыл его маской «ничтожнейшего» «меж детей ничтожных мира». Лермонтов постарался сделаться, «как все» и, мало того, даже – стать «первым» в той жизни, которой увлекались окружающие. Вот почему сторонним наблюдателям могло казаться, что Лермонтов «любил повеселиться» (Воспо-

минания Э.А.Шан-Гирей, V, XI)[3]; – «любил шумную, разгульную жизнь, волочиться за дамами» и «жаждет более славы светской, чем славы поэта» (Записки Н.М.Смирнова, V, VI)[4]; – что он «радостный повеса, любитель холостых пирушек, кутежей и всевозможных гусарских шалостей и дурачеств» (Рассказы Меринского и др., V, ЫУ); – что он «забавляется тем, что сводит с ума женщин» (суждение гр. Е.П.Растопчиной, У,У)[5] и т.д. Вот почему Лермонтов оказывался «коноводом всех гусарских затей и пирушек» (V, ЬХХХП)[6], проводил время, вместе с другими, «в шумных пикниках, кавалькадах, вечеринках, с музыкою и танцами» (V, СХ1У)[7], вообще не отставал ни от кого «в озорстве и молодечестве» (V, П). Тому же стремлению скрыть свое настоящее лицо надо приписать и то обстоятельство, что в юнкерской школе Лермонтов стремился превзойти всех товарищей в неприличии сочиняемых стихов (У,Ы1)[8], а также непозволительно грубое, но бывшее в обычаях времени обращение Лермонтова со служащими, столь изумившее европейца Боденштедта (V, X)[9].

Презирая людей, Лермонтов считал почти унизительным снисходить до них, сколько-нибудь посвящать их в тайны своих одиноких мыслей и мечтаний. «Наружно погружаясь в блеск и в пустоту» светской жизни, щеголяя «озорством и молодечеством» в среде гусаров, Лермонтов оставался бесконечно далеким от всех своих знакомых и товарищей. Он не удостаивал никого чести разговаривать с ним серьезно. По стихам Лермонтова мы знаем, какие глубокие мысли волновали его; между тем случайным знакомым он казался человеком пустым и легкомысленным, даже людям, которые имели право ожидать от него больше откровенности, Лермонтов долго не показывал своего истинного лика. Белинский из своего первого знакомства с Лермонтовым вынес твердое убеждение, что перед ним «пош-

ляк», о чём говорил и устно и в письмах (V, ЬХХУ). У Сатина от знакомства с Лермонтовым осталось впечатление, что это человек, который «постоянно шутит и подтрунивает» (V, ЬХХУШ)[10]. М.Назимов[11] с негодованием рассказывал о «сбивчивости и неясности воззрений» Лермонтова и о том, что на все серьезные запросы он «отделывался шуткой и сарказмом» (V, LXXVIIT). Между тем с людьми близкими Лермонтов умел и любил вести разговоры на возвышенные темы. Известно, например, что он вел длинные религиозные споры с А.Одоевским[12] (V,X, и в исследовании П.Н.Сакулина «кн. В.Ф.Одоевский», II, 340-341). Тот же Белинский, наконец, через несколько лет после первого знакомства, разговорившись с Лермонтовым, «от души» восклицал о нем: «Глубокий и могучий дух! Как он верно смотрит на искусство, какой глубокий и чисто непосредственный вкус изящного!» (V, ХС). В общем надо признать справедливым суждение Боденштедта, что Лермонтов людей «скорее отталкивал, нежели привлекал к себе» (V, CXI).

Все это делало то, что Лермонтов, несмотря на свое желание слиться с обществом, для большинства оставался неприятным и нежелательным. Трудно всегда носить маску на лице, и Лермонтов то бывал в обществе «блистателен» (V, CIV)[13], то «скучен и угрюм» (V, LXXXII)[14]. Иные прямо догадывались, что он «всегда и со всеми лжет» (слова Адели Гоммер де Гелль, V, CV и CXXVI). Другие довольствовались признанием, что «натуру его постичь трудно» (слова К.Мамацева, V, CVII)[15]. К этому присоединялось то, что Лермонтов, уставая постоянно играть роль, позволял себе резкие выходки против света, затрагивавшие иногда «особ высоко поставленных» (V, LXXXVIII и V, CVIII). Н. Лорер выразил, по-видимому, общий взгляд, сказав, что Лермонтов человек «холодный, желчный, раздражи-

тельный, ненавистник человеческого рода вообще» (V, CXXVI)[16]. И.Арнольди почти повторяет эти слова, говоря, что в Лермонтове было два существа: «великий поэт» и «пустой человек, дерзкий беспокойный офицер, неприятный товарищ» (V, CXXVI)[17]. И. Тургеневу при первой встрече с Лермонтовым показалось в его наружности «что-то зловещее и трагическое, какая-то сумрачная и недобрая сила» (V, LXXXVII)[18]. О.Смирновой, записками которой должно пользоваться с большой осторожностью, можно поверить, когда она говорит, что «Лерма не имел друзей» (V, CXXV)[19]. Печорин как бы подтверждает эти слова в своем дневнике. «Неужели у вас нет друзей?» – спрашивает его Лернер. Печорин в ответ отрицательно качает головой (IV, 256).

С этим презрением Лермонтова к людям и к окружающей его жизни связано у него и пренебрежение к жизни своей собственной, личной. Если жизнь «пустая и глупая шутка», то стоит ли дорожить ею? И Лермонтов не дорожил. Как Печорин, он каждый миг тоже «в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя» (IV, 170), и из удали, тоже как его герой, рисковать жизнью («Фаталист», IV, 276). Участвуя в военных действиях, Лермонтов проявлял редкую храбрость и «пылкое мужество» (V, СП-СШ, СУ)20. Отряд охотников, которым он командовал и который был прозван Лермонтовским отрядом, прославился, как «команда головорезов». Они рыскали впереди главной колонны войск, «сваливались, как снег на голову, на аулы чеченцев и, действуя исключительно холодным оружием, не давали никому пощады» (V, СУ)21. По пустому поводу Лермонтов всегда готов был выйти на поединок, как то было в случаях с Барантом и с Мартыновым. Пуля, сразившая Лермонтова, не была случайной. Он всю жизнь как бы искал этой освобождающей пули.

3.

Где же искать убежища от скучной и скудной жизни, которая не более, «как глупая шутка», освобождения от той «цепи бытия», которую так хотелось бы «скинуть»? Лермонтов такое убежище, такое освобождение находил в искусстве, в поэзии. Только там он мог удовлетворить свою жажду «чудесного». В мире своей поэзии он создавал образы людей, близких к его идеалу и непохожих на окружающих его; в своих стихах он обличал все несовершенство жизни, выражал свое презрение к ней.

Исканием «чудесного» объясняются все любимые образы Лермонтова. Его героями были всегда люди иные, чем те, с которыми он встречался в жизни: люди отважных исканий, сильных страстей, люди дела, существование которых похоже на бурный стремительный поток. Таких героев Лермонтов-поэт искал повсюду, но особенно охотно в иных странах, о которых можно было думать, что там живут полнее, чем у нас, или в иных эпохах, когда человек знал жизнь более непосредственную, менее стесненную условностями, или, наконец, в иных мирах, населенных иными, чем человек, существами. Конечно, в этих исканиях сказалось влияние Байрона и других любимых Лермонтовым поэтов, но романтизм отвечал самой сущности его души. Лермонтов был романтик по природе.

Еще мальчиком 14-15 лет (1828-1829 г.), Лермонтов уже избирает своими героями Корсара, «храброго, кровожадного» (I, 37) и «честного атамана», называющего себя «изгнанником своевольным» (I, 43). Среди «портретов», для которых действительные лица не служили, конечно, «оригиналами», а были лишь «поводом» к творчеству воображения, – «портретов», нарисованных Лермонтовым в юности (1829 г.), его внима-

ние останавливают – тот, кому «на челе оставил Рок, средь юных дней, печать страстей», и тот, кто «скрытен всегда», и тот, для кого «все в мире суета или отрада» (I, 51-52). С ранних лет привлекает Лермонтова образ Наполеона, того, кто «выше и похвалы, и славы, и людей» (1829 г., 1, 65). Таковы и позднейшие герои Лермонтова: Арсений, «с надменным взором» («Литвинка», 1830 г.), Джулио, открывающий «много чувств и мрачных и живых» (1830 г.), «Последний сын вольности» (1830 г.), Акбулат («Аул Бастунджи», 1831 г.), Измаил-Бей (1832 г.), Хаджи-Абрек (1833-34 г.), другой Арсений («Боярин Орша», 1835-36 г.), удалой купец Калашников («Песня», 1837 г.), Мцыри (1840 г.), царица Тамара, «прекрасна как ангел небесный, как демон коварна и зла» (1841 г.) и др. Таковы же и герои юношеских драм Лермонтова: «странный человек» (1831 г.), Юрий («Menschen und Leiden-schafen», 1830 г.), разные «испанцы» (1830г.) и т.д. Таков же Арбенин из «Маскарада» (1834-35 г.), драмы, которая, в свое время, не могла быть поставлена на сцене «вследствие слишком живой игры страстей», и вообще почти все действующие лица в произведениях Лермонтова, в поэмах, драмах, повестях и даже в лирических стихотворениях, герой одного из которых, «взяв» «винтовку длинную», ждет за «узким поворотом « своего соперника (II, 344-5).

