



М.Ю. Лермонтов
в культуре
западных и южных
славян

Институт славяноведения
Российской академии наук

М.Ю. Лермонтов
в культуре
западных и южных
славян

Ответственный редактор
Л.Н. Будагова

Москва, 2016

УДК 82.9
ББК 83
Л 49

*Исследование выполнено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 14-04-00080а)*

Редколлегия:

А.В. Амелина, Л.Н. Будагова (отв. редактор)
Р.Ф. Доронина, А.В. Липатов,
Ю.А. Созина Н.В. Шведова

Рецензенты:

Е.Н. Ковтун
О.В. Цыбенко

Лермонтов М.Ю. в культуре западных и южных славян.
Сборник статей / Отв. ред. Л.Н. Будагова. – М.: Институт славяно-
новедения РАН, 2016. – 418 с. \

ISBN 978-5-7576-0371-1

Существующие по данной проблематике труды замыкаются, как правило, на отношении к М.Ю. Лермонтову отдельных славянских народов. Рассмотрение его творчества в более широком славянском контексте позволяет определить масштабы и глубину лермонтовских влияний, оценить их многогранную роль в развитии духовной культуры славян. Если в первой половине XIX в. властителем дум первопроходцев славянского романтизма нередко становился Байрон, хронологически опережавший Лермонтова, то к концу столетия он уступает свое место русскому поэту. Опыт Лермонтова участвует в лиризации романтизма, склонного у славян к героической эпике, в развитии психологической прозы, в пробуждении интереса к образам «лишних», «странных» людей, чей индивидуализм начинает ассоциироваться с борьбой личности за духовную свободу, за право человека быть самим собой. Лермонтовым, опередившим свое время, буквально «заболевают» и безвестные читатели и прославленные мастера слова; его ставят «выше поэтов всех времен и народов», а кто-то из великих представителей славянского модерна верит в свои молодые годы, что именно в него переселилась лермонтовская душа.

ISBN 978-5-7576-0371-1

© Авторы. Текст. 2016

© Институт славяноведения РАН, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Л.Н. Будагова

О контексте и мотивации проблемы 7

I

ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА ЛЕРМОНТОВА ЗА РУБЕЖОМ И В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

А.В. Липатов

Специфика польского восприятия Лермонтова
как исходный пункт размышлений
об особенностях зарубежной рецепции
русской литературы..... 15

Д. Блюмлова (Ческе-Будеёвице)

Творчество М.Ю. Лермонтова в чешской культуре,
искусстве и мысли на рубеже XIX–XX вв. 27

А.Г. Машкова

Творчество М.Ю. Лермонтова в Словакии
(XIX – начало XX в.) 39

А. Элиаш (Братислава)

Лирика М.Ю. Лермонтова в словацкой
переводческой и литературоведческой рецепции 46

Ю.А. Созина

История переводов поэзии Лермонтова в Словении 60

И.И. Калиганов

М.Ю. Лермонтов

в болгарской культуре XIX–XXI вв. 75

Б. Косанович (Нови-Сад)

Восприятие М.Ю. Лермонтова в Сербии 115

Д. Ристески (Скопье)

Лермонтов в Македонии 143

Т.С. Милованова

Тенденции

современного российского лермонтоведения 152

Н.Е. Ананьева

Польские реалии в творчестве М.Ю. Лермонтова 158

С.Ю. Ахметдинова (Ярославль)

Лермонтовские чтения в Ярославле: 2000–2013 гг. 166

II

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА И ДРУГИХ ПИСАТЕЛЕЙ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ И КОНТАКТНЫЕ СВЯЗИ

М.Л. Бершадская (Санкт-Петербург)

«Крещение у Савицы» Ф. Прешерна

и «Последний сын вольности» М.Ю. Лермонтова 177

А.В. Амелина

Образы цыган К.Г. Махи

и кавказцев М.Ю. Лермонтова 193

Н.В. Шведова

Незаурядная личность в поэзии

М.Ю. Лермонтова и словацких романтиков 203

Н. Зайц (Любляна)

Проблема лирического «я» в традиции русской
и словенской поэзии (на примере поэзии

М.Ю. Лермонтова и С. Енко) 214

М.Г. Смольянинова

Михаил Лермонтов и Иван Вазов 230

Л.А. Мальцев (Калининград)

Г. Сенкевич и А.К. Толстой: лермонтовское начало ... 239

Л.Ф. Широкова

«Печоринский» тип героя
в словацкой литературе XX в. 248

С.Н. Мещеряков

Проблема фатализма у М.Ю. Лермонтова
и в сербской литературе XX века 255

С.Ф. Мусиенко (Гродно)

Русалка как герой литературы романтизма
(Гейне – Лермонтов – Богданович) 263

И.Р. Монахова

Проза М.Ю. Лермонтова и письма В.Г. Белинского 277

III

СУДЬБЫ ПОЭМЫ «ДЕМОН» И ДРАМЫ «МАСКАРАД»

Н.К. Жакова (Санкт-Петербург)

Восприятие поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»
в Чехии 299

И.Н. Смирнова

Поэтика переводов поэмы «Демон» М.Ю. Лермонтова
на болгарский язык (И. Вазов, Л. Стоянов,
Л. Любенов) 319

И.А. Герчикова

«Маскарад» М.Ю. Лермонтова в Чехии 329

И. Раухова (Ческе-Будеёвице)

«Маскарад» Лермонтова в чешских постановках
и способы изображения царской России 340

М. Бабиак (Братислава)

«Маскарад» М.Ю. Лермонтова в словацкой культуре ... 350

IV

«НЕТ, Я НЕ БАЙРОН, Я – ДРУГОЙ»

Л.Н. Будагова

О специфике восприятия творчества М.Ю. Лермонтова
западными и южными славянами 361

Именной указатель 381

Указатель произведений М.Ю. Лермонтова 411

Сведения об авторах 415

Summary 418

О КОНТЕКСТЕ И МОТИВАЦИИ ПРОБЛЕМЫ

Книга, посвященная двухсотлетию со дня рождения гения русской литературы, задержавшегося на земле чуть больше двадцати шести лет, обращена к современности. Это не только дань уважения великому поэту, возможность ученых, воспользовавшись такой подсказкой истории, как юбилей, отложить в сторону все дела, чтобы «здесь и сейчас» обратиться к творчеству Лермонтова, ощутить радость общения с его произведениями, всколыхнуть (поддержать) к ним общественный интерес. Это и возможность лишней раз убедиться, что творчество Лермонтова органично входит в культуру XXI века в качестве не музейного экспоната, а свежей, живой струи подлинной Поэзии, к которой так редко обращается современный читатель.

Сейчас раздаются голоса, что Лермонтов чуть ли не забыт в нашей стране, что о нем мало говорят и мало пишут. «Почему я считаю Михаила Лермонтова ныне забытым поэтом? – спрашивает автор недавно изданной монографии. – Книжки какие-никакие выходят, на лермонтовский праздник в Тарханы приезжает до двадцати тысяч человек. Даже наш президент за 12 лет правления если и процитировал кого из поэтов, так исключительно Михаила Лермонтова. И все же упоминают о нем крайне редко, и в популярных ныне сериях мировых классиков его книги не выходят»¹. Это мнение подтверждают и другие: «Буквально на наших глазах ореол великого гения тускнеет, а творчество еще недавно почитаемого гения становится как бы поточ-

¹ Бондаренко В.Г. Лермонтов. Мистический гений. М.: Молодая гвардия, 2013. С. 5.

нее выразиться... Неактуальным. Нежелательным»².

Позволим себе прокомментировать эти высказывания, в чем-то оспорив, а в чем-то поддержав.

Что касается «полу-забвения», то к Лермонтову оно относится, пожалуй, меньше, чем ко многим другим классикам. Сам приведенный перечень связанных с ним акций – от выхода книг до его цитирования президентом, показывает, что дела с восприятием Лермонтова нашими современниками не так уж плохи... В 2000–2002 гг. издательство «Воскресенье» выпустило полное собрание сочинений М.Ю. Лермонтова в 10 томах, где «напечатаны все тексты, входившие в издания произведений поэта, начиная с первого ПСС под редакцией П.А. Висковатова, и до шеститомного собрания, осуществленного Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в 1954–1957 гг.». Десятитомник является «сводом всего известного: административно-юридические бумаги, планы, наброски неосуществленных замыслов поэта, а также варианты»³. О Лермонтове пишут статьи, выпускают книги. Среди последних – помимо вышеупомянутой и великолепно написанной монографии В. Бондаренко, – сборник Дмитрия Алексеева «Лермонтов: Новые материалы к биографии» (М., 2014), содержащий статьи, публикации, заметки, охватывающие «творчество, родословную и окружение Лермонтова», книга Георгия Блюмина «Лермонтов и Москва» (М., 2014)⁴ и т. д.

По творчеству Лермонтова защищаются кандидатские и докторские диссертации. В Москве есть Лермонтовское общество, с 2012 г. ведется работа над проектом «Лермонтов. Энциклопедический словарь», проходят «Лермонтовские чтения». Произведения Лермонтова остаются предметом научных исследований, в чем-то опирающихся на достижения дореволюционного и советского литературоведения, а в чем-то их корректирующих с позиций и на основе накопленных наукой знаний, новых тенденций и идей. Думаю, что констатация современного невнимания к Лермонтову своего рода тактический ход, к которому порой прибегают исследователи, вторгаясь во вспаханное и перепаханное их предшественниками культурное пространство. Обращение к творчеству хорошо известных писателей, о которых уже

² Яхонтов А.Н. Герой не нашего времени // «Московский комсомолец». № 38 (26.461) 22 февраля 2014 года. С. 6.

³ Аннотация к изданию: *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений в 10 томах. М., 2000–2002.

⁴ См. об этом: «Литературная газета» № 14 [6457], 9–15 апреля 2014 г. С. 7; «Литературная газета» № 30 [6473], 30 июля – 5 августа 2014. С. 7.

многое написано и сказано, оправдывается якобы возникающим вокруг них вакуумом. Между тем, выбирая предмет исследований, вряд ли необходимо всегда искать никем не тронутую целину. Процесс изучения ключевых фигур национальной и мировой культуры, никогда нельзя считать завершенным, перекрывающим путь к новым разработкам известного материала. К ним располагает и сама неисчерпаемость «известного», бездонность творчества выдающихся мастеров слова, никому не раскрывающих до конца свои тайны, и движение времени, смена эпох, обстоятельств, в которых оказывается и прочитывается творческое наследие классика. Каждое время способно прочесть его по-своему, открыть в нем новые достоинства и подтвердить ценность уже открытого.

Автор второй вышеприведенной цитаты объясняет причины невнимания к юбиляру в ироническом ключе, давая волю «возмущению» остротой пера поэта, который де «намеренно очерняет прекрасную действительность» царской России: «что он нафантазировал, вбил себе и читателю в голову? ”Немытая Россия”! “Страна рабов, страна господ”! Где увидел такое? И мог ли увидеть в реальности?». Однако если оставить в стороне иронию и посмотреть на вещи серьезно, то окажется, что творчество Лермонтова с его мятежным зарядом по отношению к порокам старой русской империи, может задеть и наше настоящее.

Капитализирующаяся современная Россия, конституционно закрепившая равенство всех граждан, полов, национальностей, допускает настолько вопиющее социальное расслоение, что и в нашей действительности начинают маячить, грубо говоря, классы/сословия новых «рабов и господ». Все вроде бы равны, но кто-то – по Оруэллу – все же равнее. Творчество Лермонтова, пожалуй, и вправду может оказаться в какой-то мере «нежелательным» и «неудобным» для тех, кто удобно устроился во власти и при власти, или благоденствует независимо ни от чего под надежной охраной своих капиталов.

Годы жизни Михаила Юрьевича Лермонтова говорят об огромной исторической дистанции между ним и нами. Однако его произведения эту дистанцию сокращают. Поистине, он поэт – на все времена. Но каждое время способно прочесть его творчество по-своему и расставить в его наследии свои акценты.

В данной книге творчество Лермонтова анализируется в основном не само по себе (оставим это русистам!), а в аспекте русско-славянских культурных связей, конкретно – связей с русской литературой западных и южных славян, живших за преде-

лами царской и советской России.

Созданные по этой проблематике труды составляют богатейшую научную библиографию, в которую входят работы известных российских и зарубежных ученых – Н.К. Жаковой, Л.С. Кишкина, М.И. Рыжовой, Д. Кшицовой, Д. Дюришина, Э. Пановой, А. Элиаша, Б. Гальстера, М. Сибиновича, Г. Германова, Г. Сталева и др. Однако все они, как правило, замыкаются на отношении к Лермонтову отдельных народов (поляков, чехов, словаков, сербов, хорватов, словенцев, болгар, македонцев).

Рассмотрение Лермонтова в широком контексте славянского зарубежья, что предпринимается впервые современной отечественной и иностранной наукой, позволяет определить масштабы, глубину и разнообразие лермонтовских влияний, их полифункциональную роль в становлении и развитии духовной культуры славян; проследить динамику и специфику восприятия его творчества разными народами, зависящую от их исторических судеб и национальных приоритетов; выявить рейтинг популярности его произведений; оценить качество их переводов на западно- и южнославянские языки. Если не в отдельных статьях, то в их совокупности реализуется тот компаративистский, сравнительно-исторический подход, который воссоздает общую картину бытования произведений Лермонтова в славянском зарубежье с 1840-х годов вплоть до начала XXI столетия.

Как известно, литературные (культурные) связи создают своего рода «кровеносную систему», одну из систем жизнеобеспечения мирового и национального искусства, по которой циркулирует творческий опыт разных народов, содействуя взаимному духовному обогащению и развитию человечества. Выделение из этой общей системы для особого изучения русско-славянских связей представляется актуальным с разных точек зрения. Это важно для ликвидации здесь белых пятен, накопившихся схем, недомолвок и упрощений, а также для оживления (реставрации, обновления) самих этих связей или хотя бы памяти о них. Не секрет, что они слабеют (и память о них меркнет) в современных условиях политической и культурной разобщенности славянских народов, в результате проникающего и в культуру процесса глобализации, а точнее американизации современного мира. Иными словами, роль русской литературы в развитии отдельных национальных, в том числе, славянских литератур, как и их обратное влияние на литературу русскую, требуют самого глубокого и детального изучения и освещения. Сверхзадача книги – взглянув на творчество Лермонтова, на его восприятие разными народами

с высоты сегодняшнего дня, с высоты науки, свободной, как хотелось бы надеяться, от идеологических императивов недавнего прошлого и политической конъюнктуры настоящего, пересмотреть старые и найти новые аргументы, способные подтвердить плодотворность русско-славянских связей в становлении и функционировании национальных литератур, помогающих своим народам жить и выживать, познавать себя и окружающий мир. Разумеется, эта миссия видоизменяется и конкретизируется в зависимости от времени и пространства, но ее гуманистическая суть остается (должна, по крайней мере, оставаться) неизменной.

Проблема «М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян» представляет интерес как для русистов, так и для славяноведов. Взгляд на Лермонтова со стороны способен открыть в нем то, чего не заметили соотечественники. А в образе русского поэта, который складывался в воспринимающих его литературах, могли проглядывать и их собственные черты.

Композиция сборника построена не по национальному, а по проблемно-тематическому принципу с переходом от статей общего и обобщающего характера к статьям, посвященным конкретным проблемам. Он основан на материалах международной научной конференции «М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян», состоявшейся в Институте славяноведения 5–6 ноября 2013 года.

Книга эта, все более отдаляющаяся от даты проведения конференции и юбилейного для М.Ю. Лермонтова 2014 года, и со временем, как хочется надеяться, не утратит своего значения.

I.
ВОСПРИЯТИЕ
ТВОРЧЕСТВА ЛЕРМОНТОВА
ЗА РУБЕЖОМ
И В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

СПЕЦИФИКА ПОЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ЛЕРМОНТОВА КАК ИСХОДНЫЙ ПУНКТ РАЗМЫШЛЕНИЙ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЗАРУБЕЖНОЙ РЕЦЕПЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Польский интерес к высокой русской культуре Нового времени обусловлен возникновением той типологической общности, которая, начиная со времен Барокко, обозначила вхождение словесности, изобразительного искусства, музыки, самого русского художественного мышления в общеевропейский историко-культурный процесс. Поэтому-то в период зрелости на русской почве общеевропейских художественных направлений и течений (классицизм, сентиментализм, рококо, предромантизм) появляются первые польские о них сообщения, оценки и переводы¹. Даже такое сугубо русское явление той поры, как публикация «Повести о полку Игореве», здесь вызывает интерес в контексте того общеевропейского веяния, которое породили «Песни Оссиана», вызвав и в самой Польше череду подражаний и стилизаций (не вспоминая уже о внепольских фальсификациях типа Краледворской и Зеленогорской рукописях, если говорить о славянах).

Во времена позднего Просвещения и начального периода эпохи Романтизма особым фактором польского восприятия русскости и самого отношения к ней было славянофильство, а в его свете – поиски истоков собственной самобытности (реакция на универсализм

¹ См.: История литератур западных и южных славян. Т. I–II. М., 1997; *Lipatow A. Rosyjsko-polskie związki literackie od Średniowiecza do Oświecenia* (Типы, ukierunkowania, ewolucja) // *Powinowactwa literackie polsko-rosyjskie*. Wrocław etc. 1978.

Просвещения) и романтическая (в противовес рационалистическому мышлению Просвещения) увлеченность идеями славянской общности. Отсюда наряду с научными и художественными открытиями – в особенности фольклора и народно-бытовой культуры – введение этих сфер в универсальное пространство высокой культуры, их идеализация, фантазирование и национальная идеологизация.

Здесь в глазах поляков все творчество русских романтиков оказалось в тени Пушкина. Распространению его известности особо способствовало личное знакомство русского поэта с Мицкевичем и последующие его парижские лекции в Коллеж де Франс. К слову сказать, фактор личного знакомства в распространении знаний о русской литературе и переводов с нее становится значимым еще с последних десятилетий XVIII в., то есть с самого начала польской рецепции русской художественной культуры Нового времени. Известно, что в 1787 г. во время встречи в Каневе Екатерины II и Станислава Августа состоялось знакомство литераторов, сопровождающих своих монархов, – Ю.А. Нелединского-Мелецкого, А. Нарушевича и С. Трембецкого. Последний перевёл на польский песнь своего русского собрата по перу «Выйду я на реченьку». Подобная стилизация под фольклор была свойственна и поэтам польского сентиментализма, что, по-видимому, и привлекло Трембецкого. Предположительно это был первый художественный перевод с русского на польский.

Особым фактором открытости поляков на русскость после окончательной ликвидации польской государственности (1795) была либеральная политика Александра I (воспитанника республиканца Лагарпа), его роль в утверждении на Венском конгрессе (1815) провозглашения Царства Польского, дарование ему конституции, создании условий развития национальной культуры и образования (один из особо значимых примеров – открытие Варшавского Императорского Университета в 1816 г.).

Эти факторы восприятия русскости, открытых и равноправных культурно-художественных связей с Россией радикально меняются вместе с резким и болезненным для самой России николаевским преобразованием созданной Петром I **универсальной империи в империю национальную**. Для многоэтничной государственности это изначально таило в себе внутреннюю дезинтеграцию и как следствие – угрозу утраты имперской мощи (что вскоре проявилось в позорном поражении в Крымской войне) и гибель исторической России в начале следующего столе-

тия. Николаевская империя стала жандармом не только самой России, но и Европы. Что означали николаевские преобразования для русского общества и высокой культуры России, свидетельствуют современники. «Ужас овладел всеми мыслящими и пишущими, – запечатлел свои мысли и чувства в дневнике академик (и цензор!) А.В. Никитенко. – Люди стали опасаться за каждый день свой, думая, что он может оказаться последним в кругу друзей и родных»². Министр же народного образования во времена правления Александра II А.В. Головин вспоминал: «Мы пережили опыт последнего николаевского десятилетия, который нас психологически искалечил»³.

Таковы красноречивые свидетельства состояния умов высокообразованных представителей государственного общества, притом тех, кто занимал высшее служебное положение. Мнения же независимо мыслящих представителей гражданского общества (начиная с П.А. Вяземского и А.И. Герцена) хорошо известны, чтобы приводить их здесь. Суть в том, что эти – одни из многочисленных – свидетельств самих русских могут помочь самим же русским осознать (вплоть до наших дней) как причины польского национального восстания 1830 г., лозунгом которого были обращенные к русским слова «За Вашу и нашу свободу», так и радикально изменившееся отношение поляков к Российской империи, а отсюда – рикошетом – к русской культуре и идее славянской взаимности⁴.

Следующее польское восстание 1863 г. было логичным и – учитывая национальный менталитет – неизбежным продолжением несогласия поляков на еще более тяжелую, нежели для русских, ситуацию их народа в России как национальной империи,

² Никитенко А.В. Дневник в 3 томах. М., 1965. Т. 1. С. 212.

³ Цит. по: Янов А. Загадка николаевской России 1825–1855. М., 2007. С. 333.

⁴ Липатов А.В. Славянская общность: историческая реальность и идеологический миф // Павел Йозеф Шафарик (к 200-летию со дня рождения). М., 1995. *Он же*. Славянство как составная часть европейской цивилизации. К давней идее славянского единения и известной проблеме славянского разъединения // *Międzycywilizacyjny dialog w świecie słowiańskim w XX i XXI wieku*. Kraków 2012. Актуальные этноязыковые и этнокультурные проблемы современности. Кн. I. М., 2014. С. 153–163. Липатов А. *Wspólnota słowiańska: historyczne reinkarnacje i metodologiczne interpretacje* // *Wielkie mity narodowe Słowian*. Poznań, 1999.

ситуацию еще более тяжелую, ибо на то, что испытывали русские, накладывалось национальное угнетение и национальное унижение. Запрету подлежало само название «Польша» (замененное на «Привисленский край»), а насильственная русификация была всеохватывающей (в гимназиях полякам запрещали говорить на родном языке, а уроки их родного языка велись на языке русском). Так с молодых ногтей системой Русской Власти⁵ выковывалось отношение «польских инородцев» к России и русской культуре. «Невзирая на наши симпатии и антипатии, мы должны были в школе знакомиться с Пушкиным и Лермонтовым, и с Тургеневым, и с Толстым, – рассказывал польский питомец русифицированной гимназии. – Мы должны были уметь читать, понимать и даже переживать шедевры, потому что нужно было окончить гимназию и поступить в университет... Однако же после получения свидетельств и государственных дипломов... принудительное знание заканчивалось... Поляк, великолепно знающий русский язык, охотнее обращался к французским переводам Достоевского либо Тургенева нежели к оригиналам»⁶. Это красноречивое свидетельство того, как и до какой степени (!) имперская политика насильственной русификации путём всестороннего подавления самосознания, культуры и чувства собственного достоинства народа побеждённого, но не покорённого обретала результаты прямо противоположные задуманному.

Польское восприятие России существенно изменяется вместе с изменениями в самой империи во времена революции 1905 г., возникновения конституционной монархии и пропольской декларации великого князя Николая Николаевича, связанной с началом Первой мировой войны и продиктованной стремлением привлечь поляков на свою сторону.

Крупнейший польский культуролог и литературовед А. Брюкнер в публичной лекции (1905) констатировал: «Теперь

⁵ Понятие, введенное в научный обиход Ю.С. Пивоваровым и А.И. Фурсовым. См. *Пивоваров Ю.С., Фурсов А.И.* Русская система: генезис, структура, функционирование (тезисы и рабочие гипотезы) // *Русский исторический журнал.* Лето 1998. Т. 1. № 3; *Пивоваров Ю.С.* Русская политическая культура и political culture (Общество, власть, Ленин) // *Pro et contra.* 2002. Т. 7. № 3.

⁶ Цит. по: *Brykalska M.* Z problemów recepcji literatury rosyjskiej w prasie Królestwa Polskiego. “Prawda” 1881–1915 // *Powinowactwa literackie polsko-rosyjskie.* Wrocław etc., 1978. S. 154.

начинается познание России подлинной, не угнетательной и бюрократической, ее глубокой, в период угнетенности рожденной правды, ее метафизической устремленности...»⁷ В 1910 г. А. Грубиньский свидетельствовал: «Влияние русской литературы в Польше довольно значительно. В Пушкине мы видели единственного великого поэта России, ему и Лермонтову мы обязаны первыми сугубо художественными переживаниями при изучении истории русской литературы в русифицированной школе»⁸.

С обретением национальной независимости (1918) начинает возобладать открытое – лишенное тех актуально-политических наслоений и стихийных реакций отторжения, которые создавала и вызывала Российская империя, – отношение к русской высокой культуре и русской литературе, а в том числе и к советскому эксперименту⁹.

На протяжении более чем векового подневольного пребывания части Речи Посполитой в границах Российской империи в польском обществе постепенно возникает, углубляется и распространяется существующее по сей день **раздвоенное восприятие русскости**: однозначно негативное в отношении к системе **русской власти** и явно позитивное в отношении высокой **русской культуры**¹⁰.

⁷ *Brückner A.* O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta. Lwów, 1906. S. 75.

⁸ *Literatura rosyjska a Polacy.* 1910. Nr. 31.

⁹ См. *Лунатов А.В.* В кругу вопросов польского понимания России // *Революционная Россия 1917 года и польский вопрос: новые источники, новые взгляды.* М., 2009.

¹⁰ *Лунатов А.В.* Польша глазами русских // *Русско-польские языковые, литературные и культурные контакты.* М., 2011. *Он же.* Стереотипы национального восприятия: специфика национальной истории, особенности национальной культуры и адекватная оптика научного рассмотрения // *Studia polonica* М., 2002. *Он же.* Государственная система и национальная ментальность: русско-польская альтернатива // *Человек между Царством и Империей.* М., 2003. *Поляки и русские: взаимопонимание и взаимонепонимание.* М., 2000. *Поляки и русские в глазах друг друга.* М., 2000. *Россия – Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре.* М., 2002. *Миф Европы в литературе и культуре Польши и России.* М., 2004. *Русская культура в польском сознании.* М., 2009. А.С. Пушкин и

Отмеченные особенности исторически меняющегося и внутренне дифференцированного польского восприятия России, ее литературы и искусства способствуют осознанию хронологии и самого характера восприятия личности Лермонтова, его творчества и выбора самой частотности переводов его творений.

Польский казус Лермонтова – характерное проявление рецептивной бифуркации – раздвоенного восприятия русскости, скрытое под поверхностью как общественной, так и собственно литературной жизни, которая жёстко контролировалась русской властью. **Эксплицитно** – явно, открыто – поляков привлекала художественная оригинальность преломления европеизма (байронизм) в национальном своеобразии русского романтизма. Это проявлялось как бы «на поверхности» польского отношения к Лермонтову. В то же время **имплицитно** – неявно – за оборотной стороной такого рода «аверса» восприятия скрывалось понимание неадекватности лермонтовского творчества и самой его личности официальной культуре Империи и насаждаемой ею идеологии – в равной степени чуждой полякам национально, исторически и культурно-политически. В подневольной части бывшей Речи Посполитой польским писателям, их вынужденному внешними обстоятельствами самоограничению была близка внутренняя свобода поэтической индивидуальности Лермонтова как было им близко и нескованное имперской цензурой творчество своих поэтов-изгнанников Мицкевича, Словацкого, Крачиньского и многих-многих других, оказавшихся в эмиграции.

Вследствие общественно-политических потрясений, которые были вызваны подавлением Национального восстания 1830–1831 гг., поляки открывают для себя Лермонтова более чем с десятилетним «опозданием». Обрушившиеся репрессии и массовая эмиграция (когда наряду с армией и политической элитой вынуждены были покинуть родную землю крупнейшие представители национальной культуры, литературы и искусства) не только существенно замедлили, но и радикальным образом ограничили все проявления национального бытия, а вместе с этим и культурные связи с Россией.

Для Мицкевича в парижских лекциях о славянских литературах, прочитанных в Коллеж де Франс (1841–1844), русская литература заканчивалась гением Пушкина. Все остальное – вдали от России – было для него в состоянии *in statu nascendi* (т. е. в

становлении). В польской же литературной периодике 40-х – 50-х гг. XIX в. современная русская литература рассматривалась под углом зрения подобных – по сути общеевропейских явлений и процессов – в их польском преломлении. Отсюда характер первых информаций о Лермонтове, а в связи с распространённым в национальной литературной культуре байронизмом – и первые (впрочем, не имеющие художественной ценности) переводы его лирики. На фоне особенностей развития национальной художественной прозы и роли психологизма проявляется интерес к лермонтовской прозе: в 1844 г. выходит полный перевод «Героя нашего времени» Т. Козна, в 1847 – в другом переводе – «Княжны Мери». Причем это не осталось без воздействия на польскую психологическую прозу (известный пример – повесть пребывающего в Петербурге Л. Штырмера «Душевная чахотка», 1843).

Польская известность Лермонтова нарастала стремительно: только между 1842 и 1855 гг. появилось 15 переводов его произведений. К этой же полосе времени относится и первое обобщающее рассмотрение его творчества – очерк Т. Козна, предпосланный им своему переводу «Героя нашего времени».

Польскую литературную мысль той поры привлекают лермонтовские мотивы свободы, философские аспекты его мироощущения и реально-бытовое живописание – всё то, что было так характерно и для художественных устремлений современных польских писателей. Этим, по-видимому, объясняется и тот факт, что Лермонтов во мнениях польской литературной среды возобладал над характерным для предыдущего периода интересом к творчеству Пушкина¹.

Особое внимание к Лермонтову не ослабевает в польской литературной жизни на всём протяжении эпохи Романтизма вплоть до нарастания позитивистского мировосприятия, а вместе с ним – усиление реалистических тенденций, которые со второй половины 60-х гг. XIX в. начинают постепенно выходить на первый план, предвещая возобладание новой литературной эпохи. Однако и тогда сохраняется интерес к лермонтовскому творчеству, которое в глазах поляков не утрачивает свою художественную ценность.

Обстоятельные литературоведческие исследования творче-

¹ По наблюдениям польского русиста Б. Мухи Лермонтов «оттесняет» Пушкина на протяжении 1841–1863 гг. См. *Mucha B. Michał Lermontow w literaturze polskiej lat 1841–1914. Wrocław etc., 1975. S. 40.*

ства Лермонтова в Польше начинают появляться с конца XIX в. и продолжаются в период межвоенного двадцатилетия (В. Спасович, М. Здеховский, А. Брюкнер, В. Ледницкий). После Второй мировой войны польская русистика (а в этой связи интерес к Лермонтову) была естественным продолжением уже сложившейся традиции и ее развитием на основе современных литературоведческих подходов (в том числе русской формальной школы). Примером могут служить монографии Ч. Згожельского и Б. Мухи, исследования Ю. Борсукевича¹², обширный литературоведческий синтез – двухтомная «Русская литература» (1971)¹³, а также «Русская литература в очерке» (1975)¹⁴ и «История русской литературы. Очерк» Б. Мухи (1989), в которых творчеству Лермонтова, его значению для русской словесности и польских откликах отведено соответствующее место. Это же характерно и для университетских программ истории русской литературы, где Лермонтов рассматривается как талантливейший представитель байронизма в лирике и психологизма в прозе, что обрело отзвуки в польской литературной жизни.

Характер и сами границы восприятия Лермонтова в польской литературе – частное проявление общей закономерности в культурном пространстве Европы. По сути это лишь исторически конкретный казус рецепции одной литературой феноме-

¹² *Zgorzelski Cz.* Lermontow. Warszawa 1949. *Mucha B.* Michał Lermontow w literaturze rosyjskiej... *Borsukiewicz J.* Lermontow a Polska. Lublin, 1991. *Он же.* Переводы и изучение Лермонтова в Польше // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. *Он же.* Główne aspekty badań genetycznych i typologicznych w zakresie związków Michała Lermontowa z literaturą polską // *Związki między literaturami narodów słowiańskich w XIX i XX wieku.* Lublin, 1999. Ю. Борсукевич помимо анализа художественных произведений Лермонтова в контексте русской литературы рассматривает отзвуки его лиры в творчестве польских писателей времён позитивизма, Молодой Польши, межвоенного двадцатилетия и после 1945 г.

¹³ *Literatura rosyjska.* Т. I. Warszawa, 1971. Т. II. 1971. Второе изменённое издание Т. I–II. Warszawa, 1976. Третье изд. Т. I–II, Warszawa, 1986. История русской литературы здесь доведена до 1917 г. В «постсоциалистические времена», когда исчезли все идеологические и политические ограничения, была издана «История русской литературы XX века» (“*Historia literatury rosyjskiej XX wieku*” Warszawa, 1997).

¹⁴ *Literatura rosyjska w zarysie.* Warszawa, 1975.

на другой в универсальном для них обоих кругу европейской литературной общности. Поэтому именно на ее фоне и в ее контексте значение, роль и сама масштабность воздействия воспринимаемого обуславливается степенью **новизны** (а тем самым привлекательности) для воспринимающей стороны.

В своём универсальном измерении **новое** обретает воплощение в философско-эстетических идеалах, системе ценностей, художественных формах и их общепризнанных образцах. Именно это предопределяет облик очередной общеевропейской эпохи и именно ей свойственных **направлений, школ, жанрово-стилевых особенностей, специфичности сюжетов, проблематики и персонажей.**

Возникая и обретая зрелость в крупнейших средоточиях европейской культуры, а тем самым отражая их этно//национально локальный колорит, **новое** по мере своего распространения и усвоения в общецивилизационном пространстве Европы становилось **универсальным эталоном.** Именно он стимулировал появление местных своих вариантов с естественно свойственными им особенностями, которые отражали своеобразие местной истории, культуры и самого менталитета. В такой системе координат вырисовывается универсальное значение Италии в эпоху Возрождения, той же Италии и Испании в эпоху Барокко, Франции во времена классицизма и Просвещения, а в эпоху Романтизма – Германии, Англии и Франции ¹⁵.

России нет в этой череде центров возникновения новых эпох Европы со свойственными им направлениями в литературе и искусстве, которые по мере своего распространения преобразовывались из национальных в универсальные. Поэтому-то – если ограничиться «золотым веком» русской поэзии – Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Некрасов за пределами России не были (и не могли быть) тем, чем они были для русского искусства слова, русской литературной культуры, русской общественной жизни и,

¹⁵ Примеры чередования универсальной роли национальных центров, предопределяющих облик отдельных эпох истории европейского искусства, можно продолжить, с тем, что в XX столетии вследствие обретения относительно общего уровня культурного развития отдельных частей Европы (естественно, речь идет о сфере высокой культуры) происходит своего рода «диверсификация» литературных центров: наряду с исторически традиционными появляются новые – Россия, Скандинавия, англоязычная Ирландия, США, Латинская Америка.

естественно, для русской читающей публики. Для Запада же они были выдающимися русскими представителями возникших и сложившихся вне России **общевропейских литературных направлений**, которые в разной степени отражали литературную культуру, литературные пристрастия и просто литературную моду отдельных стран и народов.

Вследствие специфики российской истории как, впрочем, и всей РАХ Orthodoxa (составляющей которой она была), здесь – в отличие от РАХ Latina – эволюционность была прервана нашествием абсолютно иной – внеевропейской – цивилизации¹⁶. Поэтому-то русская литература и искусство начинают входить в общевропейский процесс Нового времени в течение последних десятилетий XVII в. в русле барокко. Для Пушкина же и его современников европеизация (а, может быть, точнее – вестеризация, ведь Россия всегда была частью Европы как Christianitas) это началось со времен Петра I в истории и со времен Екатерины II – в литературе. (Вспомним статью Пушкина «О ничтожестве русской литературы» и суждения о ее «детскости» в статьях «О причинах, замедляющих ход русской поэзии» и «О поэтическом слоге»).

Начиная с Пушкинских времен русская литература по-

¹⁶ См. Липатов А.В. Европейская цивилизация как дифференцированная целостность (Запад и славяне) // *Мировая экономика и международные отношения*. № 6. 2007. Пиккио Р. Slavia Orthodoxa. Литература и язык. М., 2003. Липатов А.В. Общие закономерности истории славянских литератур и концепция Р. Пиккио // *Известия АН СССР. Сер. Литературы и языки*. № 4. 1990. Славянские литературы в процессе становления и развития от древности до середины XIX в. М., 1987. Липатов А.В. Древнеславянские письменности и общевропейский литературный процесс. К проблеме изучения литератур как системы // *Барокко в славянских культурах*. М., 1982. Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности славянских литератур. М., 1994. История литератур западных и южных славян. Т. I. М., 1997. Липатов А.В. Теоретические проблемы общей истории славянских литератур (Цивилизационная общность как диалектическое единство универсального и национального) // *Межнациональная конференция славистов. Российское славяноведение в начале XXI в.: задачи и перспективы*. Москва, 2005. *Он же*. Универсальное и национальное: двуединство процесса формирования этнических языков и культур в цивилизационном пространстве Европы // *Глобализация — этнизация. Этнокультурные и этноязыковые процессы*. Кн. I. М., 2006.

степенно становится одной из крупнейших в Европе Нового времени. Это происходит благодаря появлению уникальных творческих личностей и **национальному своеобразию** их творчества в русле **универсальных для общецивилизационного культурного пространства литературных направлений и школ**. Именно в их кругу воплощение в искусстве слова собственно **русских особенностей** общеевропейской эпохи обуславливало как характер восприятия произведений русских писателей, так и их «удельный вес» в литературной и общественной жизни разных стран.

Лермонтов для Запада был талантливейшим представителем русского варианта байронизма. Отсюда интерес к нему предопределялся (и изначально ограничивался) общеевропейским литературным течением и общеевропейской увлеченностью поэзией и личностью Байрона. В подобном ключе – то есть, в свете общеевропейских литературных направлений, течений, школ, вкусов, да и самой моды – везде и всюду воспринималось творчество всех иностранных писателей, что и отражало, с одной стороны, их отношение к другим литературам (общие темы, художественные особенности, внешние воздействия), а с другой – отношение этих литератур к ним. В процессе связей и взаимодействий в универсальных границах европейского литературного процесса всеобщность художественных представлений, присутствуя в воспринимающей литературе, обуславливала саму направленность и предопределяла круг ее устремлений и интересов, образуя – согласно выводам А.Н. Веселовского – «встречные течения». В них проявлялась системность взаимосвязей в общем русле определенного литературного направления определенной исторической эпохи. При этом во времена Просвещения и национального возрождения в литературах тех славянских народов, где имела место русофильская ориентация, русская литература воспринималась как образец для собственных усилий в создании своей современной литературной культуры и ободряющий славянский пример самой возможности выработки своего литературного языка¹⁷.

¹⁷ См. Литература эпохи формирований наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. Просвещение. Национальное возрождение. М., 1982. История литератур западных и южных славян. Т. II. М., 1997. Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973. Литературные связи и литературный процесс. Из опыта славянских литератур. М., 1986. Славянские литературы в процессе становления и развития. От древности до середины XIX века. М., 1987. Функции

В сравнении с характером европейского восприятия русской поэзии «золотого» и «серебряного» веков явлением особого плана представляется феномен русского романа. В глазах Европы классическими его творцами являются Гоголь¹⁸, Толстой, Достоевский, Бунин, Набоков. Их творчество оказывало и продолжает оказывать широкое воздействие на литературы и читательские умы всего мира. (Знаменательно, что из русских писателей преимущественно авторы романов были удостоены Нобелевской премии). В таком аспекте представляются возможными размышления о том, что русский роман являет собой эпоху в истории теперь уже всемирного жанра.

литературных связей. На материале славянских и балканских литератур. М., 1992. Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности славянских литератур. М., 1994. Общение литератур. Чешско-русские и словацко-русские литературные связи XIX–XX вв. М., 1991.

¹⁸ Ср.: Н.В. Гоголь и славянские литературы. М., 2012.

ТВОРЧЕСТВО М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В ЧЕШСКОЙ КУЛЬТУРЕ, ИСКУССТВЕ И МЫСЛИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.

Общеизвестно, что в чешскую культурную среду Лермонтов вошел относительно поздно. Первое книжное издание его стихов на чешском языке выходит только в 1872 г.¹; первый опубликованный перевод появился в конце мая 1844 г. (почти три года спустя после смерти поэта) на страницах журнала «Ческа вчела». Не так даже интересен факт, что переведены были «Контрабандисты» (т. е. «Тамань»), как личность их переводчика. Им был Ян Славомир Томичек, чешский журналист, критик, писатель, историк, типичный представитель эпохи чешского национального возрождения, основная идея которого требовала от своих сынов прилежного и всестороннего труда на благо нации. Сегодня все наследие Томичека лежит мертвым архивом, за исключением одной его работы: уничижительной критики жемчужины чешской поэзии XIX в., «Мая» К.Г. Махи. Тогда все критики, в том числе Челаковский, Хмеленский и Тыл, в этом произведении усмотрели нигилизм и байронизм, которым в Чехии не было места². Формулировки Томичека, однако,

¹ Первый том стихов (Básně I) в переводе Алоиса Дурдика вышел в Праге в 1872 г., второй том (Básně II) вышел в его же переводе в 1874 г.

² Для Йозефа Красослава Хмеленского «Май» Махи не стоил даже написания критической статьи: «О “Мае“ Махи не хочу писать, не заслуживает еще эта поэма критики» (Časopis Českého musea. 1836. Č. 10. S. 378). Йозеф Каэтан Тыл поэтический талант Махи хотя и признавал, но хотел слышать «темные звуки арфы его другими, по крайней мере, в наше время не такими нечешскими» (Tyl J.K. Pohled

означали не только непонимание, но и сильнейшее неприятие. Он пишет: «Его поэма – это шлак, выброшенный из потухшего вулкана и упавший в цветы»³. Если мы посмотрим, что за «цветы» в 1836 г. росли на чешском литературном лугу, то увидим, что их там было немного. В один ряд с «Маем» мог встать только первый том «Истории народа чешского» Палацкого и баллада «Ложе Загоржа» Эрбена.

Томичек, который прошел мимо крупнейшего отечественного поэтического произведения XIX в., восьмью годами позже парадоксально открывает двери русскому романтику, кажется, даже не представляя, что за автора он приводит в Чехию. «Контрабандисты» стали его единственным переводом Лермонтова, что, конечно, не было само по себе чем-то исключительным, тогда таких случаев было в переводческой практике довольно много. Вовсе не случайной была и привычка писать имя автора с предлогом «из» под заголовком переводимых отрывков – в нашем случае «из Лермонтова».

Обычной чешской практикой того времени при переводах произведений иностранных авторов было также использование языковых посредников – переводы на чешский делались с переводов на другие языки или даже с адаптаций, это было достаточно распространено, несмотря на наличие оригинальных текстов. Томичек работал с польским переводом Лермонтова, что также не было редкостью. Польские журналы реагировали более оперативно на новинки и в Чехии были доступны⁴. Несомненно,

na literaturu nejnovější // Květy. 21.7.1836. S. 58). Иронические замечания Франтишека Ладислава Челаковского о «Мае» Махи известны из его личной корреспонденции, например, Й.К. Хмеленскому (Korespondence a zápisky Frant. Ladislava Čelakovského 2. Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Praha, 1910. S. 409-410).

Небезынтересно, что такой острый критик, как Карел Гавличек-Боровский, который проницательно распознавал формализм многих чешских патриотических опусов и который кроме того имел возможность лично познакомиться с Россией, совсем не был увлечен Лермонтовым. Даже Пушкин у него не пользовался благосклонностью: «Гоголь, только Гоголь», – часто подчеркивал он. Ср. в особенности: *Borovský K.H. Obrazy z Rus. Praha, 1886* (изначально серия статей, вышедших с 1844 г. в журнале «Ческа вчела»).

³ Česká včela. 31.5.1836. S. 182.

⁴ Например, польская «Висла» была долгое время образцом для возникающих современных этнологических исследований.

мненную роль играл языковой аспект, особенно графика – латиница, и близость исторического и культурного контекста. Напомним здесь, что переводы на чешский не были единственным способом знакомства с русскими авторами. Помимо оригиналов в частных и институциональных библиотеках, важным трансфером был немецкий, с точки зрения скорости перевода более быстрый и для чешской интеллигенции девятнадцатого века естественный⁵. Причину выбора «Тамани» Лермонтова в значительной степени выдает нам название перевода Томичека и его польский источник: «Контрабандисты». Оно отвлекает внимание от главного героя Печорина и, наоборот, делает акцент на романтически таинственной деятельности контрабандистов под покровом ночи. Вместе с образом морского пейзажа все это для воспитанного на бидермейере чешского читателя олицетворяло желаемую экзотику. Таким образом, первая чешская рецепция Лермонтова имела мало общего с поэтическим посылом русского романтика. Печорин как литературный герой появляется намного позднее⁶.

Если чешскому обществу не удалось найти пути к собственному поэту К.Г. Махе, то разве оно могло бы понять русского певца свободы личности? Ведь концепция чешского национального возрождения бескомпромиссно требовала подавления индивидуального «я» в пользу национальной идеи. Согласно правилам бидермейера, нужно было чтить бога, нацию, семью и заниматься исключительно нужным народу конструктивным трудом и интеллектуальной деятельностью⁷. Проблемы мечущейся души и человеческого одиночества должны были быть отвергнуты. Только в середине XIX в. ситуация постепенно меняется. Причины этого кроются в политических и общественных сдвигах⁸. Историки культуры обычно подчеркивают роль литературных группировок вокруг альманахов «Май», «Рух» и «Люмир». Первая из указанных – майовцы – самим названием своим одно-

⁵ Известны были, например, переводы Фридриха фон Боденстедта (1819–1822), немецкого поэта, который работал учителем в Москве и Тбилиси и стал знатоком русского языка и пропагандистом русской литературы.

⁶ Первое чешское издание «Героя нашего времени» в переводе Яна Жебра вышло в 1879 г.

⁷ О чешском литературном бидермейере см., например: *Jirát V. Portréty a studie*. Praha, 1978.

⁸ См., например: *Urban O. České a slovenské dějiny do roku 1918*. Praha, 1991.

значно демонстрировали приверженность творческому наследию Карела Гинека Махи⁹. Руховцы и люмировцы, чье более позднее творчество приходится на семидесятые и восьмидесятые годы, по-своему продолжили их традиции и далее расширяли чешские культурные горизонты. Заслуги всех трех названных литературных групп всем известны и всеми признаны. Однако параллельно с ними развивался еще один известный источник формирования новой рецепции литературы. Несмотря на то, что его воздействие в конечном итоге превзошло влияние указанных альманахов, его тяжело идентифицировать, и поэтому он останется в стороне от нашего внимания. Здесь мы имеем в виду влияние учителей, окончивших пражский философский факультет, который в пятидесятые годы претерпел фундаментальную трансформацию¹⁰.

Только тогда философский факультет стал полностью самостоятельным, равноправным с остальными факультетами Пражского университета, до этого он служил начальным этапом обучения. С этим изменением связано начало чешской филологической традиции, к которой, разумеется, относятся и литературоведческие исследования. Наряду с обязательной германистикой, стала формироваться чешская славистика, на первом этапе представленная прежде всего деятельностью Мартина Гаттала¹¹. Его университетские лекции в шестидесятые годы были самыми посещаемыми, особенно их любили чешские студенты (не будем забывать, что пражский университет был все еще немецким). Его эмоциональная подача материала о преимуществах славянских языков и литератур оставила в душах слушателей неизгладимые следы – к самым преданным слушателям относился и поэт-«майовец» Витезслав Галек.

Более весомым, чем сделанное наблюдение о связи университета с литературной деятельностью, является тот факт, что большая часть студентов обновленного философского факультета становилась после его окончания преподавателями гимназий.

⁹ Первый альманах вышел символично 1-го мая 1858 г., следующие – в 1859, 1860 и 1862 гг.

¹⁰ Подробнее см.: *Petráň J. Nástin dějin filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze (do roku 1948)*. Praha, 1983.

¹¹ Мартин Гаттала (1821–1903) был словацким священником, лингвистом и славистом. Профессором пражского университета его назначили в 1861 г.

В этой роли они могли систематически передавать младшим поколениям не только полученные знания, но и увлеченность определенными идеями. В гимназии поступали одиннадцатилетние дети, а покидали их девятнадцатилетние юноши. С этим образовательным учреждением они связывали восемь лет самого чувствительного и восприимчивого периода своей жизни. Большое влияние нередко оказывала на них литература. Чтение книг на чешском языке было одним из знаков национального возрождения. Не было такой чешской патриотически настроенной семьи, в которой бы не нашлось по крайней мере маленькой библиотечки написанных по-чешски оригинальных или переведенных книг – разумеется тех, которые своим содержанием соответствовали вкусу и целям современной национальной жизни. Это были произведения воспитательного, поучительного, в крайнем случае, развлекательного характера, причем в сельской местности, как правило, посредниками между ними и читателями выступали местные священники или учителя.

Поступление в гимназию для большинства учащихся означало переход в более открытую идейную среду. Распространению новых литературных произведений мог способствовать более подкованный в литературе однокурсник, но чаще всего – преподаватель. О явлении неожиданного размаха литературы, которая, кроме выполнения уже привычных функций, могла резонировать с беспокойным состоянием души своего молодого читателя, свидетельствуют мемуары поколения, рожденного в 1860–70-х гг. Наглядный пример можно найти в «Прекрасных встречах» («Krásná setkání») Франтишека Скацелика¹². Он вспоминает, помимо всего прочего, как после учебных занятий возил домой литературу, городской библиотеке не свойственную, поэтому своих любимых романтиков (поскольку, прежде всего, это были именно они) ему приходилось прятать. Несмотря на свою невнимательность, автор не мог однажды не заметить, что в его «тайную» библиотеку ходит и другой читатель. Это была его мать, которая под влиянием впечатляющих литературных историй пересмотрела свою по-бидермейеровски смиренную жизнь и до такой степени прониклась чувством ее никчемности, что охватившая женщину душевная болезнь довела ее до самоубийства. Пусть Лермонтов и не был главной причиной такого деструктивного процесса, однако «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего

¹² Франтишек Скацелик (1873–1944) — многосторонний литератор, писатель, редактор, в том числе журнала «Люмир».

времен» в собрание библиотеки Скацелика входили.

Доказательства неоспоримой роли гимназий в формировании чешской творческой интеллигенции мы найдем и у старших поколений. Типичным примером является Сватоплук Чех, по работе связанный с журналом «Люмир», а частью своего творчества с идейной миссией его противника – «Руха». Известное влияние на Чеха Лермонтова, точнее, его первой встречи с ним как читателя, подтверждает автобиографическая проза Чеха «Второе цветение»¹³. Творческим результатом юношеского увлечения лермонтовским Послушником («Мцыри») и Демоном призван был стать «Ангел (сон библейский)»¹⁴. Уже из самого названия этого не совсем искусного опуса было очевидно, что христианская линия бидермейеровского канона тормозила реализацию потенциальных возможностей замысла.

Обе упомянутые личности, Чех и Скацелик, вновь доказывают связь между влияниями гимназий и литературных журналов. Благодаря этим институтам на протяжении 1860–70-х гг. чешское общество готовилось к восприятию современных европейских философско-эстетических направлений. Вершиной этого процесса стали девяностые годы с их «Манифестом Чешской модерна», однако важные подготовительные события произошли уже в предыдущем десятилетии и вновь были связаны с пражским университетом Карла-Фердинанда. В 1882 г. произошло его разделение на чешскую и немецкую часть, что, разумеется, касалось всех факультетов¹⁵. Непосредственно после

¹³ Čech S. Druhý květ. Praha, 1899. В журнале «Кветы» текст выходил уже в 1893 г. Чех закончил пиаристскую гимназию, широкая образованность пиаристов и их дидактические способности были широко известны.

¹⁴ Čech S. Anděl (sen biblický). Praha, 1900. Книжное издание является сводным, в него включен эпос «Черкес», который тоже позволяет увидеть определенное влияние Лермонтова. Однако самым важным источником вдохновения для Чеха, бесспорно, служила его собственная поездка на Кавказ. См. о тематических взаимосвязях творчества Лермонтова с чешской литературой в самой подробной из существующих лермонтовских библиографий: Berkopec O. Michail Jurjevič Lermontov v české literatuře. Bibliografie. Praha, 1965.

¹⁵ С философским факультетом были связаны и сомнения в оригинальности рукописей Краледворской и Зеленогорской. Так называемый «рукописный» спор инициировал лингвист, университетский профессор Ян Гебауэр в 1886 г. на страницах научного журнала «Athenaeum». Напрямую его поддержали и другие коллеги, на-

разделения из Вены на чешский философский факультет пришел тридцатидвухлетний Томаш Масарик, пока еще не «папочка»-основатель нового государства, но высокий, стройный красивый мужчина, совсем не похожий на своих академических коллег. Он принес с собой новые идеи, новые подходы и, главное, новые вопросы. Позже писатель и политик Виктор Дык напишет: «Он учил нас рубить идолы»¹⁶.

Масарик в этот динамичный и драматичный период интересует нас, прежде всего, своим отношением к художественной литературе. Будучи первым в Чехии, кто возвысил ее до ценнейших источников познания истории аутентичного человека, его внутреннего мира, как философ он исходил из новейших социологических и психологических знаний, особенно англосаксонского происхождения. Университетским слушателям он читал лекции о религии, о структуре общества, об отношениях между мужчиной и женщиной, об убийстве и самоубийстве. Он обращался к самым острым проблемам европейского человека XIX в., иллюстрируя их наглядными примерами из художественной литературы! Масарик учил ее читать, т. е. интерпретировать и понимать, совершенно новым способом. Нужно было не только учиться с помощью литературы, развлекаться или любоваться ею, но и искать в ней себя самого. «Если мы хотим познать душевное состояние современного человека, давайте послушаем, что нам этот человек рассказывает в своем литературном творчестве», – пишет он¹⁷. В чешской среде эти слова воспринимались как революционные.

Темы лекций, которые Масарик читал в университете, всплывали и в его книгах, и наоборот. С осени 1896 по лето 1898 г. на страницах журнала «Наше доба» выходили его статьи под общим названием «Современный человек и религия» – книгой они вышли только в 1934 г. Масарик интересуется, прежде всего, «болезнью века», имея в виду девятнадцатый век, основную причину которой он усматривает в современном титанизме. Творцы и распространители этой «болезнетворной» концепции – это, помимо философов, писатели: Джордж Гордон Байрон, Альфред де Мюссе, Арне Гарборг, Генрих Гейне, Николаус Ле-

пример, историк Ярослав Голл, философ Томаш Масарик и музыковед Зденек Неядлы.

¹⁶ Ср.: Блюмлова Д. Личность и образ Т.Г. Масарика в творчестве Виктора Дыка // Славяноведение. 2002. № 1. С. 53–61.

¹⁷ Masaryk T.G. Moderní člověk a náboženství. Praha, 2000. S. 121.

нау, а также Лермонтов. Масарик уделяет внимание в первую очередь их литературным героям. Он выстраивает условный ряд, начиная с Фауста Гете, и прослеживает перемены и модификации развития их не-человечности. Хотя тяжесть деструктивной «вины», согласно Масарику, заключается, прежде всего, в Габриэле Грамме из «Усталых людей» Гарборга, Печорин и Демон также входят в его «дидактическую классификацию». Намного подробнее Масарик рассматривает Лермонтова в своем самом обширном (а возможно, и лучшем) труде «Россия и Европа»¹⁸.

Россия, «русский вопрос» – это была тема, которая притягивала Масарика уже с 1881 г., когда он переехал из Вены в Прагу. Замысел написать о России он начал реализовывать в начале девяностых годов и труд свой закончил на пороге Первой мировой войны. Заключительная часть третьего тома работы «Россия и Европа» носит название «Титанизм, или гуманизм. От Пушкина к Горькому». Раздел, посвященный Лермонтову, начинается, разумеется, Демоном. С восклицательным знаком Масарик утверждает, что «Демон – это персонаж совершенно небайронический, и Лермонтов вообще сильно отличается от Байрона!»¹⁹. Если и существует у Лермонтова некое сходство, то с Пушкиным, хотя Демон, по мнению Масарика, является потрясенным Онегиным, который осознает свою вину и в любви ищет спасение от апатии своей слишком ранней зрелости. С Онегиным Масарик сравнивает и Печорина, слишком быстро лишившегося сил и постаревшего. Жизнь Печорина, как пишет Масарик, проходит без плана и цели и становится слепой игрой судьбы. Если речь идет о самом Лермонтове, то Масарик приходит к выводу, что чем более зрелым становится Лермонтов, тем критичнее и мужественнее он выступает против абсолютизма. Однако в нем нет амбиций ни демократических, ни социальных, он просто ненавидит тирана.

Масарик был великолепным аналитиком не без планов и целей. Неслучайно политическая партия, которую он основал, называлась «реалистической». Художественные произведения были для него в первую очередь материалом для поддержания его

¹⁸ Первые два тома труда Масарика «Россия и Европа» вышли в 1913 г. – С 1915 г. они выходили и на других языках. Третий том, который сам Масарик считал ключевым, был посвящен Достоевскому, современному титанизму и религии и дождался издания только в 1995 г.

¹⁹ *Masaryk T. G. Rusko a Evropa III. Praha, 1996. S. 217.*

собственных философских конструкций. Внутренний же мир Масарика оставался по отношению к анализируемым произведениям невосприимчивым, хотя нельзя исключить, что он намеренно старался подавить свои эмоции силой разума.

Если девяностые годы для чехов были самыми открытыми для иностранных философских и художественных влияний, то в связи с Лермонтовым нельзя не упомянуть так называемое поколение девяностых годов, чье творчество создавалось и интенсивнее всего развивалось на рубеже XIX–XX вв., во главе этого поколения стоял критик Франтишек Ксаверий Шальда (1867–1937). Русские в его критических работах – относительно редкие гости, ему был ближе мир романских литератур, лекции по которым он позднее читал в пражском университете.

М.Ю. Лермонтову он посвятил только один свой небольшой текст, названный «Силуэтик Лермонтова». Уменьшительной формой в заглавии он, конечно, хотел не принизить значение поэта, но лишь отметить, что с его стороны речь идет о наброске, эскизе. Поводом для создания такого портрета был выход третьего, последнего тома поэтических произведений Лермонтова в переводе Франтишека Таборского, первого наиболее последовательного и серьезного переводчика поэта²⁰. Основной анализ для Шальды становится сравнение: Пушкин – Лермонтов. Последнего следует воспринимать как антипода Пушкина, считает Шальда. После этого вступительного тезиса он проводит конкретные сопоставления, например, поэта-художника с поэтом-пророком. Примечания о сверхчеловечестве показывают, что Шальда скорее всего знал работы о Лермонтове Д.С. Мережковского²¹.

Что касается другого представителя поколения девяностых годов, тоже критика и литературоведа, Франтишека Вацлава Крейчего (1867–1941), то у нас в распоряжении его мемуары с характерным названием «Конец века»²². Однако о Лермонтове там нет даже упоминания, хотя можно предположить, что Крейчи, так же как и Шальда, определенно сталкивался с ним в студенческие годы. Ввиду того, что чтение стало инструментом

²⁰ Три тома «Стихов» М.Ю. Лермонтова в переводе Франтишека Таборского (1858–1940) вышли в 1891, 1895 и 1918 гг.

²¹ *Мережковский Д.С.* М.Ю. Лермонтов: поэт сверхчеловечества. СПб., 1909.

²² *Krejčí F.V.* Konec století. Výběr z nepublikovaného rukopisu. Praha, 1989.

профессии обоих критиков, встают вопросы: как на них повлиял этот поэт? Насколько сильно? И если влияние было, то окончилось ли оно за пределами «грешной молодости»? Ответов на них, однако, уже не найти.

И Ф.В. Крейчи, и Ф.К. Шальда были среди тех, кто подписал эпохальный документ девяностых годов – «Манифест Чешской модерна» (1895). Автором идеи и текста был Йозеф Сватоплук Махар (1864–1942), писатель, который оказал значительное воздействие на младшее поколение своей бескомпромиссной критикой и бесстрашием, с каким он, подобно Масарику, он «рубил идола»²³. В Вене, где Махар тридцать лет прослужил чиновником, он подходил к чешским проблемам весьма критически и напористо. Лейтмотивом манифеста, который впоследствии подписали молодые писатели и политики, стало требование индивидуальной свободы во всех сферах творческой, общественной и личной жизни²⁴. Для чешской среды такое требование было совершенно исключительным. Отказ от стремлений к так называемой чешскости словами «будь самим собой и будешь чехом» стал переломным моментом для культуры и общества. Можно сказать, что только благодаря «Манифесту Чешской модерна» в тихую идиллию чешского бидермейера, пусть и немного позднее, но, тем не менее, смогли войти романтики²⁵.

Когда Махар в своих мемуарах «Исповедь литератора» коснулся учебы в гимназии, все литературные источники вдохновения того времени свелись у него к одному имени: Лермонтов! Это был единственный поэт, который понял тогда состояние его души и «был единственным [ее] исповедником», – писал Махар²⁶. Позже свое родство с русским поэтом тридцатисемилетний Махар описал в деталях: в словах Лермонтова он находит свои слова, в его автобиографии и в романе «Герой нашего вре-

²³ См.: *Mahen J. Za oronou umění i života*. Praha, 1961.

²⁴ Ср., например, сборник исследований: *Čas moderny*. České Budějovice, 2006.

²⁵ «Манифест Чешской модерна» был написан и подписан осенью 1895 г., опубликован в первом номере журнала «Розгляды» за 1896 г. Кроме Махара, Шальды и Крейчехо под ним поставили подписи писатели Антонин Сова, Отокар Бржезина, Вилем Мрштик и Карел Шлейгар, другие подписи принадлежали молодому поколению политиков и публицистов.

²⁶ *Machar J.S. Konfese literáta*. Praha, 1984. S. 221. Первое издание вышло в 1901 г., когда Махару было тридцать семь лет.

мени» – ситуации, которые он сам пережил. Разумеется, речь шла о самом точном фиксировании влияния русского поэта на молодую душу в чешской среде 1880-х гг. В свидетельствах Махара присутствует, однако, подтекст, препятствующий каким-либо обобщениям; некая нарочитая театральность, демонстрирующая свою собственную способность к метемпсихозу. Кроме того, упоминание, что в своем «единении» с Лермонтовым Махар мечтал быть военным, представляет его позицию в несколько другом свете. Мы знаем, что Лермонтов стал военным по необходимости и просто не успел завершить нежеланную карьеру. Махар же далеко не случайно стал после возникновения независимой Чехословакии генеральным инспектором чехословацкой армии.

Подобное отношение к творчеству Лермонтова пережил в молодости историк Ладислав Гофман (1876–1903), который был на двенадцать лет младше Махара и созрел как читатель в девяностые годы. Его свидетельства более надежны, так как зафиксированы в дневниках, не предназначенных для широкой общественности. Ладислав Гофман считается самым талантливым историком так называемой школы Голла, т. е. группы учеников вокруг профессора Ярослава Голла. Зденек Неedly в некрологе безвременно ушедшего друга даже написал, что он был «лучшим из лучших»²⁷. Под влиянием чтения дневника художницы и скульптора Марии Башкирцевой, жившей во Франции, Гофман уже на третьем курсе гимназии начал вести собственный дневник, и вплоть до своей смерти с искренностью, порой даже кровоточащей, выражал в нем самого себя и мир вокруг себя²⁸. Он оставил свидетельство истории одной жизни в удивительный период *fin de siècle*²⁹ в сердце Европы, которым он как бы отвечал на актуальный вопрос-лейтмотив Башкирцевой: И что, умру как капля в море³⁰? Уже в четырнадцать лет Гофман вдохновил-

²⁷ *Nejedlý Z. Z české literatury a kultury. Praha, 1973. S. 498.*

²⁸ Письменное наследие Ладислава Гофмана объемом в три коробки хранится в Национальном архиве Праги. Его дневники были изданы как часть его собрания сочинений, к сожалению, с серьезной редакторской правкой: *Hofman L.K. Sebrané spisy I, II. Praha, 1904, 1905.*

²⁹ Конец века (фр.).

³⁰ Мария Константиновна Башкирцева (1858–1884) изучала изобразительное искусство и жила в Париже. Дневник писала с тринадцати лет, умерла, так же как и Гофман, от туберкулеза. Чешский перевод с французского оригинала сделала Мария Гебауэрова, дочь знаме-

ся «Княгиней Лиговской», которую считал романом, проникнутым его собственными настроениями, а «Героя нашего времени» он воспринимал как текст «восхитительный и прямо-таки на мой вкус написанный»³¹. Высказывание Гофмана о том, что, читая Лермонтова, он всегда «полностью погружается» в него, является голосом поколения, восхищенного поэтом³². Здесь мы имеем в виду не только поколение гимназистов рубежа восьмидесятых и девяностых годов, к которому относился Гофман, но также и дочеренную линию, начатую студентом Сватоплуком Чехом и ведущей к Гофману через Й.С. Махара. Три последние декады XIX в., в течение которых в одних и тех же возрастных группах повторяется созвучность переживания авторов с переживанием поэта, сходная тревожность, вызванная эфемерностью человеческих усилий, и отчаянная мечта о правдивости абсолютного чувства являются подтверждением того, что в этот период Лермонтов уже стал неотделимой частью чешского интеллектуального мира. Подобным образом он будет привлекать духовных братьев в течение двадцатого века, несмотря на то, что возникнут новые культурно-общественные условия и новые правила. Неизменным, однако, останется восхищение откровенностью и красотой исповеди русского поэта, которую во всей полноте поймут только души, не затронутые старостью.

Перевод А.В. Амелиной

нитого филолога Яна Гебауэра: *Baškircevodá M. Denník I, II. Praha, 1907, 1908.*

³¹ Národní archiv Praha, fond Ladislav Hofman, Deník z roku 1896, zápis z 16. října.

³² Ср.: *Blimlová D. Teskný historik Ladislav Hofman. České Budějovice, 2005. В особенности s. 147–177.*

ТВОРЧЕСТВО М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В СЛОВАКИИ (XIX – начало XX вв.)

В 1913 г. в Санкт-Петербурге вышел в свет пятый том Полного собрания сочинений М.Ю. Лермонтова (серия «Академическая Библиотека Русских Писателей»). В эту книгу была включена статья историка литературы, слависта, автора работы «Очерки русского влияния в славянских литературах нового времени» профессора Петра Александровича Заболотского. Статья называлась «Лермонтов у славян, немцев, французов и англичан». В раздел «Лермонтов у Славян» вошел материал под названием «Лермонтов у словаков», где упоминались некоторые произведения русского писателя, опубликованные в Словакии на рубеже XIX–XX вв. Прежде всего – это «Герой нашего времени», из поэзии – «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», «Демон» в переводе П.О. Гвездослава, а также несколько небольших стихотворений. Практически сразу же об этом событии словацких читателей проинформировал Й. Шкултеты в журнале «Словенске погляды» за 1914 г.¹ К этому времени Лермонтов уже завоевал себе определенное место в словацкой культуре в ряду других русских классиков. А начиналось все – в силу специфики литературной жизни самой Словакии XIX в. – иначе и с большим опозданием.

В эпоху словацкого национального возрождения, вплоть до 70-х годов XIX века, интерес к русской художественной литературе в словацкой культурной среде был довольно слаб. Так, П.Й. Шафарика и Я. Голлого интересовала главным образом литература научного

¹ *Škultéty J. Lermontov u slovákov // Slovenké pohľady. 1914. Č. 4. S. 254–255.*

характера – труды по славистике, фольклористике, истории, лингвистике и т. п. К примеру, когда в 1839 г. Шафарик обратился с письмом к Погодину с просьбой прислать ему книги, в этом списке было 39 названий, из которых только 7 составляли произведения художественного творчества. В двух списках, отправленных им Бодянскому в 1842 г., таковых вообще не оказалось. Круг литературных интересов деятелей словацкой культуры ограничивался «Словом о полку Игореве...», «Историей государства российского» Карамзина, историческими трудами Ломоносова, а также русскими эпическими песнями. Что же касается Я. Коллара, то он как поэт более активно интересовался русской поэзией, прежде всего – Пушкиным и Хомяковым.

С приходом поколения романтиков русская литература становится одним из источников вдохновения для словацких писателей. Активизация интереса к ней стала отражением происшедшего процесса вычленения художественного творчества из литературы в целом, которая прежде воспринималась лишь с позиций национально значимых, то есть как проявление жизнеспособности народа. Отныне художественная литература становится автономной областью, со своими законами развития, со своей особой миссией. Словацкие романтики, находясь под сильным воздействием философии Гердера и Гегеля и следуя программе Л. Штура, как правило, избегали любовной тематики. Вместо этого в их произведениях звучали героические, исторические, патриотические темы. Поэтому они проявляли интерес прежде всего к «немецкой школе» русского романтизма, к славянофильской поэзии Хомякова, некоторым произведениям Пушкина, обращенным к истории (например, «Песнь о вещем Олеге»). В противоположность этому поэзия карамзинского типа, а также Лермонтов, Тютчев практически оставались вне сферы их интересов². К примеру, до конца 1870-х гг. из 11 переведенных пушкинских произведений опубликовано было только 2, остальные остались в рукописном виде. Что же касается Хомякова, то свет увидели все 25 его переведенных стихотворений. Показательны в этом отношении суждения писателя-сатирика Й. Заборского. В трактате «Поэты» (1866), воссоздавая беседу двух персонажей, устами одного из них автор говорит, что ему *«милее стихи Хомякова, чем Пушкина, ибо Хомяков – врожденный патриот»*. Одновременно в адрес Пушкина звучат следующие

² Подробно об этом см.: *Panovová E. Stopäťdesiat rokov slovensko-ruských literárnych vzťahov. Bratislava. S. 73.*

щие слова: «Литература русская... не потеряла бы много, если бы все оды и песни Пушкина, за исключением “Клеветникам России”, которой хватило бы сделать его бессмертным, исчезли с лица земли... Он (Пушкин – А.М.) пишет как какой-то языческий песенник, о сплошных Купидонах, Амурах, Венерах, Минервах, Аполлонах, восхваляя вино, любовь...». А надо, чтобы писатели «побуждали народ к великим деяниям, наполняли его благородной верой в себя, карали никчемность, указывали на ошибки, защищали народную честь»³. Иначе говоря, здесь мы видим предпочтительное отношение к воспитательным функциям литературы, типичное для эпохи национального возрождения.