Высшее свое выражение этот образ нашел в типе Печорина («Герой нашего времени», 1839-41 г.), в котором сам Лермонтов хотел видеть «портрет, составленный из портретов всего нашего поколения, в полном их развитии» (III, 154). В Печорине нет дикости первобытных горцев, нет титаничности стихийных духов, но это потому, что он живет в наше время, отравлен ядом культуры, ведущим к беспощадному анализу. Родись Печорин в каком-нибудь «ауле Бастунджи», он

тоже мог бы быть «в краю отцов не из последних удальцов» (II, 322) (ср. его презрение к смерти во время дуэли с Грушницким, в «Фаталисте» и т. п.). Перенести Печорина в условия бытия Демона, и «армейский офицер» охотно повторит слова «отверженного»: «Стоили ль трудов моих одни глупцы да лицемеры!» (II, 371). Едва ли не единственной противоположностью типу Печорина, во всех созданиях Лермонтова, является тип добродушного Максима Максимовича. Этим последним образом Лермонтов словно хотел сказать нам: если уж нельзя надеяться встретить в жизни человека более значительного, чем Печорин (да и тот ведь – портрет современников и в их полном развитии!), будем желать встреч с Максимами Максимовичами.

Не находя желанных образов, которые удовлетворяли бы жажду «чудесного», ни в современности, ни в прошлом, Лермонтов охотно обращался к образам иных миров. Это тоже был обычный прием романтизма, но он тоже отвечал самым сокровенным стремлениям души Лермонтова. Ему было «тесно» в пределах этой жизни, и он старался раздвинуть ее границы силой фантазии. Он выбирал своими героями Азраила, который был, «когда еще ряды светил земли не знали меж собой» (1831 г.), Ангела Смерти, который «на все, что только прах земной, глядит с презрением, нетленный» (1831 г.), русалку, проводящую жизнь в «хрустальных городах» на дне голубой реки (1836 г.), старца Каспия, «старика во блеске власти» (1839 г.), морскую царевну, «чудо морское с зеленым хвостом» (1841 г.), наконец, своего Демона, характернейшее из созданий поэта, с которым он не расставался много лет, почти всю жизнь (1829 - 41 г.), и своего Мефистофеля, «великого сатану» иль «мелкого беса из самых нечиновных» («Сказка для детей», 1839 г.). Все эти существа в созданиях Лермонтова живут естественной жизнью, становятся нам близ-

ки и понятны, может быть, более, чем герои, взятые из жизни реальной. Воображение Лермонтова так явно воссоздает перед нами ангелов и демонов, речных и морских чудищ, что нам трудно не поверить в их действительное бытие. Сам Лермонтов, по-видимому, представлял их себе столь же живо, как таинственного гостя мсье Лугина: «седого, сгорбленного старичка», «в полосатом халате и туфлях», который «подвигался, приседая», с «бледным и длинным лицом», с «сжатыми губами», с «серыми, мутными глазами, обведенными красной каймою» («Отрывок из начатой повести», 1841г.).

В лирике Лермонтов выражал свои затаенные желания освободиться от обычных условий жизни, найти желанное одиночество, вдали от того круга людей, которых он презирал и общением с которыми он тяготился. Одиночество – одна из любимых тем его поэзии. Юношей (1830 г.) он мечтал о том, чтобы «мчаться на лихом коне»,

В пространстве голубых долин,
Как ветер, волен и один. (I, 97)

Несколько позже, в стихотворении «Желание» (1832 г.), Лермонтов мечтал о том, как он пустится –

в море,
Беззаботен и один,
Разгуляюсь на просторе
И потешусь в буйном
споре
С дикой прихотью пучин. (II, 12)

Почти те же чувства приписывает Лермонтов и своему Демону, говоря о нем:

Как часто, подымая прах
В борьбе с шипучим ураганом,
Одетый молньей и туманом,
Он дико мчался в облаках,

Чтобы в толпе стихий мятежной
Сердечный ропот заглушить.... (II, 404).

Задумываясь над возможностью встретить в жизни родную душу, Лермонтов находил лишь один безнадежный символ своих исканий: дубовый листок, докатившийся до корней высокой чинары:

На что мне тебя! отвечает младая чинара:
Ты пылен и желт, и сынам моим свежим не пара.
Ты много видал, да к чему мне твои небылицы?
Мне слух утомили давно уже райские птицы...
(И, 345)

Желанный ответ поэт надеялся слышать лишь от таинственного видения, которого сам создал в воображении:

И с той поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю. (II, 333)

Что же удивительного, что, «выходя один на дорогу», поэт говорил о себе:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть. (II, 348)

Лермонтов не только «не ждал от жизни ничего», но прямо ею тяготился. В юности он мечтал о том, чтобы «сбросить цепь бытия» (I, 129), и жизнь называл «земной неволей» (I, 290). Представив себе, что после смерти ему повелят вновь вернуться к жизни («безотрадной»), он называет такое повеление «приговором досадным» (I, 85). «Ужели захочу я жить опять?» – спрашивает Лермонтов в другом стихотворении (I, 176). В совершенно определенных выражениях Лермонтов не раз говорит, что он не страшится, а скорее желает смерти. «Я без страха жду довременный конец», говорит он (1837 г., II, 250).

Подожди немного,
Отдохнешь и ты! (II, 288)

применяет Лермонтов к себе стихи Гете (1840 г.). По-

лушутя, «за все, за все», благодаря Господа, он добавляет (1840 г.):

Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
Недолго я еще благодарил. (II, 288)

Себя Лермонтов сравнивал с «пленным рыцарем», ожидающим освобождения от одной Смерти, которая, когда рыцарь приедет к цели, подержит стремя, и поэт восклицает:

Мчись же быстрее, летучее время! (II, 291)

Кажется, в иные минуты Лермонтов готов был даже оправдывать самоубийство. По крайней мере, герой одной из его юношеских драм, Юрий, говорит: «Счастлив, кто, чувствуя тягость бытия, имеет довольно силы, чтобы прервать его». (III, 143.1).

1.Трудно было бы ожидать, чтобы лирический поэт не обмолвился никогда противоречивым словом. Но замечательно, что у Лермонтова почти никогда нет в стихах, иного отношения к жизни и к смерти. Едва ли не единственное исключение – первый стих в стихотворении «Земля и небо» (1831 г.):

Как землю нам больше небес не любить? (I, 295)

Но и в этом стихотворении поэт спешит оговориться, что «счастье земное меньше в сто раз», чем «небесное счастье».

4.

Но не одно только стремление к чудесному воплощалось в поэзии Лермонтова; он умел и хотел выражать в стихах и другую сторону своей души: презренье к окружающей его жизни. Его поэзия, насыщенная романтическими мечтами о «чудесном», имела и другой лик: пафос обличительный. Лермонтову постоянно хотелось бросить в лицо толпе «железный стих, облитый горечью и злостью» (II, 278). И нет, кажется, слова, которое столь же часто повторялось бы в стихах и в прозе Лермонтова, как слова: «презрение», «презренный».

Юношей (1830 г.), он говорит о новом мире, который заставляет «нас презирать бесчувственную землю» (I, 181). В ту же эпоху (1830 г.) он признается:

И людям руки жму охотно,
Хоть презираю их меж тем. (I, 107)

Презренье ко всему существующему несколько раз подчеркнуто поэтом:

И все, что пред собой он видел,
Он презирал, он ненавидел (И, 353)
Он взор, исполненный презренья,
Вперил на грешный мир земной (II, 401)

Это чувство презрения ко всему миру, это негодование на все существующее заставляло Лермонтова чувствовать себя самого каким-то «злым» существом. Ему не нужно было, как Пушкину, встречи с А.Раевским, чтобы создалось стихотворение «Мой Демон» (1829 г.), о котором он говорит: «Собранье зол – его стихия» (I, 69). Год спустя (1830 г.), вспоминая эти стихи, Лермонтов признается: «Как демон мой, я зла избранник» (I, 85). Тогда же, в одном стихотворении, он рисовал себе картину, как кончит жизнь свою «чужой в родном краю» и «миром осужденный» (I, 86). Лермонтов глубоко сознавал, что «мир» не может его полюбить.

Я холоден, и горд, и даже злым
Толпе кажуся ... (II, 256)

И если иногда он искал этому объяснения в том, что душа его «слишком пылко любила» (I, 295), то другой раз он прямо признавался, что в его душе

Напрасно
С враждой боролася любовь.

И с горькой иронией Лермонтов утверждает:

Смешно участье в человеке,
Который жил и знает свет. (II, 250)

В самом Лермонтове этого «участья» не было или

он умел его хорошо скрывать. Уже в 1830 г., устами одной из своих героинь, Лермонтов уверял:

Поверь, невинных женщин вовсе нет. (I, 101)

Его Мефистофель («Сказка для детей») признается, что во всем, самом святом, он видит побуждения низменные:

В молитвах я подслушивал упрек,
В бреду любви – бесстыдное желанье.
Везде обман, безумство иль страданье! (II, 271)

Сам Лермонтов словно повторяет эти слова своего Мефистофеля, когда вызывается «указать повсюду» –

В мужчине – глупого льстеца,
И в каждой женщине – Иуду. (II, 15)

Демон Лермонтова, соблазняя Тамару, говорит ей:

Иль ты не знаешь, что такое
Людей минутная любовь? –
.....
Кто устоит против разлуки,
Соблазна новой красоты,
Против усталости и скуки
И своенравия мечты? (II, 374)

И сам поэт подтверждает эти слова в своем безнадежном раздумии (1840 г.):

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... (II, 286-7)

Высшего пафоса это презрение к людям и к жизни достигает в таких стихотворениях, как «Дума» и «Поэт» (1838 г.), «Не верь себе» (1839 г.), «Первое января»

(1840 г.). Не только свое поколение, но все современное человечество имел в виду поэт, обличая тех, кто «к добру и злу постыдно равнодушны» (II, 252). Много горечи надо было скопить в душе, чтобы дать молодому мечтателю совет:

Как язвы бойся вдохновенья! (II, 255)

И жестокий сарказм есть в словах, сказанных от имени толпы, которые слишком часто принимают за выражение мысли самого поэта:

Какое дело нам, страдал ты или нет?
На что нам знать твои волненья? (II, 256)

И озираясь на «блеск и суету» шумящей вокруг жизни, поэт видит везде только

образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски. (II, 277)

В стихах и прозе Лермонтова разбросано множество замечаний, которым иногда придана шутливая форма, показывающих, как мало он верил в благородство людей. Такова горькая шутка в предисловии к «Журналу Печорина»: «Коварная нескромность истинного друга понятна каждому» (IV, 193). Арбенин («Маскарад») говорит о благодарности: «По чести вам сказать, ее я не терплю» (III, 216). «Глупец, кто верит женским обещаньям, а пуще женской скромности!» – восклицает Соррини («Испанцы», III, 64). «Продолжай верить женщинам, верь любви, верь добродетели!» – насмехается Александр («Два брата», III, 355). Таких примеров из речей героев Лермонтова можно было бы собрать сотни. Характерны даже пословицы, влагаемые поэтом в уста своих действующих лиц. «Что слезы женские? – вода», – говорит Арбенин (III, 272). Но и в своей лирике, непосредственно от своего лица, Лермонтов охотно повторяет те же горькие шутки. То' как нечто невероятное, он «обещает верить», «что поцелуи и улыбки людей коварны не всегда» (I, 272); то выска-

зывает грустный афоризм: «ты слишком для невинности мила» (I, 281); то находит естественной измену, потому что судьба «ей женское сердце вложила» (I, 278) и т.д. Ко всем этим шуткам можно было бы поставить эпиграфом стихи Лермонтова:

Все это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно... (II, 293)

Но Лермонтов сам дорого заплатил за эту постоянную насмешку над людьми. Презирая их и неизменно нося маску притворного веселья, он, незаметно для самого себя, растрачивал все, что было лучшего в его душе. Очень рано в его поэзии начинаются жалобы на то, что в прошлом он был ближе к своему идеалу:

Я памятью живу с увядшими мечтами....
(I, 301)

пишет он уже в 1831 году. Тогда же, сравнивая себя с Байроном, он предсказывает свою судьбу:

Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум не много совершит;
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит. (I, 300)

В 1833 году поэт слышит «голос чудный», который говорит ему: «Ты низко пал, но я ль виновен?» (II, 85). В последние годы жизни Лермонтова эта мысль начинает настойчиво преследовать его.

Он «ласкает в душе старинную мечту, погибших лет святые звуки» (II, 277). С тоской он вспоминает –

Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата,
Погибших в омуте страстей. (II, 283)

Заглядывая в себя, он видит –
там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и все там ничтожно... (I, 287)1

Он признается, с горестью:

Я позабыл в борьбе бесплодной
Преданья юности моей. (I, 295)

И в одном из своих самых последних стихотворений Лермонтов делает, может быть, еще более горькое признание:

Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою... (II, 348)

5.

Лермонтов не был литератором, как был им Пушкин. С детства Пушкина влекла именно литература. Ребенком он разыгрывал пьесы своего сочинения перед своей сестрой. Мальчиком участвовал в лицейских журналах. Юношей уже посылал свои стихи в журналы для печати. Всю жизнь усердно работал, как литератор, писал журнальные статьи, вел полемику, каждую свою мысль спешил положить на бумагу, иногда даже без надежды напечатать это при своей жизни. У Пушкина все, что он чувствовал, что он переживал, обращалось в литературу, и умер Пушкин редактором – издателем собственного журнала.

Лермонтов был поэт и только в силу необходимости также литератор. Лермонтов писал очень много, может быть, больше Пушкина, но долгое время не думал о печати. Юношей он не делал никаких попыток проникнуть в журналы. Его стихи были ему дороги для него самого, но он не искал читателей. Первое произведение Лермонтова, увидевшее свет («Хаджи Абрек»), было отдано в печать без воли автора, может быть, против его воли. В годы, когда им был уже создан длинный ряд стихотворений, доныне считающихся в числе лучших перлов русской поэзии, он все еще не думал о печати. Свое значение Лермонтов хорошо сознавал, еще мальчиком он писал: «Нет, я не Байрон, я другой, еще

неведомый избранник» (II, 300), в его стихах рассеяны признания о «желании громкой славы» (II, 17). Но с каким-то непонятным упорством он избегал печатать свои создания. И позднее, когда имя Лермонтова стало известно всей читающей России, крайне скупо отдавал свои стихи в печать. Самим Лермонтовым напечатано меньше десятой части всего, что им написано.

1.Впрочем, стих этот допускает и другое толкование. Возможно, что здесь слово «ничтожно» взято в словоупотреблении начала века. «Ничтожество» означало «небытие». В таком смысле употребляет его сам Лермонтов в «Монологе»: «Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете» (I, 74). В том же смысле мы находим это слово у Пушкина, Фета и др. Тогда стих Лермонтова «В себя ли заглянешь? – там прошлого нет и следа» есть не что иное, как жалоба на непрочность настоящего. То, что волновало, что казалось для души важным, исчезает без следа; радость и горе, и все обращается в небытие, в «ничтожество».

Конечно, судьбу своей поэзии имел в виду Лермонтов, создавая символ «Трех пальм» (И, 257). Поэзия Лермонтова, как его три пальмы, «многие годы» цвела «без пользы в пустыне», «ничей благосклонный не радуя взор». Она возроптала на святой приговор. Небо послало ей людей, читателей. Но люди только оскорбили ее святыню, подобно тому, как люди порубили топором упругие корни и тело пальм и до утра жгли их огнем.

То, что Тютчев выразил в двух энергичных стихах:

Молчи, скрывайся и таи
И думы и мечты свои!

составляло внутреннюю трагедию Лермонтова. Истинная жизнь была для него лишь поэзией. Лишь в своих стихах он выражал свою подлинную душу. Но свою поэзию он готов был обречь на молчание.

Свои стихи он готов был утаить для одного себя. Лермонтов не знал, не видел, к кому мог бы он обратить свою исповедь.

Есть несколько замечательных признаний Лермонтова.

Во-первых, он не менее остро, чем Тютчев или позднее Фет, сознавал «бессилие слов к выражению желаний».