К 1870-ым годам словацкий романтизм уже завершает свое развитие. В литературу вступает новое поколение писателей с реалистической программой. Одновременно возрастает интерес к творчеству русских романтиков, которое словацкие реалисты активно пропагандируют. Однако их отношение к русской романтической поэзии было неоднозначным, так же как и к той русской реалистической прозе, в которой присутствовала критика российской действительности (Гоголь, Чехов, Тургенев и др.). К произведениям подобного рода словацкие реалисты относились настороженно, а глава всей литературной жизни Словакии того времени Св. Г. Ваянский выступал с резкой критикой такой литературы, усматривая в ней «очернительство» русской действительности, что, с его точки зрения, компрометирует Россию перед всем миром. В этой ситуации, к примеру, хотя Пушкин наряду с Байроном и Гейне и воспринимался словацкими реалистами как образец художественного творчества, однако тому же Ваянскому было ближе в пушкинской поэзии фольклорное начало и те произведения, где отсутствовала критика царского режима. С этой стороны он даже противопоставлял Пушкина Мицкевичу, чья поэзия «неприятно-болезненно удивляет славян»⁴. В свою очередь Гвездослав отдавал предпочтение «высокой» лирике Пушкина. Соответствующим было и отношение к творчеству Лермонтова, тем более что и в России многое из него доходило до читателей с большим опозданием.

Впервые имя Лермонтова появляется в словацкой культурной среде в 1866 г., когда в журнале «Сокол» был опубли-

³ Záborský J. Básnici. http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1200/Zaborsky_Basnici/7

⁴ Vajanský S.H. Alexander Sergejevič Puškin 1799–1837. Národné noviny. Č. 66. 7.6.1899.

ликован перевод «Тамани». А вскоре известный знаток и переводчик русской литературы Богуслав Носак (Незабудов) обращает свой взор уже не только на Пушкина, Кольцова, Козлова, но и предпринимает попытку перевести поэзию Лермонтова. Он выбирает отрывки из «Песни о царе Иване Васильевиче...», «Родину», «Благодарность» и некоторые другие стихотворения, которые привлекли переводчика гражданской позицией поэта, байронизмом, иронией, народными мотивами. Однако эти переводы так и остались в рукописном виде. После этого Незабудов обратился к лермонтовской прозе, из которой перевел «Фаталиста», а также сделал новый перевод «Тамани». Оба произведения были опубликованы в 1877 г. в журнале «Орол». Кроме Незабудова в конце XIX в. отдельные части романа «Герой нашего времени» переводила Л. Шкультеты-Пикулова. В 1892 г. переведенные ею повести «Бэла» и «Максим Максимыч» напечатал журнал «Словенске погляды». «Княжна Мэри» в переводе Шкультеты-Пикуловой увидела свет в 1910 г. также в журнале «Словенске погляды». Таким образом, только в начале XX столетия словацкий читатель смог как следует познакомиться с лермонтовским романом.

Поскольку представители первого этапа словацкого реализма относились к творчеству русского поэта с большой осторожностью, а их оценки были неоднозначны, никаких статей с анализом его произведений, по всей видимости, не было. Их отношение к Лермонтову отчасти проясняют две небольшие публикации по поводу пятидесятилетия со дня кончины поэта, принадлежащие Св. Г. Ваянскому и Й. Шкультеты и напечатанные в газете «Народне листы» (1891) и журнале «Словенске погляды» (1891). В частности, Ваянский, отмечая, что поэзия Лермонтова *«принадлежит к высшим достижениям русской словесности»*, одновременно не может принять ее идейную направленность, для которой, по его словам, характерна *«страшная, сжигающая, часто безнадежная тоска, злоба на весь мир, горькая, идущая от сердца сатира»*⁵. Полагая, что печоринский тип героя, «печоринство» уже вышло из моды, ибо это была всего лишь *«болезнь определенного времени»*, словацкий критик, тем не менее, оценивает прозу Лермонтова выше пушкинской. В публикации Шкультеты описаны последние часы жизни поэта. Кроме того, опровергая оценку, данную Лермонтову Жуковским и Гоголем, которые якобы упрекали его в *«равнодушии ко всему на свете»*,

⁵ Michail Jurievič Lermontov. Národné noviny. Č. 89. 1.8.1891.

Шкультеты пишет, что к концу короткой жизни поэта его лира стала пробуждать самые добрые чувства у читателей. Словацкий критик сожалеет о том, что, имея «*славянское самосознание*» и исповедуя «*русский патриотизм*», Лермонтов обладал такой «*изболевшейся, необычайно чувствительной душой*»⁶.

К концу 90-х годов в литературе Словакии обозначились перемены. В литературу вступило второе поколение реалистов – так называемые «гласисты»⁷, – которые вместо проблем национально значимых обратили свой взор к социальной проблематике, к повседневной жизни человека. Одновременно зарождающееся течение Словацкой модерны свидетельствовало о возрастающем интересе писателей к достижениям западноевропейских литератур, о стремлении перенести поэтические новации на словацкую почву. Наметились перемены и в отношении к русской литературе. Творчество одних писателей, которые прежде пользовались популярностью, отошло на второй план, других, о которых до той поры умалчивалось, вызывает живой интерес. Так, со спадом популярности идеи славянской взаимности снижается интерес к поэзии Хомякова. Вместе с тем смещаются акценты в восприятии творчества Пушкина. Отныне все большее внимание привлекают те его произведения, в которых он выступает с критикой самодержавия, где звучат идеи свободолюбия. Большой популярностью – особенно среди поэтов Словацкой модерны – пользуется его любовная лирика, произведения на случай. Заметим, что это время было отмечено острыми дискуссиями между молодыми литераторами (А. Штефанек, В. Шробар, А. Шкарван, Ф. Вотруба и др.) и представителями старшего поколения реалистов. Предметом их дискуссий стало творчество Толстого, Достоевского, Гоголя и др. Так, если «мартинцы» высоко ценили Толстого как художника и не принимали его философию, то «гласистам», которые называли его «великим реформатором», эти взгляды были очень близки.

В эти годы заметно повышается интерес к творчеству

⁶ Škultéty J. Smrť Lermontova. Slovenské pohľady. Č. 9. 1891. S. 526.

⁷ «Гласисты» – от названия журнала «Глас» (1898–1904) – деятели словацкой культуры, которые проповедовали «теорию малых дел» и не разделяли охранительных по отношению к национальной действительности тенденций и предпочтения воспитательной роли литературы, которыми отличались представители предшествующего поколения – «мартинцы» (от названия г. Мартин, культурного центра достаточно консервативной ориентации). – *Прим. ред.*

Лермонтова. Именно в связи с поколением символистов, как отмечает Э. Пановова, «можно говорить о первых признаках культуры Лермонтова. Мироощущение этих поэтов было сродни лермонтовскому, а их лирика в типологическом плане близка его поэзии, что свидетельствует о более жизненном отношении к нему этой группы. Каждый из поэтов Модерны – Есенский, Краско, Галл, Рой, – говоря о своих литературных симпатиях, на первом месте называл Лермонтова»⁸. Я. Есенский, который «открыл двери» Словацкой модерне, оценивая свое раннее поэтическое творчество, вспоминал: «Я писал стихи, и как молодой воробей подражал воробьям старым... когда мне в руки попадал Байрон, я превращался в наимрачнейшего пессимиста и сочинял стихи о червях и гробах, упырях и револьверах, иногда на протяжении месяца, пока Лермонтов не освобождал меня от этого и я не начинал искать в бурях покой»⁹.

Примечательно, что именно представитель нового поколения литераторов, поэт и литературный критик Ф. Вотруба, стал одним из самых активных популяризаторов творчества Лермонтова. Фактически он был первым, кому еще в конце 1890-х годов удалось опубликовать переводы его поэтических произведений («На смерть поэта», «Жалобы турка», «Вадим»). Несколько лет спустя под псевдонимом Аурель Горник он переводит «Песню», «Небо и звезды» (журнал «Денница», 1910). Кроме Вотрубы, к лермонтовской поэзии обращаются и другие переводчики (В. Рой, Ю. Славик, В. Смиешко и др.). Поэзию Лермонтова печатают издания самой разной направленности и масштаба – от традиционных «Словенских поглядов», «Народних новин», «Прудов» до «Словенского денника», «Народниго гласника» и журнала Словацкой модерны «Денницы». Заметным событием в литературной жизни стала публикация переводов «Песни про царя Ивана Васильевича...» (1902) и поэмы «Демон» (1912), выполненных классиком словацкой литературы П.О. Гвездо-славом, которые были напечатаны в журнале «Словенске погляды». Заметим, что на сегодняшний день существуют еще два других перевода «Демона» – З. Есенской (1940) и Я. Замбора (1981), свидетельствующие о большой популярности этого произведения у словаков.

⁸ *Panovová E. Stopät'desiat rokov slovensko-ruských literárnych vzťahov. S. 167.*

⁹ Цит. по: *Бэлза С. Поэзия Янко Есенского // Янко Есенский. Стихи. М., 1981. С. 7.*

Следует отметить, что, как и в предшествующий период, в начале XX столетия словацкая критика редко обращала свой взор к творениям Лермонтова, что можно объяснить незначительным количеством публикуемых переводов. Это всего лишь несколько небольших заметок, содержащих краткую информацию об отдельных изданиях или отклики на юбилейные даты. Так, Й. Шкулъеты, назвав Лермонтова «одним из феноменальных поэтов XIX века»¹⁰, информировал читателей журнала «Словенске погляды» о публикации отдельных частей романа «Герой нашего времени». Высоко оценивая талант русского писателя, он находит подтверждение своим словам в цитатах из работ Белинского. Ф. Вотруба собственный перевод стихотворения «Песня» («Что в поле за пыль пылит...») сопровождает комментариями, в которых речь идет о типологической близости лермонтовского произведения и стихотворения словацкого поэта-романтика С. Халупки «Турчин Поницан»¹¹. Отмечая их близость в плане содержания, он попытался обозначить эстетические отличия этих произведений (первое стихотворение стилизовано под народную песню, второе представляет собой эпическое воплощение тематики). Критик Нересницкий в статье, опубликованной в 1916 г., эмоционально описывает последние дни жизни Лермонтова, его ссору с Мартыновым, дуэль и смерть. Он ставит в один ряд судьбы Пушкина, Байрона и Лермонтова¹². Таким образом, на рубеже XIX–XX вв. Лермонтов постепенно входит в словацкий культурный контекст. Заглядывая вперед, можно сказать, что настоящий бум его творчества приходится на период Второй мировой войны и послевоенные десятилетия. В это время в большом количестве издаются и переиздаются его произведения, появляются обстоятельные работы о его творчестве, на сценах шести лучших театров Словакии зрители впервые знакомятся с его «Маскарадом» в переводе известного словацкого поэта М. Руфуса.

¹⁰ Škul'téty J. Literatúra a umenie // Slovenské pohľady. Č. 8–9. 1910. S. 575–576.

¹¹ Pieseň. // Dennica. 1910. Č. 6–7. S. 112.

¹² N-ý. Vavrinový list // Národné noviny. 1.8.1916.

ЛИРИКА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В СЛОВАЦКОЙ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

Восприятие творчества М.Ю. Лермонтова в Словакии имеет давнюю традицию. Она начинается в 1866 г., но практически до середины 90-х годов XIX века переводилась на словацкий только его проза (перевод «Тамани» Зоровита Ковалевского в 1866 году, опубликованный в журнале «Сокол»; «Тамань» и «Фаталист» в переводе Богуша Носака-Незабудова были опубликованы в 1877 г. в журнале «Орол»).

С Лермонтовым-поэтом словацкий читатель впервые познакомился посредством переводов двух стихотворений, опубликованных в журнале «Словенске погляды» под названием «Eřitařia»/«Эпитафия» (перевод О. Хробака) и «Pieseň»/«Песня» (перевод И. Жьяка-Сомолицкого) в 1896 и 1898 годах. Дальнейшие переводы стихотворений Лермонтова появились только в 1910 г. («Pieseň»/«Песня» и «Při bráne»/«Нищий», перевод Ф. Вотрубы) и в 1916 г. («Naše hviezdy»/«Небо и звезды», «Vázeň»/«Узник» – перевод В. Роя, оба стихотворения сохранились только в рукописном варианте, опубликованы они не были). В 1926–1932 гг. возникло свыше 30 переводов В. Смиешка, большинство из которых так-же осталось ненапечатанным и сохранилось только в личном архиве автора, в 1929 г. избранные стихотворения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и А. Мицкевича в переводах В. Смиешка и П.О. Гвездослава были изданы в школьной хрестоматии. В 1930–40 годах, когда появились переводы З. Есенской и М. Разусовой-Мартаковой, все упомянутые нами переводы были опубликованы в периодике (чаще всего в журнале «Словенске погляды») или сохранились только в рукописи в архивах как свидетельство интереса того или иного переводчика к творчеству Лермонтова.

Первое книжное издание поэзии М.Ю. Лермонтова, содержащее 74 стихотворения в переводе З. Есенской, выходит только в 1940 г. под названием «Стихи»¹. Кроме лирических стихов, туда вошли поэмы «Демон», «Мцыри» и «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». З. Есенска как переводчик принимала участие также в подготовке следующих двух книжных изданий лирики М.Ю. Лермонтова, которые словацкие читатели получили в 1950 г. и в 1960 г.: первое вышло как составная часть двухтомника избранных произведений М.Ю. Лермонтова², второе с названием «Кавказские мотивы»³ представляло поэта прежде всего как певца Кавказа и автора пейзажной лирики.

В этом сжатом, только в основных контурах очерченном обзоре словацкого восприятия лирики М.Ю. Лермонтова мы обратили внимание на самые важные факты и переводческие инициативы словацкого осваивания лермонтовской поэзии до середины XX века. Мы не ставили своей целью подвергнуть их более детальному анализу по двум причинам: во-первых, потому, что они уже достаточно хорошо исследованы и интерпретированы в литературно-теоретических и литературно-исторических работах Э. Пановой⁴, Д. Дюришина⁵, В. Кохола⁶ и других словацких литературоведов, и, во вторых, также по той простой причине, что обстоятельную информацию о них в части «Лермонтов и зарубежные литературы» приносит «Лермонтовская энциклопедия», вышедшая в 1981 году под редакцией В.А. Мануйлова в

¹ *Básne, sväzok LXXII. Turčiansky Sv. Martin: Matica Slovenská*, 1940.

² *Lermontov M. J. Básne. Bratislava: Tatran*, 1950.

³ *Lermontov M. J. Kaukazské motívy. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry*, 1960.

⁴ *Panová E. K recepcii diela M.J. Lermontova na Slovensku. Slovenská literatúra*, 1971. Č. 4; *Krasko a Lermontov. Litteraria 20–21. Bratislava*, 1978. S. 247–251; *Vzťahy a konfrontácie. Ruská poézia v slovenskom literárnom a spoločenskom kontexte do roku 1918. Bratislava: Veda*, 1977.

⁵ *Đurišin D. Nezabudovove preklady Lermontovovej prózy a poézie. Slavica Slovaca*, 1967. Č. 2. S. 139–155; *Literárno-historická podmienenosť prekladateľských postupov. K 3 slovenským prekladom Lermontovovej Piesne o kupcovi Kalašnikovovi // Đurišin D. Z dejín a teórie literárnej komparatistiky. Bratislava: Veda*, 1970. S. 285–337.

⁶ *Kochol V. Lermontov v slovenčine // Kochol V. Slovo a básnický tvar. Bratislava: Slovenský spisovateľ*, 1966. S. 14–41.

издательстве «Советская энциклопедия»⁷.

В нашей статье мы поэтому решили уделить основное внимание прежде всего периоду с середины 1970-х годов по 2011 год, когда был опубликован пока последний сборник словацких переводов из лермонтовской лирики, и проанализировать этот период как с точки зрения степени словацкого освоения лирики М.Ю. Лермонтова, так и с точки зрения ее литературоведческой рефлексии.

После 1960 г. в Словакии были изданы 4 книги лирической поэзии М.Ю. Лермонтова: «Лишь сон» в 1980 г. (переводы М. Гевеши и Я. Замбора) – сборник этот содержит 39 стихотворений⁸; книга с названием «Кинжал», изданная в 1981 г., в которую вошло 30 стихотворений в переводе Я. Замбора⁹; антология избранных произведений Лермонтова, вышедшая в 1984 г. под названием «Демон, Люди и страсти, Княжна Лиговская,». Она вышла в серии «Золотой фонд мировой литературы». Кроме драматических, прозаических и лиро-эпических произведений Лермонтова, туда вошло также 113 лирических стихотворений в переводах 5 признанных словацких поэтов-переводчиков (Ю. Андричик – 27 стихотворений, Л. Фелдек – 1 стихотворение, М. Гевеши – 33 стихотворения, Я. Штрассер – 2 стихотворения и Я. Замбор – 50 стихотворений)¹⁰. Наконец, в хрестоматии русской лирики XIX и XX веков, вышедшей под названием «Кига русской поэзии» в 2011 году (составление, переводы, издание Я. Замбора), представлено 43 стихотворения М.Ю. Лермонтова¹¹.

Сравнивая содержание словацких сборников лермонтовской лирики, можно обнаружить, что целый ряд стихотворений появляется сразу в нескольких изданиях. После исключения этих повторов, учитывая и книжные издания лермонтовской лирики, вышедшие в 1940 г., 1950 г. и 1960 г., можем установить точное число переведенных на словацкий язык стихотворений вместе с определением их принадлежности к отдельным периодам творчества М.Ю. Лермонтова.

⁷ Мануйлов В.А. (гл. редактор): Лермонтовская энциклопедия. Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1981. С. 405–406.

⁸ *Lermontov M.J. Iba sen.* Bratislava: Tatran, 1980.

⁹ *Lermontov M.J. Kindžal.* Bratislava: Tatran, 1981.

¹⁰ *Lermontov M. J. Démon; Ľudia a vášne; Kňažná Ligovská.* Bratislava: Tatran, 1984.

¹¹ *Zambor J. Kniha ruskej poézie.* Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011.

Придерживаясь содержания четырехтомного «Собрания сочинений М.Ю. Лермонтова», изданного АН СССР в 1958 году, можно констатировать, что период раннего творчества, длившийся с 1828 по 1832 год, представляет в этом издании 295 стихотворений, из которых на словацкий язык переведено 87, т. е. 30 процентов; период с 1833 по 1836 год, отмеченный в лермонтовском творчестве кризисом, включает 7 стихотворений, на словацкий язык из них переведены 3, т. е. 43 процента; а из последнего периода, охватывающего годы зрелого творчества поэта с 1837 по 1841 год, в академический четырехтомник вошло 85 стихотворений, из которых на словацкий язык переведено 64, т. е. 75 процентов. Таким образом, из общего числа 405 лермонтовских стихотворений словацкий читатель по переводам мог познакомиться со 154, т. е. с 38 процентами, причем в их составе в процентном соотношении отчетливо преобладают шедевры периода зрелого лермонтовского лирического творчества. Приведенные данные, на наш взгляд, подтверждают, что словацкое переводческое восприятие лермонтовской лирики можно с количественной и качественной точки зрения считать достаточно репрезентативным: оно сосредоточивает внимание словацкого читателя на основных тематических, идейных и поэтологических аспектах творчества поэта.

Вполне понятно, что на словацкую рецепцию лирики М.Ю. Лермонтова, уровень ее познания и на периоды роста или спада ее популярности в словацком культурном контексте оказывал влияние целый ряд факторов внутри- и внелитературного характера. К внутрилитературным следует отнести, прежде всего, само развитие словацкой поэзии. Опоздывание восприятия лермонтовской лирики в 40–50-х годах XIX века связано, главным образом, с идейно-эстетической спецификой словацкого романтизма шуруповской школы, которая ставила своей основной целью способствовать процессу национального возрождения, добиться с помощью литературы укрепления национального самосознания и достижения культурной и политической самостоятельности. Такому идейному направлению словацкого романтизма соответствовала и эстетическая программа, акцентирующая активность субъекта, его участие в работе «на ниве народа наследственной»; следовательно, в шуруповской концепции романтизма не было места для поэзии байроновского или лермонтовского типа, поэзии раскрывающей чувства разочаровавшейся в конкретной исторической

реальности индивидуальной личности¹². Призыв к действию, а не разочарование и отрицание были основным пафосом штуровской романтической лирики. Вполне закономерным поэтому является факт, что лирика М.Ю. Лермонтова начинает находить отклик в словацком культурном контексте лишь в конце XIX – начале XX веков, когда в словацкой среде зарождаются чувства пессимизма и скепсиса, связанные не только и не столько с общей атмосферой *fin de siècle*, сколько с осознанием краха оптимистических исторических концептов штуровского поколения. Более того, литература словацкого модерна в это время уже выработала надлежащий поэтологический аппарат для адекватной передачи саморефлексии сложной гаммы чувств внутренне противоречивой, мятущейся индивидуальности. Все это создало благоприятные условия для перехода от поверхностной информации и основанного часто на чужих (прежде всего русских) источниках анализа лермонтовского творчества в годы его круглых юбилеев к настоящей, полноценной рецепции его лирики.

Итак, приблизительно с 1910-х, но еще более углубленно с середины 1920-х годов начинается активное знакомство нашего читателя с лермонтовской поэзией. Ему содействовал и значительно продвинувшийся вперед уровень словацкого художественного перевода, освободившегося к этому времени от излишне русифицированной транспозиции русских стихов на

¹² Об отношении Л. Штура к этому типу романтической поэзии лучше всего свидетельствует его сравнение байроновской скорби со скорбью славянской: байроновская «романтическая скорбь» («romantický žjal») вытекает, по его мнению, «всего лишь из недовольства внутреннего, из несчастной любви, из отражения чести индивидуума, (...) он в отчаянии от самого себя, прощается с жизнью, мучит себя – словом, жизнь реальную изгоняет. По-другому это у славянина. Печаль славянина, или как мы, словаки, ярко и полнозвучно произносим «žjal», исходит не из разорванного, недовольного внутреннего устройства, но от истерзанной, губимой, опозоренной действительности, или вообще мира. (...) Печаль славянина заключена, следовательно, в объективности, а у романских и германских народов вытекает из субъективности. Чем больше печаль славянина, тем больше деяния его... Печаль для славянина – лишь побуждение к действию, а поскольку славянин по настоящему только о правдах вечных печалится, его печаль возвышенна...». (*Štúr L. Listy I. Ed. J. Ambruš. Bratislava: SAV, 1954. S. 350–351.*)

словацкий язык, которая на протяжении XIX века бытовала в работе наших переводчиков, чрезмерно опиравшихся на близость славянских языков. К 30-м годам XX века известные словацкие поэты стали стремиться к точности и адекватности перевода, к сохранению идейной и эстетической информации, содержащейся в оригинале. Этому требованию придерживалась и Зора Есенска, одна из лучших словацких переводчиков М.Ю. Лермонтова; ее переводы почти до 60-х годов XX века считались эталоном в словацком освоении лермонтовского поэтического наследия. Но в конце 1950-х – начале 1960-х годов появляется новое поколение поэтов-переводчиков (Л. Фелдек, Я. Шимонович, Я. Стахо, М. Валец и др.), которое выдвигает принцип иного типа верности оригиналу – верности, основанной на стремлении добиться идентичного с оригиналом эстетического воздействия на читателя, что, конечно, с учетом факта неидентичности времен возникновения оригинала и перевода, вызывало необходимость актуализации перевода. Принцип этот постепенно начал завоевывать лидирующую позицию в словацкой переводческой практике; в соответствии с ним и были созданы переводы лермонтовской лирики последних сорока лет. Без намерения оспаривать его значение или качество переводов, сделанных в его духе, считаем необходимым отметить, что при таком подходе к переводу выход за определенные, хотя и достаточно свободные границы предлагаемых переводческих решений, нередко влечет серьезные последствия. В качестве примера можно привести книгу переводов лермонтовской лирики «Лишь сон», в которой результаты своей переводческой работы опубликовали М. Гевеши и Я. Замбор. Верность Я. Замбора системе образности и стилю М.Ю. Лермонтова, деликатность его актуализации оригинала резко контрастируют с иногда чрезмерной «модернизацией» и «гевешизацией» М.Ю. Лермонтова в переводах М. Гевеши¹³. Но, анализируя степень верности словацких переводов последних 50 лет, нельзя не отметить, что словацкий лирический Лермонтов и характером образной системы, и глубиной идейного содержания, и оригинальностью рифмы, и силой антитетичности своей модели

¹³ В качестве примера можно привести перевод лермонтовского стихотворения «Мадригал» (1829): « Душа телесна! – ты всех уверяешь смело; / Я соглашусь, любовью дыша: / Твое прекраснейшее тело – / Не что иное, как душа!» Перевод М. Гевеши: «'Duša je telesná!' A vraciaš to tak smelo! / Chápem a dychčím: Ach, ty zlatá pusa... / To tvoje superprít'ážlivé telo / je teda vlastne – duša ... !».

мира, и, наконец, характером эстетического воздействия на читателя полностью соответствует оригиналу.

В связи с внелитературными факторами, оказывающими влияние на рецепцию М.Ю. Лермонтова в Словакии, считаем необходимым подчеркнуть тенденцию, характерную для последних 70 лет: подавляющее большинство книжных изданий переводов его лирики появилось в следующие периоды – с 1937 по 1940, в 1950, 1960 и с 1981 по 1984 годы. Сразу же бросается в глаза определенная закономерность – лермонтовская лирика особенно актуально звучала в Словакии в годы общественного кризиса в периоды, когда достигло кульминации разочарование, скепсис и неуверенность в перспективе дальнейшего развития общества, когда переоценка пройденного и поиск нового пути становились внутренней потребностью каждого человека.

Анализ литературоведческой рефлексии лермонтовской лирической поэзии приводит к заключению, что словацкое лермонтоведение развивалось от коротких журнальных статей информационного характера (С. Бодицкий¹⁴, С.Г. Ваянский¹⁵) к статьям, в которых появлялись первые попытки самостоятельного разбора характера лермонтовского творчества (Ф. Вотруба¹⁶, Р. Бртань¹⁷ и др.), позже к статьям, которые анализировали лермонтовский поэтический мир в рамках критических отзывов на словацкие переводы его лирики (вышеупомянутые работы В. Кохола, Д. Дюришина, М. Хорвата¹⁸, Л. Шкултеты-Пикуловой¹⁹ и др.), чтобы наконец перейти к аутентичному исследованию его творчества с точки зрения поэтики, специфики системы образности и особенностей его художественной модели мира (А. Матушка²⁰, вышеприведенные работы Э. Пано-

¹⁴ *Samovič S.* (псевдоним С. Бодицкого): M.J. Lermontov. *Národné noviny*, 4.9.1880, Č. 104.

¹⁵ *Vajanský S.H.* M.J. Lermontov. *Národné noviny*, 1.8.1891, Č. 89; O posledných dňoch Lermontova. *Národné noviny*, 24.3.1892, Č. 35.

¹⁶ *Votruba F.* Lermontov a Samo Chalupka. *Dennica*, 1910. Č. 1. S. 15–16.

¹⁷ *Brtáň R.* Ruský básnik Lermontov. Počiatky jeho kultu u nás. *Elán*, 1939. Č. 3. Roč. 10. S. 2.

¹⁸ *Chorvát M.* Lermontov v dobrom slovenskom duchu. *Elán*, roč. 11/1940. Č. 8. S. 14.

¹⁹ *Škultéty-Pikulová E.* Niekoľko prekladov Lermontova. *Slovenské pohľady*. 1941. Roč. 57. Č. 6–7, S. 352–360.

²⁰ *Matuška A.* Lermontov // *Matuška A.* Dielo II. Bratislava: Tatran, 1990. S. 465–475.

вой, статьи З. Клэтика²¹, А. Элиаша²² и др.).

Тематическую ориентацию первого этапа словацкой литературоведческой рефлексии жизни и творчества М.Ю. Лермонтова лучше всего иллюстрируют статьи С. Бодицкого и С. Г. Ваянского 80–90-х годов XIX века. С. Бодицкий, опираясь на русские источники (воспоминания Хвостовой и Боденштедта), резюмирует основные факты из жизни поэта и коротко характеризует отношение поэта к обществу, подчеркивая при этом «давно уже пережитое “печоринство”» и «карикатурность» его художественных образов²³. С. Г. Ваянский в первой своей статье уделяет внимание последним дням жизни М.Ю. Лермонтова и знакомит словацкого читателя со свидетельством Оболенского о причинах дуэли поэта с Мартыновым²⁴; во второй статье он пытается перейти к оценке творчества Лермонтова: основными ценностями лермонтовской поэзии он считает живость, глубину мысли, поэтические контрасты и «умение владеть стихом», но для него неприемлемым является «всепоглощающий тон скорби и безнадежности, злобного отношения к миру и сатирической горечи»²⁵.

Подводя итоги этого начального этапа словацкого литературоведческого освоения лермонтовского художественного наследия, нельзя не согласиться с Э. Пановой в том, что оптимальные условия для рецепции творчества М.Ю. Лермонтова в Словакии появились только в начале XX века, т. е. тогда, когда социальная дифференциация нашего общества создала предпосылки для возникновения конфликтов между личностью и обществом, когда стала развиваться словацкая литература с этой тематикой, когда литература словацкой модерна (Есенский, Краско, Галл, Рой) стали выражать в своей поэзии чувства «субъективного бессилия», раскрывать «праздность и ложность высоких идеалов» и скептически относиться к конкретной исто-

²¹ Klátik Z. Slovenský a slovanský romantizmus. Bratislava: Veda, 1977.

²² Eliáš A. Demiurg či reptajúca trstina? Lyrický subjekt v ruskej romantickej, postromantickej a neoromantickej poézii. Bratislava: Univerzita Komenského, 2008.

²³ Samovič S. (превдоним С. Бодицкого) M.J. Lermontov. Národné noviny, 4.9.1880. Č. 104.

²⁴ Vajanský S.H. O posledných dňoch Lermontova. Národné noviny, 24.3.1892. Č. 35.

²⁵ Vajanský S.H. M.J. Lermontov. Národné noviny, 1.8.1891. Č. 89.

рической реальности²⁶.

Научные работы Э. Пановой, таким образом, не только суммируют достижения начального этапа словацкого лермонтоведения, но и открывают путь к аутентичному исследованию идейно-эстетических и поэтологических аспектов лермонтовского творчества. В связи с этим этапом развития словацкого лермонтоведения считаем необходимым отметить прежде всего работы А. Матушки, З. Клатика и А. Элиаша.

Характеризуя творчество М.Ю. Лермонтова, А. Матушка в качестве основных признаков его художественной модели мира приводит аналитичность, восприятие мира в диалектической противоречивости, осью которой является противоречие между реальностью и сном, глорификацию идеала свободы, т. е. те элементы, которые свидетельствуют о причастности Лермонтова к мировому романтизму. Но вместе с тем А. Матушка проницательно отмечает, что, «оценивая поэтов прошлых эпох, мы исходим не из их принадлежности к тому или иному направлению, а из того, куда они стремились. У Лермонтова, на первый взгляд, преобладает анализ, небо, отрицание. Но все это принадлежит к его низшим правдам; высшими правдами для него являются дело, земля, положительное отношение к жизни»²⁷.

З. Клатик, опираясь на заключения, вытекающие из типологического разбора литературных жанров (главным образом, жанра романтической лиро-эпической поэмы), также относит творчество М.Ю. Лермонтова к романтизму. Анализ он подвергает характер героев романтической поэмы, чувство как форму налаживания контактов с окружающим их миром, место действия, квази-эпичность романтической поэмы и основной конфликт, который, по его мнению, приобретает характер столкновения между реальностью и мечтой, исторической действительностью и высоким идеалом, т.е. в конечном итоге, между историческим и естественным человеком²⁸.

А. Элиаш, анализируя время и пространство в лермонтовской художественной модели мира приходит к заключению, что вызванное познанием реальности разочарование, в котором и

²⁶ *Panovová E. Vzťahy a konfrontácie. Ruská poézia v slovenskom literárnom a spoločenskom kontexte do roku 1918. Bratislava: Veda, 1977. S. 268–269.*

²⁷ *Matuška A. Vavriny nevädnuce. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1953. S. 25.*

²⁸ *Klátik Z. Slovenský a slovanský romantizmus. Bratislava: Veda, 1977. S. 104.*

с которым лермонтовский субъект обречен жить, ведет его к отрицанию, к противоречивому видению и переживанию отношения «я» к миру. Индивидуальное существование, таким образом, приобретает характер трагического романтико-демонического одиночества: «я» отрывается признать над собой власть исторического времени и реального пространства; поэтому де факто становится строителем, демиургом своего собственного мира.

Характерной чертой персонального времени лермонтовского лирического субъекта, по мнению А. Элиаша, является сознание недолговечности, бренности, невозвратности и необратимости тока времени. Притом все пережитое остается в его памяти навсегда живым: он «плохо создан», ничего не забывает, и поэтому все события настоящего оценивает с позиции нереализованных возможностей прошлого. Векторной ориентации такого типа персонального времени присуща отчетливая двунаправленность: онтологически оно течет от прошлого к настоящему, а аксиологически движется в противоположном направлении. Будущее из такого восприятия тока времени практически исключено: оно становится только «продленным настоящим».

В пространственной организации художественной модели мира лермонтовской лирики доминирующими являются оппозиции внешнее – внутреннее и верхнее – нижнее. Обе они усугубляют чувство трагического одиночества и несбыточности идеала лирического субъекта: первая оппозиция на уровне отношений субъект – общество и я – ты, а вторая – на уровне отношения к идеалу: реальное, «земное» существование «тянет» субъект вниз, а идеал, точнее – стремление к нему, «поднимает» его вверх. Результатом борьбы этих противоположных сил является постоянное колебание субъекта между небом и землей, напоминающее своим характером перманентную осцилляцию, обрекающее его на вечную бесприютность, на жизнь в каком-то межпространстве, так как эта форма движения – движение без эволюции – не способна преодолеть статичность данного состояния.

Романтический трагизм гордого одиночества, решительного расхождения с действительностью достигает в лермонтовском лирическом субъекте своего апогея и не только завершает эволюцию демонической линии романтической индивидуализации «я» в русской лирике, но и открывает путь к ее преодолению: глубокая, беспощадная саморефлексия развивается до такой степени, что переходит в самоиронию, которая в конеч-

ном итоге должна вести к пересмотру и переоценке отношений субъекта к окружающему миру²⁹.

Лермонтовское художественное наследие и в настоящее время привлекает внимание словацких литературоведов. Доказательством этого является тот факт, что в течение последних трех десятилетий в наших научных журналах была опубликована 21 статья, в словацких университетах было написано 10 дипломных и диссертационных работ, посвященных творчеству М.Ю. Лермонтова³⁰.

В заключении статьи о словацком переводческом и литературоведческом восприятии лермонтовской лирики нам очень хотелось бы, чтобы мы могли сказать вместе с Р. Бртанем, что уже с 1939 года в Словакии существует настоящий культ М.Ю. Лермонтова. К сожалению, для того, чтобы с полной ответственностью решиться на такое утверждение, еще многого не хватает: из лирики до сих пор не переведена практически половина лермонтовских стихотворений и словацкое лермонтоведение тоже пока остается в долгу – у нас ведь до сих пор нет ни одной отечественной монографии о творчестве М.Ю. Лермонтова. Несомненно, многое уже было сделано, но еще больше предстоит сделать. Можно надеяться, что существующие до сих пор недочеты будут устранены в ближайшем будущем.

Приложение:

А. Статьи о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова, опубликованные в словацких журналах и научных сборниках в 1977–2008 гг.

1. *Panovová E.* Krasko a Lermontov. Litteraria. XX–XXI. 1977–1978. Bratislava: Veda, 1978. S. 247–251.
2. *Komorovský J.* Ako žil a umrel Michal Lermontov (рецензия перевода книги Г. Гулии). Slovenské pohľady, 1978, roč. 94, č. 3. S. 138–141.
3. *Petrus P.* O slovensko-ruských literárnych vzťahoch (рецензия

²⁹ *Eliš A.* Demiurg či reptajúca trstina? Lyrický subjekt v ruskej romantickej, postromantickej a neoromantickej poézii. Bratislava, 2008. S. 29–50.

³⁰ Полный список этих работ, составленный по данным Словацкой национальной библиотеки, дается в приложении.

- книги Э. Пановой). Pravda, 14. 3. 1978. S. 5.
4. *Bagin A.* Spätosť života s dielom. Slovenské pohľady, 1978, roč. 94, č. 4. S. 117–120.
 5. *Jackanin I.* Aktuálny aj dnes: Kindžal v bibliofilskom vydaní. Lud, 12. 6. 1982. S. 4.
 6. *Križka T.* Básnik s odvahou proroka. Slovenské pohľady, 1984, roč. 100, č. 11. S. 103–107.
 7. *Šimurka J.* Veľký básnik. Smer, 5. 10. 1984. S. 7.
 8. *Erdziaková A.* Lermontov a dnešok. Nové slovo, 1985, roč. 27, č. 2. Nedeľa, príloha Nového slova, č. 2. S. 2.
 9. *Komorovský J.* Nad slovenským vydaním výberu z tvorby M. J. Lermontova. Slovenské pohľady, 1986, roč. 102, č. 7. S. 110–118.
 10. *Eliáš A.* Čas a priestor v romantickej poézii M.J. Lermontova. Zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Philologica 37/1987. Bratislava: SPN, 1990. S. 117–126.
 11. Acta Litteraria Rossica I.–III / Viliam Obert; Michail Jurjevič Lermontov. Romboid, 1988, č. 8. S. 93–94.
 12. *Sedláková A.* Stretnutie s Lermontovom: Pohľadnica z Tarchán. Nové slovo, 1988, roč. 30, č. 3.
 13. Jasnovidec: Vidí básnik jasnejšie svoju i nasledujúce epochy? Express, 1990, roč. 21, č. 15. S. 18–19.
 14. *Zambor J.* K problému súčasného prekladu básnickej klasiky. Romboid, 1990, roč. 25, č. 4. S. 102–107.
 15. *Eliáš A.* Na margo Lermontovovej lyriky a jej prekladových podôb. Romboid, 1990, roč. 25, č. 4. S. 108–112.
 16. *Červeňák A.* K problematike „sekundárnej ontológie“. Na okraj Seeborna a Pečorina. Rossica slovaca 1. Bratislava: SPN, 1992. S. 197–205.
 17. *Eliáš A.* Chronotopické aspekty typológie hrdinu ruskej romantickej lyriky. Slovak review, 1997, roč. 6, č. 1. S. 36–52.
 18. *Firc M.* Demonizm Lermontova. Slovanský romantizmus: zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 1999. S. 196–201.
 19. *Plutková J.* Hrdina našich čias ako genologický experiment. Slovanský romantizmus – o poetike : zborník príspevkov z

- medzinárodnej konferencie. Banská Bystrica: Filologická fakulta Univerzity Mateja Bela, 2000. S. 125–129.
20. *Eliáš A.* Antitéza v poézii ruského romantizmu. Slovanský romantizmus – o poetike : zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie. Banská Bystrica: Filologická fakulta Univerzity Mateja Bela, 2000. S. 59–68.
 21. *Psotová L.* Lyrizmus v Hrdinovi našich čias M.J. Lermontova a v Doktorovi Živagovi B. Pasternaka. *Philologica. LXIV, Ruská literatúra v súčasnej literárnovednej reflexii: zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského.* Bratislava: Univerzita Komenského, 2008. S. 251–257.

Б. Дипломные и диссертационные работы о творчестве М.Ю. Лермонтова, защищенные в словацких университетах в 1982–2013 гг.:

1. Slovenské preklady Hrdinu našich čias M.J. Lermontova [дипломная работа] / автор: Katarína Slivková. – Bratislava, b. r.
2. Идея патриотизма и тема народа в творчестве М.Ю. Лермонтова [дипломная работа] / автор: Jana Fraňová, научный руководитель: Ivan Serdula. – Bratislava, 1982.
3. Čas a priestor v lyrike M.J. Lermontova [диссертационная работа] / автор: Anton Eliáš, научный руководитель: Ivan Serdula. – Bratislava, 1986.
4. Vzťah autor – rozprávač – hrdina v románe M.J. Lermontova Hrdina našich čias [дипломная работа] / автор: Andrea Olejníková-Valová, научный руководитель: Anton Eliáš. – Bratislava, 1998.
5. Komparatívna analýza prekladov lyriky M.J. Lermontova [дипломная работа] / автор: Ingrid Jurčová, научный руководитель: Anton Eliáš. – Bratislava, 1999.
6. Téma lásky v románoch Lermontova, Turgeneva a Tolstého [дипломная работа] / автор: Ľubica Mihalovičová, научный руководитель: Anton Eliáš. – Bratislava, 2003.
7. Psychologizmus a lyrizmus v Hrdinovi našich čias M.J. Lermontova a v Doktorovi Živagovi B. Pasternaka [диссертационная работа] / автор: Ľubica Psotová, научный руководитель: Anton Eliáš. – Bratislava, 2007.

8. Hrdina našich čias M.J. Lermontova v slovenskom preklade Zory Jesenskej a Dany Lehutovej [дипломная работа] / автор: Veronika Atalovičová, научный руководитель: Kováčová Marta, Brtková Kamila. – UMB Banská Bystrica, 2012.
9. Философско-религиозная проблематика романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и вопросы перевода повести «Фаталист» на словацкий язык [дипломная работа] / автор: Albert Baykov, научный руководитель: Sugay Larisa Anatolievna, Kováčová Marta. – Banská Bystrica, 2013.
10. Prvky autorskej mystifikácie v románe M.J. Lermontova [диссертационная работа] / автор: Marianna Fignedyová, научный руководитель: Paštéková Soňa. – Bratislava, 2013.

ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДОВ ПОЭЗИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В СЛОВЕНИИ

Случилось так, что первым переводчиком поэзии Лермонтов среди южных славян оказался словенец – Станко Враз (1810–1851). Впервые о русском поэте он упомянул в статье «Обзор русской художественной литературы за 1840 г.», в том же году и написанной, то есть ещё при жизни самого Михаила Юрьевича Лермонтова. В начале сороковых появились и первые полноценные поэтические переводы «Пророка» (1841, опубл.: 1844), «Казачьей колыбельной песни» (1838, опубл.: 1840), «Ангела» (1831, опубл.: 1840) и «Спора» (1841, опубл. в том же году), выполненные Вразом. Но переводы эти осуществлялись на хорватский (иллирийский) язык, а потому не могли непосредственно влиять на литературную ситуацию в самой Словении. Хотя не исключено, что видеть эти переводы отдельные представители словенской литературной элиты могли, поскольку живо интересовались положением дел у соседей.

Первый перевод из лермонтовского наследия непосредственно на словенский язык был опубликован лишь через два с лишним десятилетия после безвременной гибели поэта. В 1863 году в Любляне в седьмом выпуске «Словенской липы» («Slovenska lipa»), распространявшейся в узком кругу богословов, под названием «Сосна» / «Smreka» печатается стихотворение «На севере диком стоит одиноко...», само по себе являющееся мастерским, хотя и несколько вольным переводом Лермонтова стихотворения Генриха Гейне (1797–1856) «Ein Fichtenbaum steht einsam»¹. Впрочем, исключительность и самодоста-

¹ Именно под заглавием «Сосна» и с датой 1840 г. перевод Лермонтова был впервые опубликован во второй редакции

точность лермонтовских переводов позволяет говорить о них как о самостоятельных художественных произведениях. Однако уже в следующем, 1864 г. там же публикуются и словенские переводы собственно лермонтовских стихотворений: в 22-м номере это «Молитва» («Ne obvinjaj me, Vsesilni...»); 1829) / «Molitev» («Ne obdolžuj me, Vsemogočni»), а в 34-м и 35-м номерах под заголовком «Смерть» / «Smrt»² – «Ночь. II» («Погаснул день! – и тьма ночная своды...»); 1830)³.

Первые переводы стихотворений Лермонтова на словенский язык осуществил тогда ещё молодой прозаик и поэт Иван Весел (1840–1900), который как раз с 1861 по 1865 годы в Любляне изучал богословие. В 1861 году он стал одним из учредителей «Словенской липы», а в 1862–1864 гг. был её редактором.

В том же 1864 году и в другом культурном центре словенцев того времени – Клагенфурте (словенский Целовец, расположенный на территории современной Австрии) – в переводе Янеза Веснина (псевдоним Ивана Весела) на словенском языке появляется две серьезных публикации. Это отрывок из «Демона» (1839, опубл.: 1842), а именно: разговор злого духа с Тамарой из второй части поэмы, – в «Словенском гласнике» / «Slovenski glasnik» в выпуске от 1 апреля (т. 10, № 4, стр. 101–103). Кроме того, целиком, отдельной книжицей (88 страниц, карманного формата) выходит поэма «Измаил-Бей. Восточная повесть» (1831, опубл.: 1857) – в серии «Цветы из родных и далёких земель» / «Cvetje iz domačih in tujih logov»⁴, выпускавшейся значи-

в «Отечественных записках» в 1842 г. (т. 20, № 1). – Как известно, немецкий оригинал, опубликованный в сборнике 1827 г., повествует о несостоявшейся любви; перевод Лермонтова – об одиночестве.

² Вероятно, переводчику были не известны три стихотворения Лермонтова с точно таким же названием (не считая «На смерть поэта»), в противном случае он постарался бы избежать возможной путаницы. – Все три «Смерти» по времени создания относятся к 1830–1831 гг. Одно из них («Закат горит огнистой полосой...») было опубликовано в «Отечественных записках» в 1843 г. и могло попасться на глаза переводчику; два же других – лишь в 1889 г., то есть наверняка были ему не известны.

³ Оба стихотворения впервые были опубликованы «Отечественными записками» в 1859 году (т. 127, соответственно № 7 и 11).

⁴ Серия была основана Антоном Янежичем (1828–1869) в 1861 году и просуществовала до 1868 года. В 1866 году в ней был опубликован первый словенский роман – «Десятый брат» Йосипа Юрчича (1844–1881).

тельными тиражами и предназначенной для чтения простым народом (книга 14). Сложно сказать, почему молодой переводчик в первую очередь взялся именно за эту поэму: может быть, его привлекли её восточный колорит, экзотика, красота описаний, сила духа героя, его смелость – в том числе и гражданская... Впоследствии Весел возвращался к этой поэме и дорабатывал перевод. Именно эти две клагенфуртские публикации по-настоящему представили Лермонтова словенской публике, и долгое время летоисчисление переводов поэзии Лермонтова на словенский язык велось именно с 1864 г.

В конце 70-х годов XX столетия 1863 год был признан в Словении в освоении творчества Лермонтова переломным благодаря публикации исследований, проведённых поэтом, переводчиком и литературоведом Лойзе Кракаром (1925–1995). Его труд «Лермонтов и словенцы»⁵ является ценным источником информации, подкреплённой научными знаниями, и содержит в себе, кроме всего прочего, наиболее полную на сегодняшний день библиографию переводов произведений М. Ю. Лермонтова на словенский язык.

Спустя несколько лет после первых лермонтовских публикаций Весел завершает полный перевод поэмы «Демон». В 1870 году повесть о мятежном духе публикует «Летопис Матице словенске» / «Letopis Matice slovenske» (Любляна). По этому поводу Кракар замечает: «Это был важный для культуры поступок, а для священника Весела ещё и храбрый, поскольку узость литературных пристрастий религиозных деятелей, известная и во времена Прешерна, в Словении всё ещё здравствовала» / «To je bilo pomembno kulturno dejanje in za duhovnika Vesela tudi pogumno, kajti duhovniška slovstvena oskosrčnost, znana iz Prešernovih časov, je na Slovenskem še zmeraj živela»⁶.

Будучи семинаристом, Иван Весел и сам сочинял романтические стихотворения, повести. Однако изучив русский язык и познакомившись с русской литературой, настолько был очарован ею, что практически оставил писательское поприще. Священник и просветитель, свой поэтический талант он направил на переводы русских классиков. Он открыл словенцам не только Лермонтова, но и Пушкина. Высоко оценивая переводческий дар

⁵ *Krakar L. Lermontov in Slovenci // Krakar L. Prepletanja. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1978. S. 201–285.*

⁶ *Krakar L. Lermontov in Slovenci. S. 212.*

Весела, знаменитый словенский литературовед Иван Приятель (1875–1937) в статье «Пушкин в словенских переводах» (1901) писал: «И я думаю, что никто не был более чем Весел способен петь вслед за великим русским на словенском языке» / «In mislim, da ni bil nihče sposobnejši peti za velikim Rusom v slovenskem jeziku nego Vesel»⁷, – настолько тонко и глубоко тот чувствовал русский язык и мог выявить то общее, что созвучно обоим нашим славянским культурам.

Заслугой Ивана Весела на закате его жизни стало и то, что уже к концу XIX века была подготовлена первая у словенцев антология русской поэзии, вышедшая в 1901 г. и называвшаяся «Русская антология в словенских переводах»⁸. Это произошло уже после смерти составителя, благодаря участию крупного поэта Антона Ашкерца (1856–1912). Правда, опубликовать в антологии собственные переводы Лермонтова Ашкерц не стал, хотя известен его перевод стихотворения «Выхожу один я на дорогу...»⁹ (1841, опубл.: 1843), увидевший свет в 1894 году в Триесте в газете «Словански свет» / «Slovanski svet» (№ 22, стр. 428) с сохранением русского названия (однако в старом написании «Выхожу одинъ я на дорогу...») и начинающийся так: «Sam na pot odpravljam se temôtni». Внимание к Лермонтову нашло отражение и в творчестве Ашкерца. Словенскому поэту особенно была близка поэма «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»¹⁰ (1837, опубл.: 1838), которую тот считал лучшим эпическим произведением не только в русской, но, возможно, и во всей славянской поэзии¹¹.

В сопроводительной статье к русской поэтической антологии Ашкерц подчеркнул то, что, как нам кажется, было тем самым магнитом, который притягивал словенских переводчиков второй половины XIX – начала XX веков к поэзии Лермонтова:

⁷ *Prijatelj I.* Puškin v slovenskih prevodih // *Prevajalci o prevodu. Od Trubarja do Župančiča. Antologija* / ur. M. Stanovnik. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2013. S. 175.

⁸ *Ruska antologija v slovenskih prevodih* / Zbral I. Vesel. Gorica: Goriška tiskarna A. Gabršček, 1901. 464 s.

⁹ В антологию был включён перевод Ивана Менцингера «Sam po cesti šetam...»: *Ruska antologija v slovenskih prevodih*. S. 159.

¹⁰ Далее будет даваться сокращённый вариант названия «Песня про купца Калашникова»

¹¹ Подробно об этом см.: *Рыжова М.И.* Творчество М. Ю. Лермонтова в восприятии словенских поэтов XIX – начала XX в. // *Русская литература. Ленинград, 1979, № 3. С. 31, 58–65.*

«Гордая, свободолюбивая душа Лермонтова борется до последнего вздоха против окружающего деспотизма, его муза стоит в вечной оппозиции духовному ничтожеству своего времени»¹².

На 101 странице антологии даны 37 переводов произведений Лермонтова. Наряду с уже упоминавшейся «Молитвой», «Демоном» (целиком) и переработанными пятью начальными строфами «Измаил-Бея», из переводов самого составителя в книгу вошли уже публиковавшиеся в 1870–1873 гг. в Любляне («Летопис Матице словенске») и Мариборе («Зора» / «Zora») «Дары Терека», «Любовь мертвеца», «Желанье» («Отворите мне темницу...»), «Казачья колыбельная песня» и «Соседка»; а также новые «Тамара», «Спор» и ещё одна поэма – как раз «Песня про купца Калашникова». Кроме Весела, поэзию Лермонтова в антологии представили каждый одним переводом – священнослужитель, писатель, переводчик Йосип / Йозеф Мария Кржишник (1865–1929) и признанный лирик Симон Грегорчич (1844–1906), шестью – начинающий поэт Радивой Петерлин (Петрушка; 1879–1938) и восемнадцатью – известный прозаик Иван / Янез Менцингер (1838–1912). Причём в антологии оказалось по два перевода одних и тех же стихотворений: «Не плачь, не плачь, моё дитя...» (посл. годы жизни) и «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841). И то и другое впервые были опубликованы в 1843 г. в «Отечественных записках» – оба раза в мастерстве друг с другом как бы соревновались Менцингер и Петерлин, создав действительно разные переводы. Впрочем, эти лермонтовские тексты переводились в Словении (вплоть до сегодняшнего дня¹³) по шесть раз и до антологии, и после, оказавшись в

¹² Ruska antologija v slovenskih prevodih. S. 424. – Цит. в переводе М. И. Рыжовой: *Рыжова М.И.* Словенская поэзия конца XIX – начала XX вв. и русская литература. СПб.: НППЛ «Родные просторы», 2012. С. 31.

¹³ В конце 2014 года в Словении вышло двуязычное русско-словенское издание избранных произведений М. Ю. Лермонтова, в нём последнее стихотворение «Нет, не тебя так пылко я люблю...» представлено новым (шестым) переводом Аляжа Гласера («Ne, nisi, kogar ljubim z vso strastjo»): *Лермонтов М.Ю. = Lermontov M.J.* «Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете...»: стихотворения и поэмы = »Verjemi, ničevost je v naši družbi blagor ...« : pesmi in pesnitve / prevod Andrej Arko ... [et al.]. Radovljica: Didakta, 2014. 385 s. Шестой перевод стихотворения «Не плачь, не плачь, моё дитя...» появился уже в 2015 году в переводе студентов философского фа-

числе наиболее любившихся словенскому читателю.

Вместе с тем к моменту публикации русской поэтической антологии на словенском языке уже существовали переводы произведений Лермонтова и других, в том числе и весьма заметных словенских литераторов. Хотя бы вскользь следует упомянуть о выходе в 1884 г. первого перевода¹⁴ романа «Герой нашего времени», выполненного Иваном Пинтаром (1854–1897), который скромно подписался инициалами «J. P.». В 1880–1890-е годы в Любляне свои переводы Лермонтова представляют: в «Словане» / «Slovan» – поэт и переводчик преимущественно русской прозы Фран Гестрин (1865–1893) и ранее упоминавшийся Йосип Кржишник (публикуя в том числе и свой первый перевод «Песни про купца Калашникова»¹⁵); в «Домачих ваях» / «Domače vaje», газете люблянских семинаристов, помещают свои переводы Иван Херхар и Иван Приятель; в приложении к ежедневной газете «Словенски народ» / «Slovenski narod» выходит перевод незавершённого романа Лермонтова «Княгиня Лиговская» (1836–1837, опубл.: 1882 в «Русском вестнике»¹⁶) неизвестного переводчика. В Триесте в отдельных номерах «Слованского света» за 1893 и 1895 годы публикуются двадцать переводов из произведений Лермонтова, выполненные видным писателем и литературоведом, русофилом Франом Целестином (1843–1895); причём особенностью этих публикаций было и то, что параллельно давался текст оригинала, словенский перевод и транслитерация последнего на кириллицу (церковно-славянский вариант), подписанный фамилией «Ламурский». Лойзе Кракар упоминает и переводы Даворина / Мартина Матвеевича Хостника, «чей язык был странной смесью словенского и русского» / «čigar jezik je bil

культета Мариборского университета Матееи Посниц и Карины Соршак-Куковец – в двуязычном, иллюстрированном издании в книжной серии «Зора» (выпуск 104): Sanje: Izbrano delo Lermontova. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 2015. 264 s. (Особенностью этого проекта стало то, что к нему не были привлечены русисты, как можно было бы предполагать, и перевод осуществлялся не напрямую, а через языки посредники.)

¹⁴ Всего на словенском существует три перевода этого романа Лермонтова. Второй принадлежит Владимиру Борштнику и вышел в 1921 г. Третий, 1961 года, выдержавший ряд переизданий, – Миле Клопчичу.

¹⁵ №№ 17, 19, 20 и 24, соответственно с. 248–249, 281, 305 и 378–380.

¹⁶ Т. 157, № 1, с. 120–181 (роман был опубликован с искажениями).

čudna mešanica slovenščine in ruščine»¹⁷. Так же в Триесте, но уже на исходе столетия на страницах женского периодического издания «Словенка» / «Slovenka» свои переводы из Лермонтова публикуют: Ал. Бенкович, Вида (по всей вероятности, Вида Ерай (1875–1932)) и Антон Медвед (1869–1910).

Говоря о той исторической эпохе, нельзя обойти вниманием подъём настроений, связанных с идеей славянской взаимности. Об этом свидетельствуют уже сами названия некоторых журналов, приведённые выше: «Слован», «Словански свет». В те времена многие славяне специально изучали языки друг друга – в том числе и русский; возникла даже тенденция языкового сближения. В этот период многие словенские поэты обращались и к переводам поэзии Лермонтова. К сожалению, большинство из этих поэтических попыток сегодня уже устарели, с трудом соотносимы с современным языком словенцев начала XXI века. Хотя отдельные жемчужины до сих пор достойны внимания.

В 2012 г. на первом Российско-словенском семинаре переводчиков (Москва, 16–19 апреля) было проведено сравнение некоторых стихотворений Лермонтова, наиболее часто переводимых на словенский язык, с их переводами. Несмотря на то, что далеко не всё лермонтовское наследие у словенцев переведено, неоднократные переводы одних и тех же текстов было неизбежным и показательным: все зависело от силы воздействия того или иного произведения на современников поэта и потомков, от степени его проникновения в инациональную среду. Сравнение переводов отдельных произведений, выполненных разными людьми в разные периоды развития культуры (и языка, и литературы), оказалось весьма плодотворным. Так, для анализа были взяты: «Нет, не тебя так пылко я люблю...», «Молитва» («В минуту жизни трудную...»; 1839, опубл.: 1839), «Казачья колыбельная песня», «И скучно и грустно» (1840, опубл. в том же году), «Парус» (1832, опубл.: 1841), «Выхожу один я на дорогу...», «Не плачь, не плачь, моё дитя...» – все они переводились на словенский язык по пять и более раз¹⁸.

¹⁷ *Krakar L. Lermontov in Slovenci. S. 223.*

¹⁸ На сегодняшний день абсолютным лидером является «Казачья колыбельная песня» – восемь переводов на словенский язык, а если ещё вспомнить Станко Врза, то даже девять переводов, выполненных словенцами. Последние опубликованы в упомянутых ранее академическом и студенческом изданиях, соответственно – 2014 и 2015 г. На наш взгляд, следует особенно выделить перевод 2014 года, осуществленный молодой переводчицей, русисткой и

Сравнивались по 3–4 перевода, приходившиеся на каждое стихотворение, они публиковались в упомянутой «Русской антологии в словенских переводах» (1901), журналах «Словенка» (1898–1899), «Дом ин свет» / «Dom in svet» (1939 – Северин Шали, Тине Дебеляк), «Нови свет» / «Novi svet» (1948 – Лео Беблер / Leo Vaebler) и в книге «Избранные произведения Михаила Юрьевича Лермонтова»¹⁹, являющейся результатом многолетней работы знаменитого поэта и переводчика Миле Клопчича (1905–1984), начавшего публиковать свои лермонтовские опыты ещё в 1939 и 1940 гг. («Люблянски звон» / «Ljubljanski zvon») ²⁰.

Участникам семинара вначале было предложено не прочесть свой перевод, а прослушать соответствующий романс на стихи Лермонтова – имея на руках тексты оригинала и переводов. На наш взгляд, важным критерием качества перевода в случае с Лермонтовым является проверка, ложится ли текст перевода на музыку так же, как ложится на нее оригинал. Стихи поэта вдохновили многих русских композиторов, и целый ряд романсов получил широчайшую известность.

В Малом зале Библиотеки иностранной литературы на том практическом занятии среди прочих присутствовали и словенские студенты, молодые филологи, стажировавшиеся в то время в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова. Ничего странного не было в том, что словенцы и русские по-разному воспринимали звучащие переводы. Последним импонировали тексты, созданные именно в период расцвета идей славянской взаимности. Некоторые из них оказались более точными, то есть верными оригиналу (Иван Менцингер), близкими мелодике русского языка, «поющими» (Радивой Петерлин). Однако словенские участники категорично отвергли их, поскольку переводы того времени, при всех достоинствах, чужды молодому словен-

фотографом Залой Павшич. (Справедливости ради назовем и двух авторов последнего, восьмого, перевода «Казачьей колыбельной песни» – Андрею Томажич и Соню Мравляк.)

¹⁹ Izbrano delo Mihaila Jurjeviča Lermontova / Prevedel M. Klopčič. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1961. 472 s.

²⁰ В те годы Клопчич успел опубликовать в «Люблянском звоне» шесть переводов Лермонтова: «Отчего», «Нет, не тебя так пылко я люблю...», «Выхожу один я на дорогу...» и «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...») в 1939 г. (№ 9, с. 557–558); «Молитва» («Не обвиняй меня, Всесильный...») и «Парус» в 1940 году (№ 4, с. 238–239).

скому уху, далеки от современного словенского языка. Сразу скажем, что победителем нашего «конкурса» стал Миле Клопчич – его результат шесть из семи. Однако лучшим переводчиком «Молитвы» («В минуту жизни трудную...») был признан литературовед, переводчик и поэт Тине Дебеляк (1903–1989).

Возвращаясь к достижениям рубежа XIX–XX веков, хочется отметить, что вроде бы «слабые» переводы того времени всё же отвечают главной задаче: они дают представление о глубине мысли великого русского поэта и о музыкальности его стиха.

В начале XX века словенскими переводчиками был достигнут ещё один – на этот раз количественный успех. В течение 1905–1906 годов критик и журналист, доктор теологии (1908) и философии (1916), славянофил Леопольд Ленард (1876–1962) осуществил публикацию «Избранные лирические стихотворения М.Ю. Лермонтова в словенском переводе»²¹ в двенадцати книжечках, ставших приложением к ежемесячному журналу «Пишчалка за абстиненте, пивце ин пиянце» / «Piščalka za abstinence, pivce in pijance», ответственным редактором которого был сам Ленард. Ежемесячник предназначался для поддержки антиалкогольного движения в Словении, выходил в Целье: в 1905 г. с июля вышло шесть номеров, а в 1906 – десять. В публикацию вошло более 180 произведений великого русского поэта в переводах Ленарда. В целом они заслуживают внимания, хотя очевидно, что выполнены были в спешке²².

Ныне как курьез воспринимается тот факт, что именно лирика Лермонтова была избрана для сопровождения антиалкогольной кампании... Конечно, это могло быть простым стечением обстоятельств. Впрочем, вполне правдоподобным выглядит предположение, что, возможно, оказались востребованными особенности лермонтовского характера: воля, стойкость, готовность ко всему... – однако с примесью скептицизма и внутренней опустошённости, с обличением нравственных пороков современного общества. Лермонтов привлекал как сильная личность, как гениальный поэт и боевой офицер, и не в последнюю очередь, как славянин, а значит – близкий по духу. Вспомним про терапевтическое воздействие искусства на здоровье человека; чте-

²¹ M.J. Lermontova izbrane lirične pesni v slovenskem prevodu. V 12 zv. Celje: Zvezne tiskarne, 1905–1906. 384 s.

²² Лойзе Кракар не особо высоко оценивает переводы Ленарда, называя их «скорее рутинной работой, чем творческим императивом» / «bolj rutinerstvo kot ustvarjalni imperativ»: *Krakar L. Lermontov in Slovenci*. S. 212.

ние поэзии Лермонтова вполне может быть признано одним из методов психологической коррекции личности...

Обобщая результаты международной научной конференции «М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян», Л.Н. Будагова отметила, что особый интерес к наследию Лермонтова среди западных и южных славян проявился с некоторой задержкой: «Его [Лермонтова. – Ю. С.] опыт потребовался литературам западных и южных славян не в разгар, а на исходе эпохи национального возрождения. И способствовал он не столько зарождению в них романтического и реалистического направлений, сколько их развитию, совершенствованию»²³. В этой статье и в своей итоговой работе, опубликованной в данном труде, Л.Н. Будагова показывает и роль Лермонтова в формировании славянского модерна рубежа XIX–XX вв., утверждавшего как раз те принципы жизни и творчества, которым задолго до этого движения стихийно следовал русский поэт. Родство творчества Лермонтова и славянских «модернистов», как подчеркивает исследовательница, проявилось, в частности, в позитивном отношении к индивидуализму, понимаемому не как эгоцентризм, а как доступная личности борьба за свою духовную свободу и как борьба искусства за свободу самовыражений²⁴.

Неслучайно на развитие словенской поэзии наследие Лермонтова оказало наибольшее влияние именно во времена становления словенского модерна – как на самих представителей направления, так и на поэтов близких им – и таким образом через оригинальное творчество молодых словенских поэтов осталось в сокровищнице национальной культуры словенцев.

Внимание на Лермонтова одного из ярчайших поэтов словенского модерна Драготина Кетте (1876–1899), возможно, обратил лично знакомый с ним Иван Весел, что ставится ему в заслугу. В любом случае, специально для антологии русской поэзии, над которой работал Весел, Кетте перевел два стихотворения: «Молитва» («В минуту жизни трудную...») и «Парус»,

²³ См.: Будагова Л.Н. Международная конференция «М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян» (Москва, 5–6 ноября 2013 г.) // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2014. № 1(74). С. 219–225. – Конференция проходила в Институте славяноведения Российской академии наук.

²⁴ См. в настоящем сборнике: Будагова Л.Н. О специфике восприятия творчества Лермонтова западными и южными славянами. С. 359–377.

хотя в антологию они не попали²⁵ (там названные стихи даны в переводе Менцингера). Кетте заинтересовала и лермонтовская «Грузинская песня» (1829, опубли.: 1859). Долгое время перевод первых двенадцати строк этого стихотворения не был широко известен, их публикация состоялась лишь в 1949 г. в журнале «Дом ин свет».

Лермонтова знали, любили и другие представители словенской модерна, которые вообще живо интересовались русской литературой, что даже нашло отражение на выборе их псевдонимов: Драготин Кетте писал под псевдонимами «Михайлов» и «Силушка», Йосип Мурн (1879–1901) – «Александров», Отон Жупанчич (1878–1949) – «Алексий Николаев», Иван Цанкар (1876–1918) – «Иван Савельев». И хотя известен всего лишь один перевод Лермонтова («Парус»), выполненный Жупанчичем в 1913 году²⁶, обнаруживаются явные переклички с Лермонтовым в творчестве первых трех вышеназванных словенских поэтов (прямого воздействия, пожалуй, избежал только Цанкар).

В своей содержательной работе «Лермонтов и словенцы» Лойзе Кракар отводит особое место рубежу XIX–XX вв. – в разделе «Лермонтов и словенская модерна»²⁷. Так или иначе этой теме касались исследователи, занимавшиеся творчеством отдельных поэтов модерна. В частности большое внимание воздействию Лермонтова на поэзию Мурна уделяется с труде Йоже Сноя «Символизм Йосипа Мурна»²⁸.

Из российских словенистов данную тему специально разрабатывала литературовед и переводчик из Санкт-Петербурга Майя Ильинична Рыжова, в своё время сотрудник национальных

²⁵ Позже, в 1903 году, оба перевода были опубликованы в календаре просветительского общества свв. Кирилла и Мефодия в Любляне: *Koledar Družbe sv. Cirila in Metoda v Ljubljani za prestopno leto 1904*. Ljubljana: Narodne tiskarne, 1903. S. 37, 38.

²⁶ Собственно, это был текст на музыку Беньямена Ипавеца (1829–1909), первоначально использовавшего немецкий перевод лермонтовского стихотворения, выполненный Ф. Боденштедтом. По всей видимости, при переводе Жупанчич использовал русский оригинал. – Подробнее об этом см. у Рыжовой, которая считает, что из переводов Менцингера, Кетте и Жупанчича последний является наиболее удачным: *Рыжова М.И. Словенская поэзия конца XIX – начала XX вв. и русская литература*. С. 196–197.

²⁷ *Krakar L. Lermontov in Slovenci*. S. 228–241.

²⁸ *Snoj J. Simbolizem Josipa Murna // Murn J. Pesmi*. Maribor: Obzorja, 1968. S. 227–306.

академических научных учреждений: Института славяноведения и Института русской литературы (Пушкинский Дом). Ею написаны многие работы, в том числе посвящённые русско-словенским связям и др. Для Рыжовой характерно глубокое проникновение в материал, скрупулёзный анализ. В 1979 г. в журнале «Русская литература», выходящем при Пушкинском Доме с 1958 г., появилась её работа, посвящённая именно Лермонтову и его восприятию ведущими словенскими поэтами – ещё до появления первых переводов его стихотворений, начиная с Симона Енко, который именно Лермонтова считал крупнейшим славянским поэтом²⁹. Данная тема подробно раскрывается и в итоговой работе Рыжовой, результате исследований многих лет, вышедшей в 2012 г. в Санкт-Петербурге: «Словенская поэзия конца XIX – начала XX вв. и русская литература».

Первая мировая война стала своеобразным водоразделом в процессе восприятия и перевода наследия великого русского поэта в Словении. Это почувствовал и Кракар, озаглавив раздел, посвящённый тому времени: «Лермонтов нашего времени». Это нашло отражение и в результатах ранее упоминавшейся практической работы по сравнению переводов на первом Российско-словенском семинаре переводчиков (Москва, 2012), показавшей, что язык переводов становится близок современному словенскому читателю.

В межвоенный период к переводам поэзии Лермонтова обращалось не так уж много литераторов Словении. К ранее названному Тине Дебеляку, Северину Шали и Миле Клопчичу можно добавить лишь Ивана Мателича (1887–1967), Штефана Тонкли (1908–1987) и Виктора Смолея (1910–1992). Мателич в начале 1920-х гг. опубликовал два своих перевода: в 1921 г в Горице «Казачью колыбельную песню»³⁰ и в 1923 г. в Триесте «Тамару»³¹. Через семь лет в мастерстве перевода «Казачьей колыбельной песни» с ним решил поспорить Тонкли, опубликовав также в Горице (правда, под псевдонимом Венцеслав Сеявец)

²⁹ Исследовательница ссылается на: *Levec F. Odlični slovenski pesniki in pisatelji. Simon Jenko // Levec F. Eseji, študije in potopisi. Ljubljana: Slovenska matica, 1965. 537 s.*

К сожалению, в то время ей не была известна (или доступна) вышеупомянутая работа Л. Кракара.

³⁰ В иллюстрированном журнале для всей семьи, выпускаемом Обществом св. Мохора: «Младика» / «Mladika». 1921. № 9/10. С. 145.

³¹ В вестнике женских обществ в Юлийской Крайне: «Женски свет» / «Ženski svet». 1923. № 11. С. 259.

свою версию (в католическом вестнике для просветительских обществ: «Наш чёлнич» / «Naš čolnič», 1928, № 2, с. 36). Эти переводы оказались, соответственно, четвертым и пятым в длинной словенской истории этого лермонтовского произведения. Шестой стала вскользь нами упомянутая публикация Северина Шали (1911–1992) в Любляне («Дом ин свет», 1939, № 9, с. 532). В 1935 году снова в Горице появился и новый (третий) перевод «Песни про купца Калашникова», который представил Смолей («Младика», № 7, с. 262–267).