Стихом размеренным и словом ледяным (II, 256)
не надеялся он передать значение «простых и сладких звуков». Так «младая душа» тщетно «долго томилась на свете», напрасно надеясь в «скучных песнях земли» услышать «звуки небес» (I, 284). Лермонтов знал, что «есть речи», которых «значение темно и ничтожно», но которым «без волнения внимать невозможно». (II, 297); Лермонтов знал «одну молитву чудную», с «силой благодатной в созвучьи слов живых» (II, 257); но он знал также, что эти глубокие звуки души невозможно выразить человеческим словом. И вместе со своим героем Лермонтов мог бы воскликнуть:

А душу можно ль рассказать? (II, 31 I)

Во-вторых, Лермонтов глубоко сомневался, нужно ли воплощать эти «звуки небес» в «песни земли», если бы даже то было бы возможно. Юношей он задавал себе вопрос:

Хочу, чтоб труд мой вдохновенный
Когда-нибудь увидел свет.
Хочу, – и снова затрудненье!
Зачем? (1,142)

К кому мог бы поэт обратить свою исповедь? Тоже юношей он задумывался, достойна ли «толпа» проникнуть в его сердце:

Зачем ей знать что в нем заключено?
Огонь иль сумрак там, ей все равно. (I, 256)

Несколько раз Лермонтов прямо говорил, что не

хочет быть откровенным с людьми:

Я не хочу, чтоб свет узнал
Мою таинственную повесть,
Как я любил, за что страдал ... (I, 214)

Лермонтов прямо говорит, что не дорожит «венцом певца»:

Пускай толпа растопчет мой венец,
Венец певца, венец терновый....
Пускай! я им не дорожил! (II, 215)

Те же мысли высказывает Лермонтов в своих наиболее зрелых созданиях. В стихотворении «Не верь себе» он дает такой совет молодому поэту:

Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной! (II, 256)

В стихотворении «Дума» Лермонтов сознается, что его поколение «иссушило ум»,

Тая завистливо от близких и друзей
Надежды лучшие и голос благородный. (II, 252)

Наконец, в стихотворении «Поэт» Лермонтов утверждает, что в наши дни поэт

Свое утратил назначенье.... (II, 254)

Лермонтов был уверен, что он одарен душою «таинственной». И в связи с этим ему казалось, что в мире он лишний.

Как в ночь звезды падучей пламень,
Не нужен в мире я. (I, 103)

Временами Лермонтову даже казалось, что все близкое к нему обречено на погибель:

Все, что любит меня, то погибнуть должно
Иль, как я же, страдать до конца. (I, 183)

В замечательной «Эпитафии» Лермонтов говорит, по-видимому, о себе:

Он не был создан для людей. (I, 138)

Это признание удивительно совпадает с тем, что

говорит ангел о душе Тамары:

Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их,
Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них. (II, 380)

Есть в диалоге Лермонтова «Журналист, читатель и писатель» такое признание писателя:

Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны...
.....
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижутся слова...
.....

Но эти странные творенья
Читает дома он один,
И ими после без зазренья
Он затопляет свой камин. (II,
282-3)

К этому признанию мало прислушивались. Зная искренность Лермонтова, нельзя заподозрить и искренность этих стихов. Должно верить, что были у Лермонтова «странные созданья», которые он «без зазренья» бросил в огонь.

Пушкин умел различать у поэта «труд» и

«плод его»:
твой труд
Тебе награда. Им ты дышишь.
А плод его бросаешь ты
Толпе, рабыне суеты.

Для Лермонтова «плод труда» и самый «труд» сливались в одно; свой труд он неохотно «бросал тол-

пе», предпочитал таить его для себя.

Примечания:

[1] Павел Федорович Вистенгоф (около 1815-после 1878). В 1831 г. поступил вольнослушателем в Московский университет на курс словесного отделения, лекции которого посещал Лермонтов. Он – автор романа «Урод» и некоторых других произведений. В его высказываниях о Лермонтове присутствует оттенок недоброжелательства.

[2] Александр Матвеевич Меринский (7-1873). В 1833 г. поступил в юнкерскую школу, затем служил в лейб-гвардии Уланском полку. Его «Воспоминание о Лермонтове» (опубл. в 1858 г.) является одним из ранних в лермонтовской мемуарной литературе, отличается оригинальностью, свежестью суждений.

[3] Эмилия Александровна Шан-Гирей, урожденная Клингенберг (1815-1891). Падчерица генерала П.С.Верзилина, с 1851 г. жена А.П.Шан- Гирея (1819-1883), троюродного брата и одного из самых близких друзей Лермонтова. В конце 1830-х гг. она жила в Пятигорске, здесь и произошло знакомство с Лермонтовым.

[4] Николай Михайлович Смирнов (1808-1870), чиновник министерства иностранных дел. Был знаком с Пушкиным, с Лермонтовым познакомился, вероятно, у Карамзиных. Лермонтов бывал в дальнейшем в салоне жены Н.М.Смирнова. Заметки Смирнова не всегда точны в деталях.

[5] Евдокия Петровна Ростопчина, урожденная Сушкова (1811-1858). Сестра С.П.Сушкова, товарища Лермонтова по Московскому университетскому пансиону (он учился двумя классами ниже поэта). Лермонтов познакомился с ней в студенческие годы в Москве, посвятил ей ряд стихотворений, в числе которых «Крест на ска-

ле», «Додо». Встречался Лермонтов с ней и во время последнего приезда в Петербург в начале 1841 г. В 1858 г. Ростопчина написала воспоминания о встречах с Лермонтовым в виде письма к французскому писателю Александру Дюма-отцу.

[6] Ю.Елец. История лейб-гвардии Гродненского гусарского полка. Т.I. СПб, 1890. с. 207-208.

[7] Александр Илларионович Васильчиков (1818-1881), князь, мемуарист, с 1840 г. член комиссии по введению новых административных порядков на Кавказе. Лермонтов, возможно, встречался с ним в Петербурге. Их общение продолжилось со встречи в Ставрополе в 1840 г. и летом 1841 г. в Пятигорске, Васильчиков был свидетелем ссоры Лермонтова с Н.С.Мартыновым и секундантом Лермонтова на последней дуэли.

[8] Воспоминания А.М. Меринского.

[9] Фридрих Боденштедт (1819-1892), немецкий писатель, переводчик. Его книги о России, переводы на немецкий язык Пушкина, Козлова, Лермонтова, Тургенева стали важной вехой в знакомстве немецких читателей с русской культурой. В 1840 г. Боденштедт приехал в Москву в дом князя М.Н.Голицына учителем немецкого языка. Прожил в Москве три года и познакомился там в 1841 г. с Лермонтовым.

[10] Николай Михайлович Сатин (1814-1873). Учился одновременно с Лермонтовым в Московском университетском пансионе. В дальнейшем Сатин вместе с А.И.Герценом и Н.П.Огаревым был арестован, а затем выслан в Симбирскую губернию. В 1837 г. по болезни переведен на Кавказ, жил в Пятигорске. На квартире Сатина Лермонтов встречался с ссыльными декабристами, с В.Г.Белинским. Воспоминания Сатина, по мнению лермонтоведов, тенденциозны и не точны.

[11] Михаил Александрович Назимов (1801-1888). Декабрист, из Сибири был переведен рядовым на Кавказ, в

1837 г., в Кабардинский егерский полк. Лермонтов и Назимов познакомились в 1840 г. Последние встречи поэта с Назимовым происходили в Пятигорске летом 1841 г.

[12] Александр Иванович Одоевский (1802-1839), князь, поэт-декабрист. Знакомство с ним Лермонтова относится к осени 1837 г., когда Одоевский был переведен из Сибири на Кавказ. Одоевский не оставил воспоминаний, об их беседах с Лермонтовым можно догадываться по стихотворению Лермонтова «Памяти А.И. 0<доевско>го».

[13] Омер де Гелль, Адель (Оммэр де Гель) (1817-1871). Французская писательница, путешественница, жена геолога Ксавье Омер де Гелля. В конце 1830-ых гг. путешествовала с мужем по России, принимая участие в создании его научного труда, посвященного изучению степного юга страны. Существовала версия, согласно которой Омер де Гелль встречалась с Лермонтовым, вероятно в 1840 г. П.П.Вяземский (1820-1888), сын поэта П.А.Вяземского, опубликовал в 1887 г. «Письма и записки» Омер де Гелль (перевод с французского), где вывел Лермонтова в качестве одного из действующих лиц. Исследователи установили, что книга является литературной мистификацией, ее подлинный автор сам Вяземский (подробнее об этом см.: Лит. наследство. Т.45-46. С.761-775). Однако существует косвенное свидетельство, что возможность знакомства Омер де Гелль с Лермонтовым не исключена (см.: Лермонтовская Энциклопедия. М. 1981. С.353-354).

[14] Ю.Елец. История лейб-гвардии Гродненского гусарского полка. Т.1 с.205-206.

[15] Константин Христофорович Мамацев (Мамацашвили), (1815 или 1818-1900). Учился в Павловском кадетском корпусе, откуда был выпущен офицером в 1837 г. В начале 1840 г. был командирован в Чеченский отряд

генерала А.В.Галафеева, куда в июне того же года прибыл Лермонтов, высланный из Петербурга за дуэль с Барантом. К.Х.Мамацев находился в дружеских отношениях с грузинскими шестидесятниками и народниками, в частности с А.Церетели.

[16] Николай Иванович Лорер (1795-1873), декабрист. В 1837 г. был переведен из Сибири рядовым Тенгинского пехотного полка на Кавказ. За отличие в боях произведен в 1840 г. в прапорщики, с 1842 г. в отставке. Лорер познакомился с Лермонтовым в июне 1840 г., беседа обнаружила расхождение их политических взглядов. Лорер к тому времени отошел от прежних революционных убеждений, а Лермонтов отрицательно относился к николаевской России.

[17] Александр Иванович Арнольди (1817-1898). Сослуживец Лермонтова по лейб-гвардии Гродненскому гусарскому полку, племянник Н.И.Лорера, сводный брат А.О.Смирновой. Относился к поэту без особых симпатий, довольно неприязненно. В первый день пребывания в Гродненском полку Лермонтов проиграл в карты все свои наличные деньги (тысячу рублей) и занятые у А.И.Арнольди восемьсот рублей. При погребении поэта присутствовал как представитель лейб-гвардии Гродненского гусарского полка.

[18] Иван Сергеевич Тургенев (1818-1883), писатель. Встречи Тургенева с Лермонтовым относятся к самому концу 1839 г. В «Литературных и житейских воспоминаниях» Тургенев дает глубокий и проникновенный психологический портрет Лермонтова.

[19] Ольга Николаевна Смирнова (1834-1893), дочь А.О.Смирновой, урожденной Россет, (1809-1882). В «Автобиографии» А.О.Смирновой Лермонтову посвящены два эпизода, связанные с творческой историей стихотворений «А.О.Смирновой» и «Молитва». Издавая «Записки» матери, О.Н.Смирнова иногда преувели-

чивала роль и положение Александры Осиповны в петербургском обществе и искажала ее воспоминания.

[20] Сноска Брюсова из: Г.С.Лебединцев. М.Ю.Лермонтов в битвах с черкесами в 1840 г. // Русская старина. 1891. Кн.VIII. С.355-368.

[21] Сноска Брюсова из: Д.В.Ракович. Тенгинский полк на Кавказе. Тифлис. 1900. С.247-250.

В заключение считаем целесообразным заметить, что статья В. Брюсова «М.Ю. Лермонтов» не только не утратила своей актуальности, но и созвучна задачам, поставленным в современном литературоведении. Особого внимания заслуживают примечания, подготовленные автором статьи, поскольку многие малоизвестные имена впервые вводятся в научный оборот.

Мы помним также, что статья В.Я. Брюсова была написана к 100-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. И символично, что сегодня у нас появилась возможность ввести в научный оборот позабытую временем эту статью на Международной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения рано ушедшего великого русского поэта…

О СБОРНИКЕ ПЕРЕВОДОВ ФРУНЗИКА КИРАКОСЯНА «ОДИНОКИЙ ПАРУС» («ՄԵՆԱՎՈՐ ԱՌԱԳԱՍՏ»)

К.Г. Мартиросян
Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я. Брюсова

Издательство «Иравунк» в 2013 году выпустило в свет сборник переводов из Лермонтова «Одинокий парус» («Մենավոր առագաստ»). Все переводы выполнены поэтом-переводчиком Фрунзиком Киракосяном. Открывается сборник переводом юношеского стихотворения «Молитва» (1829) («Աղոթք»). И уже первое четверостишие переведенного стихотворения позволяет заключить: у Ф.Киракосяна, автора оригинальных поэтических сборников на армянском языке (известного также переводами из испанского) были основания для того, чтобы создать новый сборник переводов из Лермонтова:

Ամենազոր, մեղք մի հաշվիր
Ու, խնդրում եմ. մի պատժիր ինձ,
Որ հողի մութն եմ մահաշունչ
Սիրում կրքով իր ցնծալից: [1: 3]

Как видим, Киракосян здесь передает энергию лермонтовского стиха, его перевод насыщен аллегориями и аллитерациями, придающими стиху непередаваемую напевность.

Сказанное касается не только перевода ранее не переводившихся юношеских стихотворений Лермонтова. Киракосяну удалось сказать свое слово и в интерпретации тех лермонтовских стихов, которые не раз переводились и хорошо известны широкой публики. Так, например, его перевод «Пророка» отличается точностью и, как и оригинал, простотой лексики. В частности, до Киракосяна не совсем точно переводили последнее четверостишие этого стихотворения:

«Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм, и худ, и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!» [6: 81]

У одного из первых переводчиков этого стихотворения – Александра Цатуряна это четверостишие звучит следующим образом:

«Նայեցէ՛ք, որդի՛ք, դուք նորա վերայ,
Ի՛նչպէս և՛ մըռա՛յլ, և՛ գունա՛տ է նա,
Ի՛նչպէս նիհա՞ր է, մե՛րկ, անօգնակա՛ն,
Ի՛նչպէս ամենքն էլ **ատու՞մ են** նորան» [2: 100]

В стихотворении Лермонтова пророк презираем, потому что с точки зрения мирского успеха он жалок, и потому «**ատու՞մ են** նորան» нельзя считать успешной находкой.

Несколько точнее этот отрывок звучит в переводе Вазгена Геворгяна:

Հապա մի դր՛ան նայեք, երեխե՛ք,
Որքա՛ն մռայլ է, գունատ ու վտիտ,
Տեսե՛ք, թե ինչպես թշվառ է ու մերկ,
Ինչպես ծաղրում են բոլորն այդ խենթին: [3: 106]

В переводе Ф.Киракосяна это четверостишие выглядит так:

«Դե, նայեք դրան, մի լավ նայեք՝
Ինչքան մռայլ է, հյուծված, դալուկ,
Տեսեք, թե ինչքան ազքատ է, հեգ,
Թե ոնց են բոլորն արհամարհում»:[1: 56]

Можно спорить о художественных достоинствах процитированного стиха, о том, чей перевод – Геворгяна или Киракосяна – предпочтительнее. Как бы то ни

было, перевод «Пророка» Киракосяном заслужил право на свое место в осмыслении Лермонтова.

К сожалению, не во всех переводах сборника интерпретация Киракосяна, его стремление найти новое звучание в переводе уже известных армянскому читателю стихов успешны и приемлемы.

Так, например, при переводе стихотворения «Прощай, немытая Россия!» Киракосян перевел «мундиры голубые» как «մունդիրներ կապտականաչ»:

Անլվա Ռուսիա, բարով մնաս,
Երկիր տերերի, ստրուկների,
Եվ դուք մունդիրներ **կապտականաչ**,
Եվ դու, ժողովուրդ, նրանց **գերի**: [1: 50]

Мундиры голубые – носили в Охранном отделении (Охранке) жандармов. Зеленые мундиры носили военные, и сам поэт, по воспоминаниям современников, в Тенгинском полку носил темно-зеленый мундир [4]. Лермонтов был офицером и имел много друзей в среде военных. В том, что Лермонтов имел в виду жандармов, а не военных сомневаться не приходится. Налицо искажение мысли автора. Кроме того, полемичным является перевод последней строчки («И ты, им преданный народ»). Лермонтов разочарован в народе и называет его преданным тирании, в то время как у Киракосяна («Եվ դու, ժողովուրդ, նրանց **գերի»)** народ является пленным или плененным: активный залог Киракосян заменил страдательным, обвинение снято, и сила разочарования в переводе ослаблена.

В переводе Вазгена Геворгяна нет точных рифм, однако мысль Лермонтова передается точно.

Մնաս բարո՛վ դու, անլվա՛ Ռուսիա,
Երկիր տերերի ու ճորտերի.
Մնաք բարո՛վ դուք, մունդիրնե՛ր լազվարթ,

Ժողովու՛րդ՝ նրանց հավատարիմ: [3: 92]

При переводе второго четверостишия Киракосян заменил лермонтовское «пашей» на «մատնիչներ».

Գուցե Կովկասի պատից այն կողմ
Ես կպահվեմ քո մատնիչներից,
Նրանց աչքերից ամեն ինչ տեսնող,
Ամեն ինչ լսող ականջներից: [1: 50]

В результате этой замены вместо переносного смысла получился прямой, тем самым в последнем четверостишии потеряна метонимия (точнее, один из видов метонимии – синекдоха: под «ушами» и «глазом» Лермонтов имел в виду жандармов Тайного отделения). Как отмечает современный исследователь А.Н.Соколов, «при переводе метонимии без учёта её прагматической роли происходит искажение смысла, что приводит к неадекватности перевода». [8]

И дело не только в искажении смысла, ибо это не частное, а весьма существенное упущение, поскольку метонимичность, как и метафоричность, является главным признаком поэтического текста. И хотя метафора строится на сходстве признака, а метонимия и синекдоха на смежности, в данном случае слова Аристотеля весьма уместны: «Метафора — это отличительный признак гения, ибо способность образовать хорошую метафору есть способность распознать сходство» [10].