После окончания Второй мировой войны Лермонтов появляется на страницах нового (центрального) литературного журнала «Нови свет» («Новый мир»³²), который выходил в Словении с 1946 г. в качестве проводника официальной культурной политики и в котором до переломных в отношениях между Советским Союзом и Югославией событий 1948 года чувствовалось влияние советской пропаганды. Далее наблюдается явный крен в сторону русской классики. Вопреки всем усилиям властей и редакции журнал не был успешным, но сыграл свою позитивную роль в развитии взаимоотношений двух культур³³. Тем не менее, в 1948 г. здесь публикуются четыре стихотворения Лермонтова: в переводе Тита Видмара «Завещание» («Наедине с тобою, брат...»; 1840?, опубл.: 1841; № 1/2, с. 109–110); Лео Бемлера «Парус» (№ 11, с. 464); Миле Клопчича «И скучно и грустно» и «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...»; 1838, опубл.: 1839; № 5, с. 359–360).

В 1950-е годы в Словении о Лермонтове будто бы забывают. Вместе с тем в течение этого времени была проведена титаническая работа по переводу его наследия Миле Клопчичем³⁴. В 1960 г. одна за другой в Любляне отдельными изданиями выходят две поэмы – «Демон» и «Мцыри», а в 1961 – его (уже упоминавшийся) итоговый труд «Избранные произведения Михаила Юрьевича Лермонтова», посвященный 120-летию со дня смерти поэта, куда вошли 56 стихотворений, три поэмы (названные и

³² Советский «Новый мир», журнал-прообраз, выходит в Москве с 1925 года.

³³ Подробнее об этом см.: *Созина Ю.А.* Слово из советской России в журнале «Нови свет» (1946–1952) // *Slovenica II: Словенский межкультурный диалог в восприятии русских и словенцев. К юбилею И. В. Чуркиной.* М.: ИСл РАН, 2011. С. 275–284.

³⁴ О жизни и творчестве Миле Клопчича см.: *Созина Ю. А.* Словенские поэты Божо Водушек (1905–1978) и Миле Клопчич (1905–1984) // *Славянский альманах 2005.* М.: Индрик, 2006. С. 346, 350–355.

новый, четвертый у словенцев, перевод «Песни про купца Калашникова»), роман «Герой нашего времени», а также комментарии. В качестве популяризатора поэзии Лермонтова у словенцев с фигурой Ивана Весела в XIX веке – может сравниться в веке XX лишь Миле Клопчич, ещё до Второй мировой войны обратившийся к наследию русского гения. Язык его переводов до сих пор звучит современно (а кроме того заметим, что и его поэтический талант несомненно силён).

Кракар называет период после Второй мировой войны принадлежащим почти исключительно Клопчичу³⁵. Это было действительно так и в 1978 г. когда Кракар издал свой основательный труд, и долгое время потом. Некоторые переводы Клопчича исследователь называет не просто хорошими, но конгениальными (как и переводы Весела для предшествующего этапа)³⁶.

Вплоть до недавнего времени ситуация практически не менялась. В сухом остатке для нынешних словенских читателей оказались приемлемыми именно переводы Клопчича, написанные достаточно современным, то есть понятным, языком и ставшие классическими.

Спустя 38 лет, в 1999 г., на словенском языке появляется ещё только одно произведение Лермонтова, прежде не переводившееся, – «Беглец. Горская легенда» (1838?, опубл.: 1846) – в люблянском журнале «Ревия СРП» / «Revija SRP», где аббревиатура расшифровывается как «Svoboda. Resnica. Pogum», то есть по-русски: «Свобода. Правда. Мужество» (№ 29/30 / февр. 1999, с. 23–26). Авторство принадлежит переводчику Богдану Гьюду (Bogdan Gjud).

Сам факт того, что из богатейшего наследия Михаила Юрьевича Лермонтова на современном словенском языке до недавнего времени существовало всего лишь около 60 произведений, заставил задуматься об исправлении сложившейся ситуации. По большей части это действительно хорошие переводы основных произведений русского гения. Однако отсутствуют и основополагающие, такие как, например, переводы драмы «Маскарад», которая в других славянских странах получила настоящее признание, стала популярной и даже была поставлена в уже оккупированной Чехословакии весной 1941 года – к 100-й годовщине гибели поэта³⁷.

³⁵ *Krakar L. Lermontov in Slovenci. S. 244.*

³⁶ *Ibid. S. 212.*

³⁷ В настоящем сборнике об этом подробно рассказывается в статье И. А. Герчиковой «Сценическая судьба «Маскарада» М. Ю. Лермонтова в Чехии». С. 328–337.

Вместе с тем Лермонтов действительно остается на слуху у словенцев – о чём свидетельствует хотя бы периодика: так, в статье, опубликованной в 1993 г. в «Содобности» / «Sodobnost» (№ 3/4, с. 278–283) и озаглавленной «Лермонтов: он презирал язык, нравы» (прямо отсылающей нас к стихотворению «Смерть поэта», где есть строки: «Смеясь, он дерзко презирал / Земли чужой язык и нравы», – и дальше: «Не мог щадить он нашей славы; / Не мог понять в сей миг кровавый, / На что он руку поднимал!...»), – автор Саша Вуга говорит вовсе не о Лермонтове, а отвечает на вопрос, поставленный Цирилом Злобцем в анкете журнала: «Насколько язык ещё определяет нас как народ?» / «Koliko nas jezik še določa kot narod?»

Поэтому родилась идея двуязычного издания поэтического наследия Лермонтова на оригинальном и словенском языках, поддержанная в связи с 200-летним юбилеем поэта, объявленным памятной датой ЮНЕСКО. Это издание вышло в свет осенью 2014 г. Благодаря усилиям замечательных поэтов и переводчиков – как маститых, так и начинающих – Андрея и Антона Арко, Аляжа Глазера, Антона Зебры (псевдоним), Милана Есиха и Залы Павшич – лермонтовские шедевры звучат по-новому, на (ультра)современном словенском языке, в соответствии с нынешним этапом развития национальной поэзии³⁸. В книгу вошли и некоторые лучшие, ставшие классическими, а потому не устаревающие переводы Миле Клопчича. Впервые по-словенски заиграла поэма «Тамбовская казначейша» и даже два юнкерских сочинения, благодаря чему восприятие Лермонтова среди словенцев станет ещё более многогранным, позволяющим ближе приблизиться к постижению феномена его гения.

³⁸ Руководитель проекта со словенской стороны – д-р Миха Яворник, руководитель кафедры русской литературы философского факультета Люблянского университета. Отраден факт, что подобная идея возникла параллельно и в Мариборе, где был осуществлен и опубликован в 2015 г. упоминавшийся выше студенческий двуязычный проект. Вдохновителем и руководителем данного проекта явилась д-р Наталья Кадох-Вид.

**М.Ю. ЛЕРМОНТОВ
В БОЛГАРСКОЙ КУЛЬТУРЕ
XIX–XXI ВВ.**

Восприятие творчества М.Ю. Лермонтова в Болгарии во многом напоминает восприятие болгарами творческого наследия других русских классиков первой половины XIX столетия, например А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя¹. И здесь присутствует хронологический разрыв между временем создания произведений М.Ю. Лермонтова и временем знакомства с ними болгарских прозаиков и поэтов. И здесь зачастую имеется существенное расхождение между временем первого перевода их на болгарский язык и реальным распространением их среди широкой массы болгарских читателей. И здесь, как и в случае с А.С. Пушкиным и Н.В. Гоголем, в истории рецепции творчества М.Ю. Лермонтова в Болгарии, наблюдается хронологический разрыв при сопоставлении данных этапов применительно к отдельно взятым произведениям писателя. Но в целом хронологические «ножницы» в отношении судьбы лермонтовских сочинений в Болгарии представляются не столь большими.

После изучения всей совокупности материалов, относящихся к нашей теме и аспектам исследования (появление первых переводов лермонтовских произведений в Болгарии, распространение их среди болгарских читателей, развитие болгарского лермонтоведения, Лермонтов и болгарские творцы), мы сочли целесообразным выделить здесь несколько периодов:

- I. 40-е – 70-е гг. XIX в.;
- II. 80-е гг. XIX – рубеж XX в.;

¹ См.: *Калиганов И.И.* Н.В. Гоголь и развитие болгарской культуры в XIX – XXI вв. // Гоголь и славянские литературы. М., 2012. С. 417–432.

- III. 1900 г. – середина 30-х гг. XX в.;
- IV. середина 30-х – конец 80-х гг. XX в.;
- V. конец 80-х гг. XX в. – настоящее время.

Болгарская исследовательница М. Гургулова² предложила несколько иную периодизацию. Вместо наших II и III периодов у нее фигурирует один: с 1878 г. (освобождение Болгарии от османского ига) до 1944 г. (вступление Красной армии на территорию страны и антифашистский переворот 9 сентября того же года). Но такой период представляется нам слишком продолжительным. Кроме того, существенные сдвиги в развитии парадигмы «Лермонтов и Болгария» произошли, как мы покажем далее, уже в середине 30-х – начале 40-х гг. XX в. Привязка М. Гургуловой начала очередного этапа парадигмы к установлению сакрализованной позднее власти болгарских коммунистов носит, по нашему мнению, отчетливо идеологический характер. По понятной причине не был отмечен исследовательницей и 5 период. Попытаемся очертить содержание всех предложенных нами периодов, соблюдая их хронологическую последовательность.

I. 40-е – 70-е гг. XIX в. Период, охватывающий последние десятилетия османского владычества в стране. На его протяжении в Болгарии усиливается болгарское национально-освободительное движение против иноземного ига, укрепляются политические и культурные связи болгар с зарубежными странами и в первую очередь с Россией. В российских высших учебных заведениях, семинариях и духовных академиях (в Одессе, Киеве, Кишиневе, Москве и Санкт-Петербурге) училось тогда несколько сот болгарских юношей, в совершенстве овладевших русским языком. Вернувшись на родину, они нередко становились учителями в открывавшихся там школах и вводили в число преподававшихся ими учебных дисциплин русский язык. Так поступил, например, в 1846 г. в Копривштице просветитель Найден Геров (1823–1900), получивший образование в Одессе. Русский язык преподавали в болгарских землях Ботьо Петков в Калофере, отец Атанасий Чолаков в Панагюриште, Димитр Попов в Карлово, Никифор Константинов в Пазарджике и другие болгарские учителя. Один из них, выпускник Киевской семинарии

² См.: Гургулова М. Восприятие творчества Лермонтова в Болгарии // Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. Л., 1976. С. 323.

Парфений Белчев, указывая на причину введения им изучения русского языка в школе, объяснял ее следующим образом: русский язык нужен его ученикам, «чтобы сделать доступными (им. – И. К.) богатства русской литературы»³.

Изучение русского языка в Болгарии в ситуации, когда кодифицированный (т. е. нормированный) национальный болгарский литературный язык в стране еще отсутствовал, не воспринималось как угроза языковой русификации. Один из русских журналистов И.С. Иванов в газете «Телеграф» констатировал тот факт, что «изучение русского языка никого из болгар не смущает». Он свидетельствовал, что «болгары смотрят на русский язык как на свое ближайшее родство и с особой любовью изучают его не только в пределах России, но и за границей в самой Болгарии при всех затруднениях и препятствиях со стороны турецких властей». Статью И.С. Иванова в болгарском переводе перепечатали в газете «Отечество» (1870, № 4)⁴. Русский язык в Болгарии был «своим» и не ощущался как нечто чужое и иностранное. Помимо учителей, его знали многие болгарские священнослужители, совершавшие поездки в Россию за сбором пожертвований на местные церковные нужды и привозившие на родину русские книги. На российского ученого В.И. Григоровича, командированного на Балканы с целью изучения древних южнославянских рукописей, большое впечатление произвела его встреча в июне 1845 г. с отцом Неофитом в Рильской обители. Оказалось, что Неофит Рильский (1793–1881) знал русский язык не только в теории, но и изъяснялся на нем «с замечательной легкостью»⁵.

В 30-е – 70-е гг. XIX столетия в болгарских землях, несмотря на тяготы османского ига и гнет греческих владык, на-

³ Шишманов И.Д. Наченки на руското влияние в българската книжнина // Български преглед, София, 1899. Кн. IX – X. С. 143, 113–178.

⁴ Там же. С. 141. Справедливости ради следует отметить, что отдельные болгары опасались давления русского языка на болгарский. Просветитель Иван Богоров, например, считал, что оно является не только опасным, но и служит России для осуществления в славянских странах политики панславизма, а фактически, по его мнению, завуалированного «панрусизма». Поэтому он вел последовательную борьбу против заимствованных русских слов в родном языке, заменяя их исконными болгарскими. Прим. автора.

⁵ Григорович В.И. Очерк путешествия по Европейской Турции. Казань, 1848. С. 135.

блюдаются последовательные скачки в развитии образования. Школы с преподаванием на болгарском языке благодаря инициативе и пожертвованиям радетелей национального просвещения открываются во многих быстро растущих болгарских городах и селах. Через 10–15 лет после открытия первой начальной светской школы в Габрове (1835) их начали создавать в Котеле, Калофере, Русе (Рушукe), Копривштице, Шумене и других местах. К 1876 г. число школ увеличилось в Болгарии почти до 1500 – в 72 городах и 1407 селах. Увеличивалась соответственно и потребность в учебниках, написание которых национальные просветители считали своим моральным долгом. В начале этого периода за границей ⁶ учебники печатают преподаватели Неофит Бозвели (1785–1848) и Эмануил Васкидович (неизв.–1875) – пособие «Словено-българско детоводство за малките деца» в пяти частях (1835), а уже упоминавшийся нами отец Неофит Рильский – издания «Българска граматика» и «Взаимоучителни таблици» (оба –1835). Просветитель Иван Богоров (1820–1892) подготовил учебники «Всеобща география за деца» (1843), «Първичка българска граматика» (1844) и «Упътване за български език» / «Руководство к изучению болгарского языка» (1869, 1870, 1872) и т. д.

Многие предназначавшиеся для болгар учебники являлись переводами на болгарский язык соответствующих зарубежных изданий. Например, учебник «Кратко начертание за всеобщата история» представлял собой перевод Анастаса Кипиловского (1802–1870) на болгарский язык одноименного труда И. Кайданова. Благодаря распространению и изучению русского языка в ходу среди болгар были и русские пособия и учебники. Сохранились документальные свидетельства о том, что в Болгарии большим спросом пользовалась российская двухтомная Хрестоматия по русской и зарубежной литературе А.Д. Галахова, периодически печатавшаяся в Москве и Санкт-Петербурге. Именно ее сумел раздобыть в 1853 г. национальный просветитель Иоаким Груев (1828–1912) у знакомого продавца книг Хаджи Найденова Йовановича ⁷. Вероятно, в болгарских землях

⁶ Собственных типографий из-за противодействия османских административных и греческих духовных властей болгары не имели в стране до 1846 г. – открытия первой печатницы Николы Карастоянова в Самокове.

⁷ *Шишманов И.Д.* Наченки на руското влияние в българската книжнина... С. 146.

имела хождение и хрестоматия А.Д. Галахова для детей⁸, но достоверных сведений об этом не сохранилось.

По всей вероятности, именно через эти издания в Болгарию проникли первые произведения М.Ю. Лермонтова в русском оригинале, имевшие массового читателя. В детской Хрестоматии была помещена стихотворная лермонтовская «Казачья колыбельная песня», а в двухтомной полной Хрестоматии А.Д. Галахова произведений М.Ю. Лермонтова было уже около десятка. Приведу сведения по изданию 1846 г., хранящемуся в софийской Национальной библиотеке им. Свв. Кирилла и Мефодия⁹. В Хрестоматии помещены отрывки из поэмы «Мцыри» (№ 18, с. 57–59, эпизод схватки с барсом) и романа «Герой нашего времени» (№ 24, с. 77–80, эпизод знакомства с Максим Максимычем), стихотворения «Ветка Палестины» (№ 109, с. 196), «Молитва» (№ 110, с. 196), «Спор» (№ 119, с. 197–198), «Казачья колыбельная» (№ 126, с. 204–205), «Выхожу один я на дорогу» (№ 182, с. 239), «Кавказ» (№ 275, с. 290) и «Монастырь» (№ 276, с. 290–291). В более позднем издании 1876 г., находящемся в этой же библиотеке¹⁰, имеются и другие сочинения М.Ю. Лермонтова, отсутствующие в 3-м издании: стихотворения «Пророк» (№ 133) и «Дума» (№ 144).

В этот период появляются первые болгарские переводы отдельных стихотворений М.Ю. Лермонтова и первые стихи болгарских поэтов, написанные под влиянием творчества русского поэта. Первым переводчиком Лермонтова на болгарский язык выступил просветитель Петко Рачов Славейков (1827–1895), опубликовавший в 1859 г. свой перевод лермонтовского стихотворения «Пророк» в издании «Болгарские книжицы»¹¹. Кроме того, П.Р. Славейков перевел лермонтовские стихотворения «Нет, я не Байрон...» и «Узник», напечатав их в «Кратком месяцеслове на 1877 г.» в Константинополе¹². Оба указанных издания были тогда в Болгарии наиболее авторитетными и массовыми. Четвертым стихотворением М.Ю. Лермонтова, переведенным на болгарский язык до изгнания

⁸ См. Русская хрестоматия для детей. Сост. А.Д. Галахов. Издание 2-е, дополненное, М., 1844.

⁹ См.: Галахов А.Д. Полная русская Хрестоматия. Изд. 3-е, дополненное примечаниями. М., 1846. Т. 2. Пoesия; (Шифр издания: R. p 846. 1).

¹⁰ См.: Галахов А.Д. Русская хрестоматия в двух томах. Изд. 16-е. СПб., 1876. Т. 2. (Шифр: П 8343 т. П).

¹¹ Български книжици. Ч. 2. № 1. Цариград – Галата, 1859. С. 421.

¹² Кратък месецеслов за 1877 г. Цариград, 1877.

турок из страны (1878), стал «Ангел». Оно было напечатано в 1864 г. в Браиле за подписью анонима «Д»¹³.

Влияние лермонтовской поэзии на болгарских творцов в тот период было несколько шире. Под ее воздействие попал живший в Одессе в 40-е – 50-е гг. XIX в. первый болгарский революционный поэт Добри Чинтулов (1822–1886). Ряд его произведений проникнут поистине лермонтовским гражданско-революционным пафосом¹⁴. Определенное влияние лермонтовской «Молитвы» («Я, мать божия, ныне с молитвою»...) легко улавливается и в одноименном стихотворении, которое создал в 1862 г. Райко Жинзифов (1839–1877) – другой деятель болгарского национального возрождения, который, подобно Д. Чинтулову, жил в России¹⁵. В 60-е – 70-е гг. XIX в. идеи и поэтический строй произведений М.Ю. Лермонтова отразились в творчестве Христо Ботева (1848–1871) – крупнейшего болгарского революционного поэта и борца за освобождение страны от турок. Особенно заметны они в таких ботевских сочинениях, как шедевр европейской поэзии, баллада «Хаджи Димитр», знаменитых стихах «Моей первой любви» / «До моего първо либе» и «К ней» / «Ней». Они были навеяны стихотворениями М.Ю. Лермонтова «Сон», «Прощание» и «Ночь»¹⁶. В середине 70-х гг. того же века по мотивам «Казачьей колыбельной песни» М.Ю. Лермонтова соратник Х. Ботева по революционной борьбе, поэт, впоследствии болгарский премьер-министр Стефан Стамболов (1854–1895) написал «Материнскую песню» / «Майчина песен»¹⁷. Её вольный перевод был привязан к болгарской действительности и имел более острое революционное звучание. Убаюкивая своего младенца, мать видит его будущим воеводой, предводителем гайдуцкой дружины, которая будет мстить туркам за обиды «райи» – подневольных христиан Османской империи. Подняв бунт против угнетателей и став для них настоящей грозой, он пробудит в сердцах болгар всеобщую любовь, и они будут

¹³ Духовны книжны. № 3. Браила, 1864. С. 23.

¹⁴ Драгова Н. Предговор // Чинтулов Д. Стихотворения. София, 1974. С. 8.

¹⁵ Пенев Б. История на новата българска литература. Т. IV. София, 1936. С. 682–683.

¹⁶ Бурмов А. Христо Ботев през погледа на съвременниците си. София, 1945. С. 60–67.

¹⁷ Стамболов Ст. Песни и стихотворения. Букурещ, 1877. С. 38–39.

чувствовать его своими славословиями как признанного народом юнака¹⁸.

II. 80-е гг. XIX – рубеж XX в. Второй обозначенный нами период начинается после освобождения страны от османского владычества на фоне создания Болгарского княжества, совершенствования системы национального образования, роста прослойки болгарской интеллигенции, ускорения развития болгарской литературы, появления в ней новых художественных направлений, в том числе и критического реализма. Для него характерно быстрое увеличение числа разножанровых произведений М.Ю. Лермонтова, впервые переведенных на болгарский язык, и расширение сферы воздействия лермонтовского творчества на болгарских писателей, принадлежащих к самым различным поэтическим школам и литературным направлениям. Умножаются знания болгар о жизни и трагической смерти поэта, а также о восприятии его творчества в России.

В связи с совершенствованием системы образования в Болгарии была переведена на болгарский язык уже давно использовавшаяся в национальных школах полная русскоязычная Хрестоматия А.Д. Галахова. Ее перевод осуществили писатели и просветители Иван Вазов (1850–1921) и Константин Величков (1855–1907)¹⁹. Почти все включенные в него лермонтовские произведения впервые на болгарский язык перевел И. Вазов. Исключение составляет лишь стихотворение «Пророк», которое до него переложил на болгарский язык П.Р. Славейков. Чтобы никому не было обидно, И. Вазов дипломатично решил поместить в издании на с. 176–178 оба перевода: славейковский и свой собственный. Кроме того, И. Вазов опубликовал в данном издании первую краткую болгарскую биографическую справку о М.Ю. Лермонтове (она находится в примечании к переводу отрывка лермонтовской поэмы «Демон» на с. 95–97 книги). В ней рассказывается об основных вехах жизни и смерти поэта: его нелегком детстве, внешности, характере, учебе, ссылках на Кавказ за стихотворение на смерть Пушкина, дуэлях и безвременной гибели в возрасте, когда он только начинал реализовывать свою

¹⁸ Метева Е. Пушкин и Лермонтов в нашето революционно движение // Език и литература. София, 1964. № 6. С. 11.

¹⁹ Българска хрестоматия или Сборник от избрани образци по всички родове сочинения с приложение на кратки жизнеописания на най-знаменитите писатели. Съст. Иван Вазов и К. Величков. Ч. 1. Проза; Ч. 2. Поезия. Пловдив, Свищов, Солун, 1884.

творческую гениальность. Приведена была им и лаконичная оценка значения лермонтовского творчества, принадлежащая В. Белинскому. В издании не обошлось без ошибок. Так, в справке указывается, что Лермонтов родился в 1815 г. (правильно – в 1814 г.). Пишется также, что поэт впервые увидел Кавказ, когда ему было 15 лет (на самом деле это произошло, когда ему исполнилось 11 лет)²⁰. Кроме того, И. Вазов посчитал, что стихотворение «Горные вершины» принадлежит И.В. Гете и даже привел о немецком поэте биографическую справку. На самом же деле это было произведение М.Ю. Лермонтова²¹. Неточность возникла из-за пометки А.Д. Галахова «Из Гете», помещенной напротив данного стихотворения на с. 283 (№ 252). И. Вазов истолковал это по-своему, решив, что русский составитель опубликовал в своей «Хрестоматии» перевод М.Ю. Лермонтова, хотя на самом деле речь шла о собственном сочинении русского поэта, написанном по мотивам стихотворения Гете.

Кроме переводов лермонтовских стихотворений, помещенных в Галаховской хрестоматии, болгарские творцы в 80-е гг. XIX в. продолжали переводить и другие стихотворения русского поэта. Именно тогда П.Р. Славейков переводит стихотворения М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» / «В път излизам сам не толкоз ведър...», «Казачья колыбельная песня» / «Приспивална песен» (1883), «Ветка Палестины» / «Стрък от Палестина» (1883), «На севере диком стоит одиноко...» / «На дивия север самси саменичък...» (1887), «Три пальмы» (1889)²². Ученый и просветитель М. Москов в 1887 г. переводит лермон-

²⁰ См. *Николов М.* Лермонтов у нас (Кога е писано у нас за Лермонтов) // Листопад. София, 1923. Кн. IX–X. С. 251–255.

²¹ Ошибку установила болгарская исследовательница М. Бочева. См.: *Бочева М.* Лермонтов и преводите на Вазов // Литературна мисъл. София, 1964. № 6. С. 119–126. См. также: *М.Ю. Лермонтов.* Собр. соч. в 4-х томах. Л., 1979. Т. I. С. 607. В примечании говорится о том, что стихотворение «Горные вершины» является вольным лермонтовским переводом произведения И. Гете «Над всеми горными вершинами» («über allen Gipflen»).

²² *Русакиев С.* Петко Рачов Славейков и руска литература. София, 1956. С. 133–160. Лермонтовские стихотворения «Выхожу один я на дорогу» и «На севере диком стоит одиноко» и некоторые др. в переводе П.Р. Славейкова С. Русакиев обнаружил в архиве писателя в одной из его рукописных тетрадок и впервые обнародовал их в указанной монографии.

товское стихотворение «Тучи»²³. На исходе 80-х гг. пришел черед перевода поэм великого русского поэта. В 1888 г. в Пловдиве появляется прозаический перевод-подстрочник «Мцыри», выполненный И.А. Драгневым²⁴. В том же году в Пловдиве был издан и болгарский перевод знаменитого романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в переложении Т. Странского. В конце 80-х гг. известный сатирик А. Константинов напечатал свои переводы стихотворения «Спор» и поэмы «Беглец» в I томе серии «Библиотека св. Климента»²⁵. Чуть позднее во втором томе той же серии он издал перевод поэмы «Демон»²⁶, осуществленный совместно со знаменитым поэтом, переводчиком и драматургом Пенчо Славейковым (1866–1912).

На протяжении следующего десятилетия число болгарских переводов лермонтовских произведений еще более возросло. Новые переводы выходили практически каждый год. В 1891 г. И. Вазов напечатал перевод лермонтовского стихотворения «Тучи» / «Облаци»²⁷, Пенчо Славейков – лермонтовского «Портрета»²⁸, а профессор М. Москов – поэмы «Боярин Орша»²⁹. На следующий год М. Москов повторно издал первую часть упомянутой выше поэмы в журнале «Утро»³⁰ (окончание поэмы в последующих номерах издания нам обнаружить не удалось. – И. К.). В газете «Пловдив» за 1893 г. в № 44 была опубликована сказка М.Ю. Лермонтова «Ашик-Кериб» в переводе

²³ Москов М. Облаци // Народен учител. София 1887. Кн. 9. С. 288.

²⁴ Драгнев И.А. Мцири // Зимни ноци. Пловдив, 1888. См.: *Бобчев Н.* Лермонтов у нас // Българска сбирка. София, 1914. кн. IX. С. 597. Заметим, что болгарские исследователи не упоминают о том, что данный перевод является подстрочным.

²⁵ См.: Горска легенда от М.Ю. Лермонтов // Библиотека на св. Климент. София, 1888–1889. Т. 1.

²⁶ См.: Въсточна повесть от М.Ю. Лермонтов // Библиотека на св. Климент. София, 1889–1890. Т. 2. № 7–12.

²⁷ См.: Денница, София, 1891. № 11–12. Ноемврий и декемврий. С. 499.

²⁸ Обнаружить издание, в котором впервые был опубликован данный перевод, нам не удалось.

²⁹ См.: Венец. Руссе. 1891. № 5. С. 8–9. Это была лишь первая часть поэмы, вторую в последующих номерах журнала нам обнаружить не удалось. Перевод этот не анонимный, как пишут некоторые болгарские исследователи, а принадлежит М. Москову.

³⁰ См.: Утро. Русе, 1892. № 1. С. 2–4.

Г.К. Куруянова. «Урожайным» на переводы произведений М.Ю. Лермонтова стал 1895 г. На его протяжении появилось сразу два новых перевода лермонтовской поэмы «Беглец» – Петко Р. Славейкова и А. Константинова³¹. Вышли также новые уже стихотворные болгарские переводы поэмы «Мцыри», выполненные Д.К. Поповым и А. Константиновым совместно с Пенчо Славейковым³². В том же году были напечатаны перевод лермонтовской драмы «Menschen und Leidenschaften» – «Хората и страстите» / «Люди и страсти», осуществленный анонимным переводчиком³³, а также драмы «Странный человек» / «Чудный человек» в переводе Й. Йовкова³⁴.

На следующий год основатель пролетарской литературы в Болгарии, поэт Д. Полянов (1876–1953) перевел три стихотворения М.Ю. Лермонтова «Осень», «Дума» и «Дай руку мне, склонись к любви поэта»³⁵. Появился тогда же и новый перевод лермонтовской драмы «Menschen und Leidenschaften» Г. Бычварова, название которой по-болгарски звучало как «Човекът и страстите» / «Человек и страсти»³⁶. В 1897 г. трагически погиб от рук наемных убийц А. Константинов, что сразу же сделало актуальным стихотворение М.Ю. Лермонтова «На смерть поэта». Появилось сразу два болгарских перевода этого произведения – один анонимного переводчика, скрывшего свое имя под обозначением «М. А-в», а второй (довольно вольный) – известного поэта Кирила Христова (1875–1944)³⁷. В том же году возник новый перевод лермонтовской «Казачьей колыбельной песни» / «Ка-

³¹ См.: *Славейков П.Р.* Бежанец, планинска легенда // Българска сбирка. Пловдив, 1895. Кн. III. С. 288–291; *Константинов А.* «Библиотека за малко и голямо». София, 1895. № 5. С. 60–64.

³² См.: «Библиотека за малко и голямо». София, 1895. № 5. С. 30–34.

³³ Хората и страстите. Драма в 5 действия. Пловдив, 1895.

³⁴ См.: *Гургулова М.Д.* Восприятие творчества Лермонтова в Болгарии // Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. В 2-х т. Л., 1976. Т. I. С. 330.

³⁵ См.: Дело. София, 1896. Кн. 10. С. 751; Съвременна младеж, София, 1896. Кн. 3–4. С. 142; *Полянов Д.* Събрани съчинения в 6 тома. София, 1961. Т. 3. С. 234, 235–237; *Гургулова М.* Там же. С. 343.

³⁶ См.: *Бъчваров Г.* Человекът и страстите. Трагедия в пет действия. Шумен, 1896.

³⁷ См.: *Христов К.* «На смерть А. Константинова» // Мисъл, София, 1897. № 5–7.

зашка песен» – плод усилий Пенчо Славейкова³⁸. На следующий год болгары смогли познакомиться с лермонтовской неоконченной повестью «Вадим» в переводе И. Мустакова³⁹, а С.М. Попов, видимо, не вполне удовлетворенный переводом поэмы «Боярин Орша» М. Московым, выпустил ее в собственном болгарском переложении⁴⁰. В 1899 г. появился перевод Пенчо Славейкова лермонтовского стихотворения «Утес» / «Облаче»⁴¹, а на рубеже веков болгары познакомились с «Песней про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» в переводе С. М. Попова⁴² и переводом драмы «Два брата», осуществленным Д. Панайтовым⁴³. Тогда же К. Христов опубликовал и переводы лермонтовских стихотворений «Бородино» и «Валерик»⁴⁴. Таким образом, в последнее двадцатилетие XIX в. большинство произведений М.Ю. Лермонтова в Болгарии было переведено.

Значительно хуже обстояло дело в стране со знанием подробностей из жизни и смерти поэта и общей оценкой его творчества. Первой болгарской публикацией такого рода была очень краткая заметка о М.Ю. Лермонтове, появившаяся в пловдивской газете «Соединение»⁴⁵. Крайне лаконичной была и биографическая справка о русском поэте, помещенная И. Вазовым в переводной Хрестоматии А.Д. Галахова. Эти две публикации, разумеется, не могли удовлетворить любопытство любознательного болгарского читателя, поэтому И. Вазов попытался удовлетворить данный запрос переводом с русского языка биографии М.Ю. Лермонтова из работы Н.В. Гербеля⁴⁶. Но и этого болгар-

³⁸ См.: Цвет. Пловдив, 1897. № 7– 8. Септември и октомври. С. 241–242.

³⁹ См.: Гургулова М. Восприятие творчества Лермонтова в Болгарии // Русско-болгарские фольклорные и литературные связи... С. 330.

⁴⁰ «Библиотека за малко и голямо». София, 1898. № 16. С. 4–39.

⁴¹ См.: Мисъл. София, 1899. № 8–9. С. 182.

⁴² См.: Българска сбирка, София, 1900. № 1, 3. С. 161–166, 12–20.

⁴³ См.: Гургулова М. Восприятие творчества Лермонтова в Болгарии // Русско-болгарские фольклорные и литературные связи... С. 330.

⁴⁴ См.: Войнишка сбирка. София, 1900. № 1 и 2. С. 80–83 и 175–185.

⁴⁵ Съединение. Пловдив, 1883. № 15. С. 3.

⁴⁶ См.: Биографията на М.Ю. Лермонтов // Наука. Пловдив, 1882. № 10. С. 835–840. «Биография» представляла собой раздел книги Н.В. Гербеля «Русские поэты в биографиях и образцах» (СПб., 1873).

скому читателю было явно недостаточно. В 1891 г. болгарский критик Мирчо (под этим псевдонимом скрывался Х. Максимов), опубликовавший краткий биографический очерк о М.Ю. Лермонтове⁴⁷, с возмущением писал, что ни одно из болгарских периодических изданий (за исключением газеты «Новости» / «Новини») не посчитало нужным откликнуться на 50-летие гибели великого русского поэта. «Наша небрежность, – писал он, – просто непростительна. Лермонтова у нас переводят, все мы его читаем, восхищаемся его высокой поэзией, но мало кто из нас знает что-либо об этом великом поэте, его жизни и обстоятельствах, при которых развивался его поэтический дар»⁴⁸. Мирчо отмечал, что в распоряжении болгарского читателя пока имеются всего два очерка. Один переводной вазовский, опубликованный в газете «Наука», другой – собственно болгарский, созданный Д. Ивановым и З. Паламидовым и изданный ими в серии «Народна библиотека» в 1889 г. Свой очерк он считал популяризацией уже известных болгарам фактов из жизни М.Ю. Лермонтова, что тоже, по его мнению, являлось делом полезным.

Прорыв в смысле знакомства болгарских читателей с подробностями из жизни и творчества М.Ю. Лермонтова произошел в 1894 г., когда на болгарский язык был переведен очерк о великом русском поэте российского критика М.А. Скабичевского⁴⁹. Он был написан очень живо и увлекательно, в нем воссоздавался довольно реалистичный портрет поэта, лишенный той идеологической ретуши, которая появилась позднее в советское время. Критик подробно описал трудные годы детства Лермонтова, негативно сказавшиеся на формировании его характера: разлад в семье, раннее угасание умершей от чахотки матери, жизнь порознь с отцом, балование его деспотичной бабушкой, возложившей на себя заботу о его воспитании. Все это привело к появлению в характере Лермонтова крайне негативных черт – эгоцентричности, деспотичности, жестокости, неуживчивости, неуступчивости, презрительности, язвительности, склонности к издевкам. Еще в детские годы он с наслаждением давил мух,

⁴⁷ Мирчо. Михаил Юриевич Лермонтов (Биографичен очерк) // Дума. Пловдив-София, 1891. № 1. С. 47–54.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Очерк был опубликован М.А. Скабичевским в России в 1891 г., и появился в болгарском переводе спустя три года: См.: Скабичевский М.А. М.Ю. Лермонтов (Негова живот и литературната му деятелност). Превел М. Москов. Търново, 1894.

срывал в саду самые красивые цветы, разбрасывая их по тропинкам, ломал садовые кустарники. Во многом эти качества объяснялись и дурной физической наружностью Лермонтова, которая причиняла ему большие внутренние страдания и вызывала раздражительность. Он страдал от того, что у него прыщавая кожа, низкий рост, кривые ноги, а позднее появилась и хромота, возникшая в результате перелома ноги в конном манеже при объезде буйного жеребца. Недоволен он был и своим незнатным происхождением, и недостатком средств на сносную жизнь. Отсюда и возникла поддерживаемая им легенда о своей родословной, идущей от испанских герцогов, появление драмы с неожиданным сюжетом – «Испанцы», псевдонима на испанский манер «Лерма», которым он подписывал некоторые из своих ранних произведений.

Но при этом у Лермонтова была ранимая, тонкая, отзывчивая на ласку чувствительная душа. Он начал влюбляться еще с мальчишеских лет, пережив первые любовные чувства в 9 и 12 лет. Третью любовь он испытал в 16 лет, влюбившись в свою кузину Катю Сушкову, которая была старше его на три года. Мальчик Миша не терпел малейшей несправедливости, у него были блестящие способности, отличная память, великолепное чувство слова, превосходное знание иностранных языков, которые преподавали ему прекрасные репетиторы. Французскому языку его обучал полковник Капе – француз, оставшийся в России после войны 1812 г., английскому – англичанин Виндсон, служивший ранее гувернером в доме графа Уварова, немецкому – еврей Леви. Довольно быстро мальчик получил возможность читать Байрона, Шекспира, Гете, Шиллера в оригинале. Русскую литературу Мише преподавал поэт Алексей Федорович Мерзляков. У мальчика были неплохие музыкальные способности и ему легко давались уроки игры на скрипке и фортепьяно. Что же касается наклонностей Лермонтова к рисованию, то о его замечательных рисунках и картинах наслышано большинство читателей, поэтому говорить об этом излишне.

При всем этом Лермонтову в дальнейшем не удалось получить диплом об университетском образовании. Прочувшись почти два года в Московском университете, он вступил в конфликт с одним из профессоров и был исключен из числа студентов. Попытка продолжить образование в Санкт-Петербургском университете оказалась безуспешной, поскольку тамошние университетские власти отказались перезачесть ему дисциплины, сданные им в Москве. Не желая терять два года (учиться целых

шесть лет ради университетского диплома вместо обычных четырех) Лермонтов решил, как и многие его друзья, поступить в Школу гвардейских кавалерийских юнкеров. Находясь в ней, он участвовал в пирушках курсантов, предавался оргиям, был заводилой в озорных проделках. Именно в эти годы написал ряд хулиганских, откровенно эротических стихов («Петергофский праздник», «Уланша» и «Госпиталь») под псевдонимом «граф Диарбекир» и «Стеланов». Но все это лишь внешняя событийная канва и неровная, зигзагообразная сторона его жизни. Помимо нее, помимо гусарских проделок, попоек, игры в карты (в результате которой он дважды проиграл довольно крупные суммы денег) была другая, творческая, созидательная сторона, которая не оставляла его с раннего возраста.

Дуэль с французским посланником Э. Барантом и распространившееся в тысячах списков гневно-обличительное стихотворение М.Ю. Лермонтова «На смерть поэта» стали причиной разжалования Лермонтова и ссылкой его в действующую армию на Кавказ. Воюя в Чечне, М.Ю. Лермонтов проявил незаурядную смелость, был представлен к награде, но это представление было отклонено. Именно в то время появилось его стихотворение «Валерик», в котором речь шла о настоящем сражении, развернувшемся на этой реке недалеко от селения Гехи. Чеченцы вырыли окопы, укрепив их брустверами из поваленных деревьев, откуда ожесточенно отстреливались, и эти окопы пришлось брать яростным штурмом в штыковой атаке.

После возвращения из ссылки М.Ю. Лермонтов подал прошение об отставке, но оно не было удовлетворено. Петербургская прорицательница Александра Филипповна, которую в шутку называли «Александром Македонским», предрекла Лермонтову отказ на прошение об отставке, сказав, что он «получит другое увольнение, после которого ему не придется больше никого ни о чем просить». Лермонтова не покидало вслед за этим мрачное предчувствие близкой смерти. Он был снова отправлен в действующий отряд на Кавказ. По пути ему удалось отклониться от этого назначения и остаться в Пятигорске по болезни для лечения на водах. Именно здесь произошло его столкновение с Н.С. Мартыновым – высоким красавцем, отставным майором, так и не преуспевшим в военной карьере. Мартынов отпустил бакенбарды, облачился в черкеску, приторочил к поясу большой кинжал и разгуливал по курорту с мрачным байроновским видом. Его театральность и фальшивость стали объектом язвительных лермонтовских шуток и эпиграмм, чего он не мог снести.

Науськиваемый недругами поэта Мартынов вызвал Лермонтова на дуэль, которая оказалась для того роковой. Пуля Мартынова пронзила сердце поэта, и тот упал как подкошенный. Осознав, что Лермонтова больше нет, Мартынов, бывший ранее с ним в дружеских отношениях, припал к мертвому телу с криком «Миша, прости!». За дуэль Мартынова заключили на три месяца в Киевскую крепость, приговорив к церковному покаянию. Будучи человеком небедным, он жил в богатой келье, утверждал, что регулярно навещает могилу Лермонтова, хотя это было неправдой. В Тарханах, где упокоилось тело поэта, он был лишь однажды.

В монографии М.А. Скабичевского не было развернутого литературоведческого анализа лермонтовских произведений, поскольку он ставил перед собой лишь задачу создания увлекательной биографии Лермонтова. И ему это вполне удалось. Пожалуй, впервые болгарский читатель получил и представление о том, как выглядел великий русский поэт. В болгарском переводе книги М.А. Скабичевского воспроизводилась акварель работы А.И. Клюндера 1838 г. с изображением М.Ю. Лермонтова в сюртуке лейб-гвардии Гусарского полка. А в послесловии к книге переводчик М. Москов писал о том, что Лермонтов «удостоился быть переведенным в Болгарии более всех других европейских писателей»⁵⁰, что было абсолютной правдой. После перевода этой книги на болгарский язык долгое время в Болгарии при печатании лермонтовских произведений издания иногда снабжались краткими биографиями М.Ю. Лермонтова. Данные для них черпались главным образом из работ М.А. Скабичевского и Н.В. Гербеля.

Одновременно с переводом книги М.А. Скабичевского в Болгарии появилась статья с кратким анализом «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Она принадлежала перу видного национального критика К. Крыстева и была издана в сборнике его работ⁵¹. В ней ученый преимущественно был занят проведением параллелей между состоянием болгарского общества в конце XIX в. и тем, что творилось в русской литературе и обществе в эпоху М.Ю. Лермонтова. Он ставил в пример болгарским писателям мастерство русского поэта, останавливался на его приемах создания портретных характеристик и пейзажей и приходил к выводу о близости художественного стиля

⁵⁰ Там же. С. 132.

⁵¹ См.: *Кръстев К.* Един портрет на нашето поколение // Етюди и критики. София, 1894. С. 25–26.

М.Ю. Лермонтова к реализму. Более подробно остановился на биографии и творчестве М.Ю. Лермонтова выдающийся болгарский археограф, фольклорист и историк литературы, впоследствии профессор Софийского университета и академик Йордан Иванов (1872–1947). В своей «Истории славянских литератур»⁵² он помимо биографии поэта давал характеристики отдельным его произведениям и литературной эпохе. Й. Иванов был одаренным ученым, но «лермонтовский» раздел его труда нельзя признать удачным. Болгарский литературовед Малчо Николов справедливо критиковал Й. Иванова за неуклюжесть и расплывчатость формулировок, иллюстрируя их конкретными невнятными пассажами из данного раздела⁵³.

Через два года после выхода «Истории славянских литератур» Й. Иванова в Болгарии появилась первая рецензия на переводы лермонтовских стихотворений⁵⁴. Она была опубликована под инициалами «Л.М.», за которыми скрыл свое имя ученый Любомир Милетич (1863–1937), ставший впоследствии президентом Болгарской академии наук. В ней содержалась похвала автора стремлению болгарских поэтов обеспечить читателя лучшими образцами зарубежной литературы, переведенных на родной для него болгарский язык. Перевод С.М. Попова лермонтовской поэмы «Боярин Орша» Л. Милетич назвал «сносным» и признал, что со временем переводчик может стать мастером своего дела. Вместе с тем он отметил и некоторые его недочеты: употребление нескольких сложных болгарских прошедших времен (в болгарском языке их три, а в русском всего одно), что затрудняет чтение; по мнению Л. Милетича, можно было прибегнуть к настоящему историческому времени, и тогда языковая пластичность оригинала была бы сохранена. Критически отнесся он и к использованию переводчиком явных русизмов («вдруг», «фунар» (вм. болгарского «фенер». – *И.К.*), «насилует» и др.) или неоправданных переносов ударений в болгарских словах ради сохранения рифмы. Но все эти огрехи, по его словам, могут быть легко устранены при втором издании перевода.

⁵² Иванов Й. История на славянските литератури. Пловдив, 1896. С. 168–180.

⁵³ См.: Николов Малчо. Лермонтов у нас (Кога е писано у нас за Лермонтов)... С. 252.

⁵⁴ Л.М. М.Ю. Лермонтов. Болярин Орша. Поема. Прев. Ст. М. Попов // Българска сбирка. София, 1898. С. 131–133.

III. 1900 – середина 30-х гг. XX в. В продолжение данного периода совершенствуются переводы произведений М.Ю. Лермонтова на болгарский язык, появляются новые, более совершенные варианты переводов, созданные подрастающими поколениями болгарских поэтов. Углубляются знания о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова главным образом за счет переводов книг и статей зарубежных лермонтоведов, растет число работ, посвященных успехам и недочетам болгарских переводчиков русского классика. Конец данного периода и начало нового связан с подготовкой к 100-летию гибели поэта и оживлением среди болгарских русофилов после восстановления в 1934 г. дипломатических отношений между Болгарией и Россией, прерванных во время Первой мировой войны.

В этот период среди переводчиков произведений М.Ю. Лермонтова на болгарский язык возникла, становясь все более заметной, фигура Людмила Стоянова (1888–1973) – будущего крупного писателя, ученого и общественного деятеля. Его переводы были настолько талантливы, что издатели печатали их с большой охотой. Роман «Герой нашего времени» в его переводе, например, издавался за эти годы рекордное число раз: в 1917, 1920, 1925 и 1928 гг. В этом смысле он оставил далеко позади перевод того же романа Д. Бабева, который сумел напечатать его только единожды (1920). Л. Стоянов публиковал также отдельными изданиями свои переводы «Демона», который за этот период вышел четыре раза (1915, 1917, 1919, 1925), и «Боярина Орши» (1919). Ему же принадлежали переводы лермонтовских стихотворений в двух других изданиях: «М.Ю. Лермонтов. Избранные стихотворения» (1919) и «М.Ю. Лермонтов. Поэмы» (1921). Кроме Л. Стоянова и Д. Бабева, появились и другие болгарские переводчики поэзии и прозы М.Ю. Лермонтова: С. Василев, например, в 1911 г. перевел поэму «Демон», а Димитр Гимиджийский сразу несколько поэм великого русского поэта⁵⁵. Имелись случаи анонимных переводов романа «Героя нашего времени» и его частей, публиковавшихся под экзотическими названиями⁵⁶.

⁵⁵ *Лермонтов М.Ю.* Мцири, Бежанец и др. поэмы. Прев. Д. Гимиджийски. София, 1921.

⁵⁶ См., например: *Лермонтов М.Ю.* Историята на една любов. Прев. Ив. Д. К. Велико Търново, 1908; *М.Ю. Лермонтов.* Любовта на офицера с красивата черкеска. Роман с биографията и книжовната дейност на Лермонтов. Превод от руски. Пловдив, 1914. (Предисловие написано

В юбилейном 1914 г. (столетие рождения М.Ю. Лермонтова) в Болгарии впервые была опубликована лермонтовская поэма «Аул Бустанджи» в болгарском переводе С. Дринова⁵⁷. А год спустя С. Чилингиров опубликовал свой перевод лермонтовского стихотворения «Сон»⁵⁸.

В течение анализируемого периода продолжали расширяться в стране также знания о фактах биографии М.Ю. Лермонтова, об объеме его творческого наследия, переведенного в Болгарии, и особенностях поэтики лермонтовских произведений. Почти в самом начале этого периода в Болгарии был переведен очередной очерк о М.Ю. Лермонтове, принадлежавший немецкому лермонтоведу Фридриху Боденштедту (1819–1892). Он прожил в Москве около 2-х лет, лично встречался с русским поэтом и после возвращения на родину в 1862 г. издал двухтомник своих переводов лермонтовской поэзии, снабженный авторским предисловием и послесловием. В России Ф. Боденштедт опубликовал свои воспоминания о М.Ю. Лермонтове в журнале «Современник», которые в 1903 г. перевели на болгарский язык⁵⁹.

По случаю приближения столетия рождения М.Ю. Лермонтова в России в 1913 г. вышло изданное Императорской академией наук Полное собрание сочинений поэта. В 5-м его томе был опубликован библиографический очерк П.А. Заболотского, в котором имелся небольшой раздел «Лермонтов в Болгарии»⁶⁰. Российский ученый не работал в болгарских библиотеках, поэтому пропуски и ошибки в его работе были неизбежны. На его очерк откликнулся в своей юбилейной статье о Лермонтове болгарский исследователь. Н. Бобчев⁶¹. Его небольшая заметка со-

Р. Станчовым. – И.К.); *М.Ю. Лермонтов*. Красивата черкезка. Роман. Пловдив, 1925.

⁵⁷ Дринов С. Аулт Бустанджи от М. Лермонтов // Българска сбирка. София, 1914. Кн. 1. С. 28–36.

⁵⁸ Чилингиров С. Сън // Свободно мнение. София, 1915. № 13. С. 199.

⁵⁹ См.: Современник. М., 1861. № 2. С. 326–423; *Воденицедт* за Лермонтов. Критически етюд. София, 1903.

⁶⁰ Заболотский П.А. Лермонтов у славян // Полное собрание сочинений М.Ю. Лермонтова. СПб., 1913. Т. V. Ч. 1. С. 79–102. В том же году оттиск этого очерка вышел отдельным изданием.

⁶¹ Бобчев Н. Лермонтов у нас (По случай 100-годишнината от рождението му) // Българска сбирка. София, 1914. Кн. 9. С. 595–599; См. также анонимную статью «М.Ю. Лермонтов у нас» // Просвета, София, 1911. Кн. 5–6.

стояла из двух частей: напоминания о значении творчества писателя для мировой и болгарской литературы и отклика на болгарский раздел П.А. Заболотского «Лермонтов у славян». Н. Бобчев приветствовал появление этого труда, но отметил наличие в нем пропусков и неточностей. Они, как он считал, являются закономерными, поскольку российский ученый готовил свой очерк в провинциальном Нежине. По наблюдению Н. Бобчева, П.А. Заболотский не подозревал о существовании наиболее раннего болгарского перевода лермонтовского стихотворения «Беглец», выполненного П.Р. Славейковым, – вместо этого он в качестве первого указал перевод А. Константинова и Пенчо Славейкова. Остались неизвестными для П.А. Заболотского и первые переложения на болгарский язык лермонтовской поэмы «Мцыри», предпринятые переводчиками И.А. Драгневым (1888) и Д.К. Поповым (1895). Ничего не сообщил он и о болгарских переводах произведений «Песня про царя Ивана Васильевича и удалого купца Калашникова» С.М. Попова, «Боярин Орша» (переводы С.М. Попова и М. Москова), «Хаджи-Абрек» К. Савова и ряда других.

В части своего отклика, посвященной месту М.Ю. Лермонтова в европейской и болгарской литературе, Н. Бобчев отмечал исключительную популярность поэзии М. Ю. Лермонтова в Болгарии. «Мало кто из наших гимназистов не знает наизусть хотя бы 3 или 4 стихотворения Лермонтова из числа наиболее известных», – писал в своей заметке Н. Бобчев. И далее: «... мало кто из них (гимназистов. – *И.К.*), совершая прогулки с друзьями, не оглашал воздух лермонтовской песней “Выхожу один я на дорогу...”»⁶². Особо остановился Н. Бобчев на том повышенном внимании, которое отводится изучению произведений русского поэта в болгарских мужских и девичьих гимназиях. С 1912 г. в них началось изучение поэм «Мцыри», «Песня про ... купца Калашникова», повестей «Бэла» и «Максим Максимыч» из «Героя нашего времени» и других произведений М.Ю. Лермонтова. Иначе, по его словам, и быть не могло, потому что, несмотря на недолгую жизнь (М. Ю. Лермонтов не дожил и до 27 лет – возраста, когда большинство поэтов только начинают настоящему творить), он создал имя, равное имени Пушкина.

Другое место в очерке П.А. Заболотского, вызывавшее в Болгарии интерес, – попытки автора оценить качество болгарских переводов произведений М.Ю. Лермонтова. По поводу ва-

⁶² Там же. С. 596.

зовских переводов он писал, например, следующее: «Настоящим переводчиком на болгарский язык лермонтовских произведений следует признать крупного болгарского писателя И.М. Вазова. Достоинством вазовских переводов из Лермонтова является, между прочим, стремление сохранять при переводе и размер подлинника. Неточности при переводе оригиналов неизбежны, однако, даже в самых удачных переводах с одного языка на другой»⁶³. Можно согласиться с этими словами ученого, но данные критерии качества и комплиментарность распространялись у него и на переводы других болгарских поэтов, в том числе откровенно слабые. Не случайно М. Николов посчитал оценку болгарских переводов П.А. Заболотским «чрезмерно снисходительной»: перевод «очень удачный», «перевод точный», произведение «переведено целиком и без серьезных недочетов»⁶⁴. Добавим от себя, что для оценки качества перевода стихотворных произведений на иностранный язык нужно не просто знать его в совершенстве – следует иметь четкое представление о тех ассоциациях, которые вызывают у носителей этого языка использованное переводчиком слово.

В очерке П.А. Заболотского, однако, присутствовало одно важное наблюдение, которое вряд ли смог бы оспорить даже самый привередливый критик. «Ни оригинальных болгарских биографий Лермонтова, – писал П.А. Заболотский, – ни самостоятельных монографий о нем (в Болгарии. – *И.К.*) не имеется». Сведения о Лермонтове на болгарском языке, по его утверждению, имеют сугубо переводной, компилятивный характер. И в этом не было ничего удивительного, потому что в тогдашней Болгарии отсутствовали специалисты по русской классической литературе, способные сказать нечто новое в отношении жизни Лермонтова или написанных им произведений. Издатели и переводчики разумно предпочитали использовать наиболее интересные материалы о Лермонтове, печатавшиеся в России. Так, например, поступили они во время 50-летия со дня смерти поэта в 1891 г., когда редакция журнала «Денница» опубликовала подборку наиболее интересных цитат о Лермонтове из российского журнала «Русская мысль»⁶⁵.

⁶³ Заболотский П.А. М.Ю. Лермонтов у славян. СПб., 1913. С. 3.

⁶⁴ Николов М. Лермонтов у нас // Литературни характеристики и паралели. София, 1928. С. 71.

⁶⁵ См.: Петдесетолетие от смъртта на Лермонтов // Денница. София, 1891. Ноемврий и декемврий. № 10–11. С. 560–561.

Эта традиция, как мы увидим, продолжалась в рассматриваемый нами период и в дальнейшем. Свой вклад в лермонтоведение вносили русские эмигранты. Профессор Харьковского университета М.Г. Попруженко после большевистского переворота 1917 г. переместился в Болгарию и публиковал здесь свои научные работы. В 1928 г. он напечатал небольшую статью, посвященную анализу лермонтовского «Демона»⁶⁶. Другой русский эмигрант из Одессы, профессор Софийского университета П.М. Бицилли (1879–1953) в 1934 г. издал «Краткую историю русской литературы», в которой имелся раздел о М.Ю. Лермонтове. К сожалению, эта книга отсутствует в софийской Национальной библиотеке им. свв. Кирилла и Мефодия, но о вкладе ученого в лермонтоведение можно судить по данным, представленным в относительно недавно изданном сборнике его избранных трудов⁶⁷. П.М. Бицилли интересовали преимущественно тонкости русского стихосложения и место в его истории поэзии М.Ю. Лермонтова. Он установил, что именно в лермонтовской поэзии впервые утверждается ритмическая пауза, тяготение к длинным стопам и четырехстопным ямба без женских рифм («Бородино» и «Мцыри») – размеры, позаимствованные поэтом у Байрона и Гете. Прекрасно проиллюстрировал П.М. Бицилли и быстрое совершенствование души и поэтического мастерства М.Ю. Лермонтова. Разница между написанием по-детски неумелого стихотворения «В уме своем я создал мир иной...» (1829) и зрелых стихотворений «Ангел» и «Небо и звезды» (оба –1831) составляет всего три года. Детально проанализированы ученым ритмическое богатство стиля М.Ю. Лермонтова и постепенная его эволюция от навеянного Байроном классического ямба («Демон») к пятистопному хорею («Выхожу один я на дорогу...»), комбинированному применению слов-стоп, скрытым рифмам, односложным ударным словам, пристрастиям к дихотомиям и антитезам, почти прозаическому интеллектуализму и отвлеченному поэтическому мышлению, вызываемому лермонтовским мироощущением⁶⁸.

⁶⁶ Попруженко М.Г. М.Ю. Лермонтов и неговият «Демон» // Българска мисъл. София, 1928. Кн. 1. С. 44–51.

⁶⁷ См.: Бицилли П.М. Место Лермонтова в истории русской поэзии // Избранные труды по филологии. Наследие. Изд. ОЛЯ. 1996. С. 456–478.

⁶⁸ Болгарская исследовательница М. Гургулова пишет о том, что в исследовании П.М. Бицилли «дают о себе знать принципы формали-

Произошли на протяжении данного периода в Болгарии и известные сдвиги, связанные с драматургией М.Ю. Лермонтова и болгарским театром. В 1906 г. некий аноним осуществил новый перевод лермонтовской драмы «Странный человек», озаглавив ее как «Чудак» / «Чудакът»⁶⁹. А через четыре года в театре «Болгарская оперная дружба» была поставлена опера А.Г. Рубинштейна «Демон».

IV. Середина 30-х – конец 80-х гг. XX в. В указанный период в связи с приближением двух юбилеев М.Ю. Лермонтова (125-летие рождения в 1939 г. и 100-летие гибели в 1941 г.) развитие парадигмы «Лермонтов и Болгария» становится более динамичным. Этому способствует восстановление дипломатических отношений между Болгарией и Россией, прерванных в период Первой мировой войны. Завязываются прямые контакты с советскими лермонтоведами, осуществляются выпуски совместных изданий, посвященных М.Ю. Лермонтову, подготовленных болгарскими и советскими учеными и творцами. Переводится и начинает ставиться в театрах Болгарии пьеса М.Ю. Лермонтова «Маскарад». Появляется первая болгарская научно-популярная монография о великом русском поэте. Выходит первое полное собрание его сочинений на болгарском языке. Переиздания избранных сочинений М.Ю. Лермонтова становятся в стране регулярными. Среди болгарских переводчиков произведений М.Ю. Лермонтова появляются новые имена. В болгарских школах начинает изучаться русский язык, в крупнейших болгарских вузах создаются кафедры русской классической и советской литературы. Два поколения болгарских литературоведов-русистов уделяют М.Ю. Лермонтову в своих научных исследованиях повышенное внимание. В лермонтовской болгарской парадигме этот период является самым интенсивным, богатым и разнообразным.

стической критики» (см.: *Гургулова М.* Восприятие творчества М.Ю. Лермонтова в Болгарии... С. 347). На наш взгляд, от этого ярлыка веет атмосферой шельмования «буржуазной фактографической науки», которая не сумела подняться до понимания сути вещей учеными, вставшими на позиции марксизма-ленинизма. Работа П.М. Бицилли о поэзии М.Ю. Лермонтова написана в духе лучших академических исследований по истории русского стихосложения.

⁶⁹ *Каракостов С.* История на руския и съветския театър. София, 1953. Ч. II. С. 156.

Подготовка болгарских творцов к столетнему юбилею со дня гибели М.Ю. Лермонтова и восстановление в 1934 г. дипломатических отношений между Болгарией и Россией, прерванных в период Первой мировой войны, положили начало новой главе в теме «Лермонтов и Болгария». В Софии было создано Болгаро-советское общество, в задачи которого наряду с другими входило распространение в стране достижений русской классической и советской культуры, литературы и театра. Первым его председателем был избран крупнейший переводчик лермонтовских произведений Л. Стоянов. В 1935 г. на болгарском языке впервые появилась лучшая пьеса М.Ю. Лермонтова «Маскарад», переведенная талантливым переводчиком, поэтом Д. Подвырзачовым. Последнее было очень важным, поскольку данную пьесу М.Ю. Лермонтов написал в стихах, и удачный ее перевод мог осуществить только творец, обладающий поэтическим дарованием.

В том же году «Маскарад» был поставлен в софийском Народном театре режиссером русского происхождения Ю.Д. Яковлевым и вызвал оживленные, но местами неоднозначные отклики в болгарской прессе. Д. Бардов, например, верно оценивал пьесу как сатиру на социально-политическую обстановку в России времен М.Ю. Лермонтова. Но одновременно он трактовал сущность Евгения Арбенина как эгоистичную натуру, полную безграничной гордости и презрительной озлобленности по отношению к окружающим его людям⁷⁰. А болгарский драматург К. Зидаров считал пьесу Лермонтова слабой и не заслуживающей внимания. Образ Арбенина, по его мнению, есть воплощение «мировой скорби», которая едва ли сегодня может кого-либо заинтересовать. Он построен из смеси байронизма с немецкой драмой и носит чисто эпигонский характер⁷¹. Как драматург он отметил слабости сценической постановки пьесы, удачную или не очень игру болгарских актеров.

В связи с празднованием двух юбилеев М.Ю. Лермонтова в Болгарии появились маленькие статьи, напоминающие болгарскому читателю о фактах влияния творчества М.Ю. Лермонтова на крупнейших болгарских поэтов и об отдельных болгарских

⁷⁰ См.: Бардов Д. Народен театър: Маскарад // Нов свят. София, 1936. № 3. С. 13.

⁷¹ Зидаров К. Маскарад // Български народен театър. София, 1936. 1 января. № 106–107. С. 2.

переводах его произведений⁷². Обогадилась местная традиция переводов работ российских лермонтоведов. На болгарский язык были переведены исследования Б.М. Эйхенбаума, П.С. Кохана и В. Саводника⁷³. В эти годы в Болгарии впервые появились юбилейные издания связанные с М.Ю. Лермонтовым, подготовленные совместно болгарскими и советскими писателями, переводчиками и учеными. Таким, например, был один из специальных выпусков газеты «Литературный голос» в 1939 г.⁷⁴ В начале номера был помещен портрет поэта в бурке работы художника А. Панова. Здесь же публиковались лермонтовские стихотворения «Бородино» и «Валерик» в переводе К. Христова, считавшего их лучшими баталистическими стихотворениями из тех, что имеются в болгарской оригинальной и переводной поэзии. В яркой передовой статье болгарский ученый и писатель С. Чилингиров подчеркивал, что М.Ю. Лермонтов сделался самым переводимым и самым известным в Болгарии зарубежным поэтом, превзойдя в этом смысле даже А.С. Пушкина. По его словам, он стал настолько «своим», что влияние его творчества чувствуется в лучших написанных болгарскими поэтическими произведениях. Даже то небольшое, что известно сегодня о Лермонтове, достаточно для того, чтобы болгары были ему благодарны и поставили его среди самых первых учителей своих больших и малых поэтов. Пушкин уступил место своему младшему собрату, потому что Лермонтов ставил вопрос: а что дальше? Ведь одно дело стремиться к свободе, а другое – посеять ее в душах людей. После освобождения Болгарии от турок все фактически только началось, и болгары очутились между миром старым и миром новым, европейским.

О содержании следующих за передовой статьёй статей других авторов говорят сами их названия: «Печорин» Петра Горянского, «Социальные мотивы у Лермонтова» М. Чавдарова, «Лермонтов и Байрон» Веселина Ханчева, «Изгнание из рая» Г. Раппопорта, «Лермонтов и мировая культура» Леонида Гроссмана, «Лермонтов разрушитель гнили» Дженю Василева.

⁷² См., например: М.Ю. Лермонтов. Бележки // Варненски новини. 1934, 25 октомври; Варненски новини. 1941, 19 февруари; *Бабев Д.* Лермонтов у нас. Мир. София, 1939. № 11765.

⁷³ См.: *Эйхенбаум Б.М.* М.Ю. Лермонтов. Биография. София, 1940; *Кохан П.С., Саводник В.* Руски писатели. Пушкин, Лермонтов, Гогол, Тургенев. София, 1939; Депозировано в 1940.

⁷⁴ См.: Литературен глас. София, 1939. 20 декември. № 454. С. 1–5.

К юбилеям основательно подготовился и болгарский писатель, коммунист Арман Бурух, выпустивший о поэте несколько публикаций под псевдонимом А. Белчев. В 1939 и 1941 гг. он напечатал две популярные статьи о поэте в газетах «Светлоструй» и «Завой»⁷⁵ и помимо них первую болгарскую научно-популярную монографию о М.Ю. Лермонтове⁷⁶. В ней он отразил достижения советского лермонтоведения в изучении связи творчества поэта с социально-политической жизнью России 20-х – 40-х гг. XIX в. и русской литературой того времени. Анализу отдельных произведений М.Ю. Лермонтова в книге не было отведено должного места, однако автор впервые попытался охарактеризовать его целиком, в том числе впервые и лермонтовскую драматургию: пьесу «Испанцы» и особенно «Маскарад». Его позиция по отношению к главному герою Евгению Арбенину и ко всей драме в целом отличалась от мнения предыдущих болгарских критиков. Арбенин – сильная, волевая личность, поднимающаяся над лживой моралью своей среды, но не способная как-либо ее изменить. В этом ее сила и бессилие, взлет и неизбежное падение⁷⁷.

В 1940 г. С. Чилингиров опубликовал свой перевод лермонтовских стихотворений «Парус» и «Утес» / «Балкан»⁷⁸. А год спустя вышли «Избранные стихотворения М.Ю. Лермонтова» в переводе Йордана Ковачева⁷⁹ и «Песни и поэмы М.Ю. Лермонтова», изданные Богомилом Райновым и Иваном

⁷⁵ См. *Белчев А.* М.Ю. Лермонтов (125 години от рождението му) // Светлоструй. София, 1939. № 2. С. 3. *Он же:* М.Ю. Лермонтов // Завой. Варна, 1941. № 14. К сожалению, нам не удалось ознакомиться с данной статьей *de visu*: подшивка с данным номером издания, имеющаяся в НБКМ, была в реставрации.

⁷⁶ *Белчев А.* М.Ю. Лермонтов. София, 1941; 2-е издание: София, 1946.

⁷⁷ *Германов Г.* Драматургията на М.Ю. Лермонтов в българската критика... С. 395.

⁷⁸ *Чилингиров С.* Парус, Балкан // Славянска беседа. София, 1940. № 5. С. 302.

⁷⁹ *Лермонтов М.Ю.* Избрани стихотворения. Прев. Йордан Ковачев. София, 1941.

Буриным⁸⁰. Публикуются новые переводы лермонтовского романа «Герой нашего времени»⁸¹.

Но самым крупным событием предюбилейных и юбилейных лет в Болгарии стало издание в 1942 г. Полного пятитомного собрания сочинений М.Ю. Лермонтова. В нем болгарский читатель впервые получал собранные в одном выпуске максимум знаний не только о почти всех опубликованных в России произведениях М.Ю. Лермонтова, но и о трагической судьбе писателя и его творческой биографии, знакомился с оценками русских и болгарских критиков его важнейших произведений. Каждый том предварялся литературоведческой статьей или биографическими и библиографическими комментариями. Первый том сопровождался вступлением И. Иванова с портретом Лермонтова работы А.П. Шан-Гирея и 12 другими иллюстрациями. Здесь были помещены вид Тархан, портрет поэта в годы его учебы в Московском университете, эскиз боярина Орши, оставленный поэтом на полях черновика и репродукции хранящейся в Новгороде картины Лермонтова «Воспоминание о Кавказе» (1838–1839, масло). Болгарский читатель впервые увидел рисунок поэта «Переход через Судак» и изображение дома Реброва в Кисловодске, в котором развивалось действие романа «Герой нашего времени». То же самое относится к изображениям дома, в котором Лермонтов жил в Пятигорске, и дома генерала Верзилина, где Н.С. Мартынов вызвал поэта на дуэль. Впервые представал перед болгарским читателем и вид самого места дуэли у подножия горы Машук, рисунок А.И. Арнольди с изображением могилы М.Ю. Лермонтова 1841 г. в Пятигорске и вид памятника, установленного поэту в этом городе. Вступление И. Иванова было написано прекрасным языком, оно содержало в себе тонкий анализ раннего внутреннего мира русского поэтического гения и не менее тонкие характеристики его отдельных произведений. Болгарский читатель также впервые узнавал из него подробности и факты из гипотетической шотландской родословной Лермонтова и много других новых для него сведений.

Почти все переводы лермонтовских произведений в данном издании, за исключением пьесы «Маскарад», принадлежали

⁸⁰ *Лермонтов М.Ю.* Песни и поэмы. Подгот. Б. Райнов и И. Бурин. София, 1941.

⁸¹ *Лермонтов М.Ю.* Герой на нашето време. Прев. И. Калчев. София, 1937; 2-е изд. – София, 1942; *Лермонтов М.Ю.* Герой на нашето време. Прев. Х. Радевски. София, 1942.

Л. Стоянову. Он занимался ими свыше 30 лет и приложил немало усилий для того, чтобы они увидели свет. Выпуски специального посвященного М.Ю. Лермонтову номера «Литературного гласа» в 1939 г. и Полного собрания сочинений великого русского поэта в Болгарии в 1942 г. были актами гражданского мужества со стороны болгарских творцов. Напомним, что в 1939 г. началась Вторая мировая война, а в 1942 фашистские полчища рвались к Сталинграду, и чаша весов в этой в исторической битве колебалась. При этом Болгария, хотя не воевала против СССР на стороне Гитлера, но официально была военной союзницей Германии. Эти издания внесли свой вклад в духовную битву за умы в стране, которая, несмотря на все военные и политические перипетии в годы Второй мировой войны, не разрывала дипломатических отношений с СССР⁸².

После завершения Второй мировой войны и прихода к власти болгарских коммунистов страна взяла курс на строительство социализма, политического, экономического и культурного сближения с СССР. В Болгарии участились переиздания сочинений М.Ю. Лермонтова в болгарских переводах, появились и новые их варианты. Засверкали имена новых переводчиков поэзии и прозы великого русского писателя. Наиболее известными из них были поэты Христо Радевский и Никола Фурнаджиев. Перевод романа «Герой нашего времени» Х. Радевского (1942) публиковался затем еще четыре раза (1954, 1977, 1980 и 1984). Что же касается Н. Фурнаджиева, то он выпустил в 1961 г. сборник собственных переводов избранных стихотворений и поэм М.Ю. Лермонтова⁸³. Кроме того, отдельные лермонтовские произведения переводили на болгарский язык такие видные писатели и переводчики, как Атанас Далчев, Элисавета Багряна, Андрей Германов, Петр Велчев, Крыстьо Станишев, Григор Ленков и др. Литературовед Г. Германов составил сборник избранных стихотворений М.Ю. Лермонтова и написал для него предисловие⁸⁴. Пробовали свои силы здесь и не очень маститые переводчики, например Х. Левенсона, издавшего перевод романа «Герой нашего

⁸² Ни царь Борис III, ни болгарский парламент не выступали за разрыв дипломатических отношений с СССР, опасаясь народного возмущения. Они были прерваны 5 сентября 1944 г., когда Красная армия приблизилась к границе Болгарии и объявила ей войну.