Отметим также, что Ф.Киракосян, в отличие от Геворкяна не заметил восклицательный знак в первом четверостишии лермонтовского стиха. Эта деталь кажется не существенной, однако именно невнимательность к знакам препинания со стороны Киракосяна невольно привела его к переводческому произволу при переводе юношеского стихотворения Лермонтова «Смело верь тому, что вечно» (1832).

Смело верь тому, что вечно,
Безначально, бесконечно —
Что прошло и что настанет,
Обмануло иль обманет. — [7]

Не трудно заметить, что у Лермонтова в первом четверостишии этого стихотворения первые две строчки противопоставлены третьей и четвертой строчке, на это указывает тире в конце второй строчки! Фрунзик Киракосян на тире не обратил внимания, и вот что у него получилось:

Հավատա դու միայն նրան,
Ինչ անսկիզբ է, անսահման,
Ինչ եղել է ու գա պիտի,
Ինչ ստել է կամ կստի: [1: 15]

Лермонтов предлагает верить лишь тому, что «вечно, безначально, бесконечно», и далее поясняет: преходящее обманет. Фрунзик Киракосян предлагает верить среди прочего и тому, что обмануло и обманет. При переводе второго четверостишия этого стихотворения также все перевернуто с ног на голову. У Лермонтова:

Если сердце молодое
Встретит пылкое другое,
При разлуке, при свиданье
Закажи ему молчанье. [7]

У Киракосяна:

Եթե ջահել սիրտդ կրկին
Կհանդիպի ուրիշ մեկին.
Բաժանման մեջ թե հանդիպման
Դու արգելիր լռել նրան: [1: 15]

У Лермонтова в приведенном выше четверостишии мысль парадоксальна, особую ценность ей придает то, что восемнадцатилетний поэт сформулировал ее до появления в печати знаменитого тютчевского Silentium-а [9: 46] («Молчи, скрывайся и таи…» – впервые опуб-

ликовано в 1836 году), до появления знаменитой фразы Достоевского: «Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо свое — пропала любовь» [5: 215]. В переводе же Ф.Киракосяна получается банальность, не говоря уж о полном несоответствии подлиннику. В стихотворении Лермонтова с молчанием согласуется мотив одиночества в последнем четверостишии:

Если счастьем дорожил ты,
То зачем его делил ты?
Для чего не жил в пустыне
Иль об этом вспомнил ныне. [7]

Киракосян не разделяет эпатажный призыв молодого поэта в пустыню и переводит четверостишие по-своему:

Բախտիդ վրա դողացի՞ր դու,
Ինչու՞ նրան լքեցիր դու,
Թե՞ նոր է քեզ հուշդ դատում,
Որ չես ապրել դու անապատում:
[1: 15]

Вместо лермонтовского «зачем его (счастье) делил ты?» у Киракосяна: «Ինչու՞ նրան լքեցիր դու» («почему ты её покинул»). В целом, семидесятилетний переводчик в переводе данного стиха демонстрирует завидное жизнелюбие, и его стихотворение также может представлять интерес для читающей публики, однако, непонятно, для чего оно опубликовано как перевод М.Ю.Лермонтова.

Мы должны подчеркнуть, что целиком неудавшийся перевод проанализированного выше стихотворения «Смело верь тому, что вечно» скорее исключение из правила. Во всех остальных переводах Киракосяна можно найти отдельные упущения, но говорить о полной неадекватности всего перевода не приходится. Так,

например, перевод стихотворения «Я жить хочу, хочу печали» (1832) нельзя назвать безупречным, но и относить его к целиком неудавшимся также неверно:

Я жить хочу, хочу печали
Любви и счастию назло;
Они мой ум избаловали
И слишком сгладили чело. [6: 101]

Ապրել եմ ուզում, վիշտ ու թախիծ —
Սիրուն հակառակ ու բերկրանքին,
Երես են տվել միշտ նրանք ինձ
Եվ իմ ճամփան հարթել կարգին: [1: 14]

В армянском языке հարթել ճամփան и тем более կարգին имеют положительную коннотацию, в то время как у Лермонтова «**слишком** сгладили чело» — отрицательную. Данное упущение, однако, не помешало Киракосяну блестяще перевести второе четверостишие данного стихотворения:

Пора, пора насмешкам света
Прогнать спокойствия туман;
Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан? [6:101]

Ժամն է, որ ծաղրանքն այս աշխարհի
Քշի տաղտուկի մուժը այս գոս,
Էլ ի՞նչ բանաստեղծ առանց ցավի,
Առանց փոթորկի ի՞նչ օվկիանոս: [1: 14]

Неоднороден по своему качеству и перевод стихотворения «Выхожу один я на дорогу». В переводе первого четверостишия существенным упущением представляется замена эпитета «тихо» («լուռ») на «մթնում» («во тьме»).

Ես դուրս եմ գալիս մենակ ճանապարհի,

Ցոլում է ուղիս աղոտ մուժում,
Մթնում աստծուն է լսում անապատն,
Ու աստղը աստղի հետ է խոսում: [1: 57]

Не сложно заметить, что у Лермонтова действие происходит звездной ночью, написано стихотворение на Северном Кавказе, в горах, где звездное сияние значительно сильнее, чем на равнинах. Кроме того, у Лермонтова эпитет «тиха» («Ночь тиха») предваряет молитвенное состояние («Пустыня внемлет Богу») и описание одиночества, то есть является смысловой доминантой, а не второстепенной деталью, и потому пропуск данного эпитета обедняет философское содержание данного стиха. Все это, несомненно, учитывал Аветик Исаакян, перевод которого выглядит совершенным:

Ես դուրս եմ ելնում, մենակ, ճանապարհ –
Փայլում է ուղին մշուշի միջից.
Լսում է աստծուն անապատը լուռ,
Եվ աստղն աստղի հետ խոսում է հեռվից:
[3: 103]

Тем не менее, необходимо признать, что данное стихотворение, а точнее, его отдельные куски оживают и в переводе Киракосяна, например, в последнем четверостишии, которое бросается в глаза виртуозной инструментовкой (аллитерации – շ, ր, ն, ассонансы –ա, ե), точно передающие и энергию лермонтовского стиха, и силу мечты, и шум ветра, и шелест листвы.

Որ գիշեր ու զօր ականջս շոյող
Քազգր մի ձայն ինձ սեր շշնջար,
Որ հողին վրա հավերժ կանաչող
Մութ կաղնին թեքվեր ու մեղմ խշշար:
[1: 58]

Выше говорилось о неправильном переводе исторической реалии («мундиры голубые») в стихотворении

«Прощай, немытая Россия!» Следует отметить, что говорить о полном непонимании исторических реалий в сборнике переводов Киракосяна не приходится. В переводе стихотворения «Смерть поэта» («Պոետի մահը») Киракосян верно перевел начало пятой строфы:

И прежний сняв венок, они **венец терновый**,
Увитый лавром, надели на него…

Հին պսակի տեղակ – դափնիներով հյուսված,
Փշե պսակն իրեն հագցրին նոր… [1: 20]

В русском языке терновый венец – символ мученичества, именно терновый венец в Евангелии был надет на Христа. В армянском Евангелии на Христа надевают փշե պսակ. Дословный перевод в данном случае был бы неверным, и Киракосян (вслед за переводившей ранее Г.Мазманян) нашел верное решение.

К сожалению, мы не можем в рамках одной статьи осветить весь сборник переводов Фрунзика Киракосяна и потому остановились на наиболее значимых достижениях и упущениях. Наш анализ позволяет констатировать, что сборник «Одинокий парус» («Մենավոր առագաստ») является неоднородным. В ряде стихотворений точно переданы мысли Лермонтова, некоторые из переводных стихотворений по силе поэтического звучания не уступают подлиннику (это достижение особенно ценно, если учесть, что ряд юношеских стихотворений Лермонтова армяноязычной аудитории был неизвестен). В целом, наблюдается стремление переводчика к точным рифмам, повышенное внимание к звуковой инструментовке стиха. Однако порой благозвучие достигается ценой искажения подлинника, оскудения философского содержания подлинника.