⁸³ М.Ю. Лермонтов. Избрани стихотворения и поеми. Прев. от руски Н. Фурнаджиев. София, 1961.

⁸⁴ М.Ю. Лермонтов. Избрани стихотворения. Съст. и пред. Г. Германов. София, 1964.

времени» в 1949 г., или Л. Статкова, опубликовавшего избранные стихотворения М.Ю. Лермонтова в 1954 г.

Заметным событием в болгарской «лермонтиане» стал выход в 60-е гг. XX в. четырехтомника избранных сочинений великого русского поэта⁸⁵. Он был подготовлен на основе советского четырехтомного издания 1958 г. с привлечением новых, более совершенных болгарских переводов. В нем, в частности, были опубликованы очень удачные переводы лермонтовских пьес «Испанцы» (С. Бакырджиев) и «Маскарад» (перевод был выполнен болгарским драматургом И. Радоевым). А через двадцать лет в 1986 г. был опубликован солидный том избранных сочинений М.Ю. Лермонтова⁸⁶, в котором были помещены переводы И. Вазова, Г. Ленкова, Л. Любенова, К. Кадийского и других талантливых переводчиков.

Повышение интереса к творчеству М.Ю. Лермонтова наблюдалось и в болгарском театре. Более частыми стали постановки пьесы «Маскарад» в болгарской столице и провинциальных театрах. В Софии они осуществлялись не только в 1946, но и 1971 г., а также на театральных сценах Варны (1965), Русе (1969) и других городов⁸⁷. Лучшему пониманию болгарскими зрительскими кругами сути драматургии М.Ю. Лермонтова способствовали гастроли советского театра им. Моссовета. Он дважды привозил в Болгарию (1953 и 1965) пьесу «Маскарад» в постановке известного режиссера Ю.А. Завадского. Появление «Маскарада» на болгарской сцене в интерпретации этого театрального мэтра получило в болгарской театральной критике широкий отклик. В отзывах отмечался не только высочайший профессионализм постановок, но и горячий их прием болгарскими зрителями. После спектакля они вызывали на «бис» и «браво» советских актеров и режиссера по 10–15 раз⁸⁸.

⁸⁵ М.Ю. Лермонтов. Избрани произведения в 4 т. Ред. колегия Н. Фурнаджиев и др. София, 1966–1967.

⁸⁶ М.Ю. Лермонтов. Избрани творби. Съст. И. Теофилов, София, 1986.

⁸⁷ См.: Василева Е. Когато авторът е Лермонтов // Народна култура. София, 1971. 30 октомври. № 44. С. 4.

⁸⁸ См.: Банишев М. Пламенен спектакъл против Николаевщина // Литературен фронт. София, 1953. № 46. 12 ноември. С. 3; Каракашев В.Г. Спектакъл на гордия протест // Театър. София, 1953. № 10–11. С. 37–47; Каракостов С. Второ гостуване на Моссовет в София // Театър. София, 1965. С. 18–25.

Широко праздновалось в Болгарии 150-летие рождения М.Ю. Лермонтова. Среди болгарских юбилейных мероприятий интерес вызывает издание специального выпуска журнала «Болгаро-советская дружба»⁸⁹. В нем публиковались статьи К. Крыстева и Й. Цонева с портретом М.Ю. Лермонтова в мундире лейб-гвардии Гусарского полка, фотографии памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске в 1889 г. и дома, откуда поэт отправился к месту роковой дуэли. Кроме того, здесь помещены изображения лермонтовской пещеры и дома, где располагается литературный отдел, работающий при доме-музее М.Ю. Лермонтова. Первая статья «В городе Лермонтова» основана на личных впечатлениях К. Крыстева от посещения им Пятигорска и памятных лермонтовских мест. В ней также присутствуют сведения о том, насколько популярен поэт в Советском Союзе (книги Лермонтова изданы общим тиражом более 31 млн экземпляров; роман «Герой нашего времени» издавался 156 раз) и о том, какие общественные и научные мероприятия готовятся на родине поэта в связи с его юбилеем. В статье же Й. Цонева «М.Ю. Лермонтов в Болгарии» пунктиром обозначено огромное влияние, которое творчество русского поэта оказывало на болгарских творцов, начиная с эпохи болгарского национального возрождения до 40-х гг. XX в. Среди них: Петко Славейков, Христо Ботев, Иван Вазов, Алеко Константинов, Пенчо Славейков, Кирилл Христов. Напоминалось также об усилиях болгарских переводчиков и ученых по популяризации и изучению произведений М.Ю. Лермонтова в Болгарии.

Для полноты картины о степени популярности произведений М.Ю. Лермонтова в Болгарии того времени, к сожалению, не хватает данных о чтении стихотворений М.Ю. Лермонтова и отрывков из его прозы по Болгарскому радио и о показе советских экранизаций произведений поэта в кинотеатрах и по Болгарскому национальному телевидению. Имеются лишь сведения о том, что экранизация постановки «Маскарада» театра им. Моссовета демонстрировалась в болгарских кинотеатрах, а затем появлялась и на телеэкранах⁹⁰.

Быстрыми темпами после Второй мировой войны начало развиваться болгарское лермонтоведение. Страна взяла курс на

⁸⁹ См.: Българо-съветска дружба. София, 1964. № 8–9. С. 4–37.

⁹⁰ См.: Германов Г. Драматургия М.Ю. Лермонтова в Болгарии. (Пути проникновения, формы восприятия) // Болгарская русистика. София, 1974. № 4. С. 7.

строительство социализма и тесное сотрудничество с СССР в политической, экономической и культурной сферах. В болгарских школах было введено изучение русского языка и расширено преподавание русской литературы. К изучавшимся ранее произведениям М.Ю. Лермонтова были добавлены стихотворения с революционной направленностью: «Дума», «Смерть поэта», «Прощай немытая Россия...» и др.⁹¹ В Софийском университете им. Св. Климента Охридского в 1946 г. на базе факультета славянских филологий обособились две специализации: «болгарская филология» и «русская филология»⁹². В 50-х гг. XX в. на факультете появилась кафедра русской классической и советской литературы. А в структуре Болгарской академии наук в 1948 г. был создан Институт болгарской литературы, в котором велось изучение русской и советской литературы. Русистика (язык и литература) преподавалась не только в Софийском университете им. Св. Климента Охридского, но в крупнейших вузах других болгарских городов: в Тырнове (1963), Шумене (1971), Пловдиве (1973).

Среди болгарских русистов литературоведов в 50-е – 80-е гг. XX в. можно выделить два поколения исследователей, проявивших себя как лермонтоведы. Первое поколение внесло свой вклад в лермонтовскую проблематику в 50-е – середине 60-х гг. XX в. Второе – в последующие два десятка лет. Можно отметить, что крупнейшие болгарские лермонтоведы были видными учеными и занимали ключевые административные позиции. Профессора Велчо Велчев (1907–1991) и Симеон Русакиев (1910–1991), например, занимали поочередно должности зам. ректора софийского университета им. Св. Климента Охридского, декана филологического факультета и возглавляли университетскую кафедру русской классической и советской литературы. С. Русакиеву принадлежит глава о М.Ю. Лермонтове в уже цитированной нами монографии «П.Р. Славейков и русская литература» (см. сноску № 22). Разыскания ученого в архиве указанного писателя позволили ему установить наличие в славейковских тетрадках 1852–1856 гг. ряда переписанных им от руки стихотворений Лермонтова, тексты которых отсутствовали в извест-

⁹¹ Метева Е. Русские писатели XIX века в болгарских школьных учебниках по литературе // Теория и практика создания учебников и учебных пособий по русскому языку и литературе. София, 1973.

⁹² См. Софийски университет «Климент Охридски». 9. IX.1944 – 9. IX.1974. София, 1974. С. 112.

ных в Болгарии русских хрестоматиях. Они явно были почерпнуты П.Р. Славейковым из каких-то других русских источников. Довольно подробно С. Русакиев проанализировал в данной главе особенности славейковских переводов таких стихотворений М.Ю. Лермонтова, как «Пророк», «Нет, я не Байрон» и «Узник» и уточнил даты возникновения некоторых неопубликованных славейковских переводов.

Профессор же В. Велчев проявлял больший интерес не к археографии, текстологии и истории переводов произведений М. Ю. Лермонтова на болгарский язык, а к влиянию творчества этого русского поэта на болгарских писателей. Об этом говорят названия его лермонтоведческих статей и глав в монографиях, посвященных влиянию русской литературы на болгарскую⁹³. Больше всего страниц он посвятил влиянию произведений М.Ю. Лермонтова на творчество Пенчо Славейкова.

Следующее поколение занимавшихся М.Ю. Лермонтовым болгарских исследователей также были крупными административными и научными фигурами. Профессор Мария Гургулова (р. 1927) училась в Пловдиве, Софии и Москве. После возвращения на родину некоторое время была зам. декана и зам. ректора Пловдивского университета им. Паисия Хилендарского, затем переместилась в Софию, около полувека читала лекции по русской литературе в Софийском университете им. Св. Климента Охридского, работала в Институте литературы БАН. Ее перу принадлежит ряд ценных научных работ о М.Ю. Лермонтове⁹⁴, в том числе монография⁹⁵ и обзорная статья о переводах произведений русского поэта на болгарский язык и восприятии его творчества в Болгарии⁹⁶.

⁹³ См.: *Велчев В.* Лермонтов в българската литература // Българо-руски литературни взаимоотношения XIX–XX в.: От Фонвизин до Горки. София, 1974. С. 93–187; *Его же:* Пенчо Славейков и руската литература // Известия на Института за българска литература. София, 1958. Кн. 7. С. 341–376; *Его же:* Към българо-руските литературни взаимоотношения. Лермонтов и Яворов // Език и литература. София, 1965. № 5. С. 63–72.

⁹⁴ См. сноску № 2, а также работу ученой «Лермонтов и Гаршин» // Проблемы истории и теории литературы. М., 1971.

⁹⁵ *Гургулова М.* Лермонтов и българската литература. София, 1987.

⁹⁶ *Гургулова М.* Переводы и изучение Лермонтова за рубежом. Болгария // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Что же касается проф. Георгия Германова (1926–2001), то он долгие годы возглавлял кафедру русской классической и советской литературы Софийского университета им. Св. Климента Охридского и в своих исследованиях на протяжении всей жизни оставался верным лермонтовской теме. В 60-е – 70-е гг. XX в. ученый сосредоточил свое внимание на драматургии М.Ю. Лермонтова⁹⁷. А затем переключился на анализ поэтики произведений великого русского поэта, обобщив свои наблюдения в монографии, вышедшей к концу его жизни (см. последний раздел нашей статьи).

В данной статье о М.Ю. Лермонтове в Болгарии невозможно отразить содержание всех посвященных ему работ болгарских ученых и писателей. В особенности это касается статей, помещенных в болгарской периодике в 40-е – 80-е гг. XX в. по случаю юбилеев великого русского поэта и не только. Они публиковались в болгарских газетах и журналах «Славянски събор», «Литературен фронт», «Работническо дело», «Отечественен фронт», «Студентска трибуна», «Младежка искра», «Кооперативно село», «Вечерни новини», «Славяни», «Септември», «Литературна мисъл», «Родна речъ», «Език и литература», «Болгарска русистика», «Пламяк» и др. Большинство их перечислено в двух публикациях М. Гургуловой⁹⁸.

Если проанализировать научную литературу о влиянии творчества М.Ю. Лермонтова на болгарских творцов, то можно обнаружить, что оно осуществлялось на протяжении почти целого столетия. Это влияние прослеживается уже в 40-е – 50-е гг. XIX в. в поэзии Д. Чинтулова и продолжается до 40-х гг. XX в. Последний зафиксированный случай воздействия произведения

⁹⁷ См.: *Германов Г.* Драматургията на М.Ю. Лермонтов в българската критика // *Славистични студии.* София, 1963 С. 393–411; *Он же:* Драматургията на Лермонтов в руската и съветската критика // *Годишник на Софийския университет. Филологически факултет.* София, 1964. Т. 58. Ч. 1. С. 55–223. (в сущности, данная работа представляет собой первое болгарское научное монографическое исследование о М.Ю. Лермонтове. – *И.К.*); *Он же:* Романтичката драма на Лермонтов и Шилеровата традиция // *Славянска филология,* София, 1973; и др.

⁹⁸ *Гургулова М.* Русско-болгарские фольклорные и литературные связи... С. 350–351; *Она же:* Лермонтов в българската литература... С. 211–212; См. также: *Фурнаджиев Н.* М.Ю. Лермонтов в България. Библиографски преглед // *Библиотекар.* София, 1964. № 11.

М.Ю. Лермонтова на болгарского поэта относится ко времени Второй мировой войны. Активный участник антифашистского сопротивления А. Манчев, используя мотив и ритмическую структуру лермонтовской «Казачьей колыбельной песни», написал другую колыбельную песню⁹⁹. Ее напевает своему младенцу овдовевшая мать, которая потеряла мужа-революционера и надеется, что когда сын вырастет, то предъявит счет убийцам отца. Влияние творчества великого русского поэта на крупнейших болгарских творцов красной нитью проходит через весь указанный период: Д. Чинтулов – П.Р. Славейков – Х. Ботев – И. Вазов – А. Константинов – П. Славейков – П. Яворов – Д. Полянов – Х. Смирненский – Г. Кирков и др.

Воздействие поэзии М.Ю. Лермонтова в Болгарии сказывалось самым различным образом. Оно могло заключаться в заимствовании мотива, образа, передаче особого лермонтовского настроения, свойственного тому или иному его стихотворению, использовании лермонтовских строчек в качестве эпиграфа к собственному произведению и т. д. Это воздействие могло быть достаточно долгим и продолжаться не один десяток лет. И. Вазов, например, испытывал его не только в молодости и период зрелости, но и на закате жизни. Он признавался в том, что стихотворение «Копнежът на звездите» / «Мечта о звездах» из его последнего поэтического сборника «Люлека ми замира» / «И вновь дохнуло на меня сиренью» (1920) навеяно лермонтовским настроением¹⁰⁰. Поэт К. Христов рассматривал стихотворения Лермонтова как совершеннейшие образцы русского языка. Он советовал своей дочери использовать именно их, если она вдруг решит изучать русский¹⁰¹. П. Яворов был настолько очарован поэзией Лермонтова, что на отдыхе на Черном море в Анхиало (Поморие) нередко декламировал лермонтовские стихотворения, взобравшись на скалы, которые позднее прозвали «Яворовскими»¹⁰². Вождь болгарского символизма Теодор Траянов (1882–1945) включил М.Ю. Лермонтова в свой «Панте-

⁹⁹ Манчев А. Люлчина песен // Поробена младост. София, 1951. С. 413–414.

¹⁰⁰ Бобев Д. Лермонтов у нас // Мир. София, 1939. № 11765. С. 8.

¹⁰¹ Кирил Христов, Димчо Дебелянов, Теодор Траянов в спомените на съвременниците си. София, 1969. С. 155–156.

¹⁰² Велчев В. Към българо-руските литературни взаимоотношения: Лермонтов и Яворов // Език и литература. София, № 5. С. 64–65. Найденова–Стоилова Г. П.К. Яворов. София, 1957. С. 229.

он» – поэтический сборник с профилями величайших титанов человеческого духа. Русскому поэту посвящена глава «Последний Прометейд», написанная в стилистическом ключе поэм «Демон» и «Мцыри»¹⁰³. И т. д.

V. Конец 80-х гг. XX в. – настоящее время. Выход избранных болгарских переводов поэтических произведений М.Ю. Лермонтова в Болгарии в 1986 г. стал своеобразной грустной вехой в истории темы «Лермонтов и Болгария». Через три года в стране начался процесс слома болгарской социалистической системы, стали декларироваться разрыв с прежними идеологическими ценностями и необходимость переориентации Болгарии с России на Запад. Считалось, что чем резче и дальше болгары оттолкнутся от всего русского, тем скорее наступит в стране желанное капиталистическое благоденствие. Упразднено было преподавание русского языка в средних школах и сокращен прием студентов на русские отделения в болгарских вузах, в ряде из них они вообще были закрыты. Государство отказалось от регулирования книгоиздательской деятельности, переведя ее на частные коммерческие рельсы. Для обнищавших после неудачных экономических реформ пожилых болгар покупка книг – непозволительная роскошь. Молодежь утратила интерес к классической литературе (в том числе и к русской) и к книге как таковой – она предпочитает электронные носители информации. За истекшие почти четверть века (1989–2014) в теме «Лермонтов и Болгария» практически не возникло каких-либо очень важных событий. Огромная яркая звезда Лермонтова на болгарском поэтическом небосводе померкла. Вместо нее замерцали лишь три небольшие звездочки. Первая – появление 5-го издания «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова в переводе Х. Радевского в 1997 г. Вторая – выход в 2001 г. монографии о русском поэте Г. Германова¹⁰⁴. Известный болгарский лермонтовед продолжал заниматься своей главной научной темой по инерции, не обращая внимания на общественные и политические перемены в стране. И третья – публикация маленького сборника переводов стихотворений М.Ю. Лермонтова на болгарский язык Б. Илиева¹⁰⁵. Переводчик – в прошлом учитель музыки, горячо

¹⁰³ Карамфилов Е. Лермонтов в «Пантеон» на Теодор Траянов // Литературен фронт. София, 1988. № 40. 29 септември. С. 2

¹⁰⁴ Германов Г. Лермонтов. Личност и проблеми. София, 2001.

¹⁰⁵ Илиев Б. М.Ю. Лермонтов. Морска царкиня. Стихотворения и поеми. В превод на Борис Илиев. София, 1995.

любивший поэзию М.Ю. Лермонтова. Выйдя на пенсию, он посвятил себя переводу стихов любимого поэта на болгарский язык, был поражен тем, что Болгария никак не откликнулась на 180-летие со дня рождения М.Ю. Лермонтова, и на следующий 1995 г. издал свои переводы на собственные сбережения. Правившие любительские переводы Б. Илиева издатели справедливо уподобили его деятелям болгарского национального возрождения, которые некогда жертвовали деньги на строительство очередной «чешмы» – общественных каменных фонтанчиков, предназначенных для утоления людской жажды. Будем надеяться, что жажда духовная, в том числе к русской классической литературе и к творчеству М.Ю. Лермонтова, не исчезнет в Болгарии навсегда.

Завершая статью, приведем читателю наиболее интересные из нее факты и выводы, а также наблюдения, сделанные в результате нашей обработки соответствующих данных.

– появление первого болгарского перевода произведения М.Ю. Лермонтова (стихотворение «Пророк», 1859);

– переведены на болгарский язык почти все основные произведения русского поэта (80-е – 90-е гг. XIX в.);

– к творчеству М.Ю. Лермонтова (перевод, восприятие идей и сюжетов) обращались болгарские творцы, принадлежавшие к самым различным поэтическим школам и литературным направлениям; каждый из них открывал «частицу» Лермонтова в своей поэтической душе;

– пик популярности и массового распространения сочинений М.Ю. Лермонтова в Болгарии (середина 30-х – середина 80-х гг. XX в.);

– самым переводимым и самым многократно издаваемым в Болгарии прозаическим произведением М.Ю. Лермонтова являлся роман «Герой нашего времени» (переводился 6 раз, издавался и переиздавался около 20 раз, не считая издания отдельных его частей);

– самыми переводимыми в Болгарии лермонтовскими поэмами являлись «Демон» (6 раз), «Мцыри» и «Беглец» (по 5 раз);

– наиболее часто переводимым, переделываемым и обыгрываемым в Болгарии поэтическим произведением М.Ю. Лермонтова стала «Казачья колыбельная песня» (7 раз);

– крупнейшим болгарским переводчиком М.Ю. Лермонтова сделался писатель, академик, общественный деятель Л. Стоянов (за 30 лет он перевел целиком почти всего Лермонтова);

– наиболее известными болгарскими лермонтовцами выступили профессора Г. Германов и М. Гургулова.

В Приложении прилагаем хронологическую справку о переводах и распространении основных произведений М.Ю. Лермонтова в Болгарии.

Приложение

Переводы основных произведений М.Ю. Лермонтова в Болгарии

СТИХОТВОРЕНИЯ

«**Пророк**» (1841) : 1859 – «Проповедник», «От как се събрах със наште хора...» – *П.Р. Славейков*; 1884 – «Пророк», «От как Всевишний Господарь...» – *И. Вазов*; 1942 – «Откак божественния пръст...» – *Л. Стоянов*; 1986 – «Откакто бог ме отличи...» – *К. Кадийский*;

«**Ангел**» (1831) : 1864 – «Нощя на небо Ангел лети...» – аноним «Д»; 1966 – «Чист ангел в небето среднощно летял...» – *Г. Ленков*;

«**Нет, я не Байрон, я другой...**» (1832) : 1877 – «Разбити надежди», «В душата ми вьтре...» – *П.Р. Славейков*; 1942 – «Не съм аз Байрон ...» – *Л. Стоянов*;

«**Умиращий гладиатор**» (1836) : 1884 – «Умирация гладиатор», «Ликува буйний Рим. Тържественно гърми...» – *И. Вазов*; 1941 – «Ликува буйно Рим... И вик ехти отпред...» – *Й. Ковачев*; 1942 – «Ликува буйно Рим... Тържественно гърми...» – *Л. Стоянов*; 1986 – «Ликува буйно Рим... тържественно гъмжи...» – *К. Кадийский*;

«**Валерик**» (1840) : 1900 – «Взех да ви пиша, но не зная...» – *К. Христов*; 1942 – «Случайно пиша ви, право...» – *Л. Стоянов*; 1966 – «Случайно пиша ви. По-право...» – *Н. Бояджиев*;

«**Узник**» (1837) : 1877 – «Я ми отворете» – *П.Р. Славейков*; 1942 – «Затворник», «Отворете ми затвора...» – *Л. Стоянов*;

* Список выстроен нами с учетом времени первого появления болгарского перевода соответствующего лермонтовского сочинения. В скобках указываем год создания произведения М.Ю. Лермонтовым; в случае полного совпадения названия произведения в русском оригинале и болгарском переводе болгарское название не приводится. – *И.К.*

«Спор» (1841) : 1889 – «Туй се случи пред тълпата в дивите гори...» – *А. Константинов*; 1942 – «Между планините събратя...» – *Л. Стоянов*; 1986 – «Някога между тълпата братски планини...» – *А. Миланов*;

«Воздушный корабль» (1840) : 1884 – «Въздушний кораб Зедлиц», «Там наиде далеч в океана...» – *Д. Попов*; 1884 – «Въздушният кораб», «По синей-тъ шир в океана...» – *К. Величков*; 1942 – «Въздушният кораб. (Из Зайдлиц)», «Над синята шир в океана...» – *Л. Стоянов*; 1966 – «Въздушният кораб (Из Цедлиц)», «Когато звезди на морето...» – *К. Коняров*;

«Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) : 1942 – «Когато се люлей узрялата нива» – *Л. Стоянов*; 1986 – «Когато дипли се жълтеещата нива – *К. Кадийский*;

«Казачья колыбельная песня» (1838) : 1875 – «Майчина песен», «Спи спокойно, мой детенце...» – *С. Стамболов*; 1883 – «Приспивална песен», «Спи ми дете, рожба мила...» – *П.Р. Славейков*; 1897 – «Казашка песен», «Спи, детенце, рожбо мила...» – *Пенчо Славейков*; 1986 – «Казашка люлечна песен», «Ненагледно мое чедо...» – *Л. Любенов*^{*};

«Парус» (1832) : 1884 – «Кораб», «Белей се кораб скоротечний по морский гладкий пушинак...» – *И. Вазов*; 1891 – «Ладя», «Далеч в мъглата на морето над вълните ладя играй...» – *Пенчо Славейков*; 1942 – «Кораб», «Над морски синини безкрайни...» – *Л. Стоянов*; 1966 – «Самотен кораб се белее далече в синьото море...» – *К. Коняров*; 1986 – «Самотен кораб се белее сред сини морски ширини...» – *К. Кадийский*;

«На севере диком стоит одиноко...» (1841) : 1884 – «Бор»/«Сосна», «На дивия север стои бор тъжовен...» – *И. Вазов*; 1887 – «На дивия север стои бор печален...» – *П.Р. Славейков*; 1942 – «На дивия север стои бор самотен...» – *Л. Стоянов*; 1986 – «Сред дивия север самотно живее...» – *А. Миланов*;

«Выхожу один я на дорогу» (1841) : 1884 – «Сам излязох на поле широко...» – *И. Вазов*; 1880-е гг. – «В път излизам сам не толкоз ведър...» – *П.Р. Славейков*; 1942 – «Сам излизам във степта широко...» – *Л. Стоянов*;

«Три пальмы» (1839) : 1889 – «Три палми», «В пескливите степи н'арабските земи...» – *П.Р. Славейков*; 1889 – «В аравските голи пустинни земи...» – *Пенчо Славейков*; 1966 – «Далеко в арабските пусти поля...» – *Г. Ленков, Л. Прангов*;

* Л. Любенов (= Л. Прангов).

«**Ветка Палестины**» (1839) : 1883 – «Стрък от Палестина» – *П.Р. Славейков*; 1966 – «Клонче от Палестина», «Кажи ми, клонче от чужбина...» – *Н. Фурнаджиев*; 1986 – «Клон от Палестина» – «Кажи ми, клон от Палестина...» – *К. Кадийский*;

«**Тучи**» (1840) : 1887 – «Облачета», – *М. Москов*; 1891 – «Облаци», «Облаци скитници, облаци странници...» – *И. Вазов*; 1891 – «Облаци небесни, скитници вий вечни...» – *Пенчо Славейков*; 1942 – «Облаци ясни, залутани странници...» – *Л. Стоянов*; 1966 – «Облаци бисерни, облаци странници...» – *Н. Фурнаджиев*;

«**Я не хочу, чтоб свет узнал**» (1837) : 1891– «Не ще света за мен да знае» – *Пенчо Славейков*; 1986 – «Не искам да узнай света...» – *А. Миланов*;

«**Расстались мы, но твой портрет ...**» (1837) : 1891– «Портрет», «Аз пазя ощ портрета твой...» – *Пенчо Славейков*; 1986 – «Простихме се, но с твой портрет...» – *И. Теофилов*;

«**Дума**» (1838) : 1896 – «Замислюване», «Печално гледам аз на нашето поколение!...» – *Д. Полянов*; 1966 – «Размисъл», «Аз мисля натъжен за нашто поколение...» – *Э. Багряна*; 1986 – «Печално гледам аз на нашто поколение!...» – *К. Кадийский*;

«**К*****» или «**Дай руку мне, склонись к любви поэта ...**» (1830-1831) : 1896 – «На мене, друже, си склони главата...» – *Д. Полянов*; 1942 – «Към... (Ръка ми дай и прегърни поета ...)» – *Л. Стоянов*;

«**Осень**» (1828) : 1896 – «Есен» – *Д. Полянов*; 1966 – «Жълтите листа в полята...» – *Д. Стефанов*; 1986 – «Вятър жълти листа гони...» – *П. Велчев*;

«**Сон**» (1841) : 1915 – «Сън», «В среддневний жар в дола на Дагестана...» – *С. Чилингиров*; 1942 – «Под южното небе на Дагестана...» – *Л. Стоянов*; 1986 – «Сред Дагестан, в долина в зной пламтяща...» – *П. Велчев*;

«**Родина**» (1841) : 1942 – «Родината обичам, но със обич странна...» – *Л. Стоянов*; 1966 – «Родината обичам аз, но с обич странна!...» – *Й. Ковачев*;

«**Нет, не тебя я так пылко люблю...**» (1841) : 1896 – «Не, не тебе любя тъй с горещината...» – *Н.Д. Юрданов*; 1986 – «Не теб, не теб обичам до захлас...» – *П. Велчев*;

«**И скучно и грустно**» (1840) : 1899 – «И мъчно, и тъжно...» – *Г. Лютаков*; 1901 – «И бързо и мудро» – «*Г. Б.*»; 1986 – «И скучно и тъжно» – *К. Кадийский*;

«**На смерть поэта**» (1837) : 1897 – «Смъртта на Алека Константинова», «Ах, не, недейте вой сега се кри! Ний знайме

ви! – не мийте си ръце...» – *К. Христов* ; «На Пушкинова смърть» – аноним «*Н. А.*» – б.г.; «На Пушкиновата смърть» – аноним «*М. А-в.*»; 1942 – «Оклеветен падна поета ...» – *Л. Стоянов*; 1966 – «Смъртта на поета», «За чест умря поетът! Падна...» – *А. Германов*;

«**Утес**» (1841) : 1891 – «Скала», «Златен облак нощес преношува...» – *Пенчо Славейков*; «Облаче», «Синьо облаче застана на самотний връх в Балкана...» – *Пенчо Славейков*; 1940 – «Балкан» – *С. Чилингиров*.

ПОЭМЫ

«**Демон**» (1829–1830) : 1884 – часть поэмы, «Печалний демон, дух изгонен...» – *И. Вазов*; 1889–1890 – «Тъжовний Демон, дух изгонен...» – *Пенчо Славейков, А. Константинов*; 1911 – *В.П. Василиев*; 1915 – «Печални Демон, дух-изгнаник...» – *Л. Стоянов*; 1941 – «Печален Демон, дух изгонен...» – *Д. Гимиджийский*; 1968 – «Печален Демон, Дух прокуден...» – *Л. Любенов*;

«**Мцыри**» (1839) : 1888 – «Гдето водите на Арагва и Кура...» (перевод в прозе) – *И.А. Драгнев*; 1895 – «Преди няколко години там...» – *Д.К. Попов*; 1921 – «Неотдавна сред самотен път...» – *Д. Гимиджийский*; 1967 – *Л. Прангов*; 1986 – «Доскоро там, край онзи бряг...» – *Л. Любенов*;

«**Беглец**» (1837–1838) : 1889 – «Беглец (Горска легенда от М.Ю. Л-в)», «Харун като видя силен врг...» – *А. Константинов*; 1895 – «Бежанец, планинска легенда от Лермонтов», «Харуна страх голям обзел...» – *П.Р. Славейков*; 1895 – «Беглец. Горска легенда от М.Ю. Лермонтов», «Харун кат виде силен враг...» – *А. Константинов, Пенчо Славейков*; 1921 – «Харун тъчаше непрестанно...» – *Д. Гимиджийский*; 1967 – «Побързо от елен подплашен...» – *Г. Ленков*;

«**Боярин Орша**» (1835–1836) : 1891 – «Още от давно време бил...» – *М. Москов*; 1898 – «Живей отдавна и е бил...» – *С.М. Попов*; 1919 – *Л. Стоянов*; 1967 – «Във стари дни известен бил...» – *А. Германов*;

«**Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова**» (1838) : 1900 – «Песен за царь Ивана Васильевич, младия опричник и смелия търговец Калашников», «Хей ти царю, царю наш честити...» – *С.М. Попов*; 1966 – «Песен за цар Иван Василевич...», «Ой те тебе, царю наш Иван Василивич...» – *Н. Вълчев*;

«**Бородино**» (1837) : 1900– «Кажни, чичо, дам мърцина...» – *К. Христов*; 1942 – «Я чувай, чичо, разправи ни...» –

Л. Стоянов; 1966 – «Я, чичо, чуй, нали без слава...» – Г. Ленков, Л. Прангов; 1986 – «Нали бе, чичо, е пленена...» – Л. Любенов, Г. Ленков.

РОМАНЫ И ПОВЕСТИ

«Герой нашего времени» (1840) : 1888 – «Герой на нашето време» – Т. Странский; 1917 – Л. Стоянов; 1942 – Х. Радевский;

«Вадим» (1832–1834?) : 1898 – И. Мустаков; 1908 – «Ив. Д. К.».

ДРАМЫ*

«Menschen und Leidenschaften» (1830) : 1895 – («Хора и страсти» / «Люди и страсти» – аноним; 1896 – «Човекът и страстите» / «Человек и страсти» – Г. Бычваров;

«Странный человек» (1831) : 1895 – «Чудный човек» – Й. Йовков; 1906 – «Чудакаът» – аноним; 1942 – Л. Стоянов;

«Два брата» (1834–1836) : 1900 – «Двама братя» – Д. Панайтов; 1942 – Л. Стоянов;

«Испанцы» (1830) : 1942 – Л. Стоянов; 1967 – С. Бакырджиев;

«Маскарад» (1841) : 1935 – Д. Подвырзачов; 1967 – И. Радоев.

БОЛГАРСКИЕ ИЗДАНИЯ ПОЛНОГО СОБРАНИЯ И ИЗБРАННЫХ СОЧИНЕНИЙ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Съчинения. Пълно събрание в 5 тома. София, 1942;

Избрани произведения. В 4 т. Ред. колегия Н. Фурнаджиев и др. София, 1966–1967;

Избрани стихотворения. Прев. Л. Стоянов. София, б. г.;

Избрани стихотворения. Прев. Л. Стоянов. София, 1919;

Избрани стихотворения. Прев. Й. Ковачев. София, 1941;

Избрани, стихотворения. Ред. Д. Статков. София, 1954;

Избрани стихотворения и поеми. Прев. Н. Фурнаджиев. София, 1961;

Избрани стихотворения. Съст. и предг. Г. Германов. София, 1964;

Избрани творби. Стихотворения. Поеми. Проза. Съст. И. Теофилов. Прев. от руски П. Велчев и др. София, 1986.

* Следует принимать во внимание, что юношеские драмы М.Ю. Лермонтова стали доступны для перевода только с 1880 г. после первой их публикации. См.: Юношеские драмы Лермонтова. Под ред. П.А. Ефремова. СПб., 1880.

ВОСПРИЯТИЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В СЕРБИИ

*Редуют бледные туманы
Над бездной смерти роковой,
И вновь стоят передо мной
Веков протекших великаны.*
(М.Ю. Лермонтов: 1831-20 января)

Подходы к данной теме заложены еще в прошлом веке П.А. Заболотским («Очерки русского влияния в славянских литературах нового времени», 1908; «Лермонтов у южных славян», 1909), И. Петровичем («Влияние Байрона на М.Ю. Лермонтова», 1924), А. Погодиным («Лермонтов у сербов», 1938). После войны этой темой занимался П. Митропан (в своих кратких очерках: «Первые переводы Лермонтова на сербский язык», 1951; «Лермонтов среди сербов», 1964). Среди иностранных исследователей следует выделить имя профессора Московского университета Н. Кравцова («Лермонтов в Югославии», доклад, опубликованный в 1964 г. в научной периодике, в 1973 – в сборнике трудов данного автора). В Сербии о Лермонтове были подготовлены две докторские диссертации: М. Ортхабера «Влияние поэта Гейне на поэта Лермонтова» (защищена в Любляне, опубликована в городе Ужице в 1936 г.) и М. Сибиновича («Лермонтов в сербской литературе – до Второй мировой войны»), защищена и опубликована в Белграде в 1971 г.).

С 1941 г. прошло семь десятилетий рецепции Лермонтова. Вышли новые переводы лермонтовских стихотворений, поэм, прозы и драматических произведений. Опубликованы и первые в Сербии «Избранные сочинения Лермонтова, т. I–III» (Белград, 1980, под ред. М. Сибиновича). Все это требует нового современного ос-

вещения лермонтоведческого опыта, а также и новых методологических подходов.

Следует отметить, что в сербское духовное пространство Лермонтов входил медленно и пробился в него сравнительно поздно.

Первые скудные сведения о Лермонтове немногочисленная сербская культурная общественность получила в начале 1840-ых гг., из немецкой и австро-венгерской печати. И первое упоминание о стихотворениях Лермонтова в новисадской «Сербской летописи» (1844) является переводом с немецкого языка. Общая обстановка для восприятия лермонтовского творчества тогда была неблагоприятной. Первый перевод лермонтовского произведения – «Тамань» – на сербский язык, сделан анонимным переводчиком с немецкого (журнал «Авала», 1846). Есть основания предполагать, что немецкий перевод сделал известный и у сербов пропагандист русской литературы Фридрих Боденштедт, который имел возможность лично встретиться и познакомиться с Лермонтовым в 1841 г. в Москве и некоторое время спустя опубликовал в Берлине в двух томах свои переводы избранных лермонтовских произведений.

Как бы там ни было, «Тамань» до 1846 г. уже дважды переводилась на немецкий язык. Интересен факт, что немецкий перевод «Тамани», с которого был сделан первый перевод этого произведения на сербский язык, возник из польской версии оригинала. С польского перевели «Тамань» на родной язык за два года до сербов и хорватские иллирийцы. В 1852 г. в «Сербской газете» («Српске новине») был напечатан анонимный перевод «Фаталиста» уже с русского языка. В дальнейшем эта часть «Героя нашего времени» стала особо популярной в Сербии из-за его героя – поручика Вулича ¹.

С середины 1850-тых годов растет число сербских переводов и переводчиков. В переложении на родной язык лермонтовских стихов и прозы испытали свои силы и такие виднейшие

¹ Л. Черепский пишет, что прототипом Вулича отчасти стал знакомый Лермонтова – Иван Васильевич Вуич (в первом варианте рукописи он так и назван). Вуич был на год моложе Лермонтова. Оба они учились в петербургской школе юнкеров и с 1837 года служили на Кавказе. Вуич пережил Лермонтова на 43 года (Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 95). Более подробно на эту тему, хорошо изучив доступный ему материал, писал *Яничевич Й. М.И.* Лермонтов и И. Вуич // Филологски преглед. Београд, 1967. Св. I–IV. С. 119–127.

деятели сербской культуры, как Йован Йованович Змай, Стоян Новакович, Воислав Илич, Милорад Шапчанин, Ристо Одавич, Йован Дучич, Окица Глушчевич, Йован Максимович, Милош Московлевич, Иван Шайкович, Кирилл Тарановский и др.

До начала Второй мировой войны в сербской периодической печати появилось *свыше двухсот переводов* произведений Лермонтова, были изданы книга его «Избранных стихотворений» (1921, перевод О. Глушчевича) и три сборника поэзии, в которые были включены и некоторые лермонтовские стихотворения. (Составители и переводчики: Й. Максимович, Р. Одавич и К. Тарановский.)

Вскоре после основания в Белграде Высшей школы (переросшей потом в Университет) на ее историко-филологическом факультете профессор Платон Кулаковский начал преподавать русский язык и литературу. Четырехлетнюю работу Кулаковского теперь невозможно восстановить полностью. Однако известно, что в своей вступительной лекции он упомянул Лермонтова как наследника Пушкина ².

Очерки и статьи о жизни и творчестве Лермонтова, созданные в те годы, не отличаются особой оригинальностью и глубиной, за исключением статей Я. Продановича о «Герое нашего времени» (1922) и И. Петровича о «Влиянии Байрона на М.Ю. Лермонтова» (1924).

Проданович проявил себя внимательным читателем только что вышедшего в свет нового перевода лермонтовского романа (переводчик М. Московлевич), а также знатоком социальной жизни России того времени, в котором жили лермонтовские герои. К трактовке образа Печорина Проданович подходит с социологической точки зрения. Не без влияния русской критики он придает большое значение созданию Лермонтовым героя нового социального типа. При этом упрекает русского писателя за то, что он не изобразил «борцов за преобразование русского государства», хотя и сознает, что в 30-е годы XIX века такого человека в России еще не могло быть ³. Интересным и полноценным является анализ Продановичем романтических и реалистических тенденций в «Герое нашего времени».

² Кулаковски П. Кратки преглед историје развића руског књижевног језика // Српске новине. Београд, 29, 30 март 1879. № 71–72.

³ Продановић Ј. Московљевићев превод «Јунака нашег доба» // Просветни гласник. Београд, 1922. С. 44–48.

Судьба привела И. Петровича, человека любознательного, с беспокойной душой, в Америку. Там в начале 1923 г. в Колумбийском университете в Нью-Йорке он защитил магистерскую диссертацию о влиянии Байрона (1788–1824) на Лермонтова. Один короткий отрывок из этого труда он опубликовал на сербском языке в загребском журнале «Новая Европа». Исходным пунктом исследования Петровича является мысль о том, что Байрон – «один из важнейших и главных вдохновителей романтизма». Он принадлежит к категории учителей, в то время как Лермонтов является «интегральным художником, усваивающим чужие влияния», но, «благодаря оригинальному лирическому и артистическому таланту», его самобытность дает о себе знать, моделируя сложные поэтические миры. Сербский исследователь делает смелый вывод о том, что «музыка лермонтовского стиха звучит более нежно, душевно и лирично, чем у Байрона»⁴. В исследовании байронизма у Лермонтова Петрович воспользовался предшествующей лермонтоведческой литературой, прежде всего, трудами В. Спасовича, М.Е. Дюшеза и М. Розанова. Ссылаясь на некоторые стихотворения и поэмы Байрона и Лермонтова, он приводит интересные параллели, касающиеся историко-социальной обстановки, в которой жили и творили английский и русский поэты, роднящего их мировоззрения, сходства и различий в их поэтике. Однако в изложении лермонтовской биографии автор допустил ряд ошибок.

Доказательством влияния на Лермонтова Байрона Петровичу послужил тот факт, что поэт в 1829 г. начал изучать английский язык, пользуясь произведениями своего английского кумира. Однако его байронизм прежде всего опосредован пушкинским. Прямое влияние «властителя дум русских романтиков» Петрович усмотрел не только в ранних, фрагментарных переводах Лермонтова из «Каина» и «Чайлд Гарольда», но и в некоторых стихотворениях: баллада «Берегись, берегись» – из «Дон Жуана», стихотворение «К ***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаления») и др.

Методология, которой воспользовался Петрович, послужила ему основой для капитального компаративистского труда «Лорд Байрон у югославов»⁵.

⁴ *Петровић И.* Бајронов утицај на М.Ј. Лермонтова // Нова Европа. Загреб, 1924. Књ. 10, № 2. С. 56–63.

⁵ *Петровић И.* Лорд Бајрон код Југословена. Београд – Пожаревац, 1989. Интересна судбина ове књиге, рукопис која је била предначињена за соиспитање научног степена доктора филолошког факултета

В этом же 1924 г. в Белграде появилась весьма претенциозная книга Влады Станоевича «Сумасшествие и культура»⁶ (в более поздних, переработанных и дополненных изданиях она известна как «Трагедия гения»). Это сенсационная попытка создать с помощью медицины и психоанализа, ссылаясь на традицию биографического метода Сент-Бева, литературный портрет Лермонтова. Вслед за французским критиком автор книги считал, что ради глубокого понимания произведения необходимо изучить личность писателя, проанализировать творчество отдельных деятелей культуры, имея в виду их психофизическую и биологическую конституцию. Упрощая и искажая суть выше указанных методов, Станоевич упорно подводит читателя к выводу, что «между гением и сумасшедшим разница небольшая», т. е., как говорили древние философы: «Nullum magnum ingenium sine mixtura dementie». В одной из глав своей книги автор (сербский врач), приводя отрывки из цитат неназванных им биографов Лермонтова, подчеркивал, что русский писатель еще с детства часто болел, был болезненно впечатлительным, что с годами им овладевал «кровожадный демон», «демон нечисти и гордости»⁷. По мнению автора, байронизм является проявлением болезненного состояния человека. Слабо знающий лермонтовские тексты, автор полностью отождествляет образ Печорина с образом самого писателя. На этой книге не стоило бы задерживаться, если бы она не была популярна в Югославии и время от времени не перепечатывалась в разных изданиях.

В знаменитой «Русской хрестоматии» Радована Кошутича, инициатора изучения русского языка и литературы в Белградском университете, значительное место отведено Лермонтову. В ней помещены двадцать пять его стихотворений, полный текст поэмы «Мцыри», отрывок из «Демона», отрывок из «Героя нашего времени» (I – «Бэла») и некоторые лермонтовские «мысли и афоризмы». Для учебных целей все тексты были напечатаны с ударениями (проверенное московское произношение) и

ук в Белградском университете. Там она была задержана рецензентами, потом возвращена автору как «негодная», без всякого объяснения. Тем временем вспыхнула Вторая мировая война. Автора книги, ставшего партизаном, поймали немецкие фашисты и расстреляли в одном из белградских концлагерей. Книга вышла лишь в конце 80-ых годов и была очень хорошо воспринята в югославских научных кругах.

⁶ Станојевић В. Лудило и култура. Београд, 1924.

⁷ Там же. С. 62.

снабжены объяснениями малоизвестных слов и фразеологизмов, культурологических и литературоведческих понятий⁸. Трудно переоценить значение этой хрестоматии для ознакомления югославской общественности с выбранными шедеврами русской классической литературы, в частности, с произведениями Лермонтова. Тем более, что хрестоматия за короткое время (до 1936 года) трижды переиздавалась.

Наконец, несколько слов об уже упомянутой компаративистской книге Михаэла Ортхабера «Влияние поэта Гейне на поэта Лермонтова»⁹, которая вышла в городе Ужице в 1936 г. Личность ее автора, к сожалению, до сих пор остается малоизвестной. Из предисловия к книге (содержащей 95 страниц текста) узнаем, что Ортхабер «долгое время жил в России», где получил начальное и среднее образование. Материал для своего исследования автор собирал в пражской Славянской библиотеке. Тот факт, что работа проведена главным образом на русских научных источниках, он объясняет первоначальным намерением печатать книгу на русском языке.

Автор сначала говорит о значении сравнительного литературоведения на Западе (Париж, Берлин, Прага) и в России. Среди русских ученых он называет имена: А. Веселовского, И. Розанова, представителей «формальной школы» – В. Жирмунского, Б. Эйхенбаума и др., затем сторонников социологического метода (Г. Плеханова, В. Фриче, Р. Лелевича, П. Сакулина), особо выделяя Н. Пиксанова. По его словам, исследователь роется наподобие крота в текстах произведений, отыскивая какой-нибудь след или отклик влияния одного писателя на другого.

Ортхабер справедливо говорит, что Генрих Гейне (1799–1856) был очень популярным поэтом в Англии, Америке, у народов будущей Югославии... (Он оставил след в творчестве Б. Радичевича, Й.Й. Змая, Дж. Якшича; его переводило сорок сербских и хорватских писателей – среди них М. Шапчанин, Л. Костич, Д. Илич, В. Назор, С. Краньчевич, А. Шантич и т. д.). У автора не отмечено, что кроме Лермонтова Гейне переводили Ф. Тютчев, А. Фет, А. Блок.

Ортхабер ставил задачу сначала изложить специфические черты сравниваемых поэтов, относящиеся к их биографиям. Оба они не знали настоящей родительской любви, были похожи

⁸ *Koшутић Р.* Руски примери. Кн. III. Београд, 1910.

⁹ *Ортхабер О.* Утицај песника Хајнеа на песника Љермонтова. Ужице, 1936.

внешне, а также чертами характера, темперамента, склонностей к романтической иронии и сарказму и т.п. Автор коснулся и их душевных травм, разлада их внутреннего мира с действительностью. Исследование влияния поэзии Гейне на поэзию Лермонтова он начинает с переводов / переложений Лермонтовым стихов Гейне, а затем переходит к поискам влияний на уровне мотивов. Ортхабер знал, что Лермонтов владел немецким языком (хотя не в совершенстве), что его няня была немкой. А.П. Шан-Гирей оставил прямые свидетельства того, что Лермонтов в поздний период своего творчества старался совершенствовать знания этого языка для того, чтобы читать немецких классиков в подлиннике. Как известно, он пользовался переводами Пушкина и Козлова.

Необходимо отметить, что, по мнению Ортхабера, Гейне и Лермонтова связывает и их «духовное родство» с Байроном. Критик считает «байронизм» убеждением Лермонтова, особенно до 1830 г., когда он записывает строки:

Я молод, но кипят на сердце звуки,
И Байрона достигнуть я б хотел.
У нас одна душа, одни и те же муки;
О, если б одинаков был удел!¹⁰

А несколько месяцев спустя восемнадцатилетний юноша поправляет себя в знаменитых стихах о сходстве и различии между ним и Байроном:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник, –
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

Ортхабер искусно проанализировал два перевода / переложения Лермонтова из Гейне: «На севере диком стоит одиноко», 1841 («Ein Fichtenbaum steht einsam») и «Они любили друг друга так долго и нежно», 1841 («Sie liebten sich beide, doch keiner...»).

И в ряде других стихотворений Лермонтова Ортхабер обнаруживает «возможные вариации», напоминающие великого немецкого лирика: схожесть тематики и мотивов, переключки и параллелизмы в некоторых предложениях, даже и в синтагмах.

¹⁰ См.: *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений. Берлин, 1921. С. 156. Интересно, что это стихотворение, насколько нам известно, нигде не приводилось в русских изданиях и осталось вне поля зрения ученых.

Но автору можно сделать и упрек в том, что за некоторыми из «открытых» им влияниях скрываются просто стереотипы романтической поэтики.

Считаем интересными поиски Ортахабером сходств между двумя поэтами: в построении строф и ритмическом рисунке, особенно в характерной для обоих поэтов смене ритма в пределах одного стихотворения. Иными словами, если поиски влияния Гейне на Лермонтова не всегда достаточно убедительны, то, как нам кажется, именно попытка анализа стихосложения до сих пор заслуживает внимания.

Более профессиональному и углубленному подходу к творчеству Лермонтова способствовали русские эмигранты, проживавшие и/или печатавшиеся в Сербии. Прежде всего – А. Погодин своей обстоятельной «Русско-сербской библиографией 1800–1825»¹¹, а потом объемным исследованием «Лермонтов у сербов», 1938, и главой «Лермонтов» в его учебнике «История русской литературы», 1927, затем Е. Ляцкий, автор «Очерков по русской литературе XIX века», 1935. Все эти работы опубликованы на сербском языке.

Деятельность русской эмиграции (в меньшей степени и сербской литературной критики) активизировалась в годы лермонтовских юбилеев. Тогда в ведущих журналах и газетах печаталось множество статей и очерков, посвященных великому русскому поэту. Во всех городах с русской диаспорой проводились концерты, читались лекции, служились торжественные панихиды по Лермонтову. Среди авторов специальных статей, кроме вышеупомянутых, плодотворных работ А. Погодина и Е. Ляцкого, следует упомянуть М. Слонима, Н. Рокова, Е. Захарова, С. Штейна, М. Голенищева-Кутузова, В. Розова, П. Митропана, С. Сердюкова и др.

Уместно сказать, что многие стихотворения «русского Белграда» проникнуты типично лермонтовской атмосферой «скуки и грусти»¹². Мало того, один из белградских литературных кружков середины 1920-ых годов сначала назывался *Литературным кружком имени М.Ю. Лермонтова*, а потом был переименован просто в *Литературный кружок*¹³.

¹¹ Погодин А. Русско-српска библиографија 1800–1825. Кн. I, часть I. Белград, 1932. Кн. I, часть II. Београд, 1936.

¹² Антологија поезије руског Београда. Б.г. Сост. О. Ђурић.

¹³ Ђурић О. Руска литерарна Србија 1920–1941. (Писци, кружоци, издања). Горњи Милановац – Београд, 1990.

Следует также отметить, что Русская православная церковь за рубежом с центром в Белграде (во главе с митрополитом Анастасием) и близкие ей круги (Н. Белицкий и В. Раудзе) старались истолковывать творчество Лермонтова в религиозном ключе, акцентируя его пророческий талант.

Известно, что попытки Лермонтова испытать себя в драматургии относятся к 1830-1836 годам. За это время он написал пять драм: 1. «Испанцы» (1830); 2. «Menschen und Lieden-schaften» (1830, написана на русском, а заглавие означает *Люди и страсти*); 3. «Странный человек» (1931); 4. «Маскарад» (1834–1835); 5. «Два брата» (1834–1836). После его смерти осталось несколько записей, сюжетных набросков, которые свидетельствуют о замыслах, эскизах и планах новых пьес. Все исследователи согласны, что его драмы создавались под влиянием традиций, прежде всего европейских, в меньшей степени – русских романтических пьес, и что в целом их трудно отнести к лучшим произведениям писателя.

К сожалению, драматургия Лермонтова не нашла своего места на сценах сербских театров. Его драмы долгое время не переводились на сербский язык. В 1906 г. был напечатан в газете «Истина» в Нише частичный перевод драмы «Люди и страсти» (Переводчик Джордже Нишанин). Драма была полностью переведена в 1909 г. и напечатана в «Цетиньском вестнике» (*Цетиньски вјесник*). Перевод подписал Бл. В. Бегович. Однако драмы Лермонтова в этот период еще не привлекали внимания сербских театралов. Только в 1980 г. были переведены для «Избранных сочинений» Лермонтова четыре его последние драмы.

До настоящего времени в сербском театре шла всего лишь одна драма Лермонтова. Спектакль не имел большого культурологического значения, но важен как исторический факт. В разгар Первой мировой войны, когда сербская армия оказалась перед голгофой отступления в Грецию, в Крагуеваце, 25 мая 1915 года, в тогдашнем *Привилегированном* (т.е. субсидированном – Б.К.) театре «Гундулич» давали пьесу «Два брата» по драме Лермонтова, переведенной на сербский. Ни о переводчике, ни о постановщике, ни о представлении в целом не сохранилось никаких данных. Его не отметила даже капитальная «История сербского театра от средневековья до новейшего времени» Боривое С. Стойковича. Судя по единственной сохранившейся рецензии, пьесу мог инсценировать один из двух тогдашних директоров – Любомир Райчич. Эта рецензия, подписанная псевдонимом О., заняла целый столбец в белградской газете «Стража» от 26 мая

1915 года в № 141¹⁴. Судя по этой газетной публикации, спектакль имел успех. На зрителей (преимущественно раненых) большое впечатление произвел основной конфликт – «кровавая вражда» братьев из-за любви к княгине Вере Лиговской. Автор особенно хвалил игру Й. Геца (в роли Юрия) и Н. Йовановича (Александр). Он отметил и образ Веры в исполнении г-жи Топалович, чью игру украшают ее всегда элегантные костюмы, с которыми так не сочетаются театральные декорации под сводами пивной.

Впечатление портило и то, что театр работал в весьма плохих условиях, а спектакль игрался в неподходящем месте – в садике питейного заведения. Несмотря на это, общий вывод рецензента был положительным: «Пьеса столь же трогательна, сколь и нравоучительна».

Интересно, что 10 января 1915 г., на пять месяцев раньше сербского представления, состоялась премьера драмы Лермонтова «Два брата» в постановке Всеволода Мейерхольда на вечере Литературного фонда, а в следующем году Мейерхольд возобновил инсценировку в Александринском театре. На русской сцене эту драму ставил и Юрий Ракитин в театре Соловцова в Киеве (в сезоне 1919/1920), где он нашел временную работу после бегства из Петербурга. Таким образом, один провинциальный сербский театрик в силу стечения обстоятельств оказался единомышленником ряда русских театров.

Следует отметить, что с 1987 года в загребском Хорватском национальном театре несколько сезонов подряд с успехом шла пьеса Лермонтова «Маскарад» в переводе Густава Крклеца. Однако в Сербии она не вызвала интереса.

Необходимо вспомнить и два довоенных представления на сцене Белградского театра оперы и балета, имеющих отношение к Лермонтову. В сезон 1926/1927 гг. там шла опера «Демон» (либретто А. Рубинштейна перевел Велимир Живойинович; постановку осуществил Евгений Марияшец, один из «наших русских режиссеров», педагог и оперный певец; дирижировал Ловро Матачич). Премьера состоялась 29 января 1927 года.

¹⁴ Исправляем неточность коллеги М. Сибиновича, который дату премьеры драмы и заметки о ней передвинул на один день назад. См.: *Сибиновић М. Љермонтов у српској књижевности (до другог светског рата)*. Београд, 1971. С. 127; *Он же*: (ред.) Одабрана дела М.Ј. Љермонтова. Књ. III. С. 402.

14 октября 1939 г. состоялась премьера одноактного балетного спектакля «Тамара» по мотивам известной лермонтовской поэмы. Музыка М.А. Балакирева исполнял оркестр под управлением Л. Матачича. Постановщиком и хореографом был Борис Романов. Стихи читал Радомир Плаович. Балет входил в репертуар театра в 1939–1940 гг.

Потом имя Лермонтова было надолго забыто деятелями сербского театра. Только 28 февраля 1983 г. в титоградском театре «Додест» состоялась премьера инсценировки поэмы «Демон». Режиссером-постановщиком, сценографом и костюмером спектакля был Драган Благоевич. Роли исполняли С. Смехнова-Благоевич, Д. Благоевич, С. Маринович, Ж. Радунович и С. Джурович. Представление показывалось и на гастролях в Которе, Бечичи и в Цетине.

Освещая проблему восприятия творчества Лермонтова, нельзя не сказать об *опосредованном влиянии* лермонтовского «Маскарада» на сербскую культуру.

Проводником этих влияний стал русский эмигрант, режиссер Юрий Ракитин (1882–1952). Во время своего тридцатилетнего пребывания в Сербии он поставил около трехсот спектаклей в сербских театрах и воспитал несколько поколений актеров, прежде всего в Белграде и Нови Саде¹⁵. Предполагаю, что на театральную эстетику Ракитина «Маскарад» мог оказать и оказал известное влияние.

Как актер и режиссер Ракитин был учеником Московского художественного театра, однако вышел он из «шинели Всеволода Мейерхольда». По приглашению и рекомендации Мейерхольда Ракитин в сезон 1911/1912 гг. перешел из МХАТа в знаменитый Александринский театр в Петербурге. Как раз в это время в театре шла работа (в итоге неуспешная) над постановкой «Маскарада» Лермонтова. И Мейерхольд, и Ракитин опровергали слухи об их совместной режиссуре спектакля, которые распространяла тогдашняя театральная печать¹⁶. Эта постановка будто была заколдована. Ее преследовали необыкновенные, странные обстоятельства. Сначала выпуск «Маскарада» был отложен на 1914 год, чтобы им можно было отметить столетие со

¹⁵ О нем подробнее см. в сборнике: Јуриј Љвович Ракитин, живот, дело, сећања. Приредили Успенски Е., Арсењев А., Максимовић З. Нови Сад-Београд, 2007.

¹⁶ См.: *Эфрос Н.И.* Артист Художественного театра Г. Ракитин приглашен в труппу... // Русские ведомости. 13 сентября 1911. С. 4.

дня рождения Лермонтова. Началась Первая мировая война, и премьеру снова отложили. Наконец, она состоялась 25 февраля 1917 года, как раз в день начала массовых забастовок и демонстраций, которые на следующий день превратились в массовые расстрелы, а потом бунты и вооруженное восстание – начало Февральской революции.

Несмотря на это, великий маэстро-новатор поставил спектакль с большой помпой. По свидетельству современников, он имел успех, прежде всего из-за своей сценической экспрессивности, которая отвечала поэтике любимого автора. Добавим, что Мейерхольд возобновил свою постановку уже в советское время – 25 ноября 1933 года в тогдашнем Театре Пушкина, но уже не так эффектно и не с таким составом исполнителей, как раньше. Кроме того, он по-новому прочел лермонтовский текст и создал третью версию инсценировки этой пьесы, которая шла на сцене с 1938 по 1941 г.

Необходимо также помнить, что Юрий Ракитин всегда имел, как бы сказал М. Бахтин, «карнавальное чувство жизни». Есть сведения, что режиссер организовывал известные маскарады еще в Санкт-Петербурге, а потом успешно продолжил в Белграде.

Известно, что Ракитин тяготел к «условному театру», клоунаде, гротеску. Приемы маскировки и демаскировки были близки ему еще в период совместной работы с Мейерхольдом, и он активно пользовался их энергией и в дальнейшем, в своем собственном творчестве. Можно, однако, предположить, что «Маскарад» Мейерхольда врезался в творческую память Юрия Ракитина. Достаточно вспомнить, с каким пиететом и любовью он приступил к постановке пьесы Иво Войновича «Маскарад под крышей». С его собственных слов мы знаем, что его привлекала атмосфера карнавальная амбивалентности, которую сам автор называл «шуткой карнавала и смерти»¹⁷. Конечно, постановщика привлекала специфика средиземноморского карнавального веселья, которое рушит многие догмы. Упомянем, что М. Бахтин в начале 1960-ых гг., продумывая новое издание книги «Проблемы поэтики Достоевского», записал: «Специально о карнавализации театра и драматургии»¹⁸.

¹⁷ См: *Войновић И.* Како су настале «Машкарате испод купња» // *Comœdia*. Београд. 15. јуни 1924. Бр. 24. С. 9–10; Интервју са г. уријем Ракитином // Там же. С. 10–11.

¹⁸ *Бахтин М.* Собрание сочинений. Т. VI. М., 2002. С. 515.

Естественно, что в Сербии после Второй мировой войны в условиях роста образования, открытия новых школ и университетов, где изучаются русский язык и русская литература, интерес к творчеству Лермонтова возрастает. Ни одна антология мировой поэзии, тем более русской, не может обойтись без него (В. Джурич¹⁹, А. Петров²⁰, В. Ягличич²¹, И. Грицкат²²). За последние шестьдесят лет вышло отдельными изданиями *свыше двухсот* произведений Лермонтова. В 1980 г. в Белграде впервые вышли «Избранные сочинения» М.Ю. Лермонтова (ред. М. Сибинович). Перепечатаются старые переводы, пробуют свои силы и новые, квалифицированные переводчики, такие как М. Сибинович, М. Павич, Н. Бертолино, М. Живанчевич, В. Ягличич, Й. Яничиевич, Н. Кустурица, З. Божович и др. Большой вклад в освещение лермонтовского творчества вносят критики из научных академических (М. Бабович, Н. Милошевич, М. Павич и др.) и редакционно-издательских (Д. Перович, М. Джурич, Й. Яничиевич) кругов. Защищается докторская диссертация (М. Сибинович: «Лермонтов в сербской литературе до Второй мировой войны», Белград, 1971). Все вузовские учебники по русской литературе содержат большие главы, посвященные Лермонтову: В. Вулетич «Русская литература XIX века – от Жуковского до Гоголя», Белград, 1971; М. Стойнич: «Русские писатели XIX и XX века, кн. 1», Сараево-Белград, 1972; «Русская литература т. 1» – под ред. того же автора, Сараево, 1976, (глава о Лермонтове принадлежит М. Сибиновичу).

Примечательно, что в первые послевоенные годы работы о творчестве Лермонтова продолжают публиковать в сербской

¹⁹ *Ђурић В.* – ред. Лирика. Београд, 1965. (Антология мировой поэзии, в которой помещены и три стихотворения Лермонтова в переводе В. и М. Джуричей).

²⁰ *Петров А.* – ред. Антологија руске поезије XVIII–XX век. Књ. I. Избор, предг. и текстови о песницима А. Петров. Београд, 1977. (Всего десять стихотворений Лермонтова, данных параллельно на русском и сербском языках. Переводчики: М. Сибинович, М. Ковачевич и Р. Одавич).

²¹ *Јагличић В.* Антологија руске поезије осамнаестог и деветнаестог века. Београд, 1994. (Двадцать четыре стихотворения Лермонтова в переводе составителя антологии).

²² *Грицкат И.* Из поезије руског деветнаестог века. Панчево, 1998. (Лермонтов представлен шестью стихотворениями и отрывками из «Демона», в собственном переводе составителя антологии).

печати оставшиеся в Югославии русские эмигранты (П. Митропан, Л. Захаров). В социалистической Югославии русская литература ценилась весьма высоко. Она популяризируется по преимуществу в кратких информативных очерках. Примером может послужить очерк некой Л. Прохоровой-Швоб, содержащий только общие сведения о жизни и творчестве писателя²³. Он был написан в связи с выходом из печати перевода романа «Герой нашего времени». Одна из первых статей начинавшего тогда свою карьеру Милослава Бабовича, впоследствии ставшего крупнейшим русистом, посвящена стихотворениям Лермонтова и приурочена к стасорокалетию со дня рождения поэта²⁴.

Бабович исходит из тезиса, что «одинокость – самый распространенный мотив» лермонтовской поэзии, а тон его поэтике задают «бунт и отрицание»²⁵. Иллюстрируя это цитированием стихов и поэм в собственном переводе, Бабович приходит к выводу, что одиночество и безнадежность последовательно проецируются Лермонтовым не только на сегодняшний день, но на прошлое и будущее. Поэт нигде не находит родственную душу, жаждет свободы и любви, бунтует. Критик акцентирует социальные корни и идейные мотивировки поэзии Лермонтова. (Любопытно, что в ранних текстах Бабовича нет того полемического задора по отношению к коллегам-критикам, который, как известно, будет позже только усиливаться)

Импульсом движения методологии сербского лермонтоведения в 1960-ые годы послужили статьи Матеи Матеича («Негошевский „Луч микрокосма“ и лермонтовский „Демон“») и Йована Яничиевича («Очерк о лермонтовском „Парусе“»).

Статья сербского эмигранта, профессора Государственного университета Огайо (США) М. Матеича продуктивна как ценная попытка сравнительного анализа двух весьма сложных произведений выдающихся славянских поэтов, писавших на тему *падшего человека и ангела*: Петра II Петровича Негоша (1813–1851) и Михаила Юрьевича Лермонтова (1814–1841)²⁶.

²³ *Prohorova-Švob L.* «Junak našeg doba» od M.J. Ljermontova // Mladost. Beograd, 1947. Br. 7–8. S. 117–118.

²⁴ *Бабовић М.* Поезија усамљености и бунта // Живот. Сарајево, 1954. Бр. 22–23. С. 588–600.

²⁵ Там же. С. 588.

²⁶ См. *Матеић М.* Негошева «Луча микрокосма» и Љермонтовљев «Демон» // Посебан отисак из Гласа канадских Срба. Виндзор, 1944.

Матеич скрупулезно анализирует поэмы «Луч микрокосма» (1845) и «Демон» (1841), выявляет сходства и различия биографического, структурного, тематического, философского, экзистенциального порядка. Основные аналогии он видит в поэтических трактовках космической темы зла, воплотившегося в Сатане / Демоне (мотивы и образы небесного бунтарства, падшего ангела, изгнанника неба, одаренности, которая переходит в порок гордыни, навязчивости воспоминаний о своей былой славе, внутренних терзаний, вызовов Богу и миропорядку, пустоты бессмертия, судьбоносной связи с человеком и призывов Бога к людям)²⁷. Но это только аналогии. Матеич исключает возможность влияния «Демона» на «Луч».

Когда речь заходит о формировании личностей поэтов, автор ссылается на то, что, хотя оба принадлежат к одной и той же эпохе и направлению романтизма, они разнятся по социальному статусу, по образованию и положению (Негош – владыка и вождь Черногории, Лермонтов – дворянин, офицер), по мирозерцанию: «В то время как пессимизм Негоша был пессимизмом человека верующего, временным и отчасти понятным, пессимизм Лермонтова – как-то темнее, безнадежнее»²⁸.

Пейзажная лирика у обоих поэтов связана с горными ландшафтами. С одной стороны это Ловчен, с другой – Кавказ, парнасские хронотопы, обозначающие не только широту географического пространства, но и свободу в метафизическом смысле слова.

Матеич отмечает, что в жизни и в философской поэме Негоша «Луч микрокосма» (да и в творчестве в целом) отсутствует плотская любовь. Как теолог он рассматривает обе поэмы с религиозно-философской точки зрения. Используя герменевтические подходы, он приходит к выводу, что произведение Негоша – поэма о Боге, как творце вселенной, о человеке и его земном бытии, в то время как в «Демоне» показано только одно из «приключений» падшего ангела. Демон летит между небом и землей и в один прекрасный момент спускается на землю, к людям. В «Луче микрокосма» автор больше занят вознесением человека, его бессмертной души на небо. Что же касается эсхатологического ракурса, то лермонтовская поэма *изображает невозможность спасения падшего ангела*, в то время как поэма Негоша внушает веру в *возможность спасения падшего человека*. Оба великих поэта видят в человеке изгнанника, за чью душу

²⁷ Там же. С. 24.

²⁸ Там же. С. 5.

борются Бог и Сатана (Демон). Разница состоит в том, что Лермонтов не указывает на возможность спасения, в то время как Негош утверждает, что человеку дана свобода выбора, и он может спастись от зла, выбирая путь к Богу, к его Сыну-посланнику на земле – Иисусу Христу.

Особого внимания заслуживает статья Яничиевича как редкий и весьма удачный пример микроанализа лермонтовских стихотворений (в статье разбирается «Парус») ²⁹, как попытка всестороннего освещения художественной структуры этого маленького шедевра.

Яничиевич делает упор на факте, что это стихотворение создавалось в переломный момент жизни Лермонтова: летом 1832 года, после его переезда из Москвы в Петербург. Мотивы *свободы, борьбы, покоя*, составляющие содержательную линию стихотворения, весьма характерны для эпохи романтизма, подчеркивает автор, утверждая, что у своих собратьев по перу, романтиков, Лермонтов воспринял изображение неразрывной связи природы с внутренней жизнью человека.

Излагая историю создания «Паруса», Яничиевич указывает на первоочередное влияние Пушкина, а лишь потом – А. Бестужева-Марлинского (заимствование стихотворной строки «Белеет парус одинокий»). Автор данной статьи ориентируется не только на текст лермонтовского «Паруса», но и на его контекст – совокупную лирику Лермонтова. Так, например, интерпретируя образ *бури (возмущения стихии)*, он утверждает его связь не только с пушкинскими стихами, но и с ранними и поздними стихотворениями самого Лермонтова.

Естественно, мысль Яничиевича сконцентрирована на образе *паруса*, который рассматривается в качестве *синекдохи*. Поэт выявляет *целое через часть (toto trans pars)*, поскольку вместо *корабля и моряка* у него фигурирует лишь *парус*. Вместе с тем образ паруса олицетворяет одиночество и отчужденность, *море* же является олицетворением среды. Стихи «Увы! он счастья не ищет, / И не от счастья бежит!» только на первый взгляд парадоксальны. Парус (корабль + человек) бежит от ложного, неприемлемого для него счастья в комфорте: Лермонтов видит настоящий смысл жизни в кипении страстей (бурях), вечных поисках, в самоутверждающей деятельности личности. В послед-

²⁹ Janičijević J. Ogled o Ljerontovljevu «Jedru» // Umjetnost riječi. Br. 4. Zagreb, 1965. S. 283–302.

них строках «Паруса», по мнению критика, как будто отозвалась мысль Гете о «наслаждении страданиями».

Автор статьи разбирает другие художественные достоинства «Паруса», такие как: *звуковое оформление, колорит, ракурсы...* Лермонтовский шедевр Яничевич называет «сжатой до предела маленькой драмой»³⁰, которая отразила состояние души поэта в те дни, когда она сочинялась.

Милорад Джурич, известный критик и редактор издательства «Сербское литературное товарищество», внес свою лепту в сербское лермонтоведение 1960-ых годов анализом поэтики русского писателя. Знаменательно, что его текст стал послесловием к первой книге «Избранных сочинений» Лермонтова в Сербии³¹.

Джурича привлекает теоретическая мысль писателя. Для характеристики эстетических взглядов поэта он берёт материал из довольно редких его высказываний и, в гораздо большей степени, из его поэтики. Автор подчеркивает чрезвычайную строгость, взыскательность Лермонтова по отношению к своей поэзии: по этой причине свою первую книгу он опубликовал за год до смерти и в ней поместил лишь 26 стихотворений и две поэмы. Джурич утверждает, что Лермонтов так или иначе продумывал важнейшие аспекты литературной теории, такие как: вопросы о таланте, гениальности, вдохновении, истинности (правдоподобии), задумывался о роли фантазии (мечты), касался категорий чудесного и возвышенного, проблем влияния и оригинальности, сжатости стиля и слова, высказывался о катарсисе, свободе творчества и его назначении, о читателе и непризнании поэта «толпой», наконец – о его «гражданственности».

Опираясь на целый ряд лермонтовских произведений, автор делает вывод, что поэт придерживается типично романтической концепции таланта, в которой культивировались эмоциональность, раздумья о назначении и роли поэта и поэзии³².

Лермонтов часто варьирует темы *любви, природы*. Любовь – это, как правило, страсть и страдания. Она оттенена сумрачными, порой трагическими красками. По мнению сербского критика, пронизанность лермонтовской поэзии тоской, чувством одиночества, пессимизмом и трагизмом является призывом к катарсису. М. Джурич, опираясь на отрывки из поэмы «Мцыри» и романа

³⁰ Там же. С. 299.

³¹ См. *Бурић М.* Поетика М.Ј. Љермонтова // М.Ј. Љермонтов. Изабрана дела: Лирика, поеме, Маскарада. Београд, 1968.

³² Там же. С. 397.

«Герой нашего времени», развивает мысль об органичности лермонтовской философии природы. Картины природы у Лермонтова тоже способны вызвать катарсис.

Джурич отмечает, что Лермонтов устремлен к высоким этическим идеалам. «Это предопределило этическую основу его творчества и задачу поэта и поэзии – говорить правду и критиковать»³³. Стихи на социальные темы у Лермонтова насыщены иронией и едкой сатирой («Прощай, немытая Россия» и др. стихотворения). Считая, что в человеческой природе коренятся добро и зло, поэт видит в последнем причину всех страданий личного и общественного порядка. В предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов так оправдывает свою критику общественных пороков: «Довольно людей кормили сластями: [...] нужны горькие лекарства, едкие истины». Позиция русского поэта перекликается с идеями величайших сатириков и критиков сложившегося миропорядка, делает свой вывод Джурич.

Исследования сербских лермонтоведов синтезируют университетские учебники³⁴.

В учебнике В. Вулетича глава о Лермонтове написана с учетом традиционного историко-литературного подхода. Обладая профессиональными поэтологическими знаниями, Вулетич в распределении материала пользовался опытом советских авторов, в большей степени А.Н. Соколова, в меньшей – А.Г. Цейтлина. (Список рекомендуемой литературы Вулетич помещает в конце своей книги). Вводя читателя в мир творчества Лермонтова, автор характеризует эпоху, в которой жил и творил поэт, останавливая своё внимание на социальной обстановке после Отечественной войны 1812 года и восстания декабристов. По его мнению, основная черта лермонтовского поколения (а тут перечислены не только Белинский, Герцен и Станкевич, но и Гоголь, Бакунин и Тургенев) состояла в «непримиримости со всем окружающим» и «борьбе против всего, что мешало поколению реализовать свой талант»³⁵.

³³ Там же. С. 423.

³⁴ О данных учебниках мы уже писали. См.: *Косановић Б.* Српскохрватски уџбеници из руске књижевности – од I светског рата до данас // Сто година славистике у Србији. Зборник реферата издат 30 година касније. Београд, 2007. С. 131–138; *Он же.* Сербские учебники по русской литературе // Сербско-русские темы. Белград, 2010. С. 155–167.

³⁵ *Вулетич В.* Михаил Лурјевич Лермонтов // Руска књижевност XIX века: од Жуковског до Гогоља. Београд, 1971. С. 246.

После изложения биографии Лермонтова сербский ученый отмечает «богатство и роскошь поэтического таланта писателя», которому в своей короткой жизни, тринадцатилетнем творчестве удалось ярко проявить себя в разных жанрах. Его поэзия рассматривается в рамках романтизма, хотя с сегодняшней точки зрения утверждение о «новых темах и героях русской литературы» в поэмах «Демон» и «Мцыри», моделированных в «лучших традициях романтизма», кажется спорным. Вообще, в данной главе учебника акцент ставится на социальной проблематике в ущерб анализу образной системы интимной лирики и религиозных мотивов. Автор освещает движение Лермонтова к прозаическому творчеству, чтобы затем перейти к анализу «Героя нашего времени», особенно композиции романа. Стиль Вулетича отличается свежестью и эмоциональностью. О Лермонтове он пишет с энтузиазмом, но довольно пространно. Сокращенный вариант рассматриваемого текста отличается в лучшую сторону³⁶.

Следующий и недавний текст Вулетича о Лермонтове своим заглавием – «Одиночество и бунт как судьба» – напоминает предыдущий, но зато отличается от него содержанием³⁷. Автор статьи формулирует свои основные тезисы следующим образом: «Личная судьба создала из Лермонтова отшельника и мятежника. Общественная судьба предназначила ему стать голосом новых общественных отношений и настроений».

Рассуждая о ведущих темах и мотивах лермонтовского творчества, автор не выпускает на этот раз из виду любовь, подчеркивая, что она у Лермонтова не исключает роковых страстей, не избегает зла, способна причинять боль, наносить душевные раны... «Бунтарский пафос» произведений на историко-патриотические темы Вулетич иллюстрирует поочередно приводимыми стихами и поэмами «Демон» и «Мцыри». Затем предметом рассмотрения в этом предисловии становится драматургия Лермонтова и его проза.

Заметно, что автор на этот раз перегрузил свою работу фактическим материалом, пересказом сюжетов, что не стимулирует «простого» читателя к творческому восприятию художественного текста.

³⁶ См. Вулетич В. Лирски усамљеник и побуњеник Михаил Љермонтов // Руски класици. Нови Сад, 2010. С. 47–71.

³⁷ См. Љермонтов М.Ј. Изабрана дела. Избор и предговор Витомир Вулетич. Нови Сад, 2014.

Суждения Милы Стойнич о Лермонтове в ее учебнике³⁸ оригинальны. Избегая излишней академичности, Стойнич пишет в стиле литературоведческого эссе. Из всех работ о Лермонтове она предпочитает статьи В. Белинского, на которого охотно и много ссылается. Свой анализ лермонтовской лирики Стойнич строит, главным образом, на выяснении семантической роли лирического героя, чей прообраз она находит в личности Лермонтова. По убеждению Стойнич, для лирического героя, как и для его создателя, характерны позиции типа: «сам за все и против всех». В одно и то же время, по мнению исследователя, лирический герой Лермонтова – и бунтовщик, и инфантильный субъект, он в равной мере холоден, ироничен и сердечен, его чувства одинаково отравлены ядом любви и мщения³⁹. Со временем тематический круг творчества поэта расширяется, вплоть до неприятия естественного хода вещей, вплоть до социального бунта, мятежа против деспотизма и рабской покорности. (Здесь иллюстрацией послужило стихотворение «Прощай, немытая Россия»). Вполне резонно, как считает Стойнич, что настроения, темы и мотивы грусти, одиночества, душевной тревоги, смятения и бунта требовали и нашли свою соответствующую форму воплощения в лирических рефлексиях (думах), новеллах в стихах, в поэмах-исповедях, в романе-дневнике и пьесах с философским началом.

Стойнич дает интересную трактовку отношения Лермонтова к любви, где ключевыми являются стихи «А вечно любить невозможно». Она делает вывод о том, что «из-за чрезмерной силы духа поэт порой оказывается беспомощным», вынужденным укрощать свои страсти. Однако, выделяя Лермонтова «по бесконечности и интенсивности душевной тоски» из ряда всех предыдущих и последующих поэтов⁴⁰, Стойнич приходит к выводу, что лермонтовская грусть не была беспомощной. Как раз наоборот: вызванная любовными чувствами, она часто переходила в облагораживающий творческий бунт.

Анализируя лермонтовский ямб, мелодичный, пригодный для воплощения широкой шкалы чувств, Стойнич поддерживает мнение А. Белого о том, что в поэзии Лермонтова вряд ли найдешь новаторские приемы. Его открытия происходят прежде всего в сфере словесного мастерства, на уровне языка поэзии: он

³⁸ *Stojnić M.* Mihail Jurjevič Ljermontov // Ruski pisci. Knj. I. Sarajevo, 1972. S. 61–88.

³⁹ Там же. С. 62.

⁴⁰ Там же. С. 65.

вдохновлял на поиски в овладении новым языковым материалом таких поэтов, как Фет, Тютчев, Полонский, Майков, Блок, Белый, Цветаева, Волошин. Хотелось бы добавить в этот список еще несколько имен, например, Пастернака. Его стихотворный цикл «Сестра моя – жизнь» в основном создавался в 1917 году и вышел отдельной книгой в 1922 году. Как известно, эта книга, посвященная Лермонтову – этому, по словам автора, «олицетворению творческой смелости и открытий», – начинается стихотворением «Памяти Демона». Психологическая проза Лермонтова оставила глубокий след в творчестве Достоевского, Толстого и других русских писателей. В этом – несомненное значение Лермонтова для развития русской литературы XIX–XX вв.

Необходимо остановиться и на коллективном труде профессоров Белградского и Сараевского университетов, которые совместными усилиями подготовили двухтомное издание «Русская литература, кн. I и II» (под общей редакцией М. Стойнич). В книге I в рамках раздела о русском романтизме есть глава о Лермонтове, написанная Миодрагом Сибиновичем⁴¹, сторонником концепции, согласно которой поэт «стирает строгие границы» между жанрами, равно как между комплексами тем и мотивов.

К творчеству Лермонтова Сибинович, автор уже упоминавшейся диссертации о рецепции Лермонтова в сербской литературе до Первой мировой войны, подходит не догматично, избегая однозначных толкований и натяжек. Его наблюдения связаны с проблематикой романтизма и реализма, вопросами пессимизма или оптимизма Лермонтова, определением смысла его отдельных произведений. В написанной им главе его методологическая позиция специально не заявлена, но внимательному читателю становится ясным имплицитное отстаивание ученым полифоничности лермонтовских текстов.

Сибинович рассматривает лермонтовскую поэзию и драматургию в рамках романтизма. По его мнению, роман «Герой нашего времени» – «переходное произведение», одно из тех, где устанавливается «чудесное равновесие» между старыми и новыми направлениями⁴² (то есть, применяя новейшую терминологию, стилистическими формациями).

Перу Сибиновича принадлежит и пока единственная сербская лермонтоведческая монография, опубликованная после

⁴¹ Сибиновић М. Михаил Јурјевич Лермонтов // Руска књижевност. Књ. I. Уред. М. Стојнић. Сарајево - Београд, 1976. С. 277–294.

⁴² Там же. С. 289, 291, 294.

Второй мировой войны. Как уже упоминалось, она охватывает рецепцию Лермонтова до 1941 года⁴³. В ее первой части дается обзор *начального этапа проникновения произведений Лермонтова в сербскую литературу*; вторая посвящена *переводам* произведений Лермонтова на сербский язык; третья – *заметкам, очеркам и статьям* о жизни и творчестве Лермонтова в сербской критике; в четвертой исследуются *связи сербских классиков с творчеством русского писателя*; в последней, пятой части говорится о *роли Лермонтова в развитии сербской литературы* (в период романтизма и реализма). В завершение книги дана *хронология переводов произведений Лермонтова до Первой мировой войны*. В целом, это образцовое исследование, насыщенное богатым фактографическим материалом, на который можно будет опереться в последующих трудах о восприятии Лермонтова в Сербии.

Почти одновременно с диссертацией М. Сибинович подготовил издание лирических стихотворений поэта в своем переводе, озаглавленное «Железный сон»⁴⁴. В предисловии автор истолковывает данную метафору как характерное для Лермонтова противоречие между сном (мечтой) и действительностью.

«В Лермонтове сошлись две природы – страстный мечтатель и скептический, отрезвленный жизнью реалист – что определенно праначало, праисток трагизма и динамики его поэзии.

Этот конфликт вылился в неизбежно грубую форму в тех жизненных условиях, в которых формировался поэт, в ту эпоху, в которую он творил»⁴⁵.

Характеризуя рецепцию Лермонтова в Сербии, Сибинович размышляет о специфике европейского, славянского и, в частности, русского романтизма. Сжатая характеристика лирики Лермонтова завершается, что необычно, его биографией. Без этого добавления данный текст был переиздан еще два раза⁴⁶.

⁴³ Сибиновић М. Љермонтов у српској књижевности (до другог светског рата). Београд, 1971.

⁴⁴ Љермонтов М. Гвоздени сан: Лирске песме. Избор, предговор и превод Миодраг Сибиновић. Београд, 1969.

⁴⁵ Там же. С. XVI.

⁴⁶ См. Сибиновић М. Љермонтовљев песнички пут кременит // Поетика и поезија: Велики руски лиричари. Београд, 1990. С. 71–81. Дополненное издание этой книги: Руски песници од барока до авангарде. Београд, 1995. С. 90–96.

Знаковым событием в истории восприятия Лермонтова в Сербии было появление его *«Избранных сочинений в трех томах»*, в подготовке которого главную роль сыграл М. Сибинович как редактор, автор предисловия, комментариев и один из основных переводчиков⁴⁷. В первой книге помещены *лирические стихотворения и поэмы*; во второй – *драмы и письма*; в третьей – *прозаические произведения и библиография* (переводы даны в хронологическом порядке, литература о писателе по авторам; составитель Йован Яничиевич). Данное издание тщательно подготовлено текстологически, с хорошим выбором лермонтовских стихотворений в переводе лучших сербских переводчиков. Переводы отдельных стихотворений и пьес в этом издании появились на сербском языке впервые. Предисловие М. Сибиновича («Литературное творчество Михаила Юрьевича Лермонтова», с. 5–55) написано на основе его текстов, опубликованных ранее. Однако эта автокомпилятивная, по существу, работа, содержащая небольшие добавления, хотя и повторяет предыдущие статьи сербского лермонтоведа, свидетельствует о новом качестве изучения и восприятия наследия М.Ю. Лермонтова в Сербии.

Из всего сказанного выше о почти стасемидесятилетнем присутствии Лермонтова в сербской культуре становится ясно, что русский гений воспринимался, по преимуществу, как поэт. Однако в Сербии периодически переводились и издавались и его прозаические произведения, реже всего романы «Вадим» и «Княгиня Лиговская», чаще – сказка «Ашик-Кериб», а самым издаваемым произведением стал роман «Герой нашего времени». Этот роман переводился по частям и в полном составе, печатался в десятках изданий. В его переводе на сербский язык пробовали свои силы многие переводчики: Джордже Попович, Милош Московлевич, Йован Максимович, Кирилл Свинарский, Назиф Кустурица и др. Вслед за пушкинским опытом в эпическом жанре роман Лермонтова отражает процесс становления русской прозы в целом. Как таковой он мог повлиять на литературную эволюцию в Сербии и оказал, хотя и несколько более позднее влияние на «ускоренное развитие» (термин Г. Гачева) сербской литературы не только в период национального возрождения, но и в дальнейшем.

Остановимся на пяти наиболее интересных аналитических статьях, посвященных этому роману. Очерк Душанки Пе-

⁴⁷ *Ljermontov M.J. Odabrana dela. Knj. I–III. Izbor, predgovor i komentari* M. Sibinović. Beograd, 1980.

рович «О Лермонтове», опубликованный как послесловие к одному из самых ранних послевоенных изданий «Героя нашего времени», имел информативный характер. Он ознакомил читателя с лермонтовским творчеством вообще, а попутно с романом и обстоятельствами, в который он возник. Автор послесловия сообщал, что в 1840 г. Лермонтов «оставил далеко за собой время своего романтизма», а Печорина характеризовал как личность «чьи незаурядные способности не реализовались, не находя положительного применения в обществе, его мощная внутренняя сила превращается в чрезмерное самолюбие, бездушие и цинизм»⁴⁸.

Никола Милошевич, профессор Белградского университета, написал свою статью в качестве предисловия к очередному изданию «Героя нашего времени»⁴⁹. Она стала настолько ценной, что ее перепечатывают в разных изданиях вплоть до сегодняшних дней. Милошевич находит роман ясным и понятным для чтения. По его мнению, «единственную загадку представляет собой главный герой – Печорин»⁵⁰. Для изучения многослойного характера Печорина, «героя необыкновенной психологии», Милошевич применил новую для сербской критики 60-ых гг. герменевтическую стратегию: глубинный подход к личности. Он иногда пользуется и психоанализом, но в отличие от З. Фрейда и К. Юнга, концентрирует внимание на сознании героя. Статья Милошевича основана на следующих тезисах: Печорин живет и действует умом, а не сердцем; он не показан в развитии, в роман вошел сформированный характер; главная черта его – *озлобленность*. Сербский критик делает акцент на фактах, подтверждающих склонность героя к самообвинению, самоунижению, т. е. он старается показать себя хуже, чем он есть. Главные *особенности* персонажа: отзывчивость на вопросы этики и взаимоотношений между людьми, измена женщинам, вероломство по отношению к друзьям; редкие, скрытые, горькие аллюзии на свое положение в общественной среде (офицер-изгнанник из столицы, без продвижения в службе). Его тягу к *непобедимой власти* можно считать компенсацией за недооценку его обществом, считает Милошевич.

⁴⁸ Perović D. O Ljermontovu // *Ljermontov M.J. Junak našeg doba*. Beograd, 1960. S. 164–165.

⁴⁹ Milošević N. Predgovor [«Junaku našeg doba»] // *Ljermontov M.J. Junak našeg doba*, Beograd, 1963.

⁵⁰ Там же. С. 16.

Чтобы исследовать генезис общественного поведения главного героя, Милошевич восполняет нехватку фактов о нем в самом тексте романа. Критик считает нужным прибегнуть к деконструкции биографии писателя и некоторых его стихотворений, отыскивая в них общественные компоненты «печоринских тем». Милошевич уверен, что «некоторые существенные тенденции авторской личности» (непостоянство в любви, недовольство своим окружением и критическое отношение к своему поколению) могут помочь лучше понять и саму психическую структуру главного героя⁵¹.

Через несколько лет после Милошевича вышла статья его ученика Йована Делича, преподавателя Новисадского университета, «Функция образа Максима Максимыча в романе Лермонтова „Герой нашего времени“»⁵². Критик приходит к выводу, что в романе переплетаются три типа / ракурса авторского повествования (классический автор-повествователь, рассказы от имени первого или третьего лица). Он считает, что нельзя пренебрегать ролью второстепенных героев, тем более что иногда некоторые из них выступают и как нарраторы. По мнению Делича, Максим Максимыч не «эпизодическое лицо», а один из главных героев романа. Лермонтов выстраивает его образ и как параллель, и как антитезу Печорину.

Миладин Вукович, профессор Философского факультета в Никшиче, фиксирует свое внимание на индивидуалистическом поведении, деструктивности инстинктов и невротических состояний в «Герое нашего времени»⁵³. Он рассматривает те черты характера главного героя романа, которые остались вне поля зрения традиционного лермонтоведения. Отправной точкой анализа Вуковича послужила очевидная склонность Печорина к самоанализу и самообъяснению своего поведения. Имея это в виду, некоторые его поступки следует воспринимать как подсознательную рационализацию конфликтных ситуаций, в которые он попадает. Это оправдывает и возможность подхода к роману с точки зрения методов *психоанализа* и *неопсихоанализа*⁵⁴ (В сво-

⁵¹ Там же. С. 16.

⁵² Делић Ј. Функција лика Максима Максимича у Љермонтовљевом роману «Јунак нашег доба» // Годишњак Филозофског факултета. Књ. XVII/1. Нови Сад, 1974. С. 248–257.

⁵³ Вуковић М. Садизам и неуроza у «Јунаку нашег доба» // Летопис Матице српске. Нови Сад, 1971. Бр. 3. С. 326–338.

⁵⁴ Там же. С. 326–327.

ем исследовании критик ссылается на следующих авторов: К. Юнг, К. Хорни, Э. Фромм, З. Пешич-Голубович). Садистская склонность играть чувствами других, даже близких ему людей, иллюстрируются отношением к Максиму Максимычу, Азамату, Грушницкому, Бэле и княжне Мери. Многие детали свидетельствуют о том, как Печорин наловчился в своей хитроумной тактике. Он наслаждается чужими муками и страданиями. Вукович замечает, что симптомы садизма Печорина и его стремления властвовать над чувствами и эмоциями других вытекают из собственного «глубокого и горького чувства ничтожества своей совсем бесцельной жизни».⁵⁵ По мнению критика, корни тенденций характера Печорина надо искать в подтексте романа, в пережитых травмах, фрустрациях и семейных неурядицах (когда Григорий остался без родителей и жил под опекой родственников) и в молодости (конфликт, после которого была сломана его карьера).

Назиф Кустурица, профессор Сараевского университета, сделал новый перевод «Героя нашего времени» и предпослал ему многостраничное предисловие⁵⁶, где констатировал, что речь идет о первом русском психологическом романе, содержащем в себе и социальные, и философские компоненты. Эволюцию характера Печорина он прослеживает в образном контексте лермонтовских лирических героев, его «Демона» и жизненного пути самого поэта. Кроме того, упоминается и ещё один его литературный предтеча – Евгений Онегин.

В эгоизме Печорина Кустурица усматривает «узловое воплощение изъянов и пороков современного ему поколения»⁵⁷. По суждению критика, образ Печорина содержит в себе многое из типических особенностей романтического героя: культ исключительности и даже геройства, благоговение перед стихиями природы, магией поэзии, экзотических путешествий, тяга к познанию реального мира, к странствиям и любовная страсть. Именно отношение к любви лучше всего характеризует противоречивый характер этого «русского Дон Жуана».

Кустурица приходит к следующим выводам: «История души героя, как счастливый и закономерный акт перехода с лирики на психологическую исповедь, с рассказа на роман, с ро-

⁵⁵ Там же. С. 332.

⁵⁶ *Kusturica N. Junak našeg doba // Lermontov M.J. Junak našeg doba. Prevod i predgovor N. Kusturica. Sarajevo, 1975. S. 5–14.*

⁵⁷ Там же. С. 8.

мантизма на реализм привела к результатам, достойным крупнейших художников слова»⁵⁸.

Итак, Лермонтов сыграл большую роль в формировании и развитии современной сербской литературы. «Байронизм» вошел в сербскую литературу через Пушкина и Лермонтова. В период сербского национального возрождения, в 1870-ые и, особо, – 1880-ые годы возрастает интерес к «Герою нашего времени», как произведению, созданному в духе новой, реалистической поэтики. Переводы лермонтовских стихотворений таких выдающихся поэтов, как Йован Йованович Змай, Драгутин и Воислав Илич, Милорад Митрович, не могли не отразиться и на их собственных творческих поисках. Эти факты знаменательны, если иметь в виду, что Пушкин и Лермонтов означают начало «золотого века» русской литературы, национальной поэзии и, в какой-то степени, «большой русской прозы». Они тесно связаны с началом формирования той цивилизационно-культурной системы, которая в скором времени после смерти двух литературных гениев стала известной как «русская идея». Она находила и все еще находит живой отклик в славянской по своей этнокультурной основе и единой с Россией земле, какой является Сербия.

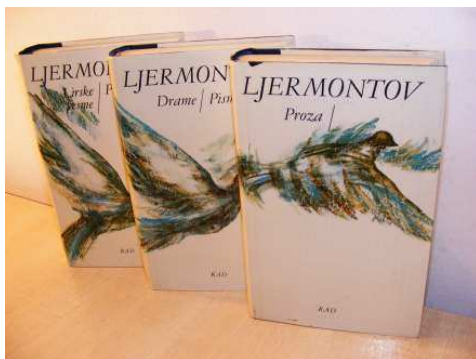
В Сербии Лермонтов никогда не воспринимался классиком, забытым читателями, о чем свидетельствует и его популярность, продолжающаяся в конце XX и начале XXI века.

⁵⁸ Там же. С. 14.

Иллюстрации:



Рецензия инсценировки пьесы «Два брата» наряду с известиями о фронтовых событиях Первой мировой войны



Сербские избранные сочинения Лермонтова в 3 томах

ЛЕРМОНТОВ В МАКЕДОНИИ

О рецепции и изучении творчества Михаила Юрьевича Лермонтова в Македонии можно было бы сказать, что это началось в XX веке, с опозданием почти на целое столетие. В XIX веке о нем знали только несколько македонских интеллектуалов, обучавшихся в России. Одним из них был Райко Жинзифов, о котором академик Иван Доровски пишет, что он «активно и творчески черпал свой поэтический опыт у Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Шевченко и Козлова»¹. Пока это единственное свидетельство контакта в XIX веке македонца с творчеством Лермонтова, хотя, по моему мнению, с поэзией великого русского поэта не могли не быть знакомы и другие македонские деятели эпохи национального возрождения, прежде всего поэт Константин Миладинов и братья Андрей и Константин Петковичи, которые в то время были студентами в России, и их творческая деятельность началась именно там.

В период между двумя мировыми войнами имя Лермонтова в первый раз упоминает Михаил Сматракалев (Ангел Жаров) – один из основателей македонского литературного кружка в Болгарии, который существовал с 1938 до 1941 года. В своих воспоминаниях он пишет: «Говоря об атмосфере нашего литературного кружка, должен отметить, что на его собраниях постоянно читались и разбирались произведения Пушкина, **Лермонтова**, Некрасова...»². По свидетельству

¹ *Dorovsky I.* Mickiewicz, Puskin, a Balkan. Brno, 2001. S. 57.

² *Сматракалев М.* Македонскиот литературен кружок. Превод и поговор Валил Тоциновски. Скопје, 1993. С. 5.

Сматракалева, члены македонского литературного кружка 4 февраля 1941 года весьма торжественно отмечали годовщину смерти М. Лермонтова, чему он в своих мемуарах посвящает отдельную главу. В ней он не только подробно описывает торжественную обстановку, в которой с речью о жизни и творчестве Лермонтова выступил советский министр Анатолий Лаврентьев, но и выражает отношение членов македонского литературного кружка к творчеству выдающегося русского поэта. Он пишет и о его влиянии на македонских поэтов. Сматракалев отмечает: «Михаил Лермонтов вместе с Пушкиным, естественно пользовался особым уважением в нашем кружке. Такой замечательный поэт делает честь не только России, но и всему человечеству. Каждый из нас знал наизусть некоторые его стихи, а кто-то даже и отрывки из „Демона“. Я знал наизусть всего „Демона“ еще со школы»³. На том же торжестве присутствовал и один из известнейших членов македонского литературного кружка, поэт Никола Еонков Вапцаров (1909–1942). О нем известно, что еще со школьных лет он питал огромную любовь к русской литературе и был под сильным влиянием Лермонтова и Пушкина, чьи стихи знал наизусть с детства, а позже использовал их литературный опыт в своем творчестве, особенно некоторые пессимические лермонтовские мотивы. В воспоминаниях его супруги Бойки Вапцаровой сказано, что любовь к русской литературе пробудил у него русский эмигрант доктор Борис Миллер, друг их семьи, который ему читал поэтические произведения известных русских поэтов: Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова и т. д. Уже в пятом–шестом классах Вапцаров в подлиннике читал произведения непревзойденных русских классиков – Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Толстого, Тютчева и др.⁴ Опираясь на воспоминания Бойки Вапцаровой, мой коллега Науме Радически в своей книге „Славянское звено“ (2012 г.) пишет: «Ранние творческие пробы Вапцарова, относящиеся к годам, когда тот учился в морском училище в Варне (1926–1932), ... подтверждают, что из многочисленных авторов мировой классики, которые принимают участие в его формировании, весьма заметно доминируют именно русские писатели – Пушкин, Лермонтов, Толстой, Достоевский, Чернышевский,

³ *Сматракалев М.* На чествувањето на Михаил Лермонтов // Македонски литературен кружок. С. 208–214.

⁴ *Вапцарова Б.* Избранное, Воспоминания о Николе Вапцарове. М., Издательство политическая литература, 1984. С. 119.

Горький, Маяковский и т. д.»⁵. Чуть дальше в той же книге Радически укажет, что на революционное и интеллектуальное формирование Вапцарова оказывали влияние как Пушкин, Лермонтов и Некрасов, так и другие русские поэты, которые, по его словам, «навсегда останутся предметом главного интереса Вапцарова»⁶. Все это недвусмысленно говорит о большом влиянии, которое оказывал Лермонтов на всех членов македонского литературного кружка в Софии, включая и самого молодого среди них, Коле Неделковского, совершившего самоубийство, чтобы не попасть в руки болгарских фашистов.

В период народно-освободительной борьбы большинство македонских революционеров и свободолюбивых поэтов читали в подлиннике и восхищались поэзией Лермонтова. Это относится и к очень талантливому молодому поэту Александру Караманову, который погиб в 17 лет. В его рукописных записях сказано, что из русских писателей, которых он читал в подлиннике, Лермонтов был на третьем месте после Пушкина и Надсона. Об этом я упомянул в своем реферате, прочитанном на 15-ом Международном конгрессе славистов (Минск, 2013), в котором подробно говорилось о влиянии русской литературы на творческое развитие Александра Караманова.

После Второй мировой войны, когда Македония получила независимость и когда македонский язык стал по Конституции государственным языком Македонии, наступает период самого пристального интереса ко всей русской литературе, включая и творчество М.Ю. Лермонтова. Он становится после А.С. Пушкина одним из самых переводимых русских поэтов XIX в. Интересно отметить, что первое знакомство македонских читателей с творчеством Лермонтова произошло в 1948 году, когда известный македонский лингвист Круме Кепеский перевел на родной язык роман «Герой нашего времени». В 1954 г. этот роман вышел в издательстве «Кочо Рацин» в Скопье в переводе профессора Бориса Маркова, который написал и предисловие. Его перевод вместе с предисловием позже перепечатывался несколько раз разными издательствами, включая и последнее издание 1989 года, когда роман был выпущен в издательстве «Мисла». В краткой характеристике творчества Лермонтова на обложке этого издания написано следующее: «Его роман “Герой нашего

⁵ Радически Н. Поетот Нинола Јонков Вапцаров и руската литература // Словенска алка. Скопје, 2012. С. 404.

⁶ Там же. С. 405.

времени» является групповым портретом пороков целого поколения».

В 1965 году скопское издательство «Культур» опубликовало еще один перевод на македонский язык романа «Герой нашего времени» с предисловием Ефтима Кафеджиского, который много лет был профессором русской литературы XIX века на филологическом факультете Университета в Скопье; перевод сделан известным переводчиком Миле Поповским. Хотелось бы подчеркнуть, что именно перевод Миле Поповского вошел в трехтомное издание собрания сочинений Лермонтова, которое вышло из печати в 1991 году. На этом более подробно остановлюсь чуть позже.

С 1960 года, когда македонский поэт Гого Ивановски опубликовал свой первый перевод поэмы Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», македонские читатели начинают систематически и в массовом порядке знакомиться с творчеством Лермонтова.

В те же 1960-е гг. переводами поэзии Лермонтова начал заниматься профессор Георги Сталев, любитель и знаток русской поэзии. За свой вклад в переводческую деятельность и популяризацию творчества русского поэта в Македонии, он в 1997 году был награжден медалью Фонда Лермонтова в Москве. Георги Сталев в 1960 году впервые на македонском языке и со своим предисловием опубликовал отдельной книгой поэму Лермонтова «Демон». Несколькими годами позже, точнее в 1974 году, по его инициативе выходит из печати поэтический сборник переводов и предисловие ко второй книге Лермонтова «Поэзия». В книгу вошли переводы на македонский язык лучших лирических стихотворений русского поэта – «Пророк», «Парус», «Нет, не тебя так пылко я люблю», «Родина» и т. д. Сталев весьма успешно проник в суть поэтики Лермонтова, проявив себя большим мастером аутентичного перевода творчества русского поэта на македонский язык. Для иллюстрации приведем только первую строфу стихотворения «Пророк», которая дает возможность ясно увидеть и почувствовать, насколько содержание, смысл и метрико-ритмический строй перевода близки к оригиналу.

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведение пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока

Од кога бог во оној час

Ми дал сезнаење на пророк
Во чите му читам јас
на секој човек злоба, порок.

Переводчик, как и Лермонтов, использует четырехстопный ямб с перекрестной рифмой, правда, меняя во второй и четвертой строках женскую рифму на мужскую.

Переводы 21 стихотворения и поэм «Мцыри» и «Демон», выполненные Георги Сталевым, вошли в состав трехтомной антологии творчества Лермонтова (1991). Используя его переводы 30-ти новых стихотворений, таких как, например, «Русская мелодия», «Бородино», «Смерть поэта», поэм «Мцыри» и «Демон», а также его вдохновенное предисловие под названием «Индивидуальный протест гордой личности (о поэзии Лермонтова)», книгоиздательство «Детска радост» (Скопье) в 1997 г. издает книгу под названием «“Демон” и другая поэзия». Под тем же названием профессор Георги Сталев в 2003 году создает свою четвертую и, по-моему, самую лучшую книгу поэзии Лермонтова на македонском языке, которую выпускает в свет издательство «Матица Македонска». В нее, помимо поэм «Мцыри» и «Демон», вошло свыше 30 новых переводов из лирики выдающегося русского поэта. В 2005 году книгоиздательство «Нова наша книга» (Скопье) опубликовало отдельно перевод «Демона».

В непосредственной связи с переводческой деятельностью профессора Георги Сталева находится и его большой научный интерес к русской литературе XIX века, а конкретно к творчеству Лермонтова. Не случайно, что в его книгу «Девять портретов мировой литературы» (1974 г.) входят и его статьи о Пушкине, Лермонтове, Тургеневе. Ясный и оригинальный методологический подход, который используется в его работах, дает возможность македонской научной и культурной общественности глубоко познать этих выдающихся русских писателей. Однако венцом многолетнего интереса Сталева к русской литературе XIX века является его книга «Мертвые не умирают в нас», которая вышла из печати в 2000 году. В подзаголовке к ней сказано, что она является маленькой антологией русской лирики XIX века. Однако, имея в виду то, что в нее включены произведения 19 известнейших русских лириков, эту книгу я бы назвал «большой антологией», потому что в ней представлены все крупные имена так называемого «золотого века» русской литературы. Кроме Пушкина и Лермонтова, чьим творчеством Сталев очень много занимался, в этой книге македонский читатель впервые познакомился с творчеством на македонском

языке Василия Жуковского, Кондратия Рылеева, Александра Одоевского, Николая Некрасова и других мало известных у нас русских писателей.

В 1988 г. в журнале «Просветена жена» публикуется роман Лермонтова «Княгиня Лиговская» в переводе Тани Урошевич. Двумя годами позже в журнале «Современост» выходят нескольких стихотворений Лермонтова в переводе Ефтима Манева. В том же году издается и книга «Препевии» известного македонского поэта и переводчика Гане Тодоровского, в которую вошло несколько переводов из русских поэтов XIX века, в основном из Пушкина и Лермонтова.

Выше уже упомянуто, что в 1991 г. впервые на македонском языке вышло собрание сочинений М.Ю. Лермонтова в трех томах (издательство «Наша книга», Скопье), дающее македонскому читателю наиболее полное представление о творчестве Лермонтова. Большая заслуга в создании трехтомника принадлежит македонскому поэту и переводчику Ефтиму Клетникову, который стал его редактором, автором предисловия и одним из переводчиков вошедших туда произведений.

В своем предисловии к этому изданию «Литературное творчество Лермонтова» Ефтим Клетников дает его всесторонний анализ. Уже в начале своей статьи он пишет о том, что Лермонтов является прямым и ярким наследником Пушкина, чье влияние можно заметить уже в ранний период его поэтического творчества. Лермонтов перекликается с ним тематикой и мотивами произведений, характеристикой лирического героя. Однако Клетников, опираясь на оценки Белинским первого поэтического сборника Лермонтова, изданного в 1840 году, кроме схожих черт в поэзии Пушкина и Лермонтова, указывает и на их различия.

Автор предисловия пишет, что субъектом ранней лирики Лермонтова, охватывающей период с 1828 по 1833 год, является сверхчувствительное Я, что в своей поэзии он дает не только психологическую, но и социально-общественную характеристику «русской души» через критику своего поколения, которому не хватает высоких этических целей и идеалов. Ефтим Клетников отмечает, что Лермонтов в период с 1833 по 1835 г. прекратил сочинять лирику и начал работать над другими жанрами (роман «Вадим», драмы «Маскарад» и «Два брата»), чтобы в 1836–1841 гг. снова вернуться в поэзию, в значительной степени модифицировав свой юношеский романтический субъективизм. Тогда, по словам Клетникова, «лирический субъект в поэзии Лермонтова превратился в более ясное альтер-эго, который занимает определен-

ную и активную позицию по отношению к современной действительности»⁷. Далее Е. Клетников детально анализирует позднее творчество Лермонтова, отмечая его эволюцию, а в конце предисловия вновь сравнивает его с Пушкиным: «Творческая эволюция Лермонтова похожа на пушкинскую, хотя у Пушкина она не так решительно ведет от романтизма к реализму, от субъективизма и индивидуализма к объективизации социальной, психологической и исторической реальности. И Пушкин, и Лермонтов эту „объективизацию“ начинают в поэзии, но активно развивают и воплощают её литературные формы в прозе»⁸.

Коллектив переводчиков трехтомного македонского издания собрания сочинений Лермонтова 1991 года возглавила Таня Урошевич, отличный знаток русской литературы. Первый том содержит большинство лермонтовских стихов («Парус», «Бородино», «Смерть поэта», «Узник», «Поэт», «Родина» и др.), поэмы «Кавказский пленник», «Измаил-Бей», «Боярин Орша», «Демон», «Мцыри». Второй том содержит переводы прозаических произведений Лермонтова: «Вадим», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени», «Панорама Москвы», «Ашик-Кериб», «Кавказец» и «Штосс». В третий том вошли переводы следующих драм: «Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Станный человек», «Маскарад» и «Два брата».

Отбором произведений, редактированием и написанием предисловия занимался вышеупомянутый переводчик, поэт Ефтим Клетников, который в 1991 г. подготовил еще одну книгу переводов Лермонтова под названием «Проза», где переводчиками выступили Таня Урошевич и Миле Поповски. Тремя годами позже (1994) в издательстве «Табернакул» (Скопье) вышла в свет поэма «Демон» (перевод и предисловие Ефтима Клетникова), которая в 1997 году была опубликована и в македонском литературном журнале «Око». В том же году Раде Сильян выпустил сборник переводов зарубежной поэзии под названием «Препаени рими». Переводчиком выступил Петр Бошковский. Книга вышла в Скопье и в Мельбурне (Австралия, издательство «Матица Македонска»). Необходимо отметить, что в данное издание из всех русских поэтов XIX века вошли только Пушкин и Лермонтов, переведенные на македонский.

⁷ Клетников Е. Литературно дело на Лермонтов // *Лермонтов Миха Ј. Лирика* Поеми.*, Скопје, 1991. С. 10.

⁸ Там же. С. 27.

И в начале XXI столетия Лермонтов продолжает привлекать внимание македонских переводчиков. В настоящее время их внимание обращено к поэме «Демон», чьим воссозданием на македонском языке занимаются несколько молодых македонских переводчиков, из которых я бы выделил Здравко Божиновского из Битоли, который выпустил несколько книг переводов русской поэзии. После того как в 2003 году он издал в прилепском журнале «Стремеж» отрывок из поэмы „Демон“ и статью «Любовная дуэль Демона и Тамары», он составил отдельную книгу поэзии Лермонтова в своем переводе и со своими комментариями под названием «Песни и поэмы». Она была издана в 2004 году «Союзом македонско-русской дружбы» из Битоли. Кроме вдохновенного послесловия под названием «Непримиримый бунтарь Михаил Юрьевич Лермонтов» в сборнике есть комментарии к переведенным стихам и к поэмам «Демон» и «Мцыри». В том же году Ефтим Клетников в прилепском журнале «Стожер» опубликовал свой перевод поэмы Лермонтова «Демон» со статьей под названием «Тамара».

В 2006 г. выходит из печати сборник переводов из славянской поэзии «Препеви» македонского поэта и переводчика Гане Тодоровского. В нем, из русских поэтов XIX в., наиболее полно были представлены Пушкин и Лермонтов.

Свой обзор самых известных изданий творчества Лермонтова на македонский язык я закончил бы двумя антологиями русской поэзии, подготовленными вышеупомянутым Е. Клетниковым. Первая из них носит название «Русское созвездие» (1993), а вторая – «Русские поэты XIX–XX веков» (1998 г.). И в них из поэтов XIX в. Лермонтов занимает второе место после Пушкина, что подтверждает огромный интерес к его творчеству в нашей стране.

В заключение процитирую высказывание одного нашего покойного поэта, переводчика, филолога Блаже Конески, чьим именем назван Филологический факультет университета в Скопье. Подчеркивая закономерность развития русской поэзии XIX–XX веков, когда периодически появляются такие высочайшие ценности, как упомянутые выше произведения Пушкина и Лермонтова в XIX веке или Блока, Маяковского, Есенина в XX веке, Блаже Конески в своем эссе «Некоторые выводы» написал: «Я понял, что в русской поэзии должно было пройти время между появлением таких шедевров, как «Бородино» Лермонтова и «Двенадцать» Блока. Я пришел к выводу, что каждый новый подъем вызревает в обществе, а одновременно создается по крупицам и тот языко-

вой материал, который даст ему необходимую силу выражения. Можно предположить, что тщательное изучение русского языкового фонда первых десятилетий XIX века показало бы нам, как в общественной среде создавались те выразительные речевые элементы, которые потом мощно прозвучали в «Бородино». При помощи таких же исследований, только перенесенных в новое столетие, мы могли бы получить данные об одном из важнейших компонентов генезиса «Двенадцати»⁹.

⁹ *Конески Б.* Еден опит // Ликови и теми. Скопје: Македонска книга, 1987. С. 140–151.

ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ЛЕРМОНТОВЕДЕНИЯ

Современное лермонтоведение, с одной стороны, следует традициям своих предшественников – дореволюционного и советского лермонтоведения, с другой – отходит от них, открывает новое. И то, и другое закономерно. Труды предшественников – это тот научный фундамент, без которого исследователь не может двигаться вперед к новым открытиям. Дореволюционными учеными были заложены основы биографического (П.А. Висковатов) и культурно-исторического (Д.Н. Овсяннико-Куликовский) подхода к изучению жизни и творчества Лермонтова, издано первое академическое собрание сочинений поэта¹, на которое так или иначе опирались последующие издатели. Достижения советского лермонтоведения – это труды И.Л. Андроникова, В.Э. Вацура, Д.Е. Максимова, В.А. Мануйлова, Б.Т. Удодова. Это появление фундаментальной «Лермонтовской энциклопедии» (1981), которая, несмотря на некоторые незначительные неточности, и по сей день сохраняет свое значение для исследователей творчества Лермонтова.

Биографический, культурно-исторический, сравнительно-исторический методы литературоведения, сформировавшиеся еще в XIX в., и сегодня могут быть использованы учеными для исследования новой проблематики. В монографии А.И. Журавлевой «Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики»² рассматриваются малоизу-

¹ Полное собр. соч. М.Ю. Лермонтова (т. 1–5, 1910–13) в серии «Академическая библиотека русских писателей»; ред. – Д.И. Абрамович.

² Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.

ченные вопросы о взаимоотношениях Лермонтова с любовницами и славянофилами. Н.А. Резник в своем исследовании «Лермонтов и его спутники. Жизненные и творческие связи»³ приводит обширный биографический материал, исследует круг общения поэта в Университетском благородном пансионе, в Московском университете, в журнале «Отечественные записки» и т. д., а отдельные главы посвящает жизненным и творческим связям поэта с А.Ф. Мерзляковым, С.Е. Раичем, В.А. Жуковским, Н.С. Мордвиновым, А.И. Одоевским, славянофилами (в частности, А.С. Хомяковым), В.А. Соллогубом.

В диссертации В.В. Липича «Пушкинская и лермонтовская разновидности романтизма в их художественно-эстетическом своеобразии»⁴ выделяются две стадии развития романтизма в России – ранняя (романтизм Пушкина) и поздняя (романтизм Лермонтова), которые отличаются, помимо литературных особенностей, философскими убеждениями, и эстетическими представлениями. Эти две разновидности романтизма имеют разные мировоззренческие ориентиры.

Проблеме влияния Дж. Байрона на творчество Лермонтова посвящены исследование Н.М. Беловой «Байронический герой и Печорин»⁵, монография В.П. Воробьева «Лермонтов и Байрон»⁶. Эту проблему, которая волновала еще дореволюционных ученых и которой посвящены многие исследования, современные лермонтоведы рассматривают по-новому. Н.М. Белова интересуется типичные герои эпохи, как вымышленные («байронический герой»), так и реальные современники Лермонтова (Герцен, Бакунин, Печерин), и то, как образ «героя времени» преломлялся в творческом сознании автора. В.П. Воробьевым проделана громадная работа по анализу и сравнению байроновских и лермонтовских текстов. Его монография выявляет интертекстуальные совпадения в творчестве двух поэтов. Исследова-

³ Резник Н.А. М.Ю. Лермонтов и его спутники: жизненные и творческие связи. Ханты-Мансийск, 2004.

⁴ Липич В.В. Пушкинская и лермонтовская разновидности русского романтизма в их художественно-эстетическом своеобразии: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01. Москва, 2006.

⁵ Белова Н.М. Байронический герой и Печорин. / Н.М. Белова; отв. ред. Л.Г. Горбунова. Саратов, 2009.

⁶ Воробьев В.П. Лермонтов и Байрон: монография. Смоленск: М, 2009.

тель рассматривает межтекстовые связи на нескольких уровнях – на уровне лексики, синтаксиса и стихотворных размеров. Например, выражение «болезнь души» из стихотворения Лермонтова «Сон» полностью соответствует байроновскому «the sickness of the soul» из стихотворения «The Dream» («Сон»), причем и «Сон» Лермонтова, и «Сон» Байрона написаны пятистопным ямбом. Подсчет случаев таких интертекстуальных совпадений помогает выявить произведения Байрона, больше всего повлиявшие на творчество Лермонтова. Это «Сон» и «Гяур». Таким образом, подтверждается высказанное ранее литературоведом А.М. Зверевым⁷ мнение о том, что Лермонтова влекла главным образом трагическая лирика Байрона.

Используются не только методы, но и отдельные термины, введенные лермонтоведами прошлого и с тех пор закрепившиеся в науке, например, термин Д.Е. Максимова «лермонтовский человек».

Вместе с тем современные лермонтоведы и спорят со своими предшественниками, подвергают сомнению некоторые устоявшиеся точки зрения. Очевидно, что в силу идеологических причин советские лермонтоведы или вовсе не могли писать о религиозных мотивах в творчестве Лермонтова, или же толковали их по-своему, преувеличивая значение демонических героев, идеализируя их и излишне сближая их с Лермонтовым. Кроме того, некоторые ошибки могли быть допущены лермонтоведами просто из-за неполноты, неточности или противоречивости сведений. Обращение к недавно обнаруженным архивным документам позволяет уточнить и дополнить эти сведения.

Именно такую цель преследует недавний проект «Лермонтов. Энциклопедический словарь» (начат в 2012 г.). Не планируя заменить «Лермонтовскую энциклопедию», авторы «Словаря» собираются, во-первых, опубликовать новые, уточненные данные, а во-вторых, изложить современную точку зрения на Лермонтова и проблемы его творчества.

Наконец, нельзя не упомянуть еще об одной тенденции не только в лермонтоведении, но и вообще в современном изучении литературы – о религиозном (точнее, о православном) литературоведении. В качестве примеров можно назвать исследования иеромонаха Нестора (Кумыша) «Поэма М.Ю. Лермонтова

⁷ Зверев А.М. Байрон в поэтическом сознании Лермонтова // Великий романтик Байрон и мировая литература. М., 1991. С. 152–159.

"Демон" в контексте христианского миропонимания»⁸ и «Тайна Лермонтова»⁹, а также работы И.П. Щерблыкина «Эстетико-философский смысл творческого феномена М.Ю. Лермонтова»¹⁰, «Грани великих дарований: новые подходы в изучении литературы»¹¹, «Страницы лермонтоведения: интерпретации, анализы, полемика»¹²; Г.Е. Горланова «Творчество М.Ю. Лермонтова в контексте русского духовного самосознания»¹³, И.А. Киселевой «Творчество М.Ю. Лермонтова как религиозно-философская система»¹⁴, В.Н. Аношкиной «Сиротский мотив в поэме М.Ю. Лермонтова "Мцыри" (об итогах творчества поэта)»¹⁵ и «Православные основы русской литературы XIX века»¹⁶ (творчеству Лермонтова посвящены две главы – «Сиротский мотив в поэзии» и «Религиозная основа поэмы "Демон"»). Последнее исследование особенно примечательно, так как автор, следуя традициям компаративистики, проводит интересные сопоставления лирики Лермонтова и К.Н. Батюшкова, Лермонтова и В.А. Жуковского.

⁸ *Нестор (Кумыш), игумен.* Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания. СПб., 2007.

⁹ *Нестор (Кумыш), игумен.* Тайна Лермонтова. СПб., 2011.

¹⁰ *Щерблыкин И.П.* Эстетико-философский смысл творческого феномена М.Ю. Лермонтова // Лермонтовский выпуск № 7: Материалы Международной научной конференции «Изучение творчества М. Ю. Лермонтова на современном этапе». Пенза, 2004. С. 4–13.

¹¹ *Щерблыкин И.П.* Грани великих дарований: новые подходы в изучении литературы. Учебно-методические и литературные очерки. Пенза, 2001.

¹² *Щерблыкин И.П.* Страницы лермонтоведения: интерпретации, анализы, полемика. Научно-методологические статьи. Пенза, 2003.

¹³ *Горланов Г.Е.* Творчество М.Ю. Лермонтова в контексте русского духовного самосознания. М., 2009.

¹⁴ *Киселева И.А.* Творчество М.Ю. Лермонтова как религиозно-философская система: Монография. М., 2011.

¹⁵ *Аношкина-Касаткина В.Н.* Сиротский мотив в поэме М.Ю. Лермонтова «Мцыри» (об итогах творчества поэта) // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2011. № 3. С 101–109.

¹⁶ *Аношкина-Касаткина В.Н.* Православные основы русской литературы XIX века. М., 2011.

Особенно много внимания религиозные литературоведы уделяют поэме «Демон», что неудивительно, поскольку ее действующие лица (сам Демон, главный герой, и ангелы), ее место действия (монастырь), ее проблематика (влияние Демона на человеческую душу), – имеют непосредственное отношение к религии. По мнению В.Н. Аношкиной, основная идея поэмы – трагическая обреченность зла. Демон, воплощение зла, не способен любить: его поцелуй убивает Тамару. Сходную точку зрения высказывает и И.П. Щерблыкин. По мнению иеромонаха Нестора (Кумыша), лермонтовского Демона совершенно необоснованно причисляли к романтическим героям: в нем гораздо больше от злого духа, от беса-искусителя, каким его изображают христианские философы. Отрицается и сходство Демона с «демоническими» героями Лермонтова, например, с Арбениным. И отрицается на том основании, что «демонические» герои – все-таки люди, и они могут иметь надежду на спасение любовью, Демон, как считают авторы исследований, по своей природе не способен никого полюбить, что упрощает образ героя поэмы, как бы обреченного на метания между добром и злом.

Предпринимались попытки дать религиозную интерпретацию и другим произведениям Лермонтова. Так, А.В. Моторин в работе «Жребий Лермонтова»¹⁷ анализирует поэму «Мцыри» и роман «Герой нашего времени». По мнению исследователя, Мцыри неосознанно стремится к Богу, однако это стремление в нем переплетается с юношеской гордыней, что и приводит его к побегу из монастыря. С этой точки зрения, стремление Мцыри на родину – греховно, возвращение же в монастырь – благостно. Исследователь даже считает, что в поэме содержатся косвенные указания на то, что Мцыри выжил и принял монашество. Вопрос о герое поэмы «Мцыри» во многом остается спорным. Часть современных исследователей (например, М.М. Дунаев) придерживается той же точки зрения, что и А.В. Моторин (спасение Мцыри только в монастыре, побег из него – проявление греховного своеволия), другие же (в частности, иеромонах Нестор Кумыш) отмечают тот факт, что в монастырь герой попал не добровольно, а следовательно, его стремление убежать оттуда вполне естественно, поскольку для юноши монастырь действительно становится тюрьмой.

¹⁷ Моторин А.В. Жребий Лермонтова // Христианство и русская литература. Сб. 3. СПб., 1999. С. 151–163.

Взгляд на произведения Лермонтова с религиозной точки зрения вполне понятен и объясним, поскольку долгие годы это запрещалось. Однако не все попытки православной интерпретации творчества Лермонтова выглядят убедительно. Так, во многом спорна на наш взгляд концепция М.М. Дунаева, представленная в работе «Православие и русская литература»¹⁸. Исследователь склонен видеть в творчестве Лермонтова преобладание демонических, богоборческих мотивов, а сам поэт в его понимании оказывается личностью чуть ли не демонической, умеющей только ненавидеть, воспевающей такие чувства и переживания, как уныние, отчаяние, безысходность, презрение, месть, своеволие, гордыня, крайний индивидуализм. Те стихотворения, которые не содержат подобных идей (например, «Молитва», «Когда волнуется желтеющая нива...» и т. д.) выглядят при такой интерпретации какими-то случайными вспышками просветления, что объясняется «противоречивостью» натуры поэта. Полагаем, что Лермонтов как личность был все же гораздо масштабнее, сложнее и многограннее, чем образ «лирического героя», который предстает в его поэзии и с которым М.М. Дунаев отождествляет самого поэта.

Итак, современное лермонтоведение не стоит на месте. Оно развивается, и опираясь на труды предшественников, и споря с ними. Среди современных лермонтоведов тоже нет единства: их работы содержат различные, порой противоположные взгляды на Лермонтова и его произведения. Это и неудивительно, поскольку Лермонтов, как всякий гениальный писатель и мыслитель, неоднозначен, и его творчество открывает простор для различных интерпретаций. Истинную ценность и значение для науки разных тенденций современного лермонтоведения покажет будущее.

¹⁸ Дунаев М.М. Православие и русская литература. М., 2001.

ПОЛЬСКИЕ РЕАЛИИ В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Лермонтов М.Ю. прожил до обидного короткую жизнь: неполных 27 лет. Поэт, прозаик, критик (прозванный «цепной собакой “Весов”») Борис Александрович Садовский (псевдоним Садовской), по словам Георгия Иванова, «слабый поэт», но имеющий задатки «первоклассного критика», в «замечательной» (по определению того же Г. Иванова) статье о Лермонтове полемически заостренно сказал, что «...Собрание поэм Лермонтова – в сущности груды гениальных черновиков, перебелить которые помешала смерть»¹.

Сам Лермонтов, составляя сборник своих произведений, вышедший в 1840 г., включил в него лишь 26 стихотворений и 2 поэмы из 22 написанных им к тому времени («Песню про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» и «Мцыри»). В этот единственный прижизненный сборник из 300 с лишним стихотворений, созданных поэтом до 1836 г., вошло только одно – «Русалка». Кроме двух поэм, изданных в 1840 г., при жизни Лермонтова была напечатана еще только одна – «Тамбовская казначейша» (1838 г.). Из пяти драм в театр был отдан лишь «Маскарад» (1835 г.), а из прозаических произведений Лермонтов опубликовал лишь «Героя нашего времени»².

Но, несмотря на эту краткость жизненного и творческого пути, Лермонтов сумел в своих произведениях отдать дань традиционной для русской литературы XIX в. (да и последующих периодов) польской тематике. «Польскость» отражена как в его прозаическом, так и поэтическом наследии.

¹ Цит. по: *Иванов Г.* Китайские тени. Мемуарная проза. М., 2013. С. 97–98.

² *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинения в 4-х томах. Т. 1. Стихотворения. М., 1957. С. 333.

В незавершенном романе «Княгиня Лиговская», являющемся своеобразным прологом, своего рода пресуппозицией к прозаическому шедевр Лермонтова – роману «Герой нашего времени», в котором «отразился век и современный человек», присутствуют польские персонажи и отдельные польские лексемы. Как мы уже отметили, «Княгиня Лиговская» – роман незаконченный, но этот художественный текст, не обладая такой существенной особенностью текста, как завершенность (которая по И.Р. Гальперину³ определяется по отношению заголовка к содержанию), тем не менее демонстрирует другие свойства текста в качестве «фиксированного на письме речетворческого произведения»⁴: определенную информативность, интеграцию, сцепление, ретроспекцию, партитурность (термин В.Г. Адмони), пресуппозицию, прагматику (то есть конкретную ориентацию, или установку на читателя).

Ведущей грамматической категорией текста, по Гальперину, является информативность (содержательная сторона), в которой исследователь разграничивает два вида: содержательно-фактуальную (СФИ) и содержательно-концептуальную (СКИ)⁵. К СФИ относятся «описание событий (их места и времени), повествование, сообщение, размышления автора, портреты персонажей, диалоги и ряд других»⁶. Если СФИ выражается непосредственно, при сохранении линейной последовательности событий, то СКИ, т. е. основная идея, концепт (или концепция) автора выражены «опосредованно, через содержательно-фактуальную информацию и ряд приемов»⁷. В текстах художественной литературы эти два вида информации «тесно переплетены» и «произведение выполняет свою эстетико-познавательную функцию на фоне СФИ»⁸.

В «незавершенном социально-психологическом романе» (как определяют роман «Княгиня Лиговская» И.Я. Кряжимская и Л.М. Аринштейн в «Лермонтовской энциклопедии»⁹), содержательно-фактуальная информация – это событийная сторона девяти глав. Роман начинается с завязки – попадания «молодого чиновника... из департамента» под колеса извозчика, которого нанял некто

³ Гальперин И.Р. Грамматические категории текста (опыт обобщения // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Том 36. № 6, 1977. С. 522–532.

⁴ Там же.

⁵ Гальперин И.Р. Грамматические категории текста. С. 526.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 224–226.

«с белым султаном... и воротником серой шинели» (портрет ездока дан через восприятие его пострадавшим чиновником, пока безымянным). Затем мы получаем информацию о ездеке – Григории Александровиче Печорине (Жорже, на французский лад), видим его с сестрой Варенькой, входим в его кабинет, показывающий «любовь к странному и оригинальному» (например, демонический «портрет Лары»), наблюдаем за чтением Печориным записочек, посещением им театра («Давали Фенеллу»...; и эпитафия к I главе – «Поди! – поди! Раздался крик!») – и вышеуказанные обстоятельства – описание кабинета, чтение записочек, поездка в театр безусловно отсылают читателя к фигуре заглавного героя пушкинского «Евгения Онегина»), ресторации «Феникс», где Печорина находит все еще по-прежнему не названный сбитый им и «оскорбленный смертельно» молодой человек, требующий от Печорина раскаяния. Затем следует беседа с прескучившей Печорину Негуровой (прототипом которой является Сушкова), ретроспекция образа Негуровой, визит Печорина к Лиговским (княгиня Вера Дмитриевна и князь Степан Степанович Лиговские; их прототипы – Варенька Лопухина и ее муж Бахметьев). В пятой главе дана ретроспекция Печорина (его прежние отношения с Верочкой Р. – будущей княгиней Лиговской, отъезд в юнкерскую школу, участие в польской кампании). Описывается обед у Печорина, устроенный тетушкой Татьяной Петровной, (где появляется артиллерист Браницкий). И только в седьмой главе мы узнаем имя «молодого человека» в завязке романа – (Красинский), которого Печорин ищет в 49-ом номере (а находит его мать). Дается ретроспективная картина семейства Красинских и одновременно предложена завязка еще одной сюжетной линии, связанной с финансовыми обстоятельствами Лиговских (судебная тяжба) и возможностью Красинского помочь им в этой тяжбе, поскольку она подлежит рассмотрению в столе у господина Красинского (т.е. мы, постепенно приобретая все новые сведения о господине Красинском, узнаем, что он занимает должность столоначальника). Для этих целей Печорин оставляет Красинскому приглашение к Лиговским. Затем следует вечер у Лиговских, а в последней (девятой) главе читатель присутствует на вечере у баронессы Р.

К содержательно-концептуальной информации относится глубинный социально-психологический конфликт Печорин – Красинский: богатый гвардейский офицер и завидующий ему обедневший, хотя и занимающий высокий пост столоначальника чиновник. Не исключено (судя по заголовку) перерастание этого конфликта и в любовное соперничество (особенно, учитывая прекрасные внешние данные Красинского, о которых мы узнаем лишь из седьмой

главы, что еще раз свидетельствует о постепенном развитии данного образа, и некрасивости («невысок», «нескладен») Печорина – alter ego Лермонтова).

Итак, в «Княгине Лиговской» действуют два поляка, при этом о национальности одного из них свидетельствуют не только его антропонимические «параметры» (Станислав Красинский), но и прямое указание в тексте. Мать бедствующего чиновника Станислава Красинского говорит главному герою произведения Печорину: «...мы не всегда были в таком положении, как теперь. Муж мой был польский дворянин (курсив здесь и далее наш – Н.А.)¹⁰. О польской национальности второго персонажа, появляющегося на страницах романа, мы можем судить лишь по его знаменательной для польского антропонимикона фамилии: артиллерийский офицер Браницкий. В отличие от Красинского, который является одним из главных героев незаконченного романа, Браницкий – лицо эпизодическое.

Обе фамилии относятся к прецедентным для польского дворянского (аристократического) антропонимикона. Это фамилии знатных польских дворянских родов. Род Красинских происходит из местечка Красное (к этому роду, в частности, принадлежит третий польский поэт-пророк Зигмунд Красиньский). Браницкие – также известная фамилия, представители которой владели огромными поместьями на Украине (одна из племянниц Григория Потемкина была замужем за Браницким, из рода Браницких – Е.К. Воронцова, жена новороссийского губернатора в 1823–1844 гг. М.С. Воронцова и адресат ряда стихотворений А.С. Пушкина). Но если среди знакомых Лермонтова не было людей с фамилией Красин(ь)ский (его фигура, по предположению И.Я. Кряжимской и Л.М. Аринштейн, представляет собой собирательный образ мелкого чиновничества, которое Лермонтов мог наблюдать, сталкиваясь с коллегами своего друга С.А. Раевского – чиновника департамента государственных имуществ), то совсем иначе обстоит дело с фамилией Браницкий. Она несомненно навеяна фамилией сослуживца Лермонтова по полку Ксаверия Владиславовича Браницкого (Браницкий-Корчак или Корчак-Браницкий). К.В. Корчак-Браницкий (1814–1879), «граф, знакомый Л., поручик (с 1839 г.) лейб-гвардейского Гусарского полка в бытность там Лермонтова»¹¹. Знаком был Лермонтов и с его братом – помещиком Киевской губернии Александром Владиславовичем Браницким (1819 – после 1864). Так, Лер-

¹⁰ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинения в 4-х томах. Т. 4. Проза. Письма. М., 1958. С. 338.

¹¹ Лермонтовская энциклопедия. С. 69.

монтов упоминает А.В. Браницкого в объяснении, данном в письменном виде великому князю Михаилу Павловичу 25 марта 1840 г. по поводу дуэли с сыном французского посланника Эрнестом Барантом: «Сего марта 22 дня я просил письменно графа Браницкого 2-го (неслужащего) сказать г-ну Эрнесту Баранту, что я желаю его видеть сего числа в 8 вечера...» Кроме того, находясь под арестом после этой дуэли, Лермонтов переслал через своего дядьку А.И. Соколова письмо А.В. Браницкому (не сохранилось)¹². По всей видимости, сослуживец Лермонтова (а не киевский помещик) был в определенной степени прототипом артиллерийского офицера Браницкого, ухаживающего за сестрой Печорина Варенькой. С Браницким-Корчаком Лермонтова связывала не только совместная служба в полку, но и принадлежность к так называемому «Кружку 16-ти», довольно загадочному и, по всей видимости, тайному сообществу молодой родовой знати. В литературе известно три непосредственных упоминания об этом кружке. Два из них принадлежат как раз К.В. Браницкому, издавшему в 1879 г. в Париже на французском языке книгу «Славянские нации» («Les nationalités slaves»), написанную в форме «писем бывшему члену кружка И.С. Гагарину и проникнутую ненавистью к самодержавию и Николаю I», как пишет Э.Г. Герштейн в «Лермонтовской энциклопедии»¹³.

Во-первых, Браницкий напоминает Гагарину о «совместном пребывании» в «свободном и веселом “Кружке 16-ти”» и называет семерых умерших участников (при этом первым назван Лермонтов), а из живущих упоминает Валуюва. Во-вторых, Браницкий-Корчак так пишет о кружке: «встречаясь ежевечерне, «16» рассказывали друг другу о событиях дня, болтали обо всем и все обсуждали с полнейшей непринужденностью и свободой, как будто III Отделение... вовсе не было»¹⁴.

Третье упоминание о «Кружке 16-ти» стало известным из записи в изданном в 1961 г. дневнике П. Валуюва, который, узнав о смерти одного из членов кружка (Шувалова), отмечает: «В 1838–1839, 1840 гг. – связь с Браницким, Столыпиным, Долгоруковым, Паскевичем, Лермонтовым и пр. (les seize), к которым и я принадлежал»¹⁵. Э.Г. Герштейн предполагает, что центром этого кружка был Лермонтов. По ее мнению, доказательством такого положения поэта в кружке является тот факт, что все члены «Кружка 16-ти» (судя по рисункам Гагарина) одновременно с Лермонтовым выехали из Петербурга в

¹² Там же.

¹³ Лермонтовская энциклопедия. С. 234.

¹⁴ Лермонтовская энциклопедия. С. 234–235.

¹⁵ Там же.

1840 г. и оказались на Кавказе во время отпуска поэта в 1841 г., в том числе и будущий секундант Лермонтова А.И. Васильчиков (Герштейн предполагает, что он также входил в число 16-ти). Не рассматривая дальше вопрос о характере «Кружка 16-ти» (гипотезы Б. Эйхенбаума и др.)¹⁶ отметим лишь, что, подчеркивая неоднородность политических воззрений членов «Кружка 16-ти», Герштейн так пишет о взглядах Браницкого-Корчака: «Бр. мечется между патриотическими чувствами поляка и верностью присяге русскому царю»¹⁷. Книга «Славянские нации» – показатель его окончательного выбора «не в пользу» русского царя¹⁸.

Характерно, что оба поляка-дворянина не употребляют каких-либо польских слов и тем более оборотов. И в этом нет ничего удивительного, поскольку они вращаются в столичной аристократической (Браницкий) или чиновничьей среде (Красинский), где (особенно в первом случае) принят был французский язык.

Полонизмы появляются в рассказе Печорина о его «похождениях во время Польской кампании» (т. е. за пределами России, в Польше). Это лексема пан, трижды употребленная рассказчиком в его собственной речи, как обращенной к слушателям, внимающим его истории (примеры под цифрой 1), так и передающей разговор Печорина с польским крестьянином (пример под цифрой 2). Примеры контекстов: 1. «Мне важно было отобрать у пана оружие»¹⁹; «Показания его об имени пана и о числе жителей были согласны с моею инструкцією»²⁰; 2. «А есть ли у вашего пана жена или дочери? – спросил я»²¹. Кроме того, слово пан используется в форме вокатива в ответах мужика на вопросы Печорина, как в сочетании с номинацией воинского звания вопрошающего, также стоящей в форме звательного падежа («Нет, пане капитане»), так и в изолированном употреблении («Ни, пане, ей всего тридцать три года»). Отрицание ни «нет» (современное польск. liter. nie), если это не украинизм, может отражать узкое произношение континуанта долгого e, являющееся в настоящее время диалектно маркированным. В нарративе при описании участия Печорина в польской кампании употреблена лексема панна «девушка» («любезничал с многими паннами») ²². Полонизмы банкротство (со славянским суффиксом и германским корнем, восходящим к итал. bancarotta) и мазур-

¹⁶ О них подробнее см.: Лермонтовская энциклопедия. С. 234–235.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинения в 4-х томах. Т. 4. С. 341.

²⁰ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинения в 4-х томах. Т. 4. С. 342.

²¹ Там же.

²² Лермонтов М.Ю. Собрание сочинения в 4-х томах. Т. 4. С. 323.

ка, употребляемые в романе, были в то время принадлежностью русского литературного языка. В то время как вторая лексема сохранилась до настоящего времени, первая утратила признаки непосредственного заимствования из польского (банкрут и банкротство заменились впоследствии формами с о – банкрот, банкротство). Кроме того, в наррации также представлены польские топонимы и образованные от них лексемы (астионим Варшава, адъектив польская и др.).

В повествовании Печорина о семействе польского графа употреблены также собственные имена его семьи: фамилия (Острожский), имена дочерей (Амалия, Эвелина), имя жены графа (Розалия), а также искаженный вариант Рожа (польск. *Róża* с ó, произносимым как и в современном польском литературном языке и с разной степенью сужения, в зависимости от региона, в предыдущие периоды). Это искажение, совпадающее с русск. апеллятивом рожа, составляет всю соль рассказа Печорина: услышав, что жену пана Острожского зовут «Графиня Рожа», офицер, представив, что пани Острожская безобразна, боится, «чтобы эта Рожа не испортила аппетита» во время обеда у графа, и поражается, когда в комнату вошла женщина «высокая, стройная, в черном платье»²³. И далее следует описание, соответствующее установившемуся в литературе стереотипу прекрасной и соблазнительной польки: «Вообразите себе польку и красавицу польку в ту минуту, как она хочет обворожить русского офицера. Это была сама графиня Розалия, или Роза, по-простонародному Рожа»²⁴. Вообще тема «польская женщина и русский офицер на постое» – довольно распространенный сюжет русской литературы XIX в. (ср. очерк Ф.В. Булгарина «Корнет», рассказ А.П. Чехова «То была она!» и др.). На самом деле в польском, как и в русском языке, представлено совпадение женского имени *Róża*, Роза с названием цветка *róża*, роза. Это совпадение в русском языке было обыграно, например, в шутивном стихотворении О. Мандельштама, с меркантильными намерениями посвященном пожилой торговке Розе, которая в голодные 20-е гг. XX в. сидела со своими товарами в прихожей издательства «Всемирной литературы»:

Печален мир. Все суета и проза.
Лишь женщины нас тешат да цветы.
Но двух чудес соединенье ты:
Ты женщина! Ты роза!²⁵

О польской атмосфере романа «Княгиня Лиговская» писал Ю.М. Лотман, отмечая, с одной стороны, восходящую к «Бахчиса-

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Цит. по: *Иванов Г.* Китайские тени. С. 511.