Литература

1. Լերմոնտով Միխայիլ: Մենավոր առագաստ: Բանաստ. Թարգմ. Ֆրունզիկ Կիրակոսյան. – Եր., 2007:

2. Ծատուրյան Ալ. Ռուս բանաստեղծները: Հատոր I. Ա.Ս.Պուշկին, Մ.Յու.Լերմոնտով: Մ., 1905:

3. Մ.Յու.Լերմոնտով: Ընտիր երկեր (կազմ. Վ.Գևորգյանը): Եր, 1982:

4. Афанасьев Виктор. «Лермонтов». Серия ЖЗЛ. М., 1991.

5. Достоевский Ф,М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т.14. Л., Наука, 1976.

6. Лермонтов М.Ю. Избранные сочинения (сост., примечания И.Андроникова). М., 1977.

7. Лермонтов М.Ю. «Смело верь тому, что вечно». Библиотека Алекса Некста. http://alexnest.ru/russkaya-klassika/l-m/lermontov-m-yu/mixail-lermontov-smelo-ver-tomu-chto/ 11.04.14.

8. Соколов, Александр Николаевич. Прагматические аспекты перевода метонимии в поэтических текстах. Научная библиотека диссертаций и авторефератов. disserCat http://www.dissercat.com/content/pragmaticheskie-aspekty-perevoda-metonimii-v-poeticheskikh-tekstakh-na-materiale-proizvedeni#ixzz2yZgizBu7

9. Тютчев Silentium. Избранные сочинения. М., 1966

10. Цитируется по: Шрагина Л.И. Метафоричность как интегративный показатель креативности. Глава 16.http://bib.convdocs.org/15619/шрагина_л.и._метафоричность_как_интегративный_показатель_креативности 11.04.2014

ПРЕДИСЛОВИЕ ЛЕРМОНТОВА К ЖУРНАЛУ ПЕЧОРИНА

Н.М. Хачатрян
Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я. Брюсова

Небольшое по объему «Предисловие Лермонтова к Журналу Печорина» не привлекало особого внимания исследователей практически со времени его написания. В многочисленных работах, посвященных прозе великого поэта, этому небольшому отрывку (меньше страницы) посвящалось в основном столько же строк, в которых исследователи пытались обнаружить ключ к пониманию последующих трех повестей, составляющих собственно «Журнал Печорина». Очевидно, что «Предисловие» было добавлено автором с определенной целью и уже поэтому представляет собой несомненный научный интерес.

Мы попытаемся изложить некоторые соображения по поводу значения этого «Предисловия…», не повторяя уже высказанных мнений. При этом нам представляется целесообразным привести частями весь лермонтовский текст, пронумеровав для удобства все абзацы:

1. 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 имя над чужим произведением. Дай Бог, чтоб читатели меня не наказали за такой невинный подлог!

Заметим, что уже в первом абзаце выявляется проблема определения Лермонтовым жанра «Журнала Печорина» как «записок». В третьем абзаце произведение также называется «записками» (*Перечитывая эти записки*…), в четвертом жанр определяется как «журнал» (*отрывки из журнала*), что соответствует объединяющему заглавию трех повестей, в последних же двух абзацах речь идет уже о «книге».

Различия в названиях жанра неслучайны: можно предположить, что оно отражает изменение отношение автора к публикуемому им произведению. Вначале он относится к переданным ему тетрадям как к запискам, но «перечитав» их, называет уже «журналом». Напомним, что в эпоху Лермонтова слово «журнал» (фр. *journal*) употреблялось в значении «дневник», т.е. произведение, написанное от первого лица, с обозначением дат происходящих событий. В конце же «Предисловия…» все дневниковые записи Печорина предстают в сознании автора как единое целое и обозначаются понятием «книга».

В своем кратком анализе «Предисловия…» лермонтоведы К.Штайн и Д.Петренко высказывают мысль о том, что «это характерная для барочной эстетики маска автора – маска ирониста, который хочет поиграть с читателем, выступая в роли простака. Об этом свидетельствует прямое высказывание “обрадовало” после сообщения о смерти, указание на возможность “поставить свое имя над чужим произведением”, что недопустимо для честного литератора» [5: 121].

Мы не можем согласиться с этим мнением, поскольку, как известно, «*поставить имя над чужим про-*

изведением» – право, полученное автором предисловия в связи со смертью Печорина – распространенный прием в европейской литературе, ни в коей мере не свидетельствующий о «нечестности» автора. Вряд ли можно обвинить в нечестности Чаттертона, Макферсона, Метьюрина и многих других авторов известных литературных мистификаций.

Не споря о наличии в творчестве Лермонтова элементов эстетики барокко, позволим себе отметить, что маска ирониста в данном случае не является маской простака, желающего «поиграть с читателем» и свидетельством тому никак не может являться «прямое высказывание “обрадовало”», которое никоим образом нельзя воспринимать буквально. Кроме того, в литературоведении термином «простак» обозначается театральный персонаж, по наивности и простодушию постоянно попадающий в смешное положение, что к автору «Героя нашего времени» никак не относится.

Во втором абзаце Лермонтов, с присущей ему иронией, объясняет причины, по которым он решил издать записки Печорина. Это становится поводом для выражения горького неверия в искренность дружеских отношений.

2. *Теперь я должен несколько объяснить причины, побудившие меня предать публике сердечные тайны человека, которого я никогда не знал. Добро бы я был еще его другом: коварная нескромность истинного друга понятна каждому; но я видел его только раз в моей жизни на большой дороге, следовательно, не могу питать к нему той неизъяснимой ненависти, которая, таясь под личиною дружбы, ожидает только смерти*

или несчастия любимого предмета, чтоб разразиться над его головою градом упреков, советов, насмешек и сожалений.

Автор особо подчеркивает, что с Печориным его не связывает даже то подобие дружбы, о котором он так скептически высказывается, и это тем более освобождает его от всякого рода моральных обязательств. Кроме того, именно здесь еще раз подчеркивается отстранение «издателя» от автора записок. Мы не будем останавливаться на уже многократно обсужденной в критике проблеме присутствия в романе трех авторов – автора предисловия к книге, автора «Предисловия к Журналу Печорина» («путешествующего офицера»), и автора самого дневника, а обратимся к незамеченному исследователями, но важному, на наш взгляд, выражению «на большой дороге».

Можно, конечно, выделить из выражения слово «дорога», что неизбежно приведет к рассмотрению топоса дороги, типичного для творчества романтика Лермонтова, как, с одной стороны, средства обозначения среды действия, ситуации, с другой – как символа жизненного пути и наконец, как бегства от реальности в духовных поисках своего «я». Однако, если рассматривать выражение в целом, нельзя не заметить, что оно ассоциируется с фразеологизмом «с большой дороги». Нам представляется, что Лермонтов тем самым придает встрече с Печориным и, в некоторой степени, своей жизни, определенную квалитативную окрашенность.

Наиболее содержательным, ключевым, является третий абзац «Предисловия…»:

3. *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 недостаток, что он читал ее своим друзьям*.

Автор «Предисловия…» подчеркивает искренность Печорина, который в своих записках откровенно признается в своих «*слабостях и пороках*». Это часто встречающаяся модель романтической личности, для которой идеалом являются не столько принятые нормы поведения, сколько духовная свобода от них, доступная лишь избранным. Таким образом, романтический герой, позволяющий себе включать в свой идеал даже пороки, обретал черты демонизма, которыми в полной мере обладал Печорин: критический острый ум, смелость самооценки, презрительная холодность, способность к благородным поступкам, артистизм и обаяние. Подобные черты принято в большей степени связывать с байронизмом, но они характерны и для французского исповедального романа, который возник во Франции в первой трети XIX века («Оберман» Сенанкура, «Адольф» Б.Констана, «Исповедь сына века» Мюссе и др.) в связи с глобальными потрясениями эпохи, когда личность пыталась осознать себя и свое место в мире.

Об исповедальном характере записок Печорина свидетельствует жанровая характеристика, данная авто-

ром «Предисловия»: *история души человеческой*, созданная в результате *наблюдений ума зрелого над самим собою,* т.е. интроспекции, главного способа познания личностью самой себя. Эта интроспекция привела в романтизме к настроениям разочарованности и тоски, получившим название «болезни века» («*mal du siècle*»).

Интересно, что Лермонтов упоминает в этой связи не романтиков, с которыми его роднит образ героя (о чем писали буквально все исследователи его творчества), а Руссо, «Исповедь» которого во многом определила развитие романтического психологизма.

В третьем абзаце «Предисловия» обращает на себя внимание и парадоксальная на первый взгляд мысль автора о том, что история даже «*мелкой души*» может быть «*полезнее истории целого народа*». Трудно представить себе создателя образа Печорина в роли писателя-моралиста, но в этой фразе сквозит типичная для многих романтиков уверенность в большей важности для общества произведений, описывающих страдания человеческой души, сомнения и разочарование личности, чем описаний исторических фактов жизни «*целого народа».* О «*пользе*» публикования записок Печорина автор «Предисловия» пишет и в следующем, четвертом абзаце:

4. *Итак, одно желание пользы заставило меня напечатать отрывки из журнала, доставшегося мне случайно. Хотя я переменил все собственные имена, но те, о которых в нем говорится, вероятно себя узнают, и, может быть, они найдут оправдания поступкам, в которых до сей поры обвиняли человека, уже не имею-*

щего отныне ничего общего с здешним миром: мы почти всегда извиняем то, что понимаем.