райскому фонтану» традицию соединения «польской» и «восточной» тем (ср. перемещения сквозного героя двух романов Печорина по Кавказу и участие его в польской кампании 1830 г.), а с другой, подчеркивая роль Польши как символа европейской культуры в занимающей Лермонтова проблеме типологии культур с выделением Запада, Востока (Кавказ, Персия) и Севера («народная Россия») ²⁶.

Польско-литовский акцент отражен и в поэзии Лермонтова: пятичастное (с двумя строками в четвертой части) стихотворение «Опять, народные витии...», датированное 1834–1835 гг. и сознательно перекликающееся с пушкинским «Клеветникам России», представляет собой ответ на выступление депутатов французского парламента («народных витий») в защиту польской эмиграции и с осуждением властей России, подавивших восстание 1831 г.:

Опять, народные витии,
За дело падшее Литвы
На славу гордую России
Опять, шумя, восстали вы.
Уж вас казнил могучим словом
Поэт, восставший в блеске новом
От продолжительного сна,
И порицания покровом
Одел он ваши имена ²⁷.

Ср. текстуальные (лексические) повторения Лермонтовым выражений Пушкина: О чем шумите вы, народные витии? / Зачем анафемой грозите вы России? / Что возмутило вас? волнения Литвы? ²⁸; «иль русского царя уже бессильно слово?» ²⁹ и «Вам солнца божьего не видно / За солнцем русского царя» ³⁰.

Таким образом, несмотря на скромное место, которое в творчестве Лермонтова занимает польская тематика, сам факт обращения к ней великого русского поэта является знаменательным и позволяет рассматривать вышеуказанные произведения Лермонтова в качестве важной составляющей гипертекста русской литературы с инославянскими элементами.

²⁶ Лотман Ю.М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // *Он же*. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Книга для учителя. М., 1988. С. 228–231.

²⁷ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинения в 4-х томах. Т. 1. С. 294.

²⁸ Пушкин А.С. Сочинения. Редакция текста и комментарии М.А. Цявловского и С.М. Петрова. М., 1949. С. 169.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

**ЛЕРМОНТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
В ЯРОСЛАВЛЕ:
2000–2013 гг.**

Лермонтовские чтения, которые проходят ежегодно в Ярославле с 2000 года, – это первый опыт проведения ежегодных Лермонтовских чтений, раньше Москвы и Санкт-Петербурга. Инициатором их выступила Центральная библиотека имени М.Ю. Лермонтова (входит в состав Центральной Библиотечной Системы (ЦБС) города Ярославля наряду с ещё 15 городскими библиотеками). Особых оснований для первенства не было, кроме дани памяти Поэту и оправдания тому, что Центральная библиотека носит его имя: М.Ю. Лермонтов никогда не был в Ярославле. Накануне дня рождения поэта библиотека отметила 45 лет со дня своего основания проведением чтений «Лермонтов и Ярославская земля». Первые чтения с лермонтовским эпиграфом в подтверждение выбранной темы «Мой дом везде, где есть небесный свод» открыли новую страницу в ярославском литературном краеведении. Изначально было выбрано именно краеведческое направление как малоисследованное; имелись лишь разрозненные факты, часто неопубликованные, известные лишь знатокам.

И уже на Десятые, юбилейные, чтения, когда Ярославль отмечал 1000-летие, собрался весомый «ярославский венок» изысканий, связанных с Лермонтовым, – электронный сборник «Лермонтовский свет на Ярославской земле». Это подарок и всем нашим читателям, и почитателям таланта поэта, и гостям чтений, в том числе и виртуальным. На сайте ЦБС города Ярославля www.lib.yar.ru выложены все материалы, включая этот краеведческий «венок». По итогам чтений издаются сборники докладов при поддержке целевой программы развития культуры в нашем городе.

Организаторы Лермонтовских чтений ставят следующие цели:

- изучение и популяризация творчества М.Ю. Лермонтова среди широкого круга читательской аудитории;
- сохранение культурно-исторической памяти о русском поэте;
- воспитание любви к истории края и Отечества;
- расширение и укрепление научных, культурных, творческих контактов и консолидация действий заинтересованных организаций, краеведов, лермонтоведов. (Особенно актуально данное направление работы к юбилеям русского поэта).

Обсуждаемые темы:

- биографические, филологические и искусствоведческие аспекты Лермонтовского наследия;
- вопросы преемственных связей творчества поэта с русскими и зарубежными деятелями культуры, классиками и современниками;
- оценки значения творчества Лермонтова с современных социальных и литературоведческих позиций;
- новые краеведческие изыскания;
- увековечивание памяти о поэте.

Первые чтения поддержали местные краеведы, учёные, писатели, сотрудники музеев, архивов, библиотек Ярославля, Углича, Семибратова. На каждом чтении их участники делились новыми краеведческими открытиями.

Вот только некоторые наши ярославцы, которые были друзьями и знакомыми Лермонтова: учитель поэта, профессор Ярославского высших наук училища и лицея Алексей Зиновьевич Зиновьев; семья ярославского губернатора Ираклия Баратынского, друга и сослуживца поэта по лейб-гвардейскому Гусарскому полку, его брат Евгений, известный поэт, и супруга Ираклия – Анна, переводившая стихотворения Лермонтова на английский язык; Наталья и Дмитрий Черемисиновы (Дмитрий – участник военных действий на Кавказе 1836–1838 годов). Загадка «НФИ» имеет также ярославский след: возлюбленная поэта – Наталья Фёдоровна Иванова (в замужестве Обрескова). Митрополит Ярославский и Ростовский Иоанн Вендланд (1909–1989) – из рода Лермонтовых (презентация книги С.А. Зегжды о нём состоялась на Лермонтовских чтениях 2009 года). Лермонтовский «Герой нашего времени» на сцене первого русского театра

им. Ф. Волкова – ещё одна краеведческая тема ¹.

С первых чтений их партнёром-участником стала кафедра русской литературы Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского в лице профессоров, аспирантов, студентов. Начинание горячо поддержал Некрасовед, доцент кафедры русской литературы ЯГПУ Николай Николаевич Пайков, активно принимавший участие в чтениях с докладами. Интересно его исследование «Лермонтов как непосредственный предтеча и «учитель» Некрасова» (2001). В другом докладе «Тютчев и Лермонтов: два мирозерцания, два принципа романтической образной системы» (2005) автор создаёт образную концепцию мира и человека в лирике этих двух поэтов, выстраиваемых зеркально-антиномично. В работе «Аспекты романтического мифа в творчестве М.Ю. Лермонтова» (2007) учёный выделяет миссии – избранности, активности, абсолюта. «Отсюда весь «демонизм» лермонтовского идеала, абсолютность переживаемого романтическим сознанием одиночества и непонимания, вечности и фатализма, предначертанности и обреченности, изгнанничества и странничества, забвения и мщенья, тяжбы земли и неба, любви и смерти, то самое игнорирование логики общественных и личных условностей» ². Последнее выступление ярославского учёного отражало «“Пророческую” тему в русской лирике: от Державина до Лермонтова» (2009). В 2010 году Н.Н. Пайкова не стало – его памяти посвящено «Слово об Учёном, Учителе, Друге» в юбилейном сборнике Лермонтовских чтений ³.

Благодаря участию Н.Н. Пайкова на личные средства сотрудников нашей библиотеки было осуществлено издание книги «Я жить хотел как ветер над волной...» лермонтоведа, члена редколлегии «Лермонтовской энциклопедии» Олега Пантелеймоновича Попова (2001). Писатель Борис Михайлович Сударушкин рассказал об этом опальном лермонтоведе из Семибратова, спасшем Дом-музей Лермонтова в Пятигорске в годы фашистской оккупации. За это сотрудник музея поплатился

¹ Лермонтовский свет на Ярославской земле: Избранные материалы Лермонтовских чтений / Центральная библиотека им. М.Ю. Лермонтова. Ярославль, 2010.

² Волшебным словом пробуждённый: материалы седьмых Лермонтовских чтений. Ярославль, 2008. С. 8.

³ Ахметдинова С.Ю. «Слово об Учёном, Учителе, Друге» // Люблю Отчизну я...: материалы Десятых Лермонтовских чтений. Ярославль, 2011. С. 7–8.

20 годами каторги в Воркутинском Гулаге, а извещение о полной реабилитации пришло через два месяца после смерти Попова, в апреле 2000 года. О трудной судьбе лермонтоведа, нашедшего последний приют на ярославской земле, – изыскания нашего давнего друга из Домика Лермонтова в Пятигорске Александры Николаевны Коваленко.

Имя другого ярославского лермонтоведа Маргариты Михайловны Уманской открыла её ученица Маргарита Георгиевна Ваняшова, профессор, доктор филологических наук, академик РАН, заведующая кафедрой литературы и искусствознания Ярославского театрального института, на чтениях 2009 года, посвятив ей статью «“Луч света”. Маргарита Михайловна Уманская». М.М. Уманская – ученый-филолог, заведующая кафедрой литературы Ярославского государственного педагогического института имени К.Д. Ушинского в 60–70-е годы. Талантливая ученица выдающегося литературоведа, профессора Александра Павловича Скафтымова, под руководством которого М.М. Уманская защитила кандидатскую диссертацию, образованная собеседница У. Фохта, Ю. Оксмана, Г. Гуковского, она окончила докторантуру под руководством Д.Д. Благого и посвятила свои исследования русской литературе и культуре, наследию М.Ю. Лермонтова, А.Н. Островского, Л.Н. Толстого. Основной труд её жизни, книга «Проблемы романтизма в творчестве М.Ю. Лермонтова», во многом опередил время.

О ярославском учёном Уманской также звучали доклады её дочери – профессора Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова Людмилы Александровны Скафтымовой. «М.М. Уманская и её монография “Лермонтов и романтизм его времени”» (2008) – первое знакомство общественности с ярославским лермонтоведом. Л.А. Скафтымова традиционно выступает на ярославских чтениях, раскрывая влияние Лермонтова на развитие русской музыкальной культуры в работах на тему «М.Ю. Лермонтов и М.А. Балакирев», «Лермонтовский цикл Георгия Свиридова», «Драма Лермонтова “Маскарад”»: музыка к ней А. Глазунова и В. Пушкова».

Сама М.Г. Ваняшова открыла участникам чтений немало интересных фактов. По её личному признанию, Лермонтовская библиотека вдохновила её написание книги «Космос Лермонтова». С одноименным докладом ярославский профессор выступала на чтениях 2013 года.

Если Первые чтения были посвящены полностью краеведческому лермонтоведению, то в последующем мы

расширили их тематику, что отразилось в названиях мероприятий: «Россия Лермонтова» (2001), «Мир Лермонтова» (2002), «Страницы прошлого читаю...» (2003). Эпиграфом Пятых чтений была выбрана лермонтовская строка «Я жил века...» (2004).

Шестые чтения (2006) в год 50-летия Центральной библиотеки им. М. Ю. Лермонтова прошли под знаком Поэта, отличались многими памятными событиями. Это и фестиваль библиотек «Объединяет Лермонтов», который по-настоящему объединил библиотеки Ярославля, Москвы, Санкт-Петербурга, Костромы, носящие имена классиков русской литературы – Лермонтова, Пушкина, Достоевского, Некрасова, Чехова. В 2006 году памятная награда – медаль М.Ю. Лермонтова Российского Лермонтовского комитета вручена нашей библиотеке и самым активным участникам чтений. В 2013 году Лермонтовский комитет также наградил ярославцев почетными медалями.

С 2006 года завязалась дружба с Санкт-Петербургской библиотекой им. М.Ю. Лермонтова, которая пригласила ярославцев на свои первые Лермонтовские чтения. Традиционно Ярославль первым начинает свои чтения, передавая эстафету городу на Неве. Центральная библиотека Ярославля входит в Ассоциацию библиотек, носящих имя поэта, и отмечает вместе с лермонтовским сообществом 200-летие со дня его рождения.

Все последующие чтения неизменно получают названия по лермонтовским строкам: «Волшебным словом пробужденный» (2007), «Кто близ небес, тот не сражён земным» (2008), «И звёзды слушают меня» (2009).

Десятые чтения «Люблю Отчизну я...» проходили в особый год – в год празднования 65-летия Победы нашего народа в Великой Отечественной войне. Их организаторы и участники не обошли стороной тему подвига в этой кровопролитной войне. Сотрудник Волгоградского музея-заповедника «Сталинградская битва» С.А. Аргасцева рассказала о Сталинградском дневнике полковника Петра Николаевича Лермонтова, правнучатого племянника поэта. В творчестве поэта-фронтовика, нашего земляка Ивана Алексеевича Смирнова, защитника легендарной Тамани в период войны, ярко обозначена лермонтовская тема. Посвящённый ему доклад главного библиотекаря нашей библиотеки Н.И. Фондо звучал и в Санкт-Петербурге, и в Пятигорске.

Неожиданный подарок сотрудника ярославского архива Ярослава Смирнова – видеосъемка с учёным Сигурдом Оттовичем Шмидтом «Вспоминая мамин альбом» – о создании уникаль-

ного Лермонтовского альбома, инициатором и создателем которого стала его мать Маргарита Мануиловна, заведующая сектором художественной иллюстрации Института мировой литературы Академии наук СССР в 1935–49 годах.

Чтения «Во всём дойти до совершенства» (2011) подарили встречу с профессором кафедры истории русской и зарубежной литературы Ставропольского государственного университета Татьяной Карповной Черной; она подготовила шесть молодых ученых, успешно представивших свои доклады.

На следующий, 2012 год, педагоги школы № 41 имени М.Ю. Лермонтова города Липецка представили интересный опыт работы клуба «Парус». Эпиграфом чтений стала лермонтовская строка «Недаром помнит вся Россия...». Чтения посвящались Году российской истории и 175-летию создания М.Ю. Лермонтовым стихотворения «Бородино», лучшему во всей русской литературе поэтическому произведению об Отечественной войне 1812 года. Доктор исторических наук, профессор Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова В.М. Марасанова представила доклад «Ярославцы в Отечественной войне 1812 года и отражение темы в русской литературе». Библиотекарь-краевед ярославской школы Н.А. Русинова обратилась к легендарной личности, нашему земляку – генералу Александру Петровичу Торماسову, одному из тех, кто принёс Российской Империи победу над Наполеоном. Герои 1812 года, в том числе и Тормасов, воссозданы в поэме «Певец во стане русских воинов» Жуковского. Продолжая литературный лейтмотив, Е.А. Калинина, сотрудник ярославской библиотеки имени Ф.М. Достоевского, поделилась своими размышлениями о войне 1812 года и о том, сколь многое объединяет Лермонтова и Достоевского в отношении к этим событиям. Доктор филологических наук, профессор Ярославского государственного театрального института М.Г. Ваняшова исследовала стихотворение М.Ю. Лермонтова «Бородино» как «зерно» романа Л.Н. Толстого «Война и мир».

Эпиграфом Тринадцатых чтений стала лермонтовская строка «Один меж небом и землёй» (2013). Организаторы чтений предложили обратиться к событиям 1838 года, когда в поэтический мир Лермонтова входят вопросы современности, раздумья о судьбе поколения, о трагическом одиночестве свободолюбивого человека, о нравственном состоянии общества. Это год первого пребывания Лермонтова на Кавказе, написания стихотворений «Дума», «Поэт» и других. 130 лет назад победителем Всероссийского конкурса на первый памятник Лермон-

тову стал наш земляк, знаменитый скульптор А.М. Опекушин.

Объёмный материал чтений невозможно вместить в рамки небольшой статьи. Перечислим лишь некоторые литературоведческие темы: «Современные проблемы изучения жизни и творчества М.Ю. Лермонтова» (В.А. Захаров, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Центра Кавказских исследований МГИМО); «Образ чудной девы в лирике Лермонтова» (С.В. Савинков, к.ф.н., доцент ВГПУ, Воронеж); «Опыт анализа стихотворения Лермонтова “Гусар”» на литературном, биографическом и историческом фоне (О. Миллер, Пушкинский Дом, Санкт-Петербург); «Модификации жанра элегии в творчестве Пушкина и Лермонтова» (М.А. Варзаева, студентка ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль); «М.Ю. Лермонтов и А.Н. Муравьев. Еще раз к вопросу о датировке стихотворения Лермонтова “Ветка Палестины”» (Н.А. Хохлова, к.ф.н., учёный секретарь Рукописного отдела Пушкинского Дома, Санкт-Петербург); «Преодоление “Двоемрия” в поэзии Лермонтова, Анненского и Георгия Иванова» (Н. Папоркова, аспирант кафедры русской литературы ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль); «Специфика субъектно-объектных отношений в жанре стихотворной молитвы в русской литературе начала XIX века. Анализ стихотворений М. Лермонтова “Молитва” и Ф. Глинки “Вопль раскаяния”» (А.С. Яранова, студентка ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль); «Тенденция духовной энтропии: путь от Константина Батюшкова к “странным” героям Лермонтова», «“Нина”: по страницам современного лермонтоведения» (С.Н. Левагина, методист областной юношеской библиотеки им. А.А. Суркова, Ярославль); «Поэт и полновластный гений». Бальмонт о Лермонтове» (С.Ю. Хромова, заместитель директора школы № 2 им. К.Д. Бальмонта, Шуя Ивановской области); «Обзор критической литературы в юбилейный Лермонтовский год – 1914-й» (Е.Н. Гращенко, сотрудник Дома-музея Цветаевой, Москва); «Тема масок и маскарада в творчестве Лермонтова и Высоцкого» (С.И. Цветкова, сотрудник Центральной библиотеки имени М.Ю. Лермонтова, Ярославль); «Экзистенциальные аспекты творчества М.Ю. Лермонтова и их влияние на развитие художественной культуры России» (Н. Улитина, студентка Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина); «Лермонтов и дворянская усадебная культура» (Л.В. Рассказова, главный хранитель Объединения литературно-мемориальных музеев Пензенской области).

Стартовавшие в 2009 году Лермонтовские Дни в Ярославле, по аналогии с Петербургскими, пришлись по душе горожанам. Новый проект библиотеки вовлекает всё новых почитателей таланта поэта, молодежь. Литературные экскурсии по Ярославлю, поездки в Рыбницы и Семибратово – неотъемлемая часть чтений на протяжении всех лет. В Рыбницы наши гости едут в Дом-музей Александра Михайловича Опекушина, автора памятника М.Ю. Лермонтову в Пятигорске, к правнучке архитектора Ирине Николаевне Морозовой, посещают его могилу на погосте храма Всемилоственного Спаса. В посёлке Семибратове гости посещают могилу лермонтоведа О.П. Попова. В юнкерской школе наши друзья – ярославский писатель-краевед Б.М. Сударушкин и директор школы И.А. Конторина – с юными воспитанниками представляют театрализованную программу, посвящённую Лермонтову. Городской конкурс «Герой нашего времени», итоги которого подводятся в День Героев Отечества в России 9 декабря, – это часть работы, связанная с лермонтовским романом, размышления о наших современниках-ярославцах: ветеранах, новаторах, молодых лидерах, меценатах. Лермонтовский парк около Центральной библиотеки – идея, воплощённая в сотворчестве библиотекаря и художника, Людмилы Ждановой и Ирины Шуклиной. Бал-маскарад «В гости к Лермонтову» с литературными играми и мастер-классом бальных танцев при участии клуба исторической реконструкции «Зазеркалье», хоровой школы «Канцона» понравился ярославцам. Всё больше участников вовлекается в программные мероприятия Лермонтовских Дней. Традиционно на зажжение «Лермонтовской свечи» в день рождения поэта ярославцы идут в библиотеку и дарят самое дорогое: портрет Лермонтова в стиле «наив» (художник Людмила Сичинава), барельеф (художник Адам Шмидт), бюст Лермонтова (скульптор Елена Югова). Наши гости также приезжают с подарками: дарят книги в Лермонтовский фонд, картины. Талисман библиотеки с 2009 года – миниатюрный памятник Лермонтова в Пятигорске, который стоял на столе М.М. Уманской, подаренный её дочерью Л.А. Скафтымовой.

Ежегодно растёт число и расширяется география участников Лермонтовских Дней в Ярославле. В них принимали участие представители Москвы, Санкт-Петербурга, Пятигорска, Пензы, Екатеринбургa, Волгограда, Армавира, Ставрополя, Воронежа, Овстуга Брянской области, Липецка, Ельца Липецкой области, Костромы, Шуи Ивановской области, Углича, Пошехонья, Сыктывкара (Республика Коми), Саранска (Мордовская республика),

Хасавюрта (Республика Дагестан), Японии, Индии, Израиля.

Зарубежные гости на родине преподают русскую литературу и русский язык, их взгляд на творчество Лермонтова интересен россиянам. Трижды приезжал гость из Японии Асута Ямадзи, специалист университета Тюкё города Нагоя. Ямадзи изучает богатую русскую культуру и проверяет свои знания старославянского по плитам Толгского монастыря. Русский язык и тонкое понимание литературы сближает участников чтений.

Следует отметить, что представителей славянских стран у нас еще не было. Центральная библиотека имени М.Ю. Лермонтова города Ярославля, расширяя формат мероприятий Лермонтовских Дней, ждёт партнёров и друзей для сотрудничества, приглашает к исследованию Мира русской классики, культуры, истории!

II.
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА
И ДРУГИХ ПИСАТЕЛЕЙ:
ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ
И КОНТАКТНЫЕ
СВЯЗИ

«КРЕЩЕНИЕ У САВИЦЫ» Ф. ПРЕШЕРНА
И «ПОСЛЕДНИЙ СЫН ВОЛЬНОСТИ»
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Творчество величайшего словенского поэта Ф. Прешерна (1800–1849) на русском материале обычно сопоставляется с произведениями А.С. Пушкина. Специалистами справедливо отмечено, что «традиция ассоциативной связи между Прешерном и Пушкиным /.../ глубоко укоренилась в современной российской словенистике»¹. Следует добавить, что указанная традиция характерна и для словенского литературоведения. Об этом свидетельствуют многие выступления, прозвучавшие на конференции «Пушкин – Прешерн» (Москва, 2000 г.)² и симпозиуме «Романтическая поэма» (Любляна, 2000 г.)³. Более подробно исследования на тему «Пушкин-Прешерн» освещены в докладе Н.Н. Стариковой и Ю.А. Созиной, прочитанном на XIII Международном съезде славистов⁴.

Результаты этих исследований, безусловно, являются интересными и плодотворными, однако, по наше-

¹ *Старикова Н.Н., Созина Ю.А.* Франце Прешерн в кругу славянских поэтов-современников и изучение его творчества в России // Литература, культура и фольклор славянских народов. XIII Международный съезд славистов (Любляна, август 2003 г.). Доклады Российской делегации. М., 2002. С. 151.

² F. Prešern. A.S. Puškin (ob 200 – letnici njunega rojstva / Ф. Прешерн – А.С. Пушкин (к 200-летию их рождения. Ljubljana, 2001).

³ Romantčna pesnitev. Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna. Mednarodni simpozij Obdobja – Metode in zvrsti. Ljubljana 4-6 december 2000. Ljubljana, 2002.

⁴ См. сноску 2. С. 139–158.

му мнению, не менее плодотворным для изучения вопроса о своеобразии национально-исторических форм романтической поэмы может оказаться сравнение «Последнего сына вольности» (1831) М.Ю. Лермонтова с «Крещением у Савицы» (1836) Ф. Прешерна. Последнее восстание словенцев во главе с князем Чртомиром (772) против владычества баварских герцогов и насильственной христианизации по своему характеру и значимости сопоставимо с бунтом новгородцев под руководством легендарного Вадима против варяжского князя Рюрика (864). Словенского и русского поэтов сближает обращение к общей теме: борьбе за национальную свободу и за «веру предков», – и к общим героям, являющимся и у Лермонтова, и у Прешерна «последними сыновьями вольности». Сразу же следует отметить, что сходство между этими произведениями носит чисто типологический характер, поскольку первое знакомство словенцев с творчеством Лермонтова состоялось только в 1863 году⁵. Кроме того, лермонтовская поэма долгое время оставалась неизвестной не только словенскому, но и русскому читателю: впервые она была опубликована в 1910 году.

До Лермонтова к образу Вадима, упоминаемого во многих источниках (например, в «Истории Российской» В.Н. Татищева, 1786), неоднократно обращались многие русские писатели и драматурги второй половины XVIII – начала XIX вв. Очень широкое отражение тема древнего Новгорода и новгородской вольности нашла в творчестве писателей-декабристов, использовавших эти исторические факты для проведения соответствующих параллелей с современностью. «Тема древней псковской и новгородской вольности – одна из характернейших декабристских тем; на этой почве республиканские идеи встретились с идеей национального возрождения России, – пишет в своем исследовании о Лермонтове Л.Я. Гинзбург. – Противопоставляя русскую народность той государственности прусского образца, которую насаждали в России императоры из Голштинского дома, декабристы обращаются к древнерусской истории, заимствуя отсюда эпизоды, связанные с национальными освободительными войнами русского народа»⁶.

⁵ О переводах Лермонтова в Словении подробнее см.: *Созина Ю.А.* История переводов поэзии Лермонтова в Словении // М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян. М. 2016. С. 60–74

⁶ *Гинзбург Л.Я.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 53.

Символом борьбы за политическую свободу является образ Вадима в одноименной думе К.Ф. Рылеева. Упоминается Вадим и в стихотворении «Певец в темнице» В.Ф. Раевского, оказавшего несомненное влияние на молодого Пушкина и, скорее всего, подсказавшего ему эту тему. Пушкин собирался сделать Вадима героем своей поэмы и трагедии, однако эти планы не были им полностью реализованы. До нас дошли лишь отрывки из этих произведений и план одного из них.

История вольной новгородской республики заинтересовала и Лермонтова, являвшегося очевидным продолжателем идейной традиции декабризма. Уже само обращение к теме новгородской вольности напоминало о находившихся в Сибири декабристах. Есть определенные намеки на сосланных декабристов и в самом тексте поэмы:

Свершилось! Дерзостный варяг
Богов славянских победил;
Один неосторожный шаг
Свободный край поработил!
Но есть поныне горсть людей,
В дичи лесов, в дичи степей;
Они, увидев падший гром,
Не перестали помышлять
В изгнанье дальнем и глухом,
Как вольность пробудить опять;
Отчизны верные сыны
Еще надеждою полны ⁷.

Прежде чем перейти к сравнению упомянутых произведений, коротко остановимся на содержании «Последнего сына вольности».

После поражения в битве с Рюриком Вадим с пятью уцелевшими бойцами и стариком-певцом Ингелотом отправляется в изгнание. Через шесть лет Вадим с Ингелотом возвращаются на родину. Их соратники погибли на чужбине. Вадим стремится на родину не только потому, что им движет мечта о «праведной мести». В глубине его души живет неразделенная, но, тем не менее, не забытая за эти годы любовь к красавице Леде. Однако тайным надеждам Вадима не суждено осуществиться. По пути в Новгород в диких, безлюдных местах он находит труп Леды и

⁷ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 2. Поэмы. М.-Л., 1959. С. 91. В дальнейшем все цитаты из поэмы приводятся по этому изданию.

предает его земле, не зная о причинах смерти возлюбленной. Дело в том, что соблазненный красотой девушки Рюрик обольстил ее и бросил, как ненужную игрушку. Узнав о позоре Леды, от нее с презрением отвернулись все, даже родная мать. И девушка была вынуждена бежать из родного города. Похоронив Леду, Вадим говорит спутнику:

Свершилось! Я на месть иду,
Я в мире ничего не жду (112)

Придя в Новгород во время шумного народного праздника, Вадим вызывает Рюрика на поединок и гибнет от удара его меча. Под покровом ночной темноты Ингелот хоронит Вадима в одинокой могиле на берегу озера.

Судьба Чртомира не менее трагична, чем судьба Вадима. Возглавив восстание карантанцев, он мужественно сражается с князем Вальхуном, подчинившимся баварскому герцогу Тессило III и принявшим христианство:

Вальхун, сын Кайтемира, бой кровавый
За веру христианскую ведет ⁸.

Этими словами Прешерн начинает свою поэму, а затем повествует о том, как Чртомир укрывается в крепости, которую осаждают войска Вальхуна, в девять раз превосходящие отряд Чртомира. Все попытки Вальхуна взять неприступную твердыню оказываются напрасными. Когда в крепости начинает свирепствовать голод, Чртомир обращается к своим боевым соратникам:

...Нас гонит приговор судьбы неправой,
Нас голод побеждает, а не меч.
Кто хочет, пусть узнает в рабстве горе
И сдастся, чтобы жизнь свою сберечь.
...
Враги не ожидают с нами встречи,
Мы спустимся неслышно с крутизны,
И в ближний лес прорвемся мы без сечи.

Пусть мало нас, но Славии сыны
Сумеют проложить туда дорогу,
Где, вольные, и в вере мы вольны,

⁸ Прешерн Ф. Крещение при Савице. Перевод М. Зенкевича // Прешерн Ф. Избранное. Перевод со словенского под редакцией Н. Тихонова. М., 1948. С. 101. В дальнейшем все цитаты из поэмы приводятся по этому изданию.

А если все же смерть сулили боги,
То лучше ночь в сырой земле могил,
Чем в рабстве дни без боевой тревоги (103).

Однако отряду Чртомира не удастся вырваться из крепости: именно в эту ночь Вальхун решил в очередной раз штурмовать ее. Все соратники князя гибнут в неравной борьбе с нападающими. Осознав всю безнадежность того положения, в котором он оказался, Чртомир хочет покончить жизнь самоубийством. Но память о Богомиле, его возлюбленной, желание узнать о ее судьбе удерживают героя от рокового шага. Между тем, во время отсутствия Чртомира Богомила, дочь языческого жреца Старослава и жрицы богини Живы, измученная тревогой за жизнь любимого, принимает вместе с отцом христианство и просит деву Марию спасти Чртомира и избавить его от заблуждений ложной языческой веры.

«Бог внял моей мольбе, спасен ты мною,
Но мне уже не стать твоей женою.
Обет безбрачия я приняла,

Остаться девой поклялась Марии», (115)
– говорит Богомила, призывая любимого последовать ее примеру.

Чртомир исполняет ее просьбу, принимает христианство и становится проповедником христианской веры:

...К словенцам проповедовать пошел,
И дальше нес он, жизни не жалея,
К язычникам евангеля глагол.
К отцу вернулась Богомила с миром
И больше не встречалась с Чртомиром (118).

Оба рассматриваемых произведения относятся к жанру «романтической повести», занявшей видное место в истории романтизма и отличавшейся стремлением к синтезу художественных приемов, разработанных предшествующими литературными течениями, с новаторством романтизма. Печатью художественного синкретизма отмечены и «Последний сын вольности», и «Крещение у Савицы». Эпическое начало сочетается в них с лирическим, чаще всего проявляющимся в настроении, в лирических отступлениях, авторских обращениях к героям.

Прямо обращаясь к Чртомиру, автор подчеркивает свое понимание переживаемых героем чувств. Когда потерявший

всех своих воинов Чртомир размышляет о самоубийстве, Прешерн обращается к нему:

Хоть грудь твою и надрывает стон,
Не поразишь себя ты, как Катон (105).

Повествуя о зарождении взаимной любви между Чртомиром и Богомилой, поэт восклицает:

Блажен ты, Чртомир! И Богомила
Огнем ответным вспыхнула... (106)

Лирическое начало в поэме Лермонтова чаще проявляется в отступлениях (их у русского поэта больше, чем у словенского), прямое же авторское обращение адресовано Леде, на свою беду привлечшей внимание Рюрика:

Страшись невинная душа!
Страшись! Пылкий этот взор,
Желаньем, страстию дыша,
Тебя погубит, и позор
Подавит голову твою... (103)

Следует отметить, что в обеих поэмах авторы обращаются и к драматической форме повествования, когда на первый план выдвигается диалогическая форма (диалоги Чртомира и Богомилы, Вадима и Ингелота), а речь повествователя отходит на второй план. Таким образом, главной приметой художественного синкретизма выступает наличие в рассматриваемых произведениях черт эпического, лирического и драматического родов литературы. В жанровом отношении синкретизм сказывается в том, что эти поэмы вбирают в себя элементы дружеского послания, элегии и идиллии.

Важную роль в художественной структуре анализируемых текстов играет посвящение, являющееся своеобразной модификацией жанра дружеского послания.

Посвящение Прешерна вводит в текст трагическую фигуру друга и единомышленника поэта М. Чопа, преждевременно ушедшего из жизни. Соотнося его судьбу со своей собственной, поэт одновременно сопоставляет последнюю и с участью Чртомира. Прешерн признается, что он, подобно своему герою, похоронил высокие помыслы и надежду на земное счастье.

Таким образом, уже в посвящении к «Крещению у Савицы» задан параллелизм авторской судьбы и судьбы главного героя. Единственный исход из того мучительного состояния, в котором находится поэт, он видит в творчестве и ожидании смерти,

которая принесет освобождение от земных мук и страданий. В этом распространенном мотиве (смерть – освобождение) налицо очевидная связь с элегией.

«Последний сын вольности» посвящен Н.С. Шеншину (1813–1835), близкому университетскому другу Лермонтова. По мнению исследовательницы творчества Лермонтова Т.А. Недосекиной, это посвящение позволяет думать, что «Лермонтов проводил некую параллель между дружбой декабристов и отношениями внутри своего дружеского кружка»¹. Обращение к живому, а не покойному (как у Прешерна) другу, тем не менее, не смягчает элегического настроения посвящения. То ли проецируя на свою судьбу участь декабристов, то ли предчувствуя собственную преждевременную гибель, поэт обращается к другу:

Прими же песню родины моей,
Хоть эта песнь, быть может, милый друг, –
Оборванной струны последний звук... (89)

В обоих случаях элегический настрой поэмы усиливает упоминание о несчастной любви. У Прешерна это «старая рана любви», у Лермонтова горькое сознание: «Но дни надежд ко мне не придут вновь, / Но изменила первая любовь!» (89)

Помимо элементов дружеского послания и элегии, обе поэмы включают в свой состав и элементы идиллии. Для Прешерна идиллические моменты в описании зарождающейся любви Чртомира и Богомилы служили своеобразной отправной точкой в изображении конфликта поэмы. Ощущение трагизма происходящего возникает именно на основе контраста описываемых событий с предшествующей им идиллией. В царство естественной подлинной любви врывается кровавый ураган бесчеловечной братоубийственной бойни:

Шесть месяцев кровь поливала пашни,
Словенца убивал словенец, брат –
Слеп человек порой бывает страшно! (102)

Аналогичную роль играет идиллическое описание праздника богини Лады в поэме Лермонтова. Этот праздник завершается для Леды трагедией, а ведь в начале сцены ничто не предвещает роковых событий:

И праздник Лады настает:
Повсюду радость! Как весной

¹ Недосекина Т.А. «Последний сын вольности» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 437.

Из улья мчится шумный рой,
Так в рощу близкую народ
Из Новгорода идет (103)

А буквально через несколько часов обезбещенная Рюриком Леда будет умолять свою мать: «О! ты меня хоть пожалей, / Мать! мать!.. убей меня!.. убей!..» (104)

Как видим, синтез различных художественных традиций становится необходимой формой авторского осмысления не только судеб своих героев, но и самого течения национальной истории.

Обращение словенского и русского поэтов к близким темам и художественный синкретизм рассматриваемых текстов являются двумя важнейшими моментами сходства между ними. Различий гораздо больше. И они проявляются на всех уровнях художественной структуры: и в образах героев, и в трактовке сюжета, и в композиции, и в манере изложения.

Поскольку в рамках одной статьи исследовать все эти различия невозможно, прежде всего рассмотрим образы главных героев анализируемых поэм и те мотивы, носителями которых эти образы являются. Характеризуя Вадима, Лермонтов пишет: «Свобода, мщенье и любовь, / Все вдруг в нем волновало кровь» (99).

Как видим, на первом месте в этой триаде стоит свобода. Именно свобода и воля были центральными мотивами лермонтовского творчества с его вольнолюбивым пафосом и высокими устремлениями человеческой личности, для которой свобода служит главным мерилом оценки бытия. Современность, где человек лишен свободы и высоких идеалов, противопоставлена в поэме героическому прошлому и, прежде всего, подвигу декабристов. Следуя за ними, Лермонтов, говоря о свободе, имел в виду прежде всего гражданскую, политическую свободу.

В стихотворении «Новгород» и поэме «Последний сын вольности» поэт идеализировал Новгород, изображая его оплотом русской вольности, а Вадима – мстителем за поправленную гражданскую свободу соотечественников.

Выслушав песню Ингелота о «родине святой и милой вольности», Вадим обращается к уцелевшим в битве друзьям:

Ужель мы только будем петь,
Иль с безнадежием немым
На стыд отечества глядеть.
Друзья мои? – спросил Вадим. –
Клянусь, великий Чернобог,

И в первый и в последний раз:
Не буду у варяжских ног.
Иль он, иль я: один из нас
Падет! в пример другим падет!..
Молва об нем из рода в род
Пускай передает рассказ;
Но до конца вражда... (96)

В финале поэмы верный своим словам Вадим умирает как высокий трагический герой. «Сцена, в которой Вадим погибает от руки правителя, одинокий среди толпы соотечественников, не сумевших подняться на борьбу с тираном, несомненно имеет аллегорический смысл», – утверждает польский исследователь Я. Генцель¹⁰. И действительно, строки, описывающие финал рокового поединка между Вадимом и Рюриком, подчеркивают трагическое одиночество героя, подобное трагическому одиночеству декабристов: «Вадим на землю тихо пал, / Не посмотрел, не простонал. / Он пал в крови, и пал один – / *Последний вольный славянин!*» (115).

Эпиграфом к поэме, заимствованным из «Гяюра» Байрона («When shall such hero live again?»), Лермонтов подчеркивает исключительную храбрость и мужество Вадима. Однако, его посмертная участь не менее трагична, чем его жизнь и гибель. Даже необыкновенный героизм не спасает его имя от забвения: «Забит славянскою страной, / *Свободы витязь молодой.*» (117)

«Эпилогом (или заключительным строфам) русской романтической поэмы ...было свойственно расширение масштаба, – отмечает известный исследователь русского романтизма Ю.В. Манн. – Обычно персонажи романтических поэм переходят в эпилог, выступая здесь на измененном расширенном фоне»¹¹. Действительно, повествование о судьбе Вадима превращается у Лермонтова в обобщение исторического опыта России, смирившейся с отсутствием политической свободы.

С мотивом свободы у Лермонтова очень тесно связан мотив мести. В уже цитировавшейся выше строке («Свобода, мщенье и любовь») этот мотив следует непосредственно за «свободой» и играет в поэме, пожалуй, более важную роль, чем любовь.

Говоря о решении Вадима отправиться в изгнание, Лермонтов подчеркивает:

¹⁰ Генцель Я. Замечания о двух поэмах Лермонтова // Русская литература. 1967. № 2. С. 126–127.

¹¹ Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1955. С. 157–158.

И в мире может только месть
Опять назад его привести... (99)

Однако Вадиму не удается отомстить Рюрику даже ценой собственной гибели.

Чртомира из первой части поэмы Прешерна отличает та же пламенная страсть к свободе, та же готовность погибнуть за нее и «веру предков», которая характерна для Вадима. Его обращение к соратникам по своему высокому героико-патриотическому пафосу необычайно близко к цитировавшемуся выше монологу Вадима. Однако во второй части поэмы и особенно в эпилоге его позиция существеннейшим образом меняется, что позволило многим словенским литераторам и критикам обвинять его в предательстве и называть изменником. Некоторые формальные основания для таких упреков были: ведь у Чртомира даже не возникает мысли отомстить Вальхуну, более того, в финале он становится проповедником того самого христианства, против которого сражался столь неистово и героически.

Как видим, в разработке мотивов свободы и мщения у Прешерна и Лермонтова есть определенное сходство, но есть и весьма существенные различия. Это же относится и к мотиву отчуждения.

Герой Лермонтова переживает отчуждение трижды: поняв, что его любовь отвергнута Ледой, потеряв в бою подавляющее большинство соратников (напомним, что Чртомир теряет абсолютно всех бойцов) и поняв, что его протест против Рюрика не будет поддержан новгородцами. Отчуждение Вадима нарастает в поэме с каждым эпизодом и достигает своей кульминации в эпилоге.

У Прешерна мы видим более сложный и внутренне противоречивый конфликт. Потерявший своих соратников Чртомир готов покончить жизнь самоубийством, затем пытается обрести спасение в любви к Богомиле, надеясь на то, что любовь вернет в его жизнь исчезнувший смысл. Когда же Богомила отказывается от союза с ним, он помышляет об отшельнической жизни в лесных дебрях и внезапно под влиянием Богомилы и священника принимает крещение и становится миссионером.

Для понимания поступка Чртомира необходимо вспомнить слова Манна о том, что герой выступает в эпилоге «на измененном и расширенном фоне», нужно учесть, что на судьбу героя начинают влиять более значимые импульсы, чем поражение в бою и потерянная любовь. Чртомиру, мечтавшему о личном счастье, суждена вечная разлука с Богомиллой, вечное отчу-

ждение от нее, но зато в финале он преодолевает отчуждение от «своих собратьев-словенцев», разделяет их судьбу. Выход на более широкий масштаб не означает преодоления личных страданий, зато он подчеркивает параллелизм судеб героя и народа, для которого чужеземный гнет и страдание на многие века станут многовековой реальностью.

В этом смысле мы полностью согласны с академиком Б. Патерну, который писал о том, что избранный Чртомиром путь – единственная для него возможность единения со своим народом. «Если бы Чртомир хотел сохранить верность своему народу, который шел за ним даже на гибель, то в изменившихся условиях, созданных в истории вопреки его воле, он бы мог это сделать, только будучи миссионером»¹².

Совершенно очевидно, что в таком решении проблемы проявляется несомненный отказ Прешерна от романтического типа коллизии, отказ, характерный и для разработки ряда других мотивов, в частности мотива любви и мотива возвращения.

Отвергнутая любовь должна стать в произведениях романтиков новым звеном в цепи отчуждения, причиной самоубийства, преступления, бегства. Именно так и происходит у Лермонтова, где равнодушие Леды, наряду с преследованием Рюрика, побуждает Вадима к бегству. Отказ Богомилы от замужества с Чртомиром становится для него ударом, особенно страшным на фоне романтического культа любви. У Прешерна Богомила не просто возвеличивается, она почти обожествляется поэтом (сцена с радугой), так как любовь представляет в его глазах высшую ценность бытия.

И Вадим, и Чртомир, потерпев крушение в любви, тем не менее, сохраняют ей верность, готовы во имя нее на любые жертвы.

«Отвергнут витязь; но с тех пор / Он все любил, он все страдал...» (98), – пишет о Вадиме Лермонтов.

Выполняя просьбу Богомилы, Чртомир принимает крещение, хотя вряд ли он обрел подлинную веру в Бога. Как видим, и в любви (при всем различии любовной коллизии) герои Лермонтова и Прешерна сохраняют то величие духа, которое они проявили в борьбе за свободу.

«Когда человек утрачивает предмет своей страстной любви, – говорил Игорь Ефимов в своем выступлении на лермонтовском симпозиуме в Норвиче, – он как бы остается перед

¹² Paternu B. France Prešeren in njegovo pesniško delo. 2. Ljubljana, 1977. S. 137.

выбором: либо впасть в отчаяние, либо убедить себя в том, что предмет не стоил любви. Однако есть еще и третья возможность: сохранить свою любовь, смирившись с невозможностью слияния с тем, что любишь. Как писал Кьеркегор: "Великое дело – отказаться от своего желания, но остаться при нем, отказавшись от его исполнения, – дело еще более великое"¹³.

Значительная часть любовной коллизии разворачивается в обеих поэмах на фоне возвращения героев в те края, где эта любовь зародилась.

Известно, что в большинстве романтических произведений, как русских, так и западноевропейских, внимание уделялось прежде всего мотиву бегства центрального персонажа. При этом бегство героя становилось наиболее ярким проявлением его отчуждения. Возвращение героя привлекало внимание романтиков гораздо реже.

Выше уже говорилось о том, что, помимо желания отомстить Рюрику, импульсом для возвращения Вадима становится его потаенная любовь к Леде. Однако у лермонтовского героя слишком мало надежд на то, что Леда все-таки ответит ему взаимностью. А когда он узнает о смерти любимой, умирают и эти последние надежды. Возвращение Вадима подчеркивает исчерпанность его жизненных возможностей, завершенность его судьбы, при которой герою остается лишь одно – героическая гибель.

Возвращение Чртомира завершается радикальным изменением его духовного мира. Прешерн дает своему герою возможность трезво и беспощадно осмыслить историческую ситуацию, в которой продолжение бескомпромиссной борьбы с захватчиками равносильно самоубийству нации. Чртомиру дано иное – по сравнению с романтиками – понимание гражданского долга, подвига и самопожертвования, иное отношение к жизни и смерти.

Вызывая Рюрика на поединок, Вадим говорит:

Паденье одного бойца
 Не может погубить мой край:
 И так уж он у ног чужих,
 Забыв победы дней былых!.. (114)

¹³ *Ефимов И.* «Жемчужина страдания». Лермонтов глазами русских философов. Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Том III. Михаил Лермонтов. 1814–1869. Норфилд, Вермонт, 1992. С. 166.

В отличие от него, потерпевший поражение Чртомир, представитель малочисленного, обескровленного братоубийственной войной народа не имеет права пойти на подобный героический, но – в тех исторических условиях – бессмысленный поступок. Прешерн осознал, что реальный исторический процесс намного сложнее романтического понимания истории. Его герою не остается ничего другого, как примириться с неотвратимостью хода истории. Принять христианство, взять из него подлинные, не искаженные кровожадными фанатиками ценности и донести их до своего поработанного народа. В новых исторических условиях его единственным оружием будет СЛОВО.

«Ужель мы будем только петь?» – возмущенно восклицает лермонтовский герой, мечтающий – пусть даже ценой собственной гибели – поднять сограждан на активную борьбу с угнетателями. Прешерн жил и творил в тех условиях, когда словенский народ, веками лишенный своей государственности, мог лишиться и последней национальной святыни – родного языка. Реальную угрозу его существованию представляли в тот период не только насаждаемая австрийскими властями германизация (немецкий язык был официально провозглашен государственным языком), но и распространение идей С. Врза о том, что столь малочисленному народу, как словенский, следует отказаться от своего языка и перейти на «иллирийский» (хорватский) язык.

Лев Толстой называл язык «душой народа». Борьба Прешерна за спасение и развитие родного языка была борьбой за сохранение души словенской нации.

Все величие творчества Прешерна, который мог – в силу реальных исторических обстоятельств – «только петь», т. е. служить словенскому народу исключительно своей поэзией, в полной мере становится понятным, если вспомнить о том, что речь идет об «истории малочисленного, лишенного свободы и постоянно находившегося в опасности народа, который считал литературу прежде всего национальной институцией»¹⁴.

Определив некоторые различия в расстановке идейных акцентов, попробуем хотя бы коротко рассмотреть проблемы, связанные с функционированием образом Вадима и Чртомира в художественной структуре текста, с взаимоотношениями персонажей и мотивировкой их поступков.

¹⁴ *Paternu B.* France Prešeren in problem identitete (Povzetek) XXVII seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana, 1992. S. 82.

Характеризуя ранние поэмы Лермонтова, один из наиболее выдающихся русских лермонтоведов Д.Е. Максимов писал: «В соответствие с традицией Байрона и Пушкина композиционным центром лермонтовских поэм служит образ их ведущего героя. Вокруг него расположены другие действующие лица этих немногочисленных произведений: возлюбленная героя и его противник, иногда соперник, и один-два второстепенных персонажа. Отношения между действующими лицами развиваются у Лермонтова с грозно нарастающим драматическим напряжением и в большинстве случаев приводят к кровавым развязкам»¹⁵.

Данная характеристика полностью подтверждается системой образов в «Последнем сыне вольности», где главного героя – Вадима – окружают его соратники во главе с Ингелотом. С любовной линией поэмы связаны Леда и ее мать. В роли врага (и до некоторой степени соперника) выступает Рюрик.

Главным признаком художественной структуры поэмы является особое положение центрального персонажа, проявляющееся уже в описании его внешности, содержащее типичные для портрета романтического героя черты: «... Вот встал один... / С руками, сжатыми крестом, / И с бледным пасмурным челом...» (92–93).

Исключительность лермонтовского героя особо подчеркнута его отношениями с другими персонажами. Образ Вадима, трагически противопоставленный окружающему миру, возвышается над всеми прочими героями, за исключением Ингелота, являющегося, по сути дела, alter ego Вадима. Проходя сквозь жизненные испытания, лермонтовский герой всегда и во всем оказывается противопоставленным жизни, отчужденным от нее. Между ним и реальностью словно проходит некая граница, которую ему не дано перейти ни в чем, даже в любви. Не случайно в поэме не описано ни одной его встречи с живой Ледой, зато показано его «свидание» с мертвой возлюбленной.

Вадима отличает от других героев поэмы не только мятежное и трагическое одиночество, но и присущий его образу элемент тайны, недоговоренности, загадочности. Это роднит его с типично романтическими персонажами русских и западноевропейских поэм, для которых элемент тайны был важнейшей чертой их духовной жизни. Впервые описывая беглецов во главе с Вадимом, Лермонтов не торопится раскрыть нам их имена и судьбу, сообщая только то, что они являются славянами. Намеками на некую тайну, известную только ему и Вадиму, полны

¹⁵ Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С. 46–47.

слова Ингелота; тайной остаются для читателя и мысли, буруевающие Вадима в момент прощания с родиной:

Что думал он, о чем грустил,
Он даже старцу не открыл.
В прощальном, мутном взоре том
Изобразилось то, о чем
Пересказать почти нельзя. (97)

Лермонтов не сообщает читателю, узнал ли Вадим о причинах гибели Леды или они так и остались для него загадкой. Печатью таинственности, недоговорённости отмечена сцена гадания матери Леды. Лишь к концу поэмы таинственность и загадочность исчезают, сменяясь жестокой ясностью эпилога.

Описание сражения, а также последовавших за ним событий, связанных с судьбой Чртомира, лишено какой бы то ни было таинственности, недоговоренности. Если в поэме Лермонтова таинственность, недоговоренность уменьшается по мере развития действия и полностью исчезает в эпилоге, в случае с Чртомиром ситуация является прямо противоположной. Здесь недоговоренность (но не таинственность!) начинается в сцене крещения и достигает своего максимума в эпилоге. В открытом финале поэмы Прешерна с его лаконизмом и недоговоренностью мы видим разрыв с эстетическими канонами романтизма. Решение Чртомира принять христианство, с точки зрения романтических правил, может быть истолковано только как предательство. Согласно романтическим канонам положительный герой мог героически погибнуть, сойти с ума, совершить самоубийство или стать изгнанником. Принятие героем новой, возникшей в результате его поражения реальности исключалось.

Отступление от романтических канонов отчетливо проявляется в описании отношений Чртомира и Богомилы. Обычно центральный персонаж романтической поэмы обладает той огромной внутренней силой, которая ставит его неизмеримо выше не только других героев, но даже его возлюбленной. В «Крещении у Савицы» мы видим двух персонажей, которые равны по силе своего духа и своего чувства. В диалогах с Ингелотом укрепляется вера Вадима в правильность выбранного им, Вадимом, пути. В диалогах с Богомилей Чртомир сталкивается с реальностью, противоречащей его представлениям о мире и человеке. Он оказывается перед крайне нелегким выбором: либо следовать сложившимся стереотипам и полностью разорвать связи с новой, непривычной для него реальностью, либо обрести иной взгляд на эту реальность. Выбор второго варианта отнюдь не означает

предательства своего «я» и интересов нации, напротив, по нашему мнению, это героизм души, требующий невероятного напряжения духа, воли и мысли.

В более зрелый период своего творчества Лермонтов также откажется от персонажей, подобных Вадиму Храброму, но в самом начале 1830-х гг. он возвеличивал именно романтического, мятежного героя с его трагическим бунтом против судьбы. «В этом была правда Лермонтова перед эпохой, требовавшей тогда, в момент торжества самых косных исторических сил, более чем когда бы то ни было, вмешательства субъективного фактора, индивидуального протеста, личных активных оценок»¹⁶.

Словенская действительность 1830-х гг. потребовала от Прешерна иного, чем у Лермонтова, героя – человека, исполненно-го мужественного стоицизма и решимости разделить участь своего народа, какой бы тяжелой и беспросветной она ни казалась. Сопоставление «Крещения у Савицы» с «Последним сыном вольности» свидетельствует о том, что эпоха, конкретные исторические обстоятельства, определенная стадия развития национальной культуры рождают тот или иной тип национального романтизма, ту или иную национально специфическую форму героико-романтической поэмы. В «Последнем сыне вольности» Лермонтов выступает «чистым» романтиком; у Прешерна отказ от идеализации национальной истории и выбор принципиально нового героя, способного преодолеть отчуждение от действительности, свидетельствует об отступлении от некоторых принципов романтизма и несомненном движении к реализму.

¹⁶ Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С. 55.

ОБРАЗЫ ЦЫГАН К.Г. МАХИ И КАВКАЗЦЕВ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

С древнейших времен в европейской культуре бытует образ «благородного дикаря», который, не принадлежа к западной цивилизации и не будучи обремененным ее ценностями, тем не менее, вызывает восхищение европейца своей естественностью, доблестью, благородством. Причины этого можно усмотреть в том, что «“изобретение” дикаря, близкого по духу чувственности и идеологии семнадцатого и восемнадцатого веков, было лишь реализацией в радикально секуляризованной форме намного более древнего мифа – мифа о земном Рае и его обитателях в сказочные времена до начала истории»¹.

Отвергавшие рациональность романтики, окунувшись в миф и охваченные идеями личной и гражданской свободы, как никто другой эксплуатировали образ «дикаря». И именно на Востоке они часто находили то, чего, как им казалось, не хватало западному увязнувшему в цивилизации миру – страсть и волю к борьбе за свободу

Увлеченность русских романтиков Кавказом вполне закономерна, особенно учитывая влияние Байрона (с его обращением к горцам) и на А.С. Пушкина, и на М.Ю. Лермонтова. Русские поэты создали романтизированный образ Кавказа, «кавказский миф»², что, в свою очередь, породило мифы о них на Кавказе (напри-

¹ См. работу: *Элиаде М.* Миф о благородном дикаре, или престиж начала // *Он же.* Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996. С. 40.

² См.: *Романенко С.М.* Кавказский миф в русском романтизме и его эволюция в творчестве Я.П. Полонского: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Томск, 2006.

мер, миф о «всаднике в багряном башлыке», по которому горцы отличали Лермонтова и уговаривались в него не стрелять, или миф о А.А. Бестужева-Марлинском, который без вести пропал на Кавказе – а горцы утверждали, что он «ушел от русских» и перешел на их сторону)³.

Кавказ, несомненно, играет важную роль в жизни и творчестве Лермонтова, и на эту тему написано немало работ⁴. Поэт не только любил и восхищался Кавказом, но также и усердно исследовал его, учил «татарский» язык и занимался переводами. «Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов, и для нас еще мало понятны. Но, поверь мне, – обращался он к Краевскому, – там на Востоке тайник богатых откровений»⁵. Однако поэт, бесспорно, осознавал цивилизационно-культурную границу, отделяющую его от кавказцев и от Востока в целом. В данной статье мы попытаемся лишь кратко охарактеризовать на примере далеко не всех лермонтовских произведений ту часть огромной кавказской темы, которая связана с проблемой *цивилизационной*.

С одной стороны, кавказские образы у поэта эволюционируют от ярко романтических к реалистично прозаическим, особенно в последние годы жизни, чему способствовало участие Лермонтова в боевых действиях на Кавказе: «У нас были каждый день дела, и одно довольно жаркое, которое продолжалось 6 часов сряду. Нас было всего 2 000 пехоты, а их до 6 тысяч, и всё время дрались штыками. У нас убыло 30 офицеров и до 300 рядовых, а их 600 тел осталось на месте, – кажется хорошо! – вообрази себе, что в овраге, где была потеха, час после дела еще пахло кровью»⁶ (впоследствии это сражение на реке Валерик 1840 г. поэт просто и реалистично опишет в

³ См.: *Шутова Т.А.* Русские писатели в мифологии Кавказа // Альманах «София». Вып. 1: «А.Ф. Лосев: ойкумена мысли». Уфа, 2005. С. 357–365.

⁴ См. работы Т.А. Ивановой, Б.С. Виноградова, Н.Л. Бродского, Л.П. Семенова, А.В. Попова, Ф.Н. Хуако и Ю.С. Леонтьевой, А.З. Кубановой и мн. др.

⁵ *Краевский А.А.* Воспоминания: (В пересказе П.А. Висковатова) // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 312.

⁶ *Лермонтов М.Ю.* Письмо Лопухину А.А. <12 сентября 1840 г. Из Пятигорска в Москву> // *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. Л., 1981. Т. 4. С. 422.

стихотворении «Я к вам пишу случайно; право»). Но дело, конечно, не только в собственно литературной, эстетической стороне.

В последние годы жизни Лермонтов обращается к цивилизационной проблеме и различиям между типами культур Запада и Востока. Ю.М. Лотман в своем исследовании⁷ отмечает, что во второй половине 1830-х гг. поэт демонстрирует попытку «типологических осмыслений» своих основных образов («ангел», «демон», «толпа»), обращаясь при этом к проблеме специфики исторической судьбы России и ее отношению к Западу и Востоку. Противопоставление России и Востока наблюдается еще в более раннем произведении «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», где «перенесенное в фольклорную старину действие сталкивает два героических характера, но один из них отмечен чертами хищности и демонизма, а другой, энергия которого сочетается с самоотречением и чувством нравственного долга, представлен как носитель идеи устоев, традиции» и где «татары» представляют собирательный образ Востока⁸.

На наш взгляд, именно понятие демонизма является ключом для понимания многих кавказских текстов Лермонтова, причем демонизма в сугубо религиозном смысле. Именно демон, часто принимая обличие героев Востока, становится борцом против Запада, т. е. и против России, для которых неотъемлемой составляющей и фундаментом цивилизации является христианство. Примеры этому можно найти как в прозе, так и в кавказских поэмах. Довольно часто в «Герое нашего времени» встречаются соответствующие сравнения и эпитеты по отношению к кавказцам: «косматый дьявол сидит»⁹, «ловок-то был, как бес»¹⁰, «вертелся среди толпы по улице, как бес, отмахиваясь шашкой»¹¹, «бестия Азамат»¹², «экий бес, девка»¹³. В таком

⁷ См. подробно об этом: *Лотман Ю.М.* Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: PRO ET CONTRA. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: антология. СПб., 2002. С. 802-824.

⁸ Там же. С. 804.

⁹ *Лермонтов М.Ю.* Бэла // *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4-х тт. Л., 1979-1981. Т. 4. Проза. Письма. 1981. С. 188.

¹⁰ Там же. С. 191.

¹¹ Там же. С. 195.

¹² Там же. С. 198

¹³ Там же. С. 233

контексте чрезвычайно интересен образ казака в «Фаталисте», «не чеченца окаянного, а честного христианина», которого «грех попутал» и который «хватал себя за голову, как будто неясно припоминая вчерашнее». «Не покорюсь! – закричал казак грозно...»¹⁴ Такое дикое, словно безумное поведение сбившегося с пути христианина здесь фактически сравнивается с дикостью кавказцев. Подобные эпитеты можно найти и в кавказских поэмах Лермонтова: «Как злые духи, горцы мчатся» («Измаил-Бей»).

Далее, в произведениях Лермонтова неоднократно подчеркивается бесчестность (в русском, офицерском понимании) кавказцев: «Такой злодей: хоть бы в сердце ударил – ну, так уже и быть, одним разом всё бы кончил, а то в спину... самый разбойничий удар!»¹⁵. В поэмах часто упоминается хищность и жестокость горцев:

Меж тем черкес, с улыбкой злобной,
Выходит из глуши дерев,
И волку хищному подобный,
Бросает взор...

(«Кавказский пленник»)

И дики тех ущелий племена,
Им бог — свобода, их закон — война,
Они растут среди разбоев тайных,
Жестоких дел и дел необычайных;

(«Измаил-Бей»)

Интересна и сама история Измаила, где сталкиваются два мира в одном герое, который выделялся не только в битвах и на парадах, но в культурно-этическом плане:

И все черкес в нем виден был...
Для наших женщин он был яд!
Воспламенив их воображенье,
Повелевал он без труда,
И за проступок наслажденье
Не почитал он никогда.

«Я враг небес, я зло природы» («Демон») – на наш взгляд, очень емкая строка одной из самых интересных поэм. Здесь символично выражена идея, давно волнующая поэта: как европеец, христианин, подданный «дряхлого», усталого Запада, обращаясь к диким народам и сливаясь с ними, со «злом

¹⁴ Там же. С. 312.

¹⁵ Там же. С. 212.

природы», может полностью потерять себя как представителя цивилизации. Тем не менее, оканчивается произведение вполне оптимистично:

Но церковь, на крутой вершине,
Где взяты кости их землей,
Хранима властью святой,
Видна меж туч еще поныне.

Сходная проблема вынесена в прозу «Кавказец» (подробно разобранную с этой точки зрения в работе Э.Г. Герштейн¹⁶), где Лермонтов печально иронизирует над образом русского офицера, который настолько погрузился в чужую культуру и обычаи, что стал утрачивать собственную русскую идентичность. «Какой же страстью надо быть зараженным, чтобы стать “настоящим”? Это страсть ко всему черкесскому, которая у него “доходит до невероятия”: он “легонько маракует по-татарски... шашка – настоящая гурда, кинжал – старый базалай, пистолет закубанской отделки, отличная крымская винтовка... лошадь – чистый Шаллох и весь костюм черкесский”. Это желание раствориться в культуре другого народа Лермонтов считал болезненным явлением, так как русский офицер терял свое национальное лицо. Лермонтов относился к подобного рода тенденциям чрезвычайно враждебно»¹⁷. И далее в «Кавказце»: «не зная истории России и европейской политики, он пристрастился к поэтическим преданиям народа воинственного. Он понял вполне нравы и обычаи горцев, узнал по именам их богатырей, запомнил родословные главных семейств. Знает, какой князь надежный и какой плут; кто с кем в дружбе и между кем и кем есть кровь». Так же, кстати, иронично изображен и Грушницкий (образ которого, как известно, списан Лермонтовым с Мартынова).

Теперь рассмотрим образы цыган у чешского величайшего романтика – Карела Гинека Махи (1810–1836). Сравнение этих двух поэтов далеко не ново в литературоведении. Обнаруженные исследователями связи между ними носят типологический характер, так как говорить о связях контактных здесь не приходится¹⁸.

¹⁶ Герштейн Э.Г. Судьба Лермонтова. М., 1986. С. 197-212.

¹⁷ Там же. С. 206.

¹⁸ См. работы: Григорьян К.Н. К типологии романтизма (М.Ю. Лермонтова и К.Г. Махи) // Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973; Жакова Н.К. М.Ю. Лермонтов и чешская литература. Л., 1987; Kšicová D. K typologickému srovnání české a ruské poémy (Lermontov-

Чешский романтизм, в отличие от русского, существовал, как известно, в условиях отсутствия своей государственности у чешского народа, поэтому проблема национальной независимости волновала даже такого романтика западноевропейского типа, как Маха. Однако многие его соотечественники считали, что Маха ее игнорирует, осуждали поэта и не принимали его творчество.

При поверхностном прочтении его романа «Цыгане» (1835) может сложиться впечатление, что это типично романтическое произведение. Тон ему задают уже первые предложения: «Тихий край! Как часто манило меня уединение твое в сень свою, чтобы взбунтовавшемуся сердцу покой обрести»¹⁹. Однако, до конца осознав все сюжетные перипетии и подключив к анализу историко-культурный фон, мы предполагаем, что романтические клише скрывают более глубокий и прежде всего, политический подтекст. Социальные маргиналы, представленные в романе, – цыгане, евреи, ветеран войны, безумная женщина – все эти люди, живущие у подножья замка, могут символизировать чешский народ, несправедливо обделенный историей.

Эту версию может подтвердить описание природы и замка: «если, как утверждают наши ученые мужи, в стародавние времена вся чешская земля была одним сплошным озером, то это – [речь идет об озере у замка. – А.А.] лишь небольшой остаток когда-то необозримой водной глади, а плоские узкие берега с обеих сторон его – огромные выступы подводной скалы, которая непонятно насколько глубоко уходит в озеро. По уверениям местных жителей еще никто никогда не доставал до его дна»²⁰ (да и географически местность – долина, окруженная скалами, тоже напоминает саму Чехию). Завершает пространное описание окрестностей замка, который угрожающе нависает над заблудившимся путником, образ березки, прилегающей к крыше, словно перо на шляпе грабителя (снава, вероятно, намек на обделенный чешский народ)²¹.

Цыгане – главные герои романа. В образах диких цыган Маха, по-видимому, ищет вдохновение, примеры внутренней

Mácha-Zeyer) // Slovenské studie. Brno. Spisy filozofické fakulty Univerzity J.E.Purkyně. Č. 218. 1979. S. 75-88.

¹⁹ Mácha K.H. Romány a povídky. Praha, 1906. S. 3. Цитируется по электронному изданию: <http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/42/59/03/cikani.pdf>. Здесь и далее перевод с чешского наш. – А.А. Перевод Е. Элькинд см. в издании: Маха К.Г. Избранное. М., 1960. С. 161-319.

²⁰ Ibid. S. 4-5.

²¹ Ibid. S. 5.

свободы и упорства в борьбе, а может быть, использует эти образы всего лишь как маски. Есть принципиальное отличие их от лермонтовских «дикарей». Двое «цыган», героев произведения Махи, цыгане не настоящие, не «чужие», только силой обстоятельств они не принадлежат цивилизованному миру. Юноша, младший из героев, оказывается сыном и наследником владельца замка. Он был ребенком брошен в лесу, где его подобрала настоящие цыгане, один из которых воспитал его, заменив ему отца. Спустя годы они вдвоем случайно набредают на замок, и обделенный судьбой наследник узнает правду о своем происхождении. Кульминацией произведения является убийство хозяина замка, настоящего отца юноши, на которого падает подозрение, якобы это он убил своего отца из мести. Однако молодого человека оправдывают, и он принимает наследство и имя отца. Этот сюжетный ход, вполне вероятно, призван символизировать судьбу чешского народа, который ждет справедливости, момента, когда он добьется своих прав.

Новый хозяин замка, тем не менее, в своем поместье не задерживается. Предприняв ряд мер, чтобы облегчить жизнь подданных, он переодевается цыганом и уходит бродяжничать. Возникает уже типично романтический мотив отчужденности героя от соответствующей ему среды, присущий и Лермонтову в его раннем творчестве. Маха же, исполнив в «Цыганах» свой патриотический долг, остается верен себе и как романтику. Однако вернемся к сюжетным коллизиям маховской прозы.

Убийство феодала, как оказалось, совершил приемный отец молодого героя, второй «цыган». Его посмертно обнаруженное письмо проясняет, что и он не цыган, а итальянец. Много лет назад хозяин замка (Вальдемар) увел у него возлюбленную, и он от отчаяния присоединился к табору, одержимый только одной мыслью – отомстить. Таким образом, если молодой цыган, наследник, остается в цивилизационных границах западного мира, не мстит и занимает место отца, то воспитавший его итальянец осознанно преступает эти границы, становится дикарем-цыганом по существу, убивая из мести своего обидчика. Показательно, что на протяжении всего романа автор называет его именно цыганом, и ни разу итальянцем.

Особое место в романе занимают евреи (хозяин пивной и его дочь Лея). Автор, очевидно, хотел сравнить судьбы чешского и еврейского народов, о чем свидетельствуют, например, сюжетные параллели (и Лея, и мать юноши-цыгана пострадали от хозяина замка). Однако при описании их жилища автор

замечает, что «бедность здесь не так свирепствует, как у других»²², вероятно, намекая на лучшее положение евреев по сравнению с чехами. Несет свою семантическую нагрузку и образ старого солдата, подрабатывающего в замке и символизирующего былую воинскую славу его соотечественников. Не то в пьяном бреду, не то в полудреме, ни к чему не способный, он то и дело рассказывает старые истории о своих походах.

Возвращаясь к цыганам, следует отметить, что в воспоминаниях главного героя предстают настоящие, реальные цыгане: «дети и женщины лежат полунагие в высокой траве, не имея, кроме своих густых волос, никакого другого облачения. Вокруг костров лежат обросшие космами мужчины»²³. Эта картина, несомненно, могла бы напомнить европейские традиции изображения потерянного рая, если бы не восклицание в конце: «Страшная нищета!» (т. е. герой (или автор) акцентирует социальный аспект). И далее жизнь их предстает довольно тяжелой в борьбе с непогодой и природными стихиями. В этой связи можно утверждать, что образы настоящих цыган у Махи лишены всякой романтики, героизма и патетики. Они будничны и по-реалистически приземлены.

На примере творчества двух романтиков видно, как в пределах одного течения и одной эпохи, казалось бы, типические, стремящиеся к романтическим клише образы приобретают различные формы воплощения и функции под влиянием различных исторических и культурных обстоятельств. Если в творчестве Лермонтова образы «дикарей» являются поначалу «классическими», а потом трансформируются из романтических в более реалистические в ходе эволюции самого поэта (образы кавказцев деромантизируются на уровне поэтики и семантики по мере формирования его собственных цивилизационных взглядов), то у Махи «дикари» по сути дела являются своеобразной, символичной и очень искусной (настолько, видимо, искусной, что ее не расшифровали его современники) маскировкой патриотического, отвечающего запросам нации содержания, и лишь в самом конце романа «Цыгане», после сюжетной развязки, романтический пафос автора освобождается от своей гражданской нагрузки и выступает в своем чистом виде.

Обострившиеся межнациональные конфликты в современном мире между цивилизационно «своими» и «чужими»

²² Ibid. S. 6.

²³ Ibid. S. 77.

(например, между русскими и кавказцами, между чехами и цыганами) вызвали появление на эту тему ряда публикаций в СМИ и спекуляций разной направленности в блогосфере, касающихся создания образов иных национальностей в художественной литературе, в том числе у романтиков, а у Лермонтова и Махи в особенности. Например, в интернете разошлась «цитата» из Лермонтова, в которой он якобы говорит о презрении к жителям Кавказа. А Маху в свою очередь (как и ряд других чешских писателей) чуть ли не обвиняют в расизме, и поэтому чешская интеллигенция вынуждена защищать своих классиков и разъяснять национальным меньшинствам ошибочность подобных нападок²⁴. В этой связи чрезвычайно важно, чтобы профессиональные гуманитарии не допускали подобного рода манипуляций и способствовали наведению мостов между разными типами культур без ущерба для подлинного знания.

²⁴ Ниже приведена обложка журнала, где вышла статья: *Verner M. Mikeš, Babička, Cikáni... // Týden. № 16. 19.04.2010. S. 8–10.* На обложке иллюстрация к детской книге о коте Микеше (автор – знаменитый детский иллюстратор и писатель Й. Лада), подпись к иллюстрации: «Микеша не дадим! Нация себе».

Поводом для публикации статьи стали нападки цыганского активиста В. Мико на классическую чешскую детскую книгу о коте Микеше за то, что в одном эпизоде кота Микеша схватили у костра и посадили в мешок цыгане. Вернер вполне корректно и профессионально доказывает, что подходить к литературным произведениям предыдущих эпох с позиций современных политических и культурных ценностей значит не знать и не учитывать особенности этапа развития той или иной эпохи. Кроме того, утверждает автор, если уж запрещать Микеша, то тогда придется запретить добрую половину всей чешской классики, включая «Бабушку» Б. Немцовой и «Цыган» К.Г. Махи.



НЕЗАУРЯДНАЯ ЛИЧНОСТЬ В ПОЭЗИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА И СЛОВАЦКИХ РОМАНТИКОВ

Европейский романтизм отличался пристальным вниманием к душевному миру человека, унаследованным от сентиментализма, и особым пристрастием к личностям неординарным, «выламывающимся» из общепринятых правил, не находящим себе места в обыденной жизни. Таковы мятежные, не удовлетворенные жизнью, отмеченные мировой скорбью персонажи Байрона, Гюго, Пушкина, Мицкевича. К «байроническому» типу писателей российские исследователи¹ традиционно относят М.Ю. Лермонтова, а также чеха К.Г. Маху, словака Я. Краля – крупнейших поэтов славянского романтизма. Благодаря им одинокий, не понятый окружающими герой, часто знающий «одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть», вошел в поэзию славян, у которых индивидуалистические устремления человека до поры до времени уступали коллективному, патриотическому, разрушительное начало подавлялось созидательным.

Глава словацкой романтической школы Людовит Штур (1815–1856) в своих теоретических постулатах отвергал западный байронический романтизм, противопоставляя ему «поэзию славянскую», проникнутую высокими идеалами служения родине, гуманизма, основанную на фольклорных формах и сюжетах. Как больших славянских поэтов, отдавших дань байронизму, он отмечал Пушкина и Мицкевича. Однако и в его собственной поэзии незаурядные личности – не редкость. Штур и сам был такой личностью – красавец, разносторонний ученый-гуманитарий, поэт, журналист, общественный дея-

¹ См., в частности: *Никольский С.В., Соколов А.Н., Стахеев Б.Ф.* Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., 1958.

тель, национальный герой. В сорок лет он скончался в результате несчастного случая – в него на охоте выстрелило собственное ружье. Неординарными личностями предстают лирический герой стихотворного цикла Штура «Думки вечерние» (1838–1840), герой его баллады «Неизвестный» (1844), заглавные персонажи исторических поэм «Святойбой» и «Матуш из Тренчина» (1853).

Если обратиться к творчеству Лермонтова, то в качестве примера незаурядных личностей поэзии романтизма прежде всего вспоминаются герои поэм «Демон» (окончательная редакция – 1841, первая публикация – 1856) и «Мцыри» (1839). Природно-этнографическим фоном здесь служит Кавказ с его снежными горами и ущельями, опасностями и экзотической красотой. Подобные персонажи можно встретить и в драматических, и в прозаических произведениях Лермонтова: ведомый роком язвительный Арбенин в «Маскараде», Печорин с его «странностями», не находящий должного применения своей богатой натуре.

Демон – не человек, но дух, бывший «чистый херувим», «счастливый первенец творенья»², низринутый с неба за бунт против Бога. В своей любви к грузинской княжне Тамаре, как и в мятежном отрицании миропорядка, в борьбе с Ангелом за душу девушки, он «неизменен и велик». Он является Тамаре не темным духом, но незнакомцем, похожим на «вечер ясный» (с. 95). Демон говорит ей: «Люблю тебя нездешней страстью, // Как полюбить не можешь ты: // Всем упоением, всей властью // Бессмертной мысли и мечты» (с. 103). Испытав муки любви, Демон плачет, и слеза его прожигает насквозь камень. Любовь к чистой девушке делает его готовым к примирению с небом, но судьба его иная, и в споре с Ангелом он вновь становится собой – «изгнанником рая», гордым и мятежным духом, чей удел – ненависть, сомнение, разрушение.

В итоговой редакции поэмы Лермонтов рисует Демона побежденным, однако в более ранних Демон торжествует над Ангелом, которому остается с грустью молиться за соvrащенную душу. Впрочем, Демону и такой исход не приносит удовлетворения. Прочитируем этот фрагмент из шестой редакции:

Страданий мрачная семья
В чертах недвижимых таилась;
По следу крыл его тащилась
Багровой молнии струя.

² Лермонтов М.Ю. Собр.соч. в 4 тт. Т. 2. М., 1964. С. 84. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

Когда ж он пред собой увидел
Все, что любил и ненавидел,
То шумно мимо промелькнул
И, взор пронзительный кидая,
Посла потерянного рая
Улыбкой горькой упрекнул... (С. 544)

Этот Демон, напоминающий о врубелевских иллюстрациях и полотнах, «человечнее» в своей противоречивости, чем властный и непримиримый дух из восьмой, последней редакции. В ней душу Тамары уносит к небу Ангел, все надежды Демона рушатся.

Каким смотрел он злобным взглядом,
Как полон был смертельным ядом
Вражды, не знающей конца,
И веяло могильным хладом
От неподвижного лица. [...]
И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упования и любви!.. (с. 113, 114)

Демон – воплощение одиночества, характерного для подобных героев. Он рассказывает Тамаре, как после «Божия проклятья» не мог сродниться даже с «изгнанниками», подобными ему. Отметим сюжетный мотив движения, стремления к некоей цели или попытки убежать от себя самого: «И в страхе я, взмахнув крылами, // Помчался – но куда? зачем?»; «...Одетый молнией и туманом, // Я шумно мчался в облаках, // Чтобы в толпе стихий мятежной // Сердечный ропот заглушить, // Спасти от думы неизбежной // И незабвенное забыть!» (с. 104, 105). Надо думать, «незабвенное» – это его навсегда утраченное ангельское прошлое.

Незаурядна и красавица Тамара, ведь именно ей было суждено стать возлюбленной Демона. Пытаясь спастись от навязанного, она затворяется в горной обители, но Демон сильнее ее молитв. Он объявляет ей: «...К иному ты присуждена; // Тебя иное ждет страданье, // Иных восторгов глубина» (с. 108). А после смерти Тамары от поцелуя Демона Ангел говорит о душах, подобных душе девушки: «Творец из лучшего эфира // Соткал живые струны их, // Они не созданы для мира, // И мир был создан не для них!» (с. 114). В шестой редакции поэмы улыбка

мертвой Тамары намекала на романтическое бунтарство: «На-смешка ль над судьбой, // Непобедимое ль сомненье? // Иль к жизни хладное презренье? // Иль с небом гордая вражда?» (с. 542). Это словно отголосок речей Демона, обращенных к Тамаре.

Неоднозначный образ Демона порождал различные трактовки. Можно согласиться с утверждением И.Б. Роднянской, что, «изображая вне временных и преходящих условий человеческого существования муку демонической изоляции, демоническое отрицание и неутолимый демонический голод по положительным началам бытия при невозможности с ними слиться, Лермонтов далеко шагнул из психологии в воображаемую “онтологию ада” и соприкоснулся с Данте и Дж. Мильтоном»³. Этот же автор, вслед за Ю.В. Манном, определяет сюжет «Демона» как «историю повторного и на сей раз окончательного отвержения однажды уже понесшего кару ангела – после его отчаянной попытки почерпнуть из земного источника утраченное на небе блаженство»⁴, – оговариваясь, что это не единственная «точка отсчета» в понимании характера и судьбы Демона.

Мцыри – человек, юноша из монастыря, воспитанный в чужой вере, вдали от соплеменников. Желание воссоединиться со своими толкает его на дерзкий побег из монастыря: «Я цель одну // – Пройти в родимую страну – // имел в душе» (с. 63). Упрямое стремление попасть на родину приводит, однако, к трагическому исходу. В блужданиях по Кавказу Мцыри, вооруженный простой рогатиной, побеждает барса, грозного хищника, но победить судьбу он не в силах. «Смеясь над ним», рок приводит его к тому месту, откуда он ушел, словно очертив круг несвободы. «Мотив унизительства, в подтексте соединяясь с мотивом одиночества, обретает фаталистическое и более обобщенное философское звучание»⁵. Мцыри умирает, скорее, от горя, чем от истощения, но в мыслях о райском приюте и о последних минутах на земле всё возвращается к своей недостижимой цели: «Увы! – За несколько минут // Между крутых и темных скал, // Где я в

³ Роднянская И.Б. «Демон» как художественное целое // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 133.

⁴ Там же. С. 135.

⁵ Байрамукова С.К. Роль мотивов в лирике М.Ю. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов в русской и зарубежной науке и культуре. Материалы Всероссийской научной лермонтовской конференции – 2008. Пятигорск, 2009. С. 137.

ребячестве играл, // Я б рай и вечность променял...» (с. 71). Как мы увидим, между Мцыри и Янко, героем баллады словацкого поэта Я. Краля, много общего, есть даже текстуальные сходения. Главное, на наш взгляд, в том, что эти персонажи славянских романтиков, даже самых «байронических», при всем своем одиночестве одержимы благородной, не эгоистической идеей: для Мцыри – вернуться на родину, для Янко – освободить девушку из-под власти потустороннего мира. Индивидуализм и титанизм Демона, созвучный героям Байрона, им не свойствен.

Лермонтов с большим интересом относился и к фигуре Наполеона, также весьма значимой для славянских романтиков («Елена» Л. Штура и др.). С одной стороны, это узурпатор, напавший на русскую землю, с другой стороны – великая личность, и после смерти не знающая покоя (перенос останков во Францию в 1840 г.). Именно как великого человека, действовавшего с мировым размахом, противопоставленного толпе, обывательщине, его и оценивали Штур и Краль.

Из словацких романтиков в ряду «байронических» фигур наиболее примечателен пример Янко Краля (1822–1876), также личности романтической: яркой, мятежной, противоречивой. Второй выпуск альманаха «Нитра» (1844), первого издания на новом словацком литературном языке, кодифицированном Штуром, принес триумфальный успех поэтическим произведениям Краля. Штур особо выделял его баллады, в которых фантазия поэта переплавляла импульсы народной словесности. Однако сам Краль хотел творить не только в фольклорном ключе, ссорился со Штуром по вопросам литературным и политическим, участвовал в социальных выступлениях 1848–1849 гг. и сидел в тюрьме. Под конец Краль вел жизнь мелкого венгерского чиновника, умер от брюшного тифа, и точное место его захоронения неизвестно. Его потомки омадьярились, внук в 1916 г. подписывался по-венгерски «Сенткирай Лайош». О Крале мало вспоминали вплоть до 1930-х гг., когда литературовед М. Пишут опубликовал ранее не известные рукописи Краля и стал реконструировать его грандиозный по замыслу поэтический свод «Драма мира», посвященный борьбе добра и зла в истории человечества. Фигура Янко Краля стала знаменем словацких поэтов, творивших в эти годы и мечтавших о социальных преобразованиях, отстаивавших свободу поэтической фантазии. Лацо Новомеский посвятил «запорошенной памяти Янко Краля» сборник «Ромбод» (1932). Краля называли своим предшественником словацкие надреалисты (сюрреалисты), делая его понимающим собеседни-

ком в стихах 1930-х – 1940-х гг. Свою поэму о судьбе Краля первопроходец словацкой пролетарской поэзии Ян Поничан назвал «Странный Янко» (1941).

Большинство произведений поэта относится к 1840-м гг., недолгий всплеск был и в начале 1860-х. Сам Краля часто терял свои стихи, не помнил их и не узнавал их в списках друзей, а значительная часть его произведений в годы венгерской революции была конфискована и пропала.

Российская исследовательница творчества Краля И.А. Богданова писала: «По своему психологическому складу Янко Краля был словно создан для лирической поэзии: он обладал чувствительной к несправедливости душой, природная застенчивость способствовала замкнутости, стремлению уйти в свой внутренний мир. Современники свидетельствуют, что Краля был малообщителен, обществу друзей предпочитал одинокие прогулки». В то же время она отметила, что Краля «из всех словацких романтиков был в наибольшей степени поэтом-философом»⁶. И.А. Богданова выделила два типа героев Краля, из которых для нас интерес представляет второй. «Этот герой, как правило, – драматическая личность, определяющей чертой его характера является бунтарство, мятежность. Это человек сильного чувства и пламенных страстей, живущий интенсивной внутренней жизнью. [...] Для окружающих он представляет собой тайну, они не могут ни понять, ни разделить его переживаний»⁷.

«Странный Янко» («divný Janko») – выражение из знаменитой баллады Краля «Заколдованная дева в Ваге и странный Янко» (1844). Герой баллады, по характеру и внутреннему миру соотносимый с автором, – личность таинственная, мучимая какой-то идеей, какой-то болью, вначале непонятной. Он нелюдит, ходит по лесам, по берегу реки Вага и, как выясняется, хочет расколдовать русалку, живущую в реке.

В прологе к балладе, написанном от лица лирического героя, также выражен характерный романтический мотив постоянного движения, порой происходящего против воли персонажа. Вспомним «Демона»; в «Мцыри» у Лермонтова – «Бежал я долго – где, куда? // Не знаю! ни одна звезда // Не озаряла трудный путь» (с. 58). Лирический герой Краля хотел бы обрести покой хотя бы ненадолго, но это невозможно: «Сзади пламя чер-

⁶ Богданова И.А. Янко Краля // История словацкой литературы. М., 1970. С. 122, 128.

⁷ Там же. С. 133.

ное как река течет, // спереди насильно что-то тянет и влечет» (с. 121). Он забывается только в воспоминаниях о патриархальной словацкой деревне. Эмоциональное описание «радостных краев» дано в фольклорно-сказочном ключе: пастух с овечками, легендарные словацкие разбойники в горах, народные предания, которые мать рассказывает детям, идиллическая супружеская пара. Если сопоставить их с описаниями кавказских селений у Лермонтова, можно уловить сходство в противопоставлении размеренной, гармоничной жизни и бунтарского характера персонажа.

Именно в безупречной семье из баллады Краля обнаруживается родственная лирическому герою душа, совершенно не похожая на свое окружение.

Сын их очень странный, он не веселится,
гордый, жесткий, дикий, хоть куда помчится [...]
Дружбы не выносит он, сам в себе, как прежде,
одинок он сидит на речном побережье⁸.

Сравним это описание с характеристикой Мцыри:

Но, чужд ребяческих утех,
Сначала бегал он от всех,
Бродил безмолвен, одинок,
Смотрел, вздыхая, на восток,
Томим неясною тоской
По стороне своей родной. (с. 52)
Угрюм и одинок,
Грозой оторванный листок... (с. 54)
Но, верь мне, помощи людской
Я не желал... Я был чужой
Для них навек, как зверь степной [...] (с. 63)

В поэме Лермонтова нет той таинственности, которая присуща жанру баллады. Мцыри страдает от тоски по утраченной родине, мотивы поведения Янко до времени скрыты от читателя. При этом оба одиноки и намеренно чуждаются окружающих. Их эмоциональные порывы бурны и отчаянны, они заставляют вспомнить о «нечеловеческой слезе» Демона.

Яник ходит над рекой – одинокий, грустный [...]
Оглянулся, зарыдал, сам не свой от горя,
но в больной его душе замерли все звуки –

⁸ Janko Kráľ vo výbere Milana Rúfusa. Bratislava 1976. S. 123. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках. Перевод автора статьи.

и упал на землю он в неизбывной муке. (с. 124)

Это действия Янко до роковых событий, которые он предчувствует. А вот поведение Мцыри, когда он понимает, что сбился с пути:

Тогда на землю я упал;
И в иступлении рыдал,
И грыз сырую грудь земли,
И слезы, слезы потекли
В нее горючею росой... (с. 63)

Вечер после праздника Вознесения, когда Янко, ничего не сказав, уходит из дому, отмечен всеобщим страхом. Люди и животные предчувствуют какую-то опасность, прячутся, только Янко упорно прокладывает себе путь в темноте. Пейзаж загадочен и пугающ, его окутывает темнота:

По долинам, по горам разбежались тучи [...] только как по волшебству, вырастают кручи, будто крылья черных птиц в перьевом уборе, будто великаны тут, что стоят в дозоре. Месяца на небе нет, звезды не светились, кто знает, надолго ли за тучами скрылись! Поле что сплошной платок, черный весь, бумажный, как на сирой на вдове по утрате страшной [...] (с. 125)

У Лермонтова, когда Мцыри сбивается с пути, – та же пугающая, персонифицированная темнота, но в ней нет элемента волшебства:

Все лес был, вечный лес кругом,
Страшней и гуще каждый час;
И миллионом черных глаз
Смотрела ночи темнота
Сквозь ветви каждого куста... (с. 63)

Упорство Янко в преследовании своей цели – такое же фанатичное, как и у Мцыри, его не останавливают препятствия. Мцыри, не видя пути, остановился в шаге от пропасти. Янко идет в темноте по бездорожью,

...он сто раз о пень споткнется и о камень всякий,
упадет, бедняка, встанет – вновь шагают ноги,
и в кустарнике густом он сто раз увязает:
будь что будет, Бог мне в помощь, а я путь свой знаю.

(С. 125)

«Густой кустарник», подобный путам, имеет также параллель у Лермонтова: «Напрасно в бешенстве порой // Я рвал отчаянной рукой // Терновник, спутанный плющом» (с. 63).

Далее в балладе Краля следует предание о живущей в реке деве и о том, как она опасна для сельчан. Затем (каждый фрагмент отделен сменой стихотворного ритма) Краль дает описание реки, где в пене бурных волн при свете луны появляется заколдованная дева. Янко тронут ее слезами и надеется расколдовать. Примечательно, что словацкая религиозность вносит в балладный сюжет с его двоемирием действия, связанные с христианской верой, – даже у «странного Янко». Прежде чем броситься в реку, он молится, крестится, целует крест и четки. Однако он не сумел соблюсти условия расколдовывания (вывернул наизнанку одежду, но забыл про кисет) и тонет в реке. Гибель персонажа при контакте с существами из потустороннего мира типична для сюжета баллад. Янко не смог уйти от своей судьбы, как и Мцыри.

Думал Яник, думал вызволить девицу –
но не было счастья, смерть нашел в водиче [...]
К рожице зеленой отнесен водою,
чтобы шум деревьев слушать над собою. (с. 131)

Финал баллады Краля соотносится с финалом «Мцыри», где умирающий просит отнести его в сад, где он проведет последние мгновения перед кончиной.

...Ты перенешь меня вели
В наш сад, в то место, где цвели
Акаций белых два куста...
Трава меж ними так густа,
И свежий воздух так душист,
И так прозрачно-золотист
Играющий на солнце лист! (с. 72)

Заметим также, что песня рыбки, которую слышит в бреду Мцыри, «взор ее зеленых глаз», «ее серебристый голосок» напоминает о явлениях мифологических персонажей в произведениях европейских романтиков, которые своими песнями манят путников.

Ее серебристый голосок
Мне речи странные шептал,
И пел, и снова замолкал.
Он говорил: «Дитя мое,

Останься здесь со мной:
 В воде привольное житье
 И холод и покой [...]
 О милый мой! не утаю,
 Что я тебя люблю,
 Люблю как вольную струю,
 Люблю как жизнь мою...» (С. 70)

В балладе Краля русалка не поет, а только плачет на камне посреди реки. Именно слезами, своим страданием, а не любовными песнями она тронула сердце Янко. Это усиливает трагическое звучание баллады.

Бледнее стены в развалинах замка,
 глаза точно окна сверкают,
 и звездами брызжут блестящие слезы,
 в речной темноте исчезают. (с. 130)

Впрочем, и песня Лорелеи, девушки на скале над Рейном, у Гейне не исполнена радости:

...И песню поет она;
 В ее чудесном пенье
 Тревога затаена.
 Пловца на лодочке малой
 Дикой тоской полонит [...] ⁹

Есть в творчестве Краля и женский персонаж, соотносимый с Янко, – гордая и бесстрашная Мара, переступившая грань мира мертвых и живых, в балладе «Крест и шапка». Доказав свою смелость всей деревне, она платит за это красотой, а затем и жизнью. Скорбящим односельчанам она говорит перед смертью:

Ой, по мне не плачьте: там, где Бог рассудит,
 взяв меня к себе, – там хорошо мне будет! (с. 105)

После кончины Мары парни и девушки, которым она когда-то принесла крест и шапку кладбищенского привидения, вспоминают ее как человека исключительного:

Много через Липтов ¹⁰ протечет водицы,
 прежде чем такая девушка родится. (с. 106)

⁹ Гейне Г. Лирика. М., 1963. С. 74–75. Пер. А. Блока.

¹⁰ Липтов – область в Центральной Словакии, родина Краля (г. Липтовский Микулаш).

Фигура Наполеона также привлекала внимание Краля как пример выдающегося исторического деятеля, оттеняющего «безвременье», глухой сон современного ему мира. В драматизированной сцене «На развалинах веков» из «Драмы мира» появляются тени великих людей прошлого, и Юлий Цезарь говорит Наполеону:

Тебе слава, ты принял венец оскверненный,
весь оплеванный, тьмою грехов осененный,
возложил на себя и народы возглавил,
тот венец, как-никак, всё же в мире прославил ¹¹.

Выдающийся словацкий поэт второй половины XX в. Милан Руфус так охарактеризовал «янкокралевский парадокс»: «Универсальный дух, человек европейского формата, один из поэтов европейского романтизма со всеми атрибутами этих поэтов, интеллект, который обладает не только своей оригинальной философией истории, но и космогонией, философией бытия, поэт, ничуть не менее талантливый и эрудированный, чем его европейские спутники, но еще и сверх того, над ними несущий в себе и несчастливую судьбу своей нации, и убеждение в необходимости революционных перемен в мире, – этот поэт имеет в своем распоряжении для поэтического воплощения мощного эмоционального и интеллектуального заряда литературный язык, который на двадцать лет младше его самого» ¹². Основанный на живой речи простого народа, на родных для Краля липтовских говорах, этот язык еще не успел выкристаллизовать надлежащих форм для выражения тех же глубочайших раздумий, что занимали и Лермонтова, в том числе и в «Демоне».

В произведениях славянских поэтов заметна общая для романтизма устремленность к мечте, к недостижимому, попытка бегства из мира обыденности. У словацких поэтов они часто соединялись с историко-патриотическим началом, вызванным к жизни национальными интересами. Но «байронический» тип романтика и в словацкой, и в русской поэзии питал интерес к герою необычному, резко отличающемуся от окружения, захваченному какой-то «думой» и находящему свой конец в борении с судьбой.

¹¹ *Kráľ J. Súborné dielo. Bratislava 1959. S. 328.* – Перевод автора статьи.

¹² *Rúfus M. Básnik Janko Kráľ // Rúfus M. Život básne a báseň života. Bratislava, 2002. S. 99.*

**ПРОБЛЕМА ЛИРИЧЕСКОГО «Я»
В ТРАДИЦИИ РУССКОЙ И СЛОВЕНСКОЙ ПОЭЗИИ
(НА ПРИМЕРЕ ПОЭЗИИ
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА И С. ЕНКО)**

В статье проведен сравнительный анализ традиций русской и словенской поэзии с выделением проблем и вопросов, относящихся к роли лирического «я», а также авторского голоса, возникших в эпоху позднего романтизма – например, в стихотворениях М.Ю. Лермонтова и С. Енко. Используется не только терминология общего литературоведения, но также исторические определения, которые позволяют дать более развернутое рассмотрение предмета в мировоззренческом и общекультурном отношении. Именно последнее способствует более четкой формулировке национальной характеристики.

В мире романтизма фундаментальное мироощущение и мировосприятие романтического интеллектуала заключалось в противопоставлении так называемого внешнего устройства мира и внутреннего, душевного мира отдельного индивидуума. В связи с этим в орбиту размышлений поэта попадают такие проблемы, как, например, общественный порядок и конфликт; духовное одиночество; рефлексия о человеческом обществе. Хотя романтическое сознание, в первую очередь, формировалось в плоскости общения отдельного лица и других современных ему мыслителей, поэтическое самосознание прежде всего вырисовывалось в глубоко личном пространстве поэта.

В стихотворениях М.Ю. Лермонтова, на наш взгляд, вопрос о взаимоотношении внешнего и внутреннего миров лирического «я» не решается одним только упомянутым противопоставлением объекта и субъекта, но, наоборот, занимает особое положение, возникающее во внутреннем мире поэта. А внешний мир в поэзии Лер-

монтова отражается прежде всего в сфере природы. Мир природы не всегда позволяет свободно общаться действующим в произведении началам. Тем не менее, он способствует формированию внутреннего взаимодействия между лирическим «я» и поэтическим образом природы. А взаимодействие происходит на уровне стихотворной семантики, то есть посредством лексики, а также на уровне композиции, как столкновение двух частей одного стихотворения.

Это отвечает т.н. двоению лирического субъекта¹, порождающего в эпоху романтизма романтическую лирику, стихотворное произведение, в котором смысл отражения личного переживания поэта, воспринимается как содержательно насыщенная художественная конструкция (см. известное определение Ю.М. Лотмана, что «Стихотворение – сложно построенный смысл»²).

Лирическое произведение Лермонтова имеет чрезвычайно сложный характер. Главное действующее лицо его лирических стихов уже не может называться ни героем, ни субъектом, это только «я», сопровождающее развитие сюжета отдельного стихотворения. Это «я» представляет собою своеобразное воплощение сильной авторской воли, превращающей поэта в «воина»³. Сложный характер самого автора создает драматическую атмосферу напряженности – уже на уровне глубоко личного внутреннего монолога.

Уж за горой дремучею
Погас вечерний луч /.../
Я жду. В недоумении
Напрасно бродит взор:
Кинжалом в нетерпении
Изрезал я ковер.

(«Свиданье», 1841)

Поскольку сближаются два мира, внешний и внутренний, наблюдается резкое взаимное сцепление двух отдаленных, но между собою вполне равноправных реальностей, либо подтверждающих, либо отрицающих друг друга. Так не только исчезают рациональные границы, все еще определяемые в романтической поэзии делениями ее на жанры, но с помощью

¹ Эткинд Е.Г. О лирическом субъекте поэзии романтизма (1969) // Форма как содержание. Избранные статьи. Würzburg, 1977. С. 38–39.

² Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 48.

³ Там же. С. 817.

выявления отдельных человеческих черт создается образ поэта, который не может больше представлять собою положительного, вдохновенного и одновременно вдохновляющего поэтического голоса, который знаком нам по «Пророку» А.С. Пушкина. Наоборот, Лермонтовым создается чаще всего отрицательное лицо среди такой же отрицательной природы, однако оно, если исходить из классицистического разграничения и соотношения роли поэта и стихотворных задач⁴, может влиять на более целостный характер самого авторского поэтического мира, то есть связано, прежде всего, с особенностями поэтики Лермонтова.

Таким приёмом Лермонтов достиг аргументированности окружающей действительности. Иначе говоря, одна реальность намекает на исчезновение другой, но не окончательно, а лишь косвенно, что создает атмосферу необходимости личного решения, идущего в направлении «Про и контра». Поэтому «воин» у Лермонтова все-таки остается верным исходной позиции, но свой воинствующий характер лирическим способом переводит во внутренний мир собственного «я». Неслучайно это влечет за собой определенное изменение литературоведческой терминологии – с наименованием душевных особенностей конкретного человека.

Если протагонист стихотворения Лермонтова в сомнениях, то внутри отдельных его картин возникает «двойное дно» одной и той же «дурной действительности», которая неслучайно нашла отклик у молодого Ф.М. Достоевского (мы имеем в виду «Записки из подполья» часть II «По поводу мокрого снега»). Но Лермонтов указал на то, что окружающую действительность уже никак нельзя отрицать, наоборот, следует не только воспринять ее со всеми реалистическими условиями, но и прямо пользоваться ею как сферой достижения определенной авторской цели. В дальнейшем мы попробуем сформулировать именно эту цель.

В одной из строф поэмы Лермонтова «Ангел смерти», которая неслучайно имеет подзаголовок «восточная повесть», особенно заметно колебание самого автора («место, несколько раз перечеркнутое в рукописи, оно и осталось неотделанным, как и многия другия строфы ниже»)⁵ и одновременно ощущение страданий человеческой личности, что повлияло на концовки

⁴ Ср. Эткин Е. О лирическом субъекте поэзии романтизма. С. 41.

⁵ *Стихотворения Лермонтова*. Т. I. Лейпциг, 1861 (в сборнике стихотворений год не указан – прим. Н. Зайц).

других строф. Но поэт завершил строфу следующими словами:

И Ангел знал, – и как не знать?
Что безнадежности печать
В спокойном холоде молчанья,
Что легче плакать – чем страдать
Без всяких признаков страданья.
/.../

Лик – прежде нежный – был страшной
Всего, что страшно для людей.

Важно отметить, что в 1830-е гг. Лермонтов познакомился с достижениями французского реализма. Кажется, что после того он еще более отчетливо выразил в своей поэзии тягостные ощущения, сохраняя внешние признаки отрицательного героя, который людям кажется нежелательным / враждебным. Однако оказалось, что он не совсем так повлияет на читателя.

Настанет день – и миром осужденный,
Чужой в родном краю,
.....
Я кончу жизнь мою;
Виновный пред людьми, не пред тобою,
Я твердо жду тот час;
Что смерть? – лишь ты не изменись душою –
Смерть не разрознит нас.

Уже к 1837 году Лермонтов написал поразительное (по словам Ю.М. Лотмана) стихотворение «Мое грядущее в тумане», посвященное теме поэта-пророка. Но рукописная история этого стихотворения отражает своеобразное авторское уточнение содержательной стороны лексики, очевидно в сторону особой поэтики, уже удаляющейся от романтического образа поэта, известного по стихотворению Пушкина «Пророк». Отброшенный первоначальный рукописный вариант близок к образу поэта как пророка, но Лермонтов значительно изменил сюжет, определявшийся свободным выбором между добром и злом, предложенным герою самим Творцом.⁶ Однако высказанная поэтом правда оказалась наиболее приближенной (правде) к самой действительности, точнее, она представляет собою отражение двойственных начал в душе поэта.

⁶ Ср. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. С. 536.

С святыней зло во мне боролось ...
Тогда для поприща готовый
Я дерзко вник в сердца людей
Сквозь непонятные покровы
Приличий светских и страстей.

Поэт – его авторский голос – в стихотворении Лермонтова на самом деле вовсе не хочет погружаться в бездну смерти, которая остается лишь близкой угрозой, но отнюдь не представляет собою спасительный для протагониста выход (из жизни). В стихотворениях Лермонтова 1830-х гг. чувствуется воля прямо высказать достовернейшую правду – о бренности человеческой жизни и вечности жизни природы. Но так как в отрицании или принятии действительности поэт стоит уже не перед возможностью, а перед необходимостью выбора, таким способом он соприкасается с сущностью человека и бытия. Поэтому можно утверждать, что такая необходимость у Лермонтова все еще остается его первоначально романтическим вызовом, призванным «утешить душу человека», «душить святыни голос»⁷.

Мы опровергаем возможность Лермонтова оказаться одним из первых реалистов в русской литературе, так как его отрицательный образ поэта, который одновременно представляет собою воплощение определенной первоначальной воли автора, не связан прозаическим принципом создания достоверной реалистической картины мира, но все еще целиком исходит из первоначального поэтического лозунга («жечь сердца людей») – берущего начало не только в романтизме. Способностью прежде всего глубоко личного поэтического выражения голоса немилосердной и неблагой правды самой действительности подтверждается соединение двух противоположных начал в человеческой природе (другими словами: «его характере!»), что ведет к «совмещению несовместимого»⁸, проистекавшего из традиции классицизма. А последнее в русской поэзии возродилось – пока что еще не у Лермонтова, хотя он намекал на необходимость изменения голоса поэта в столкновении с осознанием действительности – хотя бы частично, но только в русском акмеизме. Тогда это действовало противоположным образом: как сужение душевного мира, которое, однако, дало возможность быть рассудительным в рамках воплощения своих

⁷ Там же. С. 537.

⁸ Эткинд Е.Г. О лирическом субъекте поэзии романтизма. С. 43.

переживаний (как у поэтов гиперборея), или даже при полном исключении личности поэта из его поэзии (например, у О. Мандельштама)⁹. Между тем, поэты умели пользоваться и романтическим лозунгом, и реалистическими картинами мира, что определило их поэтику, созданную преимущественно на основе опыта реалистического и психологического портретов углубленного индивидуального переживания. Но последнее опять-таки было связано с осознанием определенной неизреченности человеческого стремления к любви¹⁰, что вновь перекликается с лермонтовским пониманием недостижимости¹¹ и не постижения, а лишь поэтического прикосновения к человеческой личности. Но в поэзии акмеизма это выглядит как реальная уступка самой действительности, то есть как необходимость прежде всего ясно¹² выразить невыразимое.

Атмосфера поэтического мира Лермонтова близка к той же атмосфере, которая окружала Петра Чаадаева, когда он смог сказать: «Да, я был в Европе, но и вернулся». В то время и Ф.И. Тютчев мог сомневаться в русском православии и намекал на тихое смирение в результате личного решения. В начале же XX века И. Анненский мог найти поэтический способ преодоления всех границ, кроме духовной свободы. Другими словами, те русские интеллигенты, которых Осип Мандельштам в 1934 г. определил как представителей т. н. национального синтетизма¹³, умели соединить опыт западной культуры с древним принципом (православным) «спасаться в мире», в данном случае – даже среди отрицательной («дурной»), но русской действительности.

Присутствие такого мощного личностного начала в стихотворениях Лермонтова обусловлено не только современными ему течениями в европейской философии, оно является наследием более древней традиции русской литературы, которая не была лишена духовного влияния особого русского православия. Последнее Вл. Соловьев (неслучайно на примере поэзии Ф.И. Тютчева) обозначил как «вечную борьбу темного и светлого в русском религиозном сознании»; оно намекает на

⁹ Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград, 1977. С. 132.

¹⁰ Там же. С. 327.

¹¹ Лотман М.Ю. О поэтах и поэзии. С. 816.

¹² Жирмунский В.М. Теория литературы... С. 132.

¹³ Мандельштам О. Собрание сочинений в трех томах. Т. 2 – Проза. Под редакцией Г.П. Струве и В.А. Филиппова. М., 1971. С. 291–292.

особое присутствие т. н. русского духа в народном сознании, который не позволил ни оставить его, ни изменить, но настаивать на хотя бы и противоречивом, но русском общественном начале, как это определил Соловьев: «судьба России зависит /.../ от исхода внутренней нравственной борьбы светлого и темного начала в ней самой»¹⁴.

Неслучайно мы вынуждены в данный момент ввести термины религиозной и общественной философии (социологии), которые в начале XX в. развивались в сторону утверждения личностного начала. Мы имеем в виду ту черту христианского сознания (сегодня названную «антропологизмом»), которая в западных странах (в частности, в католичестве) только во второй половине XX в. стала значимой как одна из возможных задач современной философии экзистенциализма¹⁵. Таким образом, Лермонтов позволил преодолеть узкий концепт национальной литературы, открыв ее европейским течениям не только в принципах искусства импрессионизма (символизма, акмеизма), но также в выдвижении идеи выбора нравственной свободы, известной из религиозной философии, характеризующейся в России определенными чертами онтологии и эсхатологии (историософии): Вл. Соловьев, Н. Бердяев, С. Булгаков. Для последней характерно именно отрицание европейского Ренессанса¹⁶ и одновременно творческий принцип утверждения беспрекословной силы авторской воли. Но Лермонтов, настаивая на постоянном присутствии голоса индивидуума в стихотворной ткани, именно сохранением личностного начала сумел сделать больше – то, что можно считать явлением, трудно постижимым в традиции русской поэзии: он действительно смог соединить две традиции русской поэзии, т. е. московскую и поэзию Петербурга, которые тогда еще только формировались¹⁷. Другими словами, Лермонтов в самом деле проложил тот путь русской поэзии,

¹⁴ Соловьёв Вл.С. Поэзия Ф.И. Тютчева // Вестник Европы. 1895. № 4. С. 751–752.

¹⁵ Это другими словами, христианский персонализм, ярким представителем которого неслучайно являлся и словенский мыслитель и поэт Эдвард Коцбек.

¹⁶ Бердяев Н. Конец Ренессанса (к современному кризису культуры // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии, ред. Н.А. Бердяева. Берлин, 1923. С. 45.

¹⁷ Ср.: Предисловие к изданию Ф.И. Тютчева // Тютчев Ф.И. Стихотворения. Берлин, 1921. С. 9.

который в конце концов остался не до конца пройденным, а потому открытым.

Его косвенные признаки можно найти у таких представителей русской поэзии, как поздняя А.А. Ахматова (буквально перед самой смертью в больнице в Домодедово она занимается стихотворениями Лермонтова), которая, между прочим, в конце 60-х гг. XX в. начинает переводить и некоторые стихотворения Симона Енко.

Сходные черты прослеживаются в поэзии Лермонтова и Симона Енко, поэтому мы предлагаем сравнительный анализ творчества двух славянских поэтов конца эпохи романтизма, которые были в известном смысле литературными современниками.

В поэзии С. Енко образ природы занимает ключевое место, и это образ человеческого лица. Поэтому мы считаем неслучайным, что стихотворный цикл Енко носит заглавие «Лица» («Obrazi»). В последнем можно наблюдать все, что отмечено выше в связи с поэзией Лермонтова, прежде всего, голос поэта, у которого первоначальное стремление соприкоснуться с сердцами людей осуществляется особым способом.

В прижизненном сборнике стихотворений Енко этот цикл занимал особое положение и получил продолжение в цикле «Разбудьки» («Obujenke»), он является основополагающим принципом, последовательно использовавшимся как ведущее средство построения особой лирической формы в авторской поэтике Симона Енко.

X

Čas vrti se neprestano,
Seka rane i zdravi,
Meni pa nekdanjo rano
Vsak dan zopet ponovi.

/.../

Srce bo se umirilo,
Zginil čas bo sladkih sanj;
Nič ne bo se ohranilo,
Neg solze v spominu nanj¹⁸.

Время крутится непрерывно,
Сечёт раны и залечивает,
Мне же рану, полученную когда-то,
Каждый день снова повторяет.

/.../

Сердце успокоится,
Исчезнет время сладких грёз;
Ничто не сохранится,
Кроме слёз при воспоминании о нём.

Именно принцип стихотворного воссоздания отдельного образа, взятого либо из области природы, либо из души самого поэта, проявляется и в способе организации первого стихотворения, которое можно толковать как программное Введение¹⁹ в

¹⁸ Jenko S. Pesmi. Ljubljana, 1865. S. 28.

¹⁹ Ibid. S. 5.

стихотворный цикл «Лица», представляющий собою вспышку поэтического таланта автора. Хотя первое, т. е. вводное стихотворение Енко создал уже 22 апреля 1857 года, остальные одиннадцать были опубликованы позднее (в 1858, 1859)²⁰, что само собою свидетельствует о сложности построения определенно новой стихотворной формы.

Obrazi	Лица
Vstala je narava	«Встала природа
Ter se giblje živa	И шевелится живая
Znane čute kaže	Известные чувства
Kar nebo pokriva /.../	демонстрирует
Kamenje budi se	То, что небо покрывает /.../
In občutke moje	Камни пробуждаются
Z mano čuti, z mano	И мои ощущения
Glasne pesmi poje ²¹	Со мной чувствует, со мной
	Громкие песни поет»

Чувствуется стремление Енко отстраниться от высказывания отдельной личности, что означает сознательную нацеленность на более надёжный принцип выражения поэтической истины, связанной со спецификой словенской природы и словенской земли. Последнее прослеживается поэтом, в первую очередь, в специфике словенского языка (семантический уровень лексики и введение отдельных диалектных форм).

II	
/.../	/.../
Tak v večernem mraku	Так в вечерней темноте
Mehka lipa plaka,	Мягкая липа плачет,
Trdi hrast se smeje,	Крепкий дуб смеется,
I nje pada čaka ²² .	И ее падения ждет.

Но было бы неправомерно интерпретировать эту поэтическую картину Енко как упрощенное воплощение природы, то есть ее одушевления. Прежде всего, мы должны считать природную данность необходимым явлением, сопутствующим человеческой личности, которое на самом деле

²⁰ Zajc N. Simon Jenko // Nova slovenska biografija. Ljubljana, 2009. S. 89–90.

²¹ Jenko S. Pesmi. S. 42, 43.

²² Ibid. S. 44.

не противостоит ей, но существует одновременно, параллельно – равноправно с правдой действительности.

IV

Siv oblak po nebu
Z vetrom dalje plava,
plava v lepe kraje,
kjer se vije Sava.

Tam se nad gorami,
našim' bo ustavil
v zlato se obleko
Zarjino opravil.

Серое облако по небу
с ветром дальше плывет,
плывет в прекрасные края,
где вьется Сава.

Там над горами,
Нашими оно остановится
в золото платье
зари окрасит.

Подобный переход – от любовной лирики к лирической форме отражения природы в виде одновременного воплощения как действительности, так и душевного переживания – мы отмечаем и в поэзии Лермонтова 1830-х гг. Однако в стихотворениях Енко не было места душевному разладу, сомнениям, безнадежности. Он решается на другой выход из романтического кредо, противопоставленного окружающему миру. Кажется, что поэт не может больше жить в разъединении с природой, ему хочется прежде всего соединиться с ней. Но в дальнейшем оказалось, что это далеко не так просто, а в попытке слиться с природными явлениями образы словенской локализации обретают способность представлять собою, прежде всего, верное отражение («эхо») ²³ душевного переживания самого поэта. Именно равноправное положение и природы, и поэта производит впечатление одновременно строгого и благостного поэтического сообщения – уникального в то время у Енко.

I

/.../
Ko ljubezni palo
Bode zadnje ogrinjalo,
Moje zadnje perje,
Bo na tleh ležalo.

/.../
Когда любви спадет
Последняя накидка,
Мое последнее оперение,
Будет на земле лежать.

Известно, что Енко в 1852 г. сжег свой рукописный сборник стихотворений и лишь с трудом вернул себе поэтическое вдохновение. Все более и более он настаивал именно на двух

²³ *Slodnjak A. Zgodovina slovenskega slovstva I. Celovec, 1968. S. 167.*

началах своего личного вхождения в мир поэзии, то есть на ярком индивидуализме и одновременно на позитивистском отношении к действительности²⁴. Его способность создать отстранение от личного предназначения стихов никак нельзя объяснить известным влиянием Г. Гейне на поэтику С. Енко²⁵. Хотя в любовных стихотворениях Енко несомненно есть множество элементов, которые можно с уверенностью интерпретировать как отражение стихотворного мира немецкого поэта²⁶ (согласия между учеными достичь не удалось, остается положение «про и контра») ²⁷, наблюдаются непреднамеренные противопоставления между идеальным и реальным мирами, между иронией и сентиментальностью. Сознательное уменьшение личностного начала представляет собою, прежде всего, собственное решение поэта больше не проявлять себя в полном объеме, так как это может помешать задаче – поддержке словенского народа. Последняя выполняется Енко как раз с помощью указанной благозвучности стихотворной формы («поэтического созвучия») ²⁸, извлеченной из еще не до конца исчерпанного слоя словенского языка, что тогда, разумеется, не было воспринято как новшество, но в дальнейшем оказалось почти неповторимой особенностью поэзии Енко. Стихотворная форма, использованная Енко в цикле «Лица», кажется очень простой, однако это результат сознательного формального минимализма самого автора, хотя представление о простоте как о художественном достоинстве возникло в истории мировой литературы сравнительно недавно ²⁹. В поэтике Енко мы можем считать ее аналогом самоуничужения, знакомого из истории древнерусской литературы (и поэзии) как выражение благочестивой и смиренной души самого стихотворца (его мировоззрения монашеского исихазма). Необходимо отметить, что особая стихо-

²⁴ Ibidem. S. 166.

²⁵ См.: *Bernik J.* Heinrich Heine in Simon Jenko // *Bernik J.* Lirika Simona Jenka. Ljubljana, 1962.

²⁶ Ibid. S. 16.

²⁷ *Giesmann G.* K neketerim vidikom recepcije Henricha Heineja v slovenskem realizmu // *Giesemann G.* Novejši pogledi na slovensko književnost. Ljubljana, 199. S. 129.

²⁸ Ibid. S. 129.

²⁹ *Лотман М.Ю.* Поэзия и проза // О поэтах и поэзии, СПб., 1996. С. 39.

творная структура Енко связана с реализацией изначальных поэтических возможностей самого словенского языка.

Тем самым Енко утвердил направление в словенской поэзии, противоположное высокому романтическому стилю, известному из поэзии Ф. Прешерна. В отличие от Лермонтова Енко нашел такое проявление авторского голоса, которое невыразимо, почти неизреченно растворено в самой стихотворной форме, создавая иллюзию полного исчезновения. В силу этого Енко оказался наследником локальной словенской традиции, которая продолжает использовать форму т. н. духовной песни, проистекавшей из протестантской поэзии Приможо Трубара и Ю. Далматина, но имеющей параллель в народном творчестве т. н. буковников конца XVIII – начала XIX века (например, в стихах М. Андреаш)³⁰. Они сознательно сочиняли духовные – то есть, прежде всего, несубъективные стихи. В последних авторское слово, как и должно быть, отсутствует, во имя высшей цели, а именно создания поэзии во славу самого Всевышнего. Весьма значимо, что эти одинокие стихотворцы черпали свой словарный запас из самых архаичных пластов словенского языка, возможно даже из времен П. Трубара и Ю. Далматина, Библией последнего Енко восхищался после того, когда приобрел свой извод ее³¹ (что входило в поэтику народного поэта и собирателя народных песен А. Ш. Драбосняка, М. Ахацела, а также позже – епископа А. М. Сломшка). К этому можно добавить сведения о том, что Енко в последние годы жизни серьезно увлекался протестантским наследием, которое исследовал и отыскивал в своем родном городе Камник, где, по местным сведениям, и собирал то, что осталось от традиции, относящейся к XVI в.³² Можно с уверенностью предполагать, что поэт тогда почувствовал недостаток словенского народа, заключающийся в неполном сохранении коренного национального, в том числе протестантского наследия, так как он даже создал план драматического произведения с тра-

³⁰ Zajc N., *Andreaš M.* // *Novi Slovenski Biografski Leksikon*, Ljubljana, 2013. S. 186–187.

³¹ Zajc N. *Simon Jenko* // *Nova slovenska biografija*, Ljubljana, 2009, S. 90.

³² *Ibid.* S. 89–90.

гическим колоритом на тему словенского протестантизма³³. К сожалению, из-за скорой смерти он не успел написать запланированную пьесу, но оставил уникальные стихи из цикла «Лица», которые до наших дней на уровне стихотворной формы остаются непревзойденными³⁴. Но так как тем самым Енко прокладывал дорогу тому направлению, для которого характерно подчеркнуто личностное выражение душевного мира индивидуума, мы можем полагать, что словенский поэт оказался первым, кто указал на эту необходимость, которая может принести утешение человеческой душе. Упомянутое перекликается с тем направлением в европейской литературе, которое выросло из глубоко личного переживания реальности, по примеру поэзии Данте, у которого дух борьбы двух нравственных начал в человеческой душе возродил древние латинские обряды литургического богослужения. Иначе говоря, лишь при воплощении самой действительности Енко обратился к простейшей стихотворной форме, для которой характерна в первую очередь принадлежность народной почве. Следовательно, Енко не только открывал путь лаконичным формам реализма, но с их помощью предвосхитил более глубокое явление в словенской поэзии начала XX в., освоение импрессионистских приемов построения лирически идеальных образов, что неслучайно во второй половине XX в. получило название «интимизм».

В эту волну словенской поэзии входили прежде всего поэты, связанные с символизмом, который в словенской традиции получил свой отклик в словенской модерне. Ведущие тогда словенские поэты (Й. Мурн, Д. Кетте, И. Цанкар, О. Жупанчич)³⁵ неслучайно восхищались философией религиозной метафизики, что косвенно способствовало и развитию специфической словенской философии (Изидор Цанкар, А. Махнич, Ив. Берник,

³³ Zajc N. Simon Jenko . S. 91.

³⁴ Ведущий словенский поэт XX в. Д. Зайц за месяц до смерти высказался за утешительность лишь самого нейтрального голоса поэта в цикле Енко «Лица» (личные воспоминания).

³⁵ В стороне мы должны оставить обширное стихотворное наследие А. Ашкерца, который создавал, прежде всего, эпические религиозные стихотворения и поэмы, но остался чужд современному тогда направлению импрессионизма и символизма. Сюда надо причислить и поэзию С. Грегорчича, который и чувством, и лирической мыслью остался в эпохе романтизма (ср. *Slodnjak A. Zgodovina slovenskega slovstva* I. S. 35, 46–47).

А. Ушеничник, Й. Видмар)³⁶. А последние также исходили из традиции метафизической философии и гносеологической этики³⁷, известной из эпохи европейского романтизма.

Далее следует упомянуть поэтов, которые неслучайно занимались изучением русской поэзии и особенно русской религиозной (мистической) философией, прежде всего Вл. Соловьева (например, богослов и ведущий словенский славист Фр. Гривец перевел полное собрание его сочинений на словенский язык и до конца своей жизни не перестал ссылаться на его мысли)³⁸. Самыми значимыми среди них были С. Косовел, М. Клопчич, А. Градник, А. Водник, которые, осваивая современные им духовные течения как западной философии, так и восточной, то есть, прежде всего, русских гуманитарных направлений, внесли неповторимый вклад в самосознание словенского народа (а в середине XX в. появились К. Кович и Ц. Злобец). Они рассматривали поэзию как важный фактор в развитии самостоятельности словенского самосознания. Что касается выявления душевных качеств человеческой личности, здесь важно отметить поэзию А. Градника, который не только сделал лучший в XX в. перевод «Божественной комедии» Данте, но, будучи юристом в западной части Словении (в Истре), проявил особую чуткость к словенскому языку, а в сборнике стихотворений «Падающие звезды» сумел создать исчерпывающую стихотворную форму любовной лирики (цикл «Письма», стихи «Тристис амор»), что в словенской поэзии можно сравнивать лишь с стихами Ф. Прешерна³⁹. Словенский язык со всеми его разновидностями, в том числе с архаизмами и диалектами выступал как равноправный с другими в овладении формами европейской поэзии – в современности и в прошлом. Наглядный пример тому – поэзия С. Косовела, который до конца своей короткой жизни сочинял одновременно как т. н. личные, как и т. н. общественно-конструктивные стихотворения⁴⁰, что до сих пор не было должным образом воспринято словенскими

³⁶ *Sodnik A. Zgodovinski razvoj estetskih problemov. Ljubljana, 1928. S. 180–212.*

³⁷ *Ibid. S. 177–183.*

³⁸ Его перевод до сегодняшнего дня существует лишь в рукописном виде.

³⁹ *Slodnjak A. Zgodovina slovenskega slovstva II. Celovec, 1968. S. 348.*

⁴⁰ *Zajc N. Uvodna beseda // Zbrane pesmi Srečka Kosovela. Ljubljana, 2013. S. 11.*

читателями. Об их значимости говорит тот факт, что его стихи чаще других исполнялись народными и детскими коллективами (не только стихотворения, обозначенные как детские). Неслучайно эти поэты углубленно занимались поэтическим переводом. К. Кович, например, переводил поэзию Рильке и Тракля, а А. Злобев перевел «Новую жизнь» Данте.

Важно подчеркнуть, что М.Ю. Лермонтов проделал тот одинокий путь в русской литературе, особенности которого А.А. Ахматова 21 апреля 1963 года определила как «человеческий голос»⁴¹ (среди т. н. божественных стихов в поздней поэзии А.С. Пушкина). Но это направление, в сущности, продолжает ту линию в традиции европейской литературы, которая прочерчивалась не на вершинах официальной культуры (элитной, придворной, дворянской), но в маргинальных кругах, которые впоследствии оказались ключевыми для создания культивированных форм европейской поэзии, прежде всего, основанных на уникальности авторского голоса, хотя бы и обжигающего (раннехристианские стихи на латинском, Боеций, Данте, Шекспир). В конце концов, выяснилось, что и Лермонтов, и Енко утверждали одно и то же: проявление авторского начала на национальной почве. Тем самым они оказались не только продолжателями интимной европейской традиции, но и вошли в число первых представителей т. н. национального синтетизма (как его определил О. Мандельштам), с той существенной разницей, которая объяснима лишь уникальностью русского или словенского самосознания. Лермонтов на национальной почве, для которой значимо, прежде всего, русское православное сознание при сохранении противоположных полюсов душевного настроения, сумел показать возможность соединения поэтической традиции Петербурга, для которой характерны лирические формы благозвучности, с более радикальной формально, но при том менее благозвучной традицией московской поэзии. Для последней значимо, в первую очередь, стремление к выявлению остроты противоположных начал русской православной души. Но Лермонтов лишь с помощью сохранения личного начала смог использовать его для решения более высоких задач, вытекавших из поэтического кредо Данте, который утвердил авторский голос – среди христианской этики. Соединение этической и эстетической задач поэта наблюдается также в стихотворениях

⁴¹ Ахматова А.А. О Пушкине (Статьи и заметки). Ленинград, 1997. С. 221.

С. Енко, который смог обозначить путь для возможного соединения национального призыва к народу, направленного на пробуждение исконных начал, с более индивидуальными формами взаимоотношения поэта и словенской природы.

Но если М.Ю. Лермонтов и С. Енко исходили из первоначального романтического вдохновения, известного из стихотворения А.С. Пушкина («утешить душу человека»), чем действительно способствовали появлению реалистического направления в рамках русского и словенского романтизма, то все будущие поколения представителей русской и словенской литературы в своих духовных исканиях и творческих достижениях, прежде всего, в области поэзии (косвенно связанной с философскими течениями), подтвердили, что такой поэтический призыв действительно проистекал из религиозного самосознания. А последнее соотносилось не только с индивидуальным духовным опытом, но также и с особенностями мировоззрения родины поэта (т. е. национальной характеристикой русского и словенского народов). Иначе говоря, границы терминов общего литературоведения закономерно размылись в определении этого поэтического постижения самого высокого предназначения, которое поэт (уже вне времени и вне исторической эпохи) воспринял от самого Всевышнего Творца, что М.Ю. Лермонтов выразил словами «удушить святыни голос»⁴².

⁴² Ср. Лотман Ю.М. Поэзия и проза. С. 537.

МИХАИЛ ЛЕРМОНТОВ И ИВАН ВАЗОВ

Патриарх болгарской литературы Иван Вазов (1850–1921) высоко ценил творчество Михаила Лермонтова. В письме критику Крыстю Крыстеву он писал: «Пушкин и Лермонтов открыли мне тайну стихотворчества. Они давали мне уроки по музыке речи, по красоте формы, по выразительной краткости мыслей»¹.

Вазов родился в небольшом болгарском городке Сопот в семье торговца Минчо Вазова, который больше всего интересовался историей и политикой, был русофилом, уверенным в том, что Россия освободит болгар от пятивекового турецкого ига. Эту уверенность он передал и своим детям. Учитель Вазова Партений Белчев, воспитанник Киевской семинарии, был поклонником русской поэзии и часто декламировал ученикам в классе стихи русских поэтов. В 1865 году отец послал пятнадцатилетнего Ивана учиться в город Калофер, где преподавал в училище русский воспитанник Ботю Петков (отец гениального болгарского поэта Христо Ботева). В калоферском училище имелась богатая библиотека, в которой было много русских книг. По свидетельству самого Ивана Вазова, эта библиотека сыграла большую роль в его развитии. В ней подросток читал журнал «Отечественные записки», произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и других русских классиков, статьи В.Г. Белинского.

Вазов первым познакомил болгарских читателей с жизнью и творчеством М. Лермонтова. Он перевел на болгарский язык «Биографию М.Ю. Лермонтова» из кни-

¹ *Вазов И.* Събрани съчинения в 20 тома. София, 1955–1957. Т. 7. С. 205.

ги Н.В. Гербеля «Русские поэты в биографиях и образцах» (Санкт-Петербург, 1873) и опубликовал её в редактируемом им журнале «Наука» (Пловдив, 1882, № 10). Через два года И. Вазов сам написал статью о Лермонтове для «Хрестоматии», составленной им вместе с Константином Величковым и изданной в Пловдиве в 1884 году². В данной «Хрестоматии» помещена биография Лермонтова, а также отзыв В.Г. Белинского о русском поэте. Кроме того, в ней опубликованы переведенные Вазовым на болгарский язык стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», «Умиравший гладиатор», «На севере диком стоит одиноко» и отрывок из поэмы «Демон». Позднее эти переводы произведений М. Лермонтова вошли в книгу Вазова «Из големиите поети» («Из произведений великих поэтов», София, 1911). И сегодня они публикуются в поэтических антологиях, в собраниях сочинений М.Ю. Лермонтова, выходящих в Болгарии.

Некоторые произведения Лермонтова перевел на болгарский язык Петко Рачев Славейков. В 1859 году он перевел стихотворение «Пророк» под заглавием «Проповедник» («Български книжици», 1859, С. 421). Этот перевод Вазов включил в «Хрестоматию», составленную им вместе с Величковым в 1884 году. Перевод Славейкова не полон и не точен, он отличается вольностью по отношению к оригиналу. Позднее Иван Вазов сам перевёл стихотворение «Пророк». Перевод Вазова значительно ближе к лермонтовскому «Пророку», поэтическая форма его совершеннее. Исследователь П.А. Заболотский считал, что «настоящим переводчиком на болгарский язык лермонтовских произведений следует признать крупного болгарского писателя И. Вазова. Достоинством вазовских переводов из Лермонтова является, между прочим, стремление сохранять при переводе и размер подлинника»³.

Вазовский перевод стихотворения «Выхожу один я на дорогу» поражает близостью к лермонтовскому оригиналу, высокой поэтичностью, напевной интонацией. «Французы, – отмечал Вазов, – приписывают Виктору Гюго открытие синего цвета при лунном сиянии; они не знают, что до него другой, русский

² Българска хрестоматия или сборник отъ избрани образци по всичките родове съчинения с приложение на кратки жизнеописания на най – знаменитите писатели, Съставиха Иван Вазов и К. Величков. Пловдив, 1884.

³ Заболотский П.А. М.Ю. Лермонтов у славян. СПб., Типография императорской Академии наук. 1913. С. 2.

поэт писал: «В небесах торжественно и чудно! Спит земля в сиянье голубом»⁴.

Мотив одиночества, тоски, печали, звучащий в произведениях русского поэта, созвучен мелодиям стихотворений Вазова «Сосна», «Когда я одинок», «В унынии», «В изгнании». Некоторые строчки Вазова даже текстуально напоминают лермонтовские сочинения. Например, в произведении болгарского поэта «Когда я одинок» есть строки: «Не знаешь кому руку протянуть, кому поверить, где поплакать». Они вызывают в памяти стихотворение Лермонтова «И скучно, и грустно, и некому руку подать // В минуту душевной невзгоды». Лирический герой Вазова страдает в изгнании, тоскует по родине («Я несчастен», «В душе моей холод»). Его муза в трауре. Дело в том, что Вазов, спасаясь от гонений, был вынужден уехать из Болгарии в Одессу в 1887 г., когда премьер-министр Стефан Стамболов стал преследовать русофилов. В этот период поэтом написано немало произведений, выражающих отчаяние и скорбь. Эпиграфом к вазовскому стихотворению «Имя» стали строчки Лермонтова:

Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Типологические сходжения в поэзии Лермонтова и Вазова наблюдаются в произведениях поэтов, изображающих судьбоносные события в истории России и Болгарии. Для Лермонтова таким событием была война с французами (1812–1814 гг.), нашествие которых пришлось отражать россиянам, дабы освободить отечество. А для Вазова самыми значительными событиями в новой истории его страны стали антитурецкое апрельское восстание 1876 года и русско-турецкая война 1877–1878 гг., принёсшая освобождение Болгарии от 500-летнего турецкого ига. В 1876 году в Румынии вышел первый поэтический сборник Вазова «Знамя и гусли» («Пряпорец и гусла»), большинство произведений которого посвящены Апрельскому восстанию 1876 года. Многие стихи, опубликованные в этой книге, призывают к свержению тирании, воспевают героизм, самопожертвование («Свобода или смерть», «Радецкий», «Песнь панагюрских повстанцев»). Главный герой этих произведений – «мститель» (в духе персонажей народных песен), патриот, готовый пожертвовать собой ради свободы Отечества. Герои отдельных стихотворений

⁴ Вазов И. Събрани съчинения в 20 тома. Т. 10. С. 350.

фактически сливаются с лирическим образом самого автора. В городе Сопот, где жил поэт, Тодор Каблешков создал тайный революционный комитет, членом которого стал и молодой Вазов. Свою веру в близкое освобождение Родины он связывал с идеей общеславянского братства, с надеждой на помощь России в освобождении Болгарии от османского гнёта.

В 1877 г. появился второй сборник – «Горе Болгарии» («Тъгите на България»). В нём поэт с болью и гневом осуждает зверства турок, жестоко разгромивших Апрельское восстание 1876 г., испепеливших много болгарских городов и деревень, убивших тысячи детей, женщин и стариков. Тем, кто сегодня называет годы турецкого рабства «османским присутствием» (а такие формулировки встречаются в болгарской прессе), неплохо бы освежить в памяти стихотворения патриарха болгарской литературы, летописца болгарского Возрождения. Вазов сравнивал османское иго с муками ада, называл его «Голгофой». В его описании общенациональной трагедии чувствуется эпический размах. В стихотворении «Россия», написанном 22 ноября 1876 г. – за пять месяцев до начала русско-турецкой Освободительной войны, Вазов взывает о помощи:

По всей Болгарии сейчас
Одно лишь слово есть у нас,
И стон один, и клич: Россия!
И мы тебя зовем святой,
И как сыны тебя мы любим,
И ждем тебя мы как Мессию –
Ждем, потому что ты Россия!⁵

Перевод Н. Тихонова

Россия откликнулась на стон и плач Болгарии. Разгром Апрельского восстания, потопленного турками в крови, вызвал бурное возмущение мировой общественности и вмешательство России, объявившей 12 апреля 1877 года войну Турции. Ценой огромных человеческих жертв русский народ освободил Болгарию от пятивекового рабства. Вазов подчеркивал бескорыстие России в этой Освободительной войне.

В заключительном сборнике поэтической трилогии – «Избавление» (1878) Вазов воспевал освободительную миссию России. Поэт выразил ликование болгарского народа, его призна-

⁵ Вазов И. Сочинения в шести томах. М., 1956. Т. 1. С. 120.

тельность русским, освободившим Болгарию. В сущности, эта книга представляет собой поэтическую летопись русско-турецкой войны 1877–1878 гг. В стихотворениях «Плевен пал!» («Падна Плевен!»), «Пушки загремели!» («Топът заехтя!»), «Здравствуйте, братушки!» пропета слава русскому оружию. Наблюдая за историческим продвижением русской армии (сначала по Румынии, а затем по Болгарии), Вазов воссоздает поэтическую хронику войны. Поэт считал, что годы русско-турецкой войны – величайшая эпоха в жизни болгар, а литература – это летопись национальной судьбы. Поэтому необходимо писать, чтобы великая эпоха нашла достойное отражение в словесном искусстве.

После Освобождения Болгарии от османского рабства, в 80-е годы XIX века, Вазов создал одно из самых прекрасных своих творений: цикл коротких лиро-эпических поэм «Эпопея забытых» (1881–1884). Он посвящён деятелям эпохи национального Возрождения (Паисию Хилендарскому, Георгию Раковскому, братьям Миладиновым, Василу Левскому, Георгию Бенковскому, Карадже и другим). Цикл стал своего рода героическим эпосом, монументальной панорамой эпохи болгарского Возрождения. Иван Вазов писал, обращаясь к России:

Сам Бог хранил от силы вражьей
Тебя, стоящую на страже,
Тебя, восставшую крушить
Мамая орды, Бонопарта,
Умеешь ты врага страшить,
Лишь на твою он взглянет карту ⁶.

Перевод Н. Тихонова

Вазов восхищался мужеством российских воинов, победивших армию Наполеона. По его мнению, самым ярким произведением русской поэзии, отразившим противоборство русской и французской армий, является стихотворение «Бородино» Лермонтова. Вазов называл это произведение «превосходным».

Бородинская битва волновала Лермонтова с юных лет, когда он написал стихотворение «Поле Бородина» (рассказ участника событий). В 1837 году поэт переработал эти стихи. Если в «Поле Бородина» повествователь не индивидуализирован, то в новой редакции зазвучала живая речь старого солдата, чей образ стал центральным в стихотворении. Храбрость таких солдат, их патриотизм обеспечили победу русского оружия над «великой»

⁶ Вазов И. Сочинения в шести томах. Т. 1. С. 120.

армией Наполеона. В.Г. Белинский оценил «Бородино» как подлинно народное произведение: «это стихотворение отличается простотою, безыскусственностью: в каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии»⁷.

Со стихотворением «Бородино» Лермонтова имеют типологические сходства некоторые произведения Вазова из цикла «Эпопея забытых». Прежде всего, это относится к «Ополченцам на Шипке» и «1876». И Лермонтов, и Вазов изображают битвы почти с документальной точностью. Главным героем их произведений является народ – творец истории. Батальные картины в «Бородино» исполнены высокого напряжения:

Вам не видать таких сражений!
Носились знамена, как тени,
В дыму огонь блестел,
Звучал булат, картечь визжала,
Рука бойцов колоть устала,
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.
Изведал враг в тот день не мало,
Что значит русский бой удалый,
Наш рукопашный бой!
Земля тряслась – как наши груди,
Смешались в кучу кони, люди
И залпы тысячи орудий
Слились в протяжный вой...⁸.

«Ополченцы на Шипке» И. Вазова посвящены решающим боям за Шипкинский перевал в августе 1877 года, когда плечом к плечу с русскими войсками героически сражались болгарские ополченцы. Болгарское добровольческое ополчение, в состав которого вошли многие ветераны национально-освободительной борьбы, было сформировано весной 1877 года в Кишинёве под командованием русского генерала Н.Г. Столетова. Оно насчитывало 7500 воинов, отличавшихся храбростью в сражениях с турками. Вазов считал «Ополченцев на Шипке» одним из наиболее сильных своих творений. Это произведение типологически близко лермонтовскому «Бороди-

⁷ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 503–504.

⁸ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Л., 1979. Т. 1. С. 371.

но». В нем воспета беспримерная храбрость болгарских и русских воинов, не щадивших живота своего для освобождения Болгарии от османского владычества. В числе русских участников сражения Вазов отмечает «орловцев» (орловский стрелковый полк выдержал на себе главную тяжесть обороны Шипки), генерала Ф.Ф. Радецкого, руководителя обороны Шипки и генерала Н.Г. Столетова:

И когда последней схватки час настал,
Наш герой Столетов, славный генерал,
«Братья ополченцы! – крикнул с силой новой.
Родине сплетёте вы венец лавровый!»⁹.

Перевод В. Луговского

Поэт не упоминает конкретные фамилии участников болгарского ополчения, но восславляет мужество соотечественников, готовых погибнуть, если понадобится, за свободу Родины:

И болгары – им ли страшен смерти взор?
Штурм жесток и грозен, но грозней отпор.
И опять герои всей дружиной гордой
Ждут, когда прихлынут вражеские орды,
Бешеные орды. О высокий час!
Волн порыв улегся, присмирел, погас!
Кончились патроны, дышим смертным чадом,
Сломан штык – ну что же: бьем врага прикладом!
Если нужно, сгинем в битве роковой
Пред лицом вселенной на горе крутой
Смертью богатырской в битве побеждая
Видит нас сегодня вся страна родная:
Ей ли наше бегство с высоты узреть?
Отступать не станем – лучше умереть!»
И герои наши, встав скалою твердой,
Встретили железо мощной грудью гордой
И рванулись в сечу, отменяя страх,
Чтобы гибель встретить с песней на устах...¹⁰.

Перевод В. Луговского

И «Бородино», и «Ополченцы на Шипке» отражают события исторического значения, кульминационные моменты в

⁹ Вазов И. Сочинения в шести томах. Т. 1. С. 277.

¹⁰ Там же. С. 277–278.

борьбе народов за независимость родины. В них нет пессимистических, скорбных нот, напротив они полны оптимизма. Они схожи по пафосу и уверенности в победе. Оба поэта показывают нравственную силу воинов, проявляющих чудеса героизма.

Помимо типологических сходжений в данных произведениях Лермонтова и Вазова примечательны и различия, обусловленные своеобразием национальной истории. Лермонтов лишь восславляет подвиг соотечественников. Вазов же пишет о болгарях не только в восторженных тонах, он подвергает критике свой народ, который в течение пяти веков терпел унижительное рабство. В стихотворении «Каблешков» из «Эпопеи забытых» Вазов писал о болгарском народе:

Со злом примирившись, терпел он тиранство,
Что, разум туманя в народе простом,
Сравнило людей с бессловесным скотом.
И совесть ничью уже не возмущала
Та жизнь, что в неволе немой прозябала.
Ни слово свободы, ни ярости клич
До слуха рабов неспособно достичь! ¹¹.

Перевод В. Луговского

Ивана Вазова радует, что времена меняются и в «несколько дней, через мглу лихолетий, народ сразу вырос на много столетий».