Замена имен действующих лиц – тоже распространенный прием в европейской литературе, используемый авторами для обеспечения права, в одних случаях, на изображение (критику) известных лиц (которые *вероятно себя узнают*), в других – на создание автобиографического дискурса, как, например, придуманное Стендалем имя Анри Брюлара, которого он сделал героем своей автобиографии. Даже в распространенной форме автобиографических записок от первого лица авторы часто используют вымышленное имя.

Хотелось бы обратить внимание на идею Лермонтова о том, что люди обычно судят о человеке только на основании его поступков, причем оценивают их по своей шкале ценностей, находя, *может быть…оправдание поступкам* этого человека или, наоборот, не желая вникнуть и понять причины, по которым он их совершает. Напомним, что «Предисловие к журналу Печорина» помещено Лермонтовым после первых повестей («Бэла» и «Максим Максимыч»), в которых действия Печорина вызывают непонимание и осуждение большинства читателей, в то время как истинная сложность и противоречивость его характера раскрывается в последующих повестях. Именно здесь читатель понимает, что поступки Печорина объясняются «недугами», присущими его поколению. Известный, ставший хрестоматийным, социально-исторический анализ «болезни века», поразившей романтических героев, приводится во второй, так называемой «исторической» главе «Исповеди сына века» Мюссе, где автор приводит две причины

«болезни» поколения, прошедшего через 1793 и 1814 годы и носящего в сердце две раны: «Все то, что было, уже прошло. Все то, что будет, еще не наступило»[2: 20].

Афористичность этих фраз Мюссе напоминают заключительную мысль четвертого абзаца «Предисловия к журналу Печорина»: *мы почти всегда извиняем то, что понимаем*. В.А.Мануйлов приводит мнения разных исследователей по поводу этой лермонтовской сентенции. Так, Н.Лернер считал, что это перефразировка афоризма из романа де Сталь «Коринна, или Италия»: «Tout comprendre très indulgent» («Кто все понимает, тот становится весьма снисходительным»), а Д.Абрамович – афоризма Жорж Санд: «Tout comprendre c'est tout pardonner» («Все понять — все простить») [4:143]. Нам представляется, что подобное выяснение источника этой лермонтовской фразы неправомерно, поскольку истинность ее достаточно давно известна и не нуждается в дополнительных исследованиях.

5. *Я поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе; в моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою. Когда-нибудь и она явится на суд света; но теперь я не смею взять на себя эту ответственность по многим важным причинам.*

Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. "Да это злая ирония!" — скажут они. — Не знаю.

В этой части «Предисловия к журналу Печорина» мы хотим отметить еще одну мысль, незамеченную ис-

следователями, это намерение Лермонтова издать еще одну «толстую» тетрадь, доставшуюся ему, т.е. роман «Герой нашего времени» мог иметь продолжение.

Интересно, что в последних строках «Предисловия» Лермонтов фактически объясняет заглавие всего своего романа, а не только «Журнала Печорина», при этом практически вступает в диалог с читателем. Отметим, что жанровая установка предисловий не предполагает подобного диалога, их задача – осведомить читателя об авторской точке зрения, но здесь открытое и настойчивое присутствие автора, характерное для всего «Предисловия» подразумевает такое же присутствие читателя.

Предполагаемая реакция читателя (*Да это злая ирония!*), является по сути вопросом автора, обращенным к себе и не требующим ответа (*Не знаю*), поскольку ответом является все произведение. Кстати, обращенный к себе вопрос, часто встречающийся в романе Лермонтова, является формой рефлексии. В одних случаях это способность героя высказать о себе предположительное мнение окружающих его людей, в других – это форма критического самоанализа.

Что касается «*заглавия этой книги*» (которое Лермонтовым не упоминается), то анализ его не входит в круг обсуждаемых нами проблем, поскольку многими исследователями этот вопрос многократно рассматривался. В частности Э.Фернштейн отмечал сходство лермонтовского «Героя нашего времени» с заглавием романа Мюссе «Исповедь сына века» (*La confession d'un enfant du siècle*), причем «в первоначальном варианте

сходство это было еще очевиднее: у Лермонтова – “Один из героев начала века”» [3:25-31].

Таким образом, мы попытались проанализировать некоторые положения лермонтовского «Предисловия к журналу Печорина», не рассмотренные в известной нам критической литературе, но являющиеся, по нашему мнению, ключевыми для понимания всего романа «Герой нашего времени».

Литература

1. *Лермонтов М.Ю. Собр. Соч. в 6 тт. Т.6. М.-Л. 1957*
2. *Мюссе А. де. Исповедь сына века. М., 1958*
3. *Герштейн Э. «Герой нашего времени» Лермонтова. М., 1976,*
4. *Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. 2-е изд. Л., 1975*
5. *Презентация книг о М. Ю. Лермонтове*

От редколлегии

После подведения итогов работы конференции состоялась презентация книг о М. Ю. Лермонтове:

1. Штайн К. Э., Петренко Д.И. – “Лермонтов и барокко” – 2007.
2. Штайн К. Э., Петренко Д.И. – “Метапоэтика Лермонтова” – 2009.
3. Штайн К. Э., Петренко Д.И. – “Универсальность Лермонтова” – 2014.

Авторы представили историю создания книг, разыскания материалов по тематике. Материалы книг взаимосвязаны и дополняют друг друга. Обсуждение вызвало живой интерес. В обсуждении приняли участие М.Д. Амирханян, А.А. Закарян, Э.С. Даниелян, М.И. Мелкумова, Т.В. Тадевосян.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. От редактора……3
2. Вступительное слово первого секретаря Посольства России, и.о. руководителя представительства Россотрудничества в Армении Калинина М.А. ..….....9
3. Амирханян М.Д. Армянские контакты и мотивы в творчестве М.Ю. Лермонтова……..……....11
4. Гаспарян Д.В. Художественная структура романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»……..…… .18
5. Мелкумян М.И. Вечные темы: М. Лермонтов – С. Есенин……...48
6. Амирханян А.М., Белоусова Е.В. «Ашик-Кериб» М.Ю. Лермонтова: контент оригинального текста и соответствие композиций……...……...…...59
7. Тадевосян Т.В. Из истории дуэли М.Ю. Лермонтова в повести В. Щепетнева «Разгадка Пятигорской трагедии» и в романе О. Тарасевич «Последняя тайна Лермонтова»…….....79
8. Закарян А.А. Коцепт «сон» в осмыслении С. Городецкого…….....…93
9. Даниелян Э.С. Восприятие В.Я. Брюсовым творчества М.Ю. Лермонтова…….……...…101
10. Ханян К.С. Армянское лермонтоведение: истоки и современность…….……116
11. Штайн К.Э., Петренко Д.И. К вопросу об универсальности Лермонва..……...……..…127
12. Меликян Т.А. «Концепт личности» М.Ю. Лермонтова в поэзии Б.Л. Пастернака……..143
13. Чулян А.Г. О праздновании 100-летия со дня рождения М.Ю. Лермонтова в России в 1914г. ……..152
14. Мартиросян К.Г. О сборнике переводов Фрунзика Киракосяна «Одинокий парус»...……181
15. Хачатрян Н.М. Предисловие Лермонтова. к журналу Печорина…….....191
16. Презентация книг о М.Ю. Лермонтове. Штайн К.Э., Петренко Д.И. «Лермонтов и барокко»-2007; «Универсальность Лермонтова»-2014; «Метапоэтика Лермонтова»-2009 …….200

ТВОРЧЕСТВО М.Ю. ЛЕРМОНТОВА:
ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Материалы
Международной научно-практической
конференции
(5 июня 2014 г.)

Компьютерный набор, верстка и дизайн:
Арутюнян С. В.

ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԼՈՒՍԱԲԱՑ
PUBLISHING HOUSE

ՀՀ, Երևան, Պուշկինի 46
Հեռ.՝ 010 53 96 47, 055 784 787
e-mail; lusabats@netsys.am
lusabatc@mail.ru
www.lusabats.am

Подписано к печати 06.05.2014.
Формат 60x84 $^{1}/_{6}$ Бум. Офсетная.
кол. печ. л. 12,6
Тираж 250.


ՀԱՅԱՐԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԱՄԱՐԱՍ
PUBLISHING HOUSE
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