Лермонтов противопоставляет в «Бородине» героизм, высокие патриотические порывы поколения отцов и дедов, сражавшихся с войсками Наполеона, инертности, равнодушию своего поколения. Вновь этот мотив звучит в стихотворении «Дума»: «Печально я гляжу на наше поколенье...». Вазов словно вторит русскому поэту: «Всё блекнет наше поколенье» (1884). После освобождения Болгарии Вазов саркастически обличал нравы болгарских нуворишей, устремившихся к достижению корыстных целей. Их жажда обогащения разительно отличалась от благородных намерений тех, кто был готов отдать жизнь за свободу отечества.

В произведениях Лермонтова и Вазова находят отражение христианские верования (мысли о добре и зле в этом мире, о христианской культуре, об отношениях Бога и человека). «Бородино» завершается такими строками:

¹¹ Вазов И. Сочинения в шести томах. Т. 1. С. 253–254.

Да, были люди в наше время,
Могучее, лихое племя:
Богатыри – не вы.
Плохая им досталась доля:
Не многие вернулись с поля.
Когда б на то не Божья воля,
Не отдали б Москвы! ¹².

Иван Вазов верил, что освобождение Болгарии русскими – это Божий промысел. В стихотворении «Здравствуйте, братушки» (1878), напечатанном в сборнике «Избавление» мать говорит сыну о русских: «Это их послал сам Бог, чтобы нам помочь, сынок». Тот же мотив звучит в стихотворении «Плевен пал» и в «Оде императору Александру II». «Бог передал в твои руки нашу судьбу», – обращается поэт к герою оды.

Сравнение лирики Михаила Лермонтова и Ивана Вазова свидетельствует о том, что болгарский поэт ощутил мощное воздействие русского гения, творчески восприняв романтический дух его произведений. В то же время налицо и типологическое сходство ряда произведений двух великих поэтов, порой вызванное обращением к сходной тематике.

¹² Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. С. 371.

Г. СЕНКЕВИЧ
И А.К. ТОЛСТОЙ:
ЛЕРМОНТОВСКОЕ НАЧАЛО

Творчество Сенкевича привлекательно редким богатством возможных сопоставлений с русской литературой – от анонимного «Слова о полку Игореве» до романа «Белая гвардия» Булгакова, что находит выражение в разных исследованиях¹, все еще требующих монографического и диссертационного обобщения. Наименее очевидной, но вполне реальной является соотносимость романного творчества Сенкевича с «лермонтовским элементом», учитывая тот факт, что Лермонтов, по парадоксальному, но меткому определению В.Г. Белинского, не был чужд «зависти к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел»². Контраст между «безгеройным» настоящим и героическим прошлым Сенкевич продемонстрировал в романе «Без догмата», написанном в дневниковой форме исповедальных признаний «гения без портфеля» декадентской эпохи, вызвавший уже у первых читателей законные ассоциации с «Героем нашего времени»

¹ Среди обширной «сенкевиеведческой» литературы см., напр., статьи: *Цыбенко Е.З.* Роман Генрика Сенкевича "Quo vadis" и русский читатель // Вопросы литературы. 1997. № 1; *Пауткин А.А.* «Слово о полку Игореве» в историческом повествовании Г. Сенкевича // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 10. М., 2000; *Он же.* Исторический роман Г. Сенкевича «Огнём и мечом» и русская литература // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1997. № 1; *Сokolov Б.В.* Михаил Булгаков и Генрик Сенкевич. Взгляд на историю // Русско-польские языковые, литературные и культурные контакты М., 2011.

² *Белинский В.Г.* Стихотворения М.Ю. Лермонтова // *Белинский В.Г.* М.Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Л., 1941. С. 60.

Лермонтова, в котором был обобщен психолого-социальный опыт лермонтовского «лишнего» поколения.

Феномен Лермонтова и споры вокруг него в русской критике XIX века³, бесспорно, имеют отношение к романтическому индивидуализму как закономерной стадии развития культуры. «Sam śpiewam w sobie, śpiewam samemu sobie»⁴ – «Пою в себе и для себя» – говорил, например, герой «Большой импровизации» Мицкевича, который, как видим, при всей родиноцентричности, не лишен индивидуалистических акцентов. Еще с большим основанием можно говорить об индивидуализме второго польского поэта-пророка Словацкого, который в поэме «Беневский», признанной, по словам С. Треугутта, вершиной романтического индивидуализма, бросает от имени своего «я» вызов всем польским собратьям по перу во главе с Мицкевичем: «Я сокрушу твоих поэтов Трою»⁵. Индивидуализм по-разному проявил себя в восточно- и в западнославянском ареалах: если, например, в польской традиции он органично вписался в традиции индивидуализма шляхты, то в отечественном сознании лег на мощный пласт древнерусской культуры со свойственными ей анонимностью, самоотречением, растворением «я» в каноническо-традиционалистском типе сознания, усиленном петровским государственным патриотизмом, с одной стороны, и общинным и коллективистским «мы», с другой. Поэтому романтизм в целом и «лермонтовский элемент» в частности даже при последовательном соблюдении национального колорита может долго сохранять контроверсионный заряд по отношению к «константам» отечественной культуры. Выражение этому в полной мере дали критики дореволюционной поры. «Едва ли можно сомневаться в том, что Лермонтов, по основному укладу психики, принадлежал к числу так называемых эгоцентрических натур»⁶, – неодобрительно писал Д.Н. Овсяннико-Куликовский. «Один-единственный человек в русской литературе, до конца не смирившийся»⁷, – характеризует Лермонтова Мережковский. Правда, со временем антагонизм лермонтовского индивидуализма с отечественным императивом

³ См. об этом: *Маркович В.М.* Лермонтов и его интерпретаторы // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002.

⁴ *Mickiewicz A.* Utwory dramatyczne. Warszawa, 1982. S. 156.

⁵ *Словацкий Ю.* Беневский. М., 2002. С. 128.

⁶ *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* Из книги «М.Ю. Лермонтов» // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. С. 461.

⁷ *Мережковский Д.С.* Поэт сверхчеловечества // Там же. С. 354.

смирения, проявленным в знаменитой Пушкинской речи Достоевского, сходил на нет. По словам В.М. Марковича, индивидуализм автора «Героя нашего времени» все больше превращался в элемент «культурного наследия», в «принадлежность исторического прошлого»⁸. Так, по поводу принесшей Лермонтову славу (хотя и изданной, заметим, анонимно) «Песни... про купца Калашникова» в «Лермонтовской энциклопедии» дается следующий комментарий: «Калашников, олицетворяющий героическое национальное начало, обнаруживающий способность к бунту (что шло вразрез с концепцией славянофилов), явился выразителем народных представлений о правде, чести, достоинстве ...»⁹. Таким образом, соотношение между романтическим титанизмом отдельно взятой личности и сверхличным родовым началом, приверженность которому особенно сильна в рамках традиционного менталитета, перестает восприниматься как антагонистическое, наоборот, подвиг отдельного «я» совершается во славу общенародного «мы», поэтому именно романтизм, как никакое другое направление отечественной культуры, возвращает ее к родным былинным праистокам.

Генетически связанная с романтизмом лермонтовская традиция «зависти к прошедшему» нашла преломление в творчестве А.К. Толстого, любившего, по словам Н. Гумилева, «вспоминать киевский период русской истории, гражданственность и внутреннюю независимость Киевской Руси»¹⁰, противопоставляя ему террор и унижение личности в эпоху Ивана Грозного. Эстетическим воплощением раннего – героического – периода русской истории представляется, безусловно, былинный эпос: носителем богатырского начала в романе Толстого был прежде всего главный герой Никита Романович Серебряный, а также Дружина Андреевич Морозов, исполняющий, подобно лермонтовскому Калашникову, роль защитника традиционных семейных устоев перед беззакониями опричнины. Здесь автор романа «Князь Серебряный» вполне осознанно обращается к приему повышения сословного статуса: он «возводит» героя в боярское звание, что, в сопоставлении с лермонтовским предтек-

⁸ Маркович В.М. М.Ю. Лермонтов: pro et contra. С. 38.

⁹ Чистова И.С. «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» // Лермонтовская энциклопедия. С. 240.

¹⁰ Гумилев Н.С. Гр. А.К. Толстой. URL: http://www.loveread.ec/read_book.php?id=268&p=1

стом, особо акцентирует проблематику достоинства личности и ее дефицита в условиях деспотизма, при которых монарх предпочитает видеть вокруг себя рабов, а не свободных подданных.

В инациональной традиции во многом сходную роль романтизации прошлого во имя поддержания патриотического духа и «укрепления польских сердец» сыграл Сенкевич. Как и Толстой, в создании образов главных героев, например, Скшетуцкого и Подбипятки, Сенкевич обращается к фольклорным – прежде всего к сказочным мотивам. Но, в отличие от А.К. Толстого, это было не прославление раннего и последовательная критика позднего периода национальной истории, а идеализация польской истории и апология польской шляхты в конфликтном историческом контексте XVII в., на что неоднозначно отреагировал выдающийся коллега Сенкевича по перу Болеслав Прус, признавая в рецензии «Огнем и мечом – роман с давних времен» огромный художественный талант Сенкевича, но не считая нарисованную им картину восстания под руководством Хмельницкого объективной.

На несомненную переключку и возможную преемственность романов «Князь Серебряный» и «Огнем и мечом» обратила внимание американско-польский литературовед Ева Томпсон, давая любопытную, хоть, может быть, и не бесспорную интерпретацию историко-описательного параллелизма и философско-исторического антитетизма Толстого и Сенкевича¹¹. На наш взгляд, Е. Томпсон весьма остроумно и проницательно подметила буквальное сходство некоторых сцен русского и польского романов (например, сцены гадания на мельничном колесе), служащее обоснованию гипотезы, что Толстой был одним из романистов-историков, опыт которых осваивался Сенкевичем перед написанием романа «Огнем и мечом». Мы здесь обойдем ряд курьезных неточностей, связанных с особенностями прочтения романа А.К. Толстого в статье «Толстой, Сенкевич и “Столкновение цивилизаций”» и обратим внимание на выбранный исследовательницей «ключ» к сопоставительно-противопоставительной интерпретации – трактат Хантингтона «Столкновение цивилизаций».

Концепция Е. Томпсон во многом базируется именно на этой историософской схеме, которая позволяет рассмотреть

¹¹ Томпсон Е. Генрик Сенкевич, Алексей Толстой и «Столкновение цивилизаций» Сэмюэла Хантингтона // Историк и художник: ежеквартальный журнал. 2008. № 1–2. С. 170–182.

русско-польские литературные отношения XIX века в кругу больших вопросов уже нашего времени, которые еще в 1993 году поставил Хантингтон как автор эпохальной статьи «Столкновение цивилизаций?», ставшей истоком одноименной книги 1996 года – увы, уже без знака вопроса. Опираясь на концепцию Хантингтона, Е. Томпсон выдвигает тезис об «эпистемологическом» (термин автора статьи) разграничении западной и восточно-православной цивилизации: в установке Запада на очистительную самокритику, позволяющую если не в настоящем, то в будущем осудить несправедливую внешнюю политику, захватнические войны, внутренние репрессии, – и в хронической стагнации православного Востока, в порожденном сложной совокупностью причин отсутствии способности к самокритике и, следовательно, к внутренней эволюции, являющиеся, по убеждению исследовательницы, родовым пороком и причиной фиаско славянско-православного мира. «Критическое осмысление правительственной политики – вроде того, что дано в романе Сенкевича, судя по всему, находится за пределами кругозора толстовского повествователя»¹², – категорично и безапелляционно заключает Е. Томпсон.

Напротив, Сенкевич как представитель польско-католического мира придерживается качественно иных ценностных установок, поскольку роман «Огнем и мечом» вбирает в себя «большой диалог, разворачивающийся между Яном Скшетуским и Богданом Хмельницким...»¹³. Другими словами, «Сенкевич создавал свой роман в согласии с древнеримским принципом: «*audiatur et altera pars* – пусть будет выслушана и другая сторона»¹⁴.

Однако, на наш взгляд, концепция «конфликта цивилизаций», вполне корректно применимая к роману польского писателя, в котором сталкиваются представители католического, православного и исламского конфессиональных миров, не соответствует предмету художественного постижения в романе «Князь Серебряный»: А.К. Толстого волнуют, главным образом, внутренние проблемы Московского царства, отношения не между цивилизациями, а между соотечественниками внутри определенной цивилизационной формации. Что касается Сенкевича, то, казалось бы, речь также идет о внутреннем устройении

¹² Там же. С. 179.

¹³ Там же. С. 174.

¹⁴ Там же. С. 177.

или, наоборот, нестроении государственного организма – Речи Посполитой, но все-таки имеются ввиду, прежде всего, отношения между разными нациями, хоть и «братскими», этнически близкими, как верно замечает Сенкевич, но отличающимися и социальной структурой (у украинского казачества не было шляхты, дворянства, т. е. избранного, привилегированного слоя), и конфессиональной, т. е. цивилизационной идентичностью украинцев-православных и поляков-католиков, по однозначной, хотя, может, и излишне прямолинейной «политгеографии» Хантингтона.

Важно также другое. Русский мир А.К. Толстого нельзя считать, как это внушает польская исследовательница, миром абсолютного единомыслия, т. е. ничем не ограниченного своенравия Ивана Грозного и ничем не ограниченного страха его подданных, не имеющих в себе достаточного мужества, чтобы сказать государю правду в глаза. Но главными героями Толстого все-таки являются люди, не согласные с духом опричнины и отказывающиеся от конформизма, – это Дружина Андреевич Морозов (удостоенный почему-то у Е. Томпсон самых нелестных слов) и Никита Романович Серебряный, которые не скрывают своего отрицательного отношения к политике Ивана Грозного. Конечно, Морозов и Серебряный в романе Толстого, так же, как и Степан Парамонович Калашников в поэме Лермонтова, – это порождение «нас возвышающего обмана», вступающего порой в неразрешимое противоречие с «тьмой низких истин», но даже в свойствах художественного вымысла – императив достоинства и смелости отдельного человека, бросающего вызов системе.

Важной политико-историософской и морально-этической проблемой всех трех произведений является отношение к бунту. Тенденциозной и не вполне согласуемой с текстом представляется попытка Е. Томпсон приписать Сенкевичу свойственное Западу «восходящее к Фоме Аквинскому представление о праве угнетенных на восстание против несправедливых правителей»¹⁵ – только на том основании, что автор «Огнем и мечом» предоставляет «трибуну» Хмельницкому, в «дебатах» с которым Скшетуский оказывается на голову выше соперника. Это вполне очевидный исход спора, учитывая ностальгию, которую Сенкевич, будучи в душе патриотом-державником, питал по отношению к не существующему в его время государству Речь Посполитая. Более того, Сенкевичу как писателю поколения

¹⁵ Там же. С. 175.

«позитивистов» была чужда романтическая идеализация бунта, какие бы благие цели он ни преследовал: намного ценнее представлялся писателю мирный созидательный труд во благо общества на ниве экономики и просветительства.

Не столь уж окончательно закрытой, как у «позитивиста» Сенкевича, представляется проблема оценки бунта в творчестве романтика Лермонтова и постромантика Толстого. Как говорилось выше, авторы «Лермонтовской энциклопедии» находят бунтарскую жилку в Калашникове, хотя не приходится сомневаться, что и Калашников, и Серебряный, и Морозов не выходят даже в самых отчаянных поступках за пределы «правового поля» своего времени, если под «правовым полем» понимать Божий закон, а также свод правил, регулирующий семейную жизнь Московской Руси, – «Домострой». В обоих текстах, лермонтовском и толстовском, речь идет не о действиях героев, направленных на подрыв государственного строя, а о попытке совместить законопослушание с протестом против сильных мира сего, с трагически обреченным исходом этой попытки в условиях тиранического режима. У Лермонтова и Толстого идея восстановления справедливости соединена со сценой «судного поединка», соответствующего канонам средневековой этики, согласно которой в поединке побеждает не просто сильнейший, но правый перед судом Божиим. Поединок здесь – не забава и не состязание, а готовность пожертвовать жизнью во имя правды: «Не шутку шутить, не людей смешить // К тебе вышел я, бусурманский сын, – // Вышел я на страшный бой, на последний бой!»¹⁶. Правда, по сравнению с Лермонтовым, Толстой осложняет сюжет «судного поединка» вводом фигур «наймитов» – Митьки и Хомяка, борьба между которыми и решает дело. В романе «Огнем и мечом» мотив поединка качественно отличен от произведений Лермонтова и Толстого. Во-первых, в авторском сознании имеет место снижение самого статуса поединка – на протяжении всего действия в романе нет и речи о «страшном бое», «последнем бое», о «судном поединке». Во-вторых, с самого начала в сознании Скшетуского появляется мысль о поединке с Богуном («Мы оба любим одну, а значит, один из нас на свете лишний! Доставай, казаче, саблю!»¹⁷), и эта мысль пунктиром проходит по всей протяженности романа, но она из возможности никогда не становится действительностью. Для

¹⁶ Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 2. С. 17.

¹⁷ Сенкевич Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1983. Т. 2. С. 59.

Скшетуского, поставленного Сенкевичем на пьедестал гражданско-патриотической доблести, не считается достойным в момент, когда Отечество в опасности, тратить время и энергию на поиски пропавшей Елены и сведение личных счетов с Богуном, поэтому роли «заместителей» Скшетуского в авантюрно-приключенческой линии распределены между Заглобой, Жендзяном и, что касается поединка с Богуном, Володыевским, который, действуя «от имени» Скшетуского, чуть не отправляет Богуна на тот свет.

За стоицизм и самоотверженность, к которой героя призывает ксендз Мухавецкий, за доблестное служение Речи Посполитой Скшетуский вознаграждается в конце романа счастьем с Еленой, что контрастирует с судьбой Калашникова и особенно ярко – с судьбой князя Серебряного, воинская доблесть которого вполне делала его достойным личного счастья. То, что автор романа «Князь Серебряный» уходит от искушения счастливой концовки, напоминает афоризм Мицкевича в поэме «Конрад Валленрод»: «Не нашел он счастья в доме, потому что его не было в отечестве»¹⁸. Сенкевич же отходит от романтической концепции патриотического служения, понятого как несчастье, и пытается пробудить оптимизм в душах отравленного ядом валленродизма польского читателя.

С другой стороны, Сенкевич творчески смоделировал не лишенный мрачной обаятельности образ романтического злодея – Богуна, олицетворявшего собою «казака-рыцаря», которого «песня избрала своим любимцем», а имя которого «прославилось по всей Украине»¹⁹. Механизм пробуждения симпатий к отрицательному герою связан с эстетикой романтизма, согласно которой зло может быть привлекательным, о чем свидетельствует галерея демонически привлекательных лермонтовских персонажей. Среди них Кирибеевич, который, несмотря на не сдерживаемые им преступные наклонности, способен расположить к себе молодецкой удалью. О возможности подобного толкования писал, например, С.А. Андреевский: «Лермонтов сумел едва уловимыми чертами привлечь все симпатии читателя на сторону Кирибеевича, т. е. на сторону нарушителя законного и добронравного семейного счастья, и скорбно воспел роковую силу страсти, перед которой ничтожны самые добрые намерения...»²⁰. Если лермонтовский и сенкевичевский тексты

¹⁸ *Mickiewicz A. Konrad Wallenrod. Grażyna. Kraków, 1994. S. 67.*

¹⁹ *Сенкевич Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 43.*

²⁰ *Андреевский С.А. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. С. 310.*

обнаруживают признаки романтизации злодея, то этой тенденции избегает Толстой: его антигерой, князь Вяземский лишен романтически-сверхчеловеческого ореола. Неконтролируемой ослепляющей страстью он может вызывать жалость в читателе, но тяжесть греха не уравнивается в его образе никакой доминантной «добродетелью», ни свободолюбием, ни мужеством, ни любовью к даме сердца, которая хотя бы на подсознательном уровне могла бы стать источником симпатии к антигерою.

Ключевая и, пожалуй, единственная аналогия, объединяющая эти три разнородные произведения – имя «Елена» с его русским вариантом – «Алена», несущее в себе объемный культурологический смысл и связывающий разные интерпретации военных конфликтов между народами и внутренних неурядиц с троянским мифом о прекрасной женщине, ставшей причиной международной распри. Романическая, авантюрно-приключенческая проблематика соединена в этом имени с национально-исторической. В исходном гомеровском – языческом – воплощении Елена Троянская становится «кумиром» красоты, требующим жертвоприношений на поле брани. В христианизированной версии образ Елены-Алены амбивалентно усложнен – это восходящий к античности эталон красоты, идеал верности, добродетели и — в случае с лермонтовской Аленой Дмитриевной – святости, но с точки зрения антигероя – источник искушения, химера, приводящая к саморазрушительным последствиям и к раздору в окружающем мире. Среди мировых литературных «вечных образов» многовариантный образ Елены-Алены, среди которых достойное место занял лермонтовский вариант, является проявлением того, что «поиск женщины» один из ключевых топосов художественно-образного постижения истории.

«ПЕЧОРИНСКИЙ» ТИП ГЕРОЯ В СЛОВАЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX В.

Общая характеристика персонажа «Печоринского» типа как типа литературного – по сложившейся, но уже ставшей во многом порочной традиции (особенно, в советской школьной программе) – это «лишний человек» (термин из «Дневника лишнего человека» И.С. Тургенева). Это тип человека благородного – если не по происхождению, то по своим душевным качествам и духовным запросам – но не нашедшего в жизни достойного места. Герои словацкой прозы XX в., о которых пойдет речь далее, близки к лермонтовскому Печорину и схожи друг с другом не по социальному статусу и тем более – не по принадлежности к тому или иному историческому периоду, а по внутренним чертам, складу характера, мировоззрению и способам его проявления. Таковы, например, поручик Максимилиан фон Зееборн из повести Я. Грушовского «Человек с протезом» (1925), учитель Томаш Менкина, герой романа Д. Татарки «Приходская республика» (1948), студент Урбан Хромы из романа Р. Слободы «Нарцисс» (1965).

Каждый из этих персонажей – это индивидуалист-наблюдатель, рефлексирующий интроверт, обладающий при этом определенными чертами экстраверта, который подпитывается энергией от внешнего мира. Это человек с комплексами в сфере «личного подсознательного» (К.Г. Юнг), сформировавшимися из негативного опыта или переживаний прошлого (при этом все герои по возрасту молоды). Ощущение собственного превосходства, жажда власти над людьми («удовольствие мучить другого») нередко сочетается у них с комплексом вины, неудовлетворенности собой; отсюда и характерная для человека раздвоенность. «У меня несчастный характер, –

говорит Печорин, – ... если я причиною несчастья других, то и сам не менее несчастлив»¹.

Такой персонаж – человек и типичный, и исключительный. Так, Печорин в глазах Максима Максимыча – «Славный малый, только немножко странен». В нем мы видим многие черты романтического героя: неординарность личности, ярко выраженный индивидуализм, конфликт с окружающим миром, склонность к страданию и разочарованности. Скука, хандра, отвращение к действительности – все эти ощущения свойственны герою «печоринского» типа: «Мне стало скучно» (Печорин). И вместе с тем родственные этому типу персонажи отражают важные жизненные явления в обществе, выступая в каждом конкретном случае «героем своего времени».

В словацкой литературе больше всего материала для сопоставлений и для характеристики героя «печоринского» типа дает повесть Яна Грушовского (1892–1975) «Человек с протезом» (1925), написанная в экспрессионистской манере. Имя и образ Печорина появляется здесь постоянно, это своего рода сквозной мотив произведения и второе, болезненное «я» главного героя. Вместо лермонтовской экзотики романтического и дикого Кавказа и войны с горцами в повести Грушовского воссоздана «экзотика» роскошного австрийского Зальцбурга, не похожего на бедную в те времена Словакию. В предисловии автор специально оговаривает это обстоятельство, подчеркивая, что им показана не словацкая, а иная, «далекая» среда и представлен «человеческий документ без политических предрассудков»² времен Первой мировой войны. Описания местных светских нравов, почти шаржевые наброски характерных типов здешних обитателей – все это схоже с лермонтовскими картинками, изображающими «водяное общество» в Пятигорске. Есть сходения и в типе главного героя (это «исключительный человек в исключительных обстоятельствах»), и в ряде моментов сюжета.

Австрийский офицер аристократического происхождения, поручик Максимилиан во время войны получает отпуск и оказывается в мирном городке, где на его пути встречаются две женщины, представляющие два полярных типа. Это искушенная кокетка-актриса Эрна, воплощение ограниченной женской нату-

¹ Цитаты по изданию: *Лермонтов М.Ю.* Сочинения. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 482.

² Цитаты по изданию: *Hrušovský J. Prípád poručíka Seeborna.* Bratislava, 1976.

ры, всего низменного и плотского (ее символом в восприятии героя становится вульгарный чеснок) и чистая идеальная дева Мина (Вильгельмина фон Риденбург), давняя любовь Зееборна (ее символизируют белые нежные ландыши). О событиях повествует сам Зееборн в представляющих развернутый внутренний монолог «Записках», «опубликованных» посмертно его сослуживцем (схожим с рассказчиком в «Герое нашего времени»). Этот рассказчик дает в самом начале характеристику герою, погибшему во время боя у него на глазах, вспоминая его прозвище – барон Ребус и противоречивый нрав – «человек непредсказуемых настроений, неожиданных глубин и неразгаданных тайн».

Зееборн, как и Печорин, в конфликте не с внешними обстоятельствами: война, армия для него, кадрового офицера – не травма, не трагическое переживание, а привычная среда, рутинная. «Я так занят собственными проблемами, что некогда замечать такие мелочи, как эта мировая война со всеми ее проявлениями», – замечает он. Конфликт развивается во внутреннем мире героя, вызывая душевную раздвоенность, психологический надлом, отвращение к жизни. Символом этого состояния стал ощущаемый героем бесчувственный утилитарный «протез вместо сердца», как следствие душевной, сердечной травмы – «предательства» со стороны идеальной Мины, обручившейся в его отсутствие с другим мужчиной. Целью Зееборна, его навязчивой идеей становится месть Мине. Для этого, следуя примеру любимого литературного героя, он составляет план действий («Я твердо решил завершить все по заранее продуманной программе! Да здравствует Печорин!»).

Зееборн совращает, а затем бросает Мину и радуется ее страданиям («Я окутал себя облаком сигарного дыма, чтобы она не увидела моей злорадной ухмылки»). В этом прослеживается явная аналогия с печоринским «вампиризмом», с его признаниями: «Я смотрю на страдания и радости других только как на пищу, поддерживающую мои душевные силы»; «Есть минуты, когда я понимаю Вампира». Печорин становится мрачным двойником, тенью Зееборна, воплощением его темного подсознания: «Снова здесь этот нечистый дух. Преследует меня, словно тень», «"Мрачный" диктует мне свою волю, вытесняет мое светлое "я"».

Апофеоз этого внутреннего противостояния – кошмарный сон Зееборна, своего рода кризис болезни, приведший не к выздоровлению, а к трагическому финалу. Зееборн в своем символическом сне карабкается по крутому склону вершины, пытается достичь белоснежных высот и найти там Мину, но на уступе

горы путь ему преграждает знакомая фигура «в шинели и русской фуражке» (условный портрет Печорина). Зееборн пытается заговорить с ним как с единомышленником, рассказать свою историю («Печорин был для меня образцом совершенства», «я руководствуюсь вашими принципами, вашей моралью»). Но «Печорин» в его сне зло посмеялся над ним, и, разорвав грудь, показал ему свое окровавленное, но настоящее, живое сердце, а не «протез», как предполагал Зееборн.

Явная аналогия с «Княжной Мери» видится и в сцене дуэли между Зееборном и оскорбленным женихом Мины, адвокатом Шрёдером; поединок был устроен в духе нового времени (был брошен жребий на самоубийство), но на схожих условиях – до гибели одного из противников. Проигравшим (как Грушницкий в «Княжне Мери») оказался Шрёдер.

Параллельно – и близко по форме к лермонтовскому «Фаталисту» – в повести Грушовского прослеживается мотив фатума, предопределенности судьбы. Герой наделяется даром предвидения приближающейся смерти, умения читать ее по лицу обреченного, подобно Печорину, заметившему печать смерти у Вулича. Так, Зееборн чувствует скорую гибель сослуживца-кадета, а в финале повести испытывает тягостное ощущение собственного близкого конца.

Определенные, схожие с «печоринскими», черты героев – в этом случае уже типологические, без прямого авторского указания на влияние Лермонтова – можно увидеть и в ранних произведениях Доминика Татарки (1913-1989). Прежде всего, это новеллы «Зловоние» (1942) и «Панна Волшебница» (1944), отчасти – роман «Приходская республика» (1948).

Герой первой из новелл – фронтовой офицер времен Второй мировой войны, получивший отпуск с Восточного фронта для женитьбы. Молодая красавица-жена и живописные окрестности городка, где они проводят краткий «медовый месяц», не дают герою забыть страшные картины войны, разоренного войной украинского города, трупов, насилия. Комплекс вины за эти разрушения и пролитую кровь изменяет его личность, сознание его раздваивается («Во мне нет радости, совсем нет радости»; «Эта голова не моя», «Что-то страшное мне чудится теперь»; «Я смертельно отравлен», «Я потерял связь с самим собой, все это мне только снится»³). Повсюду ему чудится зловоние, он видит разложение и кровь даже в красных розах, которые покупает же-

³ Цитаты по изданию: *Tatarka D. V úzkosti hľ'adania*. Bratislava, 1966.

не; рефреном звучит в его голове фраза – «У меня руки по локоть в крови». Любимая женщина уже раздражает своей беспечностью и участием; он подбирает на берегу реки «подходящий» камешек, привычным жестом натачивает им штык и в полубреду представляет себе, как убивает им свою молодую жену. «Вампиризм» героя здесь – не символический или духовный, а буквальный – это маниакальная одержимость, жажда крови; безразличие героя к прелестям окружающего мира, внутренний разлад обусловлены прежде всего внешними факторами, чрезвычайными условиями войны, травмирующими психику.

Совсем иная атмосфера во второй, сюрреалистической, новелле Татарки «Панна Волшебница». Ее центральный герой – свободный художник Петер Дурдик по прозвищу Тристан, один из богемной «дружины», главные ценности которой – неограниченная свобода и сакральное таинство творчества (или, по принятому в их среде определению – «секрет производства»⁴), переживает период душевного и творческого внутреннего кризиса. При этом очертания внешнего мира представлены автором скупой – о войне говорят лишь вскользь упоминающиеся затемнение и бомбежки. Более важным для Тристана представляется поиск форм художественного отражения войны как «страха и ужаса», которые он тщетно пытается выразить в своих картинах.

Некое подсознательное ощущение, интуиция художника приводит его к таинственной юной незнакомке Анабелле; внешние, материальные детали их встречи также скупы – сцена происходит на вокзале, в начале бомбежки, в укрытии. Она пробуждает в нем мучительные творческие порывы и одновременно – чувство собственной несостоятельности, неспособности выразить себя. «Анабелла! Она пьет у меня кровь!» – восклицает Тристан; здесь вновь звучит мотив вампиризма, на этот раз – духовного. Анабелла становится для него (и для «дружины» в целом) музой и вторым творческим «я» и тем самым берет на себя часть функций романтического героя – исключительной личности, имеющей влияние на остальных благодаря дару эмпатии, раскрытия их творческих возможностей. Внутренний мир Анабеллы остается почти закрытым, ее мысли и высказывания представлены не в форме внутренних монологов, а в кратких дневниковых записях. При этом и сама Анабелла существует как бы в двух ипостасях – это одновременно и эфемерное поэтическое создание, муза художников, – и реальная девушка, студентка, пережившая гибель семьи и пытающаяся вернуться к

⁴ Цитаты по изданию: *Tatarka D. Panna Zázračnica*. Bratislava, 1970.

обычной жизни. Её «материализация» в финале приводит к разочарованию «молодой дружины» и крушению ее как идеала.

Некоторыми чертами «печоринского» типа наделен и главный герой романа Д. Татарки «Приходская республика» – молодой учитель Томаш Менкина. Это яркая личность, поначалу – герой почти романтического типа, склонный к индивидуализму и рефлексии. Главная ценность для него – личная свобода, независимость от условностей мещанского общества и особенно – тоталитарной власти Словацкой республики военных лет. В то же время ему присуще ощущение «отравленности», отвращения к действительности, что заставило его сознательно подавлять искренние чувства, избегать внешних проявлений сердечной привязанности. «Мало того, что государство его калечило, он сам еще более жестоко калечил себя сам»⁵. Он предается плотской, по его словам, «гигиенической любви» с местной матроной и при этом долго мучает внешним, напускным равнодушием влюбленную в него чистую девушку – коллегу Дарину, проявляя в отношении к ней явный «вампиризм». В целом же роман Татарки – несмотря на схождения с Лермонтовым в типе героя – современный, социальный (с определенными признаками соцреализма) герой находит себя в политике, в антифашистском движении, примыкает к коммунистам.

Неслучайно появляется близкий к «печоринскому» тип героя и в 1960-е гг., в пору идейных исканий и разочарований. Таков центральный персонаж дебютного романа Рудольфа Слободы (1938–1995) «Нарцисс» (1965). Надо отметить, что как личность и как писатель Слобода во многом формировался под влиянием классической русской литературы. О юношеском увлечении Толстым и Достоевским он пишет в эссе «Попытка автобиографии»: «Я был целиком пропитан Достоевским. Под любой внешней оболочкой я искал страдающую душу, глубокий внутренний мир»⁶. Поэтому «печоринский» герой возник у него опосредованно, в атмосфере духовных поисков, выработки собственных этических и эстетических принципов. Главный герой романа, студент-философ Урбан Хромы бежит от привычной жизни, разочаровавшись в своем окружении, в материалистической философии, навязываемой студентам в университете, и даже в религии. «Печаль его все росла. Ему стало безразлично все, что привлекает людей его возраста: тщеславие, амбиции. Он записывал в дневнике свои мысли... Им все сильнее овладевала

⁵ Цитаты по изданию: *Tatarka D. Fárska republika*. Bratislava, 1964.

⁶ *Sloboda R. Dielo*. Bratislava, 1994. S. 65.

некая страшная духовная сила...»⁷. Урбан остро ощущает свою раздвоенность, внутренние противоречия: «Я разговариваю с ангелами, и в то же время меня преследуют злые духи». Как Печорин – в путешествиях, Урбан ищет спасения в перемене места, образа жизни – бросает учебу и отправляется в промышленную Острову, устраивается рабочим на металлургический завод. Между делом он отбывает военную службу, которая его нисколько не тяготит, для него это рутина. Наоборот, в физических тяготах он ищет облегчения для своей бунтарской души («Его радовали учения с автоматом, противогазом, марш-броски и физические упражнения, но он не мог удержаться от язвительных замечаний во время политической учебы»). Характер эксперимента – здесь, возможно, есть невольная параллель с Печориным – носят и его отношения с женщинами. Встреча со своей юношеской любовью Верой бередит его сердечные раны, а к влюбленной в него простушке Дане он испытывает пренебрежение («Она выглядела печальной, заплаканной, несчастной. ...А ты даже не обернулся. Ты был счастлив»); здесь также звучит мотив «вампиризма». На упрек Веры в индивидуализме Урбан отвечает: «Я становлюсь циничным ко всему, что другие так ценят. Возможно, и к женщинам. Если люди не намерены признавать во мне исключительную личность, мне тоже придется перестать уважать все, что мне безразлично». Искания Урбана завершились полным провалом: он не нашел ни контакта с новым окружением, ни внутренних опор и уезжает домой в убеждении, что «годы, которые он прожил вне дома, были его поражением».

В последующих произведениях и Грушовского, и Татарки, и Слободы такой тип героя или исчезал, или трансформировался за счет нарастания других черт (социализация, смена ценностей, смещение акцентов в характере героя).

Общие черты с «печоринским» типом отмечаются у героев словацких писателей-психологов, исследовавших духовный мир современника, его внутренние проблемы и противоречия, часто гиперболизированные, но всегда отражающие явления, объективно существующие в обществе в тот или иной кризисный период. Литературные герои такого типа появляются чаще всего в те периоды, когда в обществе царит атмосфера разочарования, разлада, что и подтверждают приведенные нами примеры.

⁷ *Sloboda R. Narcis. Bratislava, 1965. S. 15.*

ПРОБЛЕМА ФАТАЛИЗМА
У М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
И В СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Проблема фатализма – одна из наиболее значимых в истории человечества начиная с античности: судьбе подчинялось все. Впоследствии христианство обратилось к Провидению, но языческое понимание обусловленности жизни не давало себя изжить.

«Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, не ведает бо, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? Не ты, не я, никто,» – писал А.С. Пушкин князю Вяземскому в 1826 году¹. Однако в том же году в послании к Пушкину поэт обращается к «Святому Провидению». Создается впечатление, что все негативное Пушкин приписывает судьбе, а все благодатное – воле Божией.

М.Ю. Лермонтов соприкоснулся с судьбой уже при рождении. Петр Кириллович Шугаев отмечал: «Бывшая при рождении Михаила Юрьевича акушерка тотчас же сказала, что этот мальчик не умрет своей смертью...»². В дальнейшем исключительная храбрость поэта на Кавказе, позволившая ему подчинить «шайку башибузуков»³, вероятнее всего, была обусловлена непререкаемой верой в

¹ Пушкин А.С. Полное собр.соч. В 10 томах. Т. 10. Л., 1979. С.160.

² Михаил Юрьевич Лермонтов. Точка зрения. М., 2004. С. 19. Следует отметить, что «относительно месопотамской традиции имеются косвенные данные, а относительно египетской и прямые свидетельства того, что судьба, в том числе и сужденная смерть, определяется человеку при его рождении» – см.: Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 82–83.

³ Михайловский Н.К. Герой безвременья // Михаил Лермонтов. Pro et contra. СПб., 2002. С. 291.

судьбу. Наконец, жизнь Лермонтова оборвал случай: в тот момент, когда поэт в очередной раз посмеялся над «горцем с большим кинжалом», музыка внезапно прекратилась и его слова разнеслись по зале.

Тема судьбы присутствует во всех произведениях Лермонтова: в лирике и в поэмах, в драматургии и в прозе. О «фаталистической поре» в «Герое нашего времени» пишет А.А. Григорьев⁴, о «роковых противоречиях» Печорина свидетельствует С.А. Андреевский⁵, а Г.А. Мейер свою статью к 150-летию со дня рождения Лермонтова называет «Фаталист». И наконец, В. Соловьев и Д.С. Мережковский говорят о пророческом даре Лермонтова, о его способности быть провидцем собственного будущего.

Важнейшие причины фатализма Лермонтова тоже, кажется, выявлены. Д.С. Мережковский отмечал, что поэт, по его собственным словам, «и вечностью и знанием наказан». У обычного человека прошлое – это прожитая жизнь, у Лермонтова прошлое – вечность. «Категории цели, свободы открываются в будущей вечности; категория причины, необходимости – в прошлой,» – пишет Мережковский. И далее продолжает: «Вот почему у Лермонтова так поразительно чувство вечной необходимости, чувство рока – «фатализм». Все, что будет во времени, было в вечности; нет опасного, потому что нет случайного <...> Отсюда – бесстрашие Лермонтова, игра его со смертью»⁶.

Г.А. Мейер выделяет и другие причины фатализма Лермонтова. По словам этого философа и литературного критика, «отрицающий Бога или, как Лермонтов, вступающий с Ним в борьбу, делается игральным древнего Рока, от нещадного ига которого избавило нас пришествие Христа. Отвергающий Божественную жертву предопределяет, того не ведая, собственную судьбу, лишается духовной свободы и принимает последствия им же самим содеянного греха за нечто заранее предначертанное. Подменивший Богочеловека человекобогом или, по терминологии Ницше сверхчеловеком, неизбежно превращается в фаталиста»⁷.

Другая причина фатализма Лермонтова представляется противоположной первой. «Поэт сверхчеловечества», «нищеец», Лермонтов в то же время отразил глубины народного соз-

⁴ Григорьев А.А. Лермонтов и его направление // Михаил Лермонтов. Pro et contra. Спб., 2002.

⁵ Андреевский С.А. Лермонтов // Там же. С. 309.

⁶ Мережковский Д.С. Поэт сверхчеловечества // Там же. С. 366–367.

⁷ Мейер Г.А. Фаталист // Там же. С. 888.

нения. По Мейеру, «учение Православной Церкви о христианской свободе всегда встречало в России противовес в различных религиозных влияниях, принесенных с Востока, и до народного сердца доходило с трудом. Лермонтов, более чем кто-либо другой из наших поэтов, был носителем сокровеннейших русских чувствований, чаяний, воли и своеволия»⁸.

Очевидно, что на проявление фатализма у Лермонтова определенное влияние оказал и его кумир Байрон, воплощение индивидуализма⁹. В «Паломничестве Чайльд Гарольда» английский поэт полемизирует с просветителями и утверждает, что судьбы людей и народов определяются не их волей, но «кроком суровым». Что, впрочем, не мешает Байрону сражаться и призывать к борьбе с политической тиранией. Герой Лермонтова, так же осознавая тщетность своих усилий, тем не менее так же спорит с судьбой.

Фатализм Лермонтова, на наш взгляд, обусловлен и отношением поэта к свободе. Как известно, крайности сходятся, и тот же Печорин, превыше всего ценивший независимость, так или иначе признает власть судьбы.

Закономерность сочетания этих понятий прослеживается при рассмотрении философии Фихте. Лермонтову, безусловно, чуждо представление немецкого философа о Боге как об опредмеченном моральном идеале, а не личности, а также «протестантское» (П.П. Гайденко) отношение Фихте к природно-чувственному миру. Однако совпадений концептуальных положений гораздо больше. Это размышления в духе субъективного идеализма о действии, о мысли, о воле, о роли нравственности, о неприятии современного мира и устремленности к идеалу, свободе. При этом, по словам Фихте, личность должна добиваться, чтобы ее воля к свободе стала законом всеобщего поведения, и именно этим законом руководствуется Печорин. Дуэль с Грушницким — единственный способ освободить юнкера от пут общества, пробудить в нем ощущение собственной ответственности и тем самым — свободы.

Однако свобода у Фихте не свободна. По словам И.С. Нарского, «Фихте утверждал, что принцип нашей жизни есть «абсолютная свобода воли». Но <...> у него совершенно свободен не человеческий род, а только сверхэмпирическое «Я», однако и оно действует по внутренней необходимости разумной

⁸ Мейер Г.А. Фаталист // Там же. С. 888.

⁹ Выявлению связи индивидуализма и фатализма посвящена статья В.П Горана «Идея судьбы и зарождение личностного самосознания в древних культурах Месопотамии, Египта и Греции» — см.: Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 76–83.

воли, которая вечно и неизменно определена. В результате Фихте возвращается к фатализму»¹⁰.

Тесная взаимосвязь свободы и рока – признак «античного» (А.Ф. Лосев) фатализма. Полная подчиненность судьбе – признак фатализма «восточного», повлиявшего, по Мейеру, на народное сознание. В творчестве Лермонтова, естественно, проявляются обе эти разновидности. «... Я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!»¹¹. И чуть ранее, почти комически: «Побойся Бога! Ведь ты не чеченец окаянный, а честный христианин. Ну, уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: своей судьбы не минуешь!»¹².

Осознание двойственности, присущее Лермонтову как романтику и русскому человеку, распространяется и на восприятие фатализма как такового. В новелле «Фаталист» вопросов и загадок больше, чем ответов. Кто же истинный фаталист: Вулич или Печорин? И фаталист ли Вулич? И фаталист ли Печорин? И какова позиция Максим Максимыча, т. е. народа? Любой ответ, в том числе о самом существовании фатализма, можно опровергнуть: в основе концепции Лермонтова лежит противоречие, или парадокс. «Так нас природа сотворила, к противуречию склонна.» – писал А.С. Пушкин, видевший в гении друга парадоксов.

Подобная позиция «и да и нет» могла бы показаться не слишком продуктивной, если бы не была истинной. Свобода воли провоцирует свою противоположность – судьбу, наиболее ярко проявляющуюся в форме случая. С другой стороны, будущее, открытое некоторой категории людей, может рассматриваться не как изначальная заданность, а как результат действия свободной воли личности.

Ясно лишь одно: попытки человека, узнавшего о предначертании судьбы, самостоятельно бороться с ней, лишь приближают осуществление фатума. Классический случай – Эдип. Парадоксально интересный случай – Екатерина Медичи, которой было предсказано умереть возле Сен-Жермена. Екатерина панически избегала мест, где находилась церковь этого святого. Заболев в начале января 1589 г., она была уверена в выздоровлении: никакой церкви Сен-Жермена вблизи не было. Дальнейшее хорошо описывает Ги

¹⁰ Нарский И.С. Западно-европейская философия XIX века. М., 1976. С. 207.

¹¹ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х тт. М., 1958. Т. 4. С. 155.

¹² Там же. С. 154.

Бретон. «4 января ее пришел осмотреть новый врач, сказал, что она устала, и заявил, что останется у ее изголовья до утра.

- Спасибо, – сказала Екатерина. Потом она взглянула на него:
- Но я вас не знаю. Как вас зовут?
- Меня зовут Сен-Жермен, мадам. Она умерла через три часа»¹³.

Очевидно, что страх перед судьбой и стремление избежать ее обеспечивают ее стопроцентное осуществление. С христианской точки зрения спасением человеку могут послужить молитва и надежда. Парадоксально, но сила человека проявляется в признании им собственной слабости.

«Человек парадоксален так же, как и мир,» – писал крупнейший черногорский и сербский прозаик XX века М. Лалич. Парадоксален и серб Вулич: представитель Востока, он в то же время человек Запада – разочарованный романтик с «печальной и холодной улыбкой, вечно блуждающей на губах его», придающей ему «вид существа особенного, не способного делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи»¹⁴. Вулич верит в судьбу и в то же время стремится победить ее. Последнее невозможно (победить судьбу нельзя!), но типично для романтической эпохи: в карты в основном играли не для обретения материальной выгоды.

Парадоксальность и противоречивость, присущие как Вуличу, так и всей новелле в целом, в полной мере проявляются в сербской литературе XX века. Влияние восточного, турецкого менталитета, исключительная роль фольклора сочетаются в ней с мощным тяготением к европейскому индивидуализму.

При этом сами границы сербской литературы XX века к настоящему времени в силу исторических условий и политических коллизий представляются несколько размытыми. Так, лауреата Нобелевской премии серба И. Андрича, родившегося и выросшего в Боснии, в Хорватии считают «своим» писателем. М. Лалич воспринимается как черногорский и сербский прозаик. М. Селимович – боснийско-герцеговинский и сербский писатель.

Очевидно, что при подобном взаимодействии национальных культур трактовка проблемы фатализма будет неоднозначной, противоречивой. И. Андричу ближе «восточное» восприятие судьбы, но покорность человека событиям означает в то же

¹³ Бретон Ги. История Франции в рассказах о любви. М., 1993. С. 312.

¹⁴ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х тт. Т. 4. С. 147.

время ожидания иного, ибо все преходяще. Алиходжа, главный герой романа «Мост на Дрине» (1945), в момент взрыва моста и накануне собственной гибели убежден, что всегда найдутся добрые и благородные люди, прокладывающие пути единения.

В романах М. Селимовича действие происходит в средневековой Боснии. Как и в романах Андрича, здесь витает дух фатализма, покорности року. Крестьяне видят в действиях властей знак судьбы и не смеют им воспротивиться. Однако главный герой «Крепости» (1970) Ахмед Шабо пытается убедить окружающих, что их будущее в их собственных руках. Необходимость активного сопротивления ходу событий подтверждается и развитием сюжета.

У М. Лалича, выходца из патриархальной Черногории, немолимой судьбе противостоит героизм человека, его способность стойчески переносить удары рока. В то же время кажется, что у М. Црнянского, писателя, возможно, наиболее близкого западной цивилизации, «комедиант Случай» полностью определяет жизнь людей¹⁵. Обращение Црнянского к античности («Лирика Итаки») – это обращение к трагедии, к мысли о всевластии судьбы. Однако осознание собственной слабости закономерно рождает в человеке чувство протеста, ведет его к постижению собственной свободы, к готовности понести наказание за свои действия. «Античная драма связана с пробуждением в человеке чувства личности и личной ответственности», – писал Б.О. Костеленц¹⁶. Судьба Чезаре («Маска» Црнянского), переспавшего по незнанию с собственной матерью и покончившего жизнь самоубийством, напоминает об Эдипе.

Представление о судьбе как о силе, враждебной человеку, очевидно присуще и Лермонтову, и сербским писателям, что представляется вполне закономерным. Еще со времен Гомера было известно, что:

Меж существами земными, которые ходят и дышат,
Истинно в целой Вселенной несчастнее нет человека.

Однако причины подобной враждебности различны. У

¹⁵ Следует отметить, что имена Андрича, Црнянского, Селимовича и Лалича – самые крупные в сербской литературе XX века. По значимости рядом с Селимовичем и Лаличем может быть поставлен только Д. Чосич. М. Павич более популярен в России, чем в Сербии. Таким образом, проблема фатализма в сербской литературе XX в. – проблема достаточно значимая и серьезная.

¹⁶ Костеленц Б.О. Драма и действие. М., 2007. С. 36.

Лермонтова жестокий приговор судьбы может быть в какой-то мере обусловлен ошибкой человека («Смерть поэта»), трагическим стечением обстоятельств («Песня ...», «Мцыри») и лишь иногда недоверием героя к добру («Маскарад»).

В то же время у Андрича и Лалича очевидно преувеличение силы зла, якобы изначально присущего людям. У Андрича смерть и время торжествуют в повести «Проклятый двор» (1954)¹⁷. У Лалича главный герой его тетралогии («Военное счастье», «Поборники», «Когда лес зазеленеет», «Глядя вниз на дороги», 1973–1986) Пейо Груйович признается, что зло имманентно человеку и фактически доминирует в его душе¹⁸. Все это ведет к подчинению человека судьбе. Как отмечает В.И. Уколова, передавая ход мыслей Бозэция, «не все в мире в одинаковой степени подлежит воздействию судьбы. Чем дальше нечто отстоит от высшего совершенства, тем большему воздействию судьбы оно подвержено»¹⁹.

Причины подобного мировосприятия могут быть объяснены чрезвычайно суровой историей Сербии за последние шестьсот лет. Здесь и жесточайшее четырехсотлетнее рабство под турками, и страшные потери Сербии в годы первой мировой войны (около трети населения). Наконец, это геноцид в отношении сербов во время второй мировой войны и сербская трагедия после распада Югославии в 1990–1991 гг.

Однако есть и более глубокие исторические корни. В XII в. в Сербии распространилось богомилство, и хотя великий жупан Стефан Неманя активно с ним боролся, отголоски мани-

¹⁷ Смерть и время – «две основные составляющие философского понятия судьбы» – см.: Понятие судьбы. С. 29.

¹⁸ Роль зла – «порождения космического парадокса» (Ж. Джурович) – в сербской литературе второй половины XX века весьма высока, о чем свидетельствует вторая конференция, посвященная памяти М. Лалича («Лалићевисусрети», 2010). Заглавие сборника, составленного из докладов ее участников, – «Зло как литературная тема.» С другой стороны, современное литературоведение проводит связь между сербской литературой от средневековья до середины XX века и Библией (Конференция памяти В. Караджича «Сербская литература и Библия». Белград, 1977. 26/1. 528 с.).

¹⁹ Уколова В.И. «Последний римлянин» Бозэций. М., 1987. С. 112. Здесь очевидна переключка со словами Мейера о подчинении року человека, отвергнутого Христа.

хейства сохранились, тем более, что рядом была Босния²⁰.

В заключение следует отметить, что спектр отношения к судьбе у сербских писателей XX в. довольно широк: от мудрого согласия с судьбой, не лишённого, правда, надежды на лучшее (Андрич) к стоическому презрению судьбы (Лалич) и далее к осознанию собственной значимости и ценности в процессе противостояния судьбе (Црнянский). И наконец, прямой призыв к борьбе с судьбой (Селимович). От обращения к опыту коллектива (Андрич, Лалич) до личностного самосознания (Црнянский, Селимович).

Все эти варианты так или иначе проявляются в творчестве Лермонтова, и не случайно фигурой, соединяющей Запад и Восток, стал серб Вулич.

²⁰ В статье С.Г. Семеновой «“Odiumfati” как духовная позиция в русской религиозной философии» манихейство соотносится с понятием судьбы – см.: Понятие судьбы. С. 32–33.

РУСАЛКА КАК ГЕРОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РОМАНТИЗМА (ГЕЙНЕ – ЛЕРМОНТОВ – БОГДАНОВИЧ)

Поэт рождается не однажды. Он рождается миллионы раз – снова и снова, во все новых и новых своих читателях.

Олег Лойко

Образ русалки известен в мировой литературе с древнейших времен. Об этом фантастическом создании славились легенды и мифы еще с времен язычества. Далекие предки европейских народов присваивали русалкам свойственные их образу жизни черты, качества, функции и виды труда. Русалки в европейском эстетическом сознании представлены довольно значительной галереей портретно-образных характеристик (от красавиц в человеческом облике до уродливых, дурно пахнущих существ, наполняющих болотные трясины), они называются по-разному (русалка, купалка, озерница, россомаха, нимфа, наяда, лорелея, лойма и др.), имеют самые разнообразные места жительства (озеро, река, море, болото, лес и т. д.). Следует отметить, что чаще русалки живут в различного рода водоемах, но бывают лесными и даже степными обитательницами.

Популярность этой героини в литературе романтизма можно объяснить тремя причинами: познавательной-психологической, биологической и социальной. Певая – связана с местом жительства русалки: водой, вечной загадкой для человека, предполагавшего, что в ее глубинах существует жизнь, подобная земной, но более совершенная, сказочно прекрасная.

Биологическая причина связана с особенностями жизни и биологией формирования человека: зачатием,

рождением и судьбой ребенка. Следует подчеркнуть, что чаще всего такие дети бывают или плодом «греховности», внебрачной любви, или умершими в раннем младенчестве до крещения, или умерщвленными матерями после рождения.

Нередко вторая причина имеет органическую связь с причиной третьей – социальной, свидетельствующей о бесправном положении женщины в обществе. В этом плане представляет интерес сложившийся в большинстве жанров, видов и периодов развития литературы тип устойчивых «бродячих» сюжетов: соблазненная и покинутая своим господином девушка (чаще из социальных низов) от отчаяния бросается в воду, тонет и становится русалкой. Трагедия усугубляется тем, что покинутая возлюбленная ждет ребенка. Такие матери жестоко преследуются обществом.

Итак, трагическое прошлое русалки обусловлено социальными причинами – *реальными* законами *реального* общества. Представители литературы романтизма от раннего периода (Жуковский, Мицкевич, Пушкин) до конца XIX – начала XX вв. (М. Горький, М. Богданович, Леся Украинка) соединили в образе русалки черты всех трех факторов: биологического, фольклорно-загадочного и социально-трагического, сохранив при этом много-образии портретных характеристик и одновременно расширив круг «мест ее жительство» – от водных просторов до лесов, лугов, полей и т. д. Более того, русалка обрела признаки живого человека, чаще красивой девушки, наделенной чувствами, речью, необыкновенно прекрасным голосом, умением очаровывать мужчин, а затем увлекать их в водную пучину.

В романтической литературе русалка предстает в двух ипостасях: бездушной красавицы, которая очаровывает и губит мужчин, (М.Ю. Лермонтов, Г. Гейне, М. Горький и др.) и сострадательной молодой матери, которая и в русалочьем обличье любит свое дитя и заботится о нем (А. Мицкевич, А.С. Пушкин и др.). Правда, модификации двух названных типов бывают самые различные, поскольку их бытование в каждом конкретном произведении определяется индивидуальной судьбой героини.

В данной работе избраны произведения трех поэтов-романтиков, обратившихся к образу русалки, которые представляют три различные национальные литературы: русскую – М.Ю. Лермонтов, («Русалка», «Морская царевна»), немецкую – Г. Гейне («Лорелея», «Вечер пришел безмолвный...»), белорусскую – М. Богданович («Над возерам», «Русалка», «Скоро вечер в прошедшее канет»). Обоснованность выбора авторов и произ-

ведений объясняется стремлением показать общие тенденции литературы романтизма, которые преломляются в творческой индивидуальности избранных поэтов и подчеркивают художественную значимость и неповторимость их произведений. Гейне, Лермонтов и Богданович, будучи поэтами-романтиками, принадлежали к разным поколениям и это дало возможность проследить изменения как концепции мира и героя в романтической литературе (XIX – начала XX вв.), так и художественное воплощение образа русалки и ее отношение к людям, природе, особенно к водной стихии и т.д.

Названные поэты, по сути определявшие развитие своих литератур, хорошо знали национальный фольклор и в совершенстве владели «складом и ладом народной песни», поэтому и создавали произведения по ее образцам – мелодичные, с фольклорно-сказочным сюжетом и героем из мира народных преданий, мифов и легенд.

Одним из таких героев, без сомнения, была русалка, которая отвечала критериям романтической литературы: красива и таинственна, рождена народной фантазией и обитает в не менее таинственном подводном царстве. Не случайно образ русалки стал особенно популярным в литературе стран со значительными водными просторами. Таинственная красота русалки с обязательным атрибутом – длинными волосами – органически сочеталась с таинственным блеском и манящими глубинами воды, днем сверкающими своими многоцветными бликами, ночью отражающими холодное сияние луны. Таинственность и экзотика предусматривались концепцией мира и героя в литературе романтизма. Таинственная русалка, обитательница водных глубин, не только отвечала замыслам поэтов, но и помогала создать сказочно-фантастическую атмосферу в их произведениях.

Следует отметить, что тема русалки в литературе романтизма связана не только с *обращением* к национальному фольклору и созданием произведений в его духе, но и с *возвращением* высокой литературы в народ в форме песен и преданий, в свою очередь начинавших воздействовать на народное же творчество. Так было с произведениями Г. Гейне «Лорелея», Т. Шевченко «Думка», Максима Горького «В лесу за рекой жила фея...», которые были популярными во многих странах. Сюжеты их становились «бродячими» и передавались из поколения в поколение. Несмотря на общего «предка» – сирену из античной мифологии и древнегреческой литературы, в искусстве романтизма русалка стала героем индивидуализированным: она «при-

обрела» постоянное место жительства (в стране автора конкретного произведения) и портретно-психологическую характеристику, свойственную внешним данным и чертам характера конкретного типа женщины, представляемой в литературе. Конкретизация национально-бытовых черт героинь подчеркивала неповторимость их образов.

У Гейне:

«День меркнет. Свежеет в долине,
И Рейн дремотой объят.
Лишь на одной вершине
Еще пылает закат.

Там девушка, песнь распевая,
Сидит высоко над водой.
Одежда на ней золотая,
И гребень в руке – золотой.

И кос ее золото вьется,
И чешет их гребнем она,
И песня волшебная льется,
Так странно сильна и нежна»¹.

Не секрет, что Гейне сам признавал влияние на его произведения традиций немецкого фольклора. Как утверждал виднейший исследователь творчества поэта Ф.Шиллер, Гейне хорошо знал устное народное творчество и признавал заслуги ученых – его собирателей. Любимым сборником поэта был «Волшебный рог мальчика», который «постоянно лежал у него (Гейне) на столе»².

Сам Гейне с восхищением писал об этом сборнике и довольно часто использовал сюжеты, героев, ритмику и тональность его произведений. В их числе была и легенда о красавице, выплывавшей из реки, очаровывавшей мужчин и увлекавшей их в водяную бездну.

«У меня не хватает слов, – писал поэт о «Волшебном роге мальчика», – чтобы воздать этой книге должную хвалу. В ней заключены сильные чарующие цвета немецкого духа и кто хотел бы ознакомиться с немецким народом с его привлекательной сторон,

¹ Гейне Г. Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1971. С. 84.

² См. Шиллер Ф.П. Генрих Гейне. М., 1962. С. 81.

должен прочитать эти народные песни»³.

«Уж очень рано, – отмечал Гейне, – я воспринял влияние немецких народных песен». Однако, признавая их значимость, «чистое звучание» и «подлинную простоту», поэт стремился к художественному самовыражению. «В моих стихах..., – писал он, – народна только форма; содержание же их принадлежит цивилизованному обществу, проникнутому условностями»⁴.

И все же, влияние фольклора на поэзию Гейне коснулось не только формы, но и концепции мира и героя и даже социального фактора, оказавшего серьезное влияние на жизнь и творчество самого поэта. Проблеме формы он придавал свое, а не общепринятое значение. Форма в понимании Гейне имела активный характер и оказывала влияние на содержание произведения. «...Уловив дух народной песни, – и пользуясь его знанием, создать новые формы применительно к нашим потребностям... Буква умерщвляет, но дух дает жизнь»⁵, – писал он.

По сути дела, Гейне на 100 лет опередил свое время, предложив новый тип формы, определение которой через много лет дал советский режиссер А.Я. Таиров, назвав ее формой «эмоционально насыщенной». Тем более, что лирический аспект «Лорелеи» непосредственно связан с биографией и мироощущением Гейне. Будучи сыном купца-неудачника, поэт был вынужден принимать материальную помощь от своего дяди Соломона. Трагедия поэта усугублялась тем, что он был беззаветно и безответно влюблен в его дочерей: сначала в старшую – Амалию, затем в младшую – Терезу. Обе они отвергли талантливого поэта, поскольку он был беден и жил на подаяния их отца. Не случайно в стихотворении «Лорелея» вслед за портретной характеристикой героини автор показывает состояние души гребца-юноши, очарованного Лорелеей, а точнее силой любви к ней.

«И, силой пленённый могучей,
Гребец не глядит на волну,
Не смотрит на рифы под кручей,
Он смотрит туда, в вышину.

Я знаю, волна, свирепея,
Навеки сомкнётся над ним,

³ Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти томах. М., 1956–1959. Т. IX. С. 226.

⁴ Там же. С. 413.

⁵ Гейне Г. Собр. соч. Т. V. С. 120.

И это всё Лорелея
Сделала пеньем своим»⁶.

В том же цикле стихов «Опять на родине» (1823–24), к которому принадлежит «Лорелея», Гейне раскрывает псевдоним страдающего от неразделенной любви лирического героя.

«... я поэт немецкий,
Известный в немецкой стране.
Назвав наших лучших поэтов,
Нельзя не сказать обо мне»⁷.

Романтически таинственную красоту русалки представляет и М.Ю. Лермонтов в стихотворении «Морская царевна». Правда, лермонтовский герой принадлежит другому миру, нежели гейневский юноша-гребец: он царевич. Следует отметить, что царевич и в народном творчестве, и в литературном представляет высший социальный уровень, хотя и выступает в романтическом ореоле. Не случайно поэт наделяет его не только физической силой, но и властью. У него «рука боевая сильна», он «отважно плывет», «товарищей громко зовет»⁸. Словом, он привык властвовать, повелевать. Вряд ли из его рук может вырваться слабая красавица – русалка. В отличие от романтического гребца Гейне, лермонтовский царевич не увлечен красотой морской царевны и любовью к ней, а лишь стремится подчинить своей воле героиню. Налицо социальная ситуация: властелин (феодал, король, барин) подчиняет своей воле девушку (крепостную, бедную, лишенную возможности защитить себя). По сути Лермонтов меняет статус героев, «перемещая» их из сферы сказочно-романтической в сферу социальную, соответствующую российской реальности первой половины XIX в. Трезвой силе и самолюбанию царевича поэт противопоставляет хрупкую красоту русалки, которая, как оказывается, тоже не из простых:

«Слышит царевич: «Я царская дочь!
Хочешь провести ты с царевною ночь?»
Вот показалась рука из воды,
Ловит за кисти шелковой узды.
Вышла младая потом голова;
В косу вплелась морская трава.

⁶ Гейне Г. Стихотворения. Поэмы. Проза. С. 84.

⁷ Там же. С. 90.

⁸ См. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в четырех томах. Л., 1979. Т. I. С. 489.

Синие очи любовью горят;
Брызги на шее, как жемчуг, дрожат»⁹.

Иначе представлена и роль русалки: не она увлекает мужчину в бездну, как это было принято в фольклоре и мировой литературе романтизма, а он, царевич, лишает ее и красоты, и жизни, демонстрируя свою победу: «Эй вы! Сходитесь, лихие друзья! Гляньте, как бьется добыча моя...»¹⁰.

Результат использования своей грубой силы царевич увидел сам: не синеокая красавица

«...лежит на песке золотом,
Чудо морское с зеленым хвостом;
Хвост чешуею змеиной покрыт,
Весь замирая, свиваясь, дрожит;
Пена струями сбегает с чела,
Очи одела смертельная мгла.
Бледные руки хватают песок;
Шепчут уста непонятный упрек...»¹¹.

Эту сюжетную ситуацию можно назвать победой над русалкой. Автор дает ей двойную трактовку. Первую – можно назвать романтично-иронической, заключающуюся в фантастическом превращении красавицы в чудовище, чтобы испугать обидчика. Вторая – имеет характер философско-социальный, связанный с попранием красоты, грубым надругательством над ней. Поэт представляет два портрета русалки, по сути олицетворяющих процесс эволюции прекрасного в безобразное.

Мораль заключена в последней строке: «Шепчут уста непонятный упрек». Русалка у Лермонтова не мстит мужчинам, она выступает в роли жертвы. Трагедия бесправия женщины в жизни продолжается и после ее смерти, когда она превращается в русалку. В данном случае можно говорить о новой для литературы романтизма проблеме – проблеме социальной памяти. Не случайно Лермонтов заставляет обидчика, царевича, осознать трагический результат: у него «померк торжествующий взгляд», он «едет... задумчиво прочь». Словом, его сила и власть не только не принесли радости, но обезобразили красоту, вызвали душевное смятение героя. Поэт хорошо понимал женскую душу, видел страдания женщин от бесправия, сочувствовал их несчаст-

⁹ Там же. С. 489.

¹⁰ Там же. С. 489.

¹¹ Там же. С. 490.

ной доле. Возможно, это и стало причиной новой трактовки в его творчестве образа русалки, больше похожей на живого человека лермонтовской эпохи, чем на героиню фольклора. Не случайно исследователь творчества М.Ю. Лермонтова Т.П. Голованова¹² подчеркнула, что в ходе «идейного и художественного созревания поэта меняет свой облик и лирический герой»¹³, дополним – и героиня. Лермонтов представил две ее разновидности: жертвы грубой силы («Морская царевна»), о которой шла речь, и романтической героини байроновского типа («Русалка»). Оригинальной поэтической находкой автора в этом стихотворении является *отсутствие* портретной характеристики русалки. Поэт будто приглашает читателя вообразить ее красоту, легкость движений, чарующее звучание голоса и грусть одиночества от неразделенной любви. Лермонтов создает своеобразную психологическую атмосферу, благодаря которой героиня представлена и как часть природы. Повествование от имени лирического героя и рассказ русалки выдержаны в напевном стиле, свойственном народной песне. При этом автор четко разделяет функции повествователя и героя. Первый – знакомит читателя с героиней, по сути являющейся частью как реальной природы, так и сказочно-прекрасного подводного царства.

«Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны...
И пела русалка: «На дне у меня
Играет мерцание дня;
Там рыбок златые гуляют стада;
Там хрустальные есть города»¹⁴.

Казалось бы, русалка могла быть беззаботной и игривой, как ее фольклорные сестры, но у Лермонтова она сама открывает причину своей грусти в песне, создающей своеобразный психологический портрет героини, которая любит прекрасного юношу, а он не отвечает ей взаимностью, потому что спит. Он утонул, но не из-за коварства русалок, а став «добычей ревнивой волны». Лермонтовские русалки здесь не только красивы, но и добры: они тщетно пытаются оживить витязя своими ласками. В

¹² Т.П. Голованова – автор комментариев произведений М.Ю. Лермонтова в указанном собрании его сочинений.

¹³ Там же. С. 533.

¹⁴ Там же. С. 351.

коротком лирическом стихотворении представлена новая концепция героини. В романтическом ореоле выступает земная живая женщина.

Сошлюсь еще раз на суждение Т.П. Головановой: «В недрах ранней лирики поэта, богатой наблюдениями над внутренней жизнью человека – историей его сердечных мук и страстей, зародился новый художественный метод – психологический реализм, основоположником которого в русской литературе стал Лермонтов»¹⁵.

Внимание к внутреннему миру человека и оригинальные способы его воплощения были характерны для всего творчества поэта, эстетическое мастерство которого, вызывало восхищение современных ему критиков и читателей. Поэзией Лермонтова был буквально очарован один из авторитетнейших русских критиков В.Г. Белинский, подчеркнув в ней «свежесть благоухания» и «художественную роскошь форм», а главное, – «поэтическую прелесть и благородную простоту образов, энергию, могучесть языка, алмазную крепость и металлическую звучность стиха, полноту чувств, глубину и разнообразие идей, необъятность содержания». Перечисленные выше черты поэзии Лермонтова Белинский назвал ее «родовыми характеристическими приметами» и «залогом ее будущего, великого развития»¹⁶.

Лермонтов представляет уникальное явление не только в русской, но и в мировой культуре. У поэта была масса подражателей и последователей, использовавших его художественные находки и традиции на протяжении двух столетий развития литературы. К ним принадлежал и белорусский поэт, переводчик, литературовед Максим Богданович, в жизни и творчестве которого было много общего с жизнью и творчеством русского поэта. Жили они в разные эпохи: Лермонтов (1814–1841), Богданович (1891–1917), первый – в неполных 27 лет погиб на дуэли, второй – в 26 лет умер от туберкулеза. У обоих рано умерли матери, интеллектуальное становление обоих поэтов связано с Петербургом: Лермонтова – со Школой гвардейских подпрапорщиков, Богдановича – с университетом. Своеобразное сходство судеб сказалось и в творчестве, главными темами которого и у Лермонтова, и у Богдановича было одиночество, любовь к родине и осознание трагизма творческой личности в условиях соци-

¹⁵ Там же. С. 531.

¹⁶ См. *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. в тринадцати томах. Т. IV. М., 1954. С. 502.

ального (Лермонтов) и национального (Богданович) гнета. Не случайно эти проблемы оба поэта затрагивают даже в своих переводах. Оба обратились к одним и тем же произведениям Генриха Гейне: «Сосна и пальма», «Они любили друг друга» и др. Нет сомнений, что образ русалки в творчестве и Лермонтова, и Богдановича навеян «Лорелей» («Не знаю, что стало со мною...») Гейне. В данном случае речь не идет ни о тематических совпадениях, ни даже о сходствах жизненных коллизий. Более важной представляется концептуальная и художественная связь творческих принципов названных поэтов. Гейне и Лермонтов испытали горечь изгнания, Богданович – национальное угнетение. Поэтому для творчества их были характерны мотивы одиночества и душевных страданий. Гребец («Не знаю, что стало со мною...») Гейне, заслушавшись пения Лорелеи, разобьется о скалы. Русалка Лермонтова (одноименное стихотворение) тоскует от неразделенной любви, предмет которой – прекрасный чужестранец – мертв. Богданович использовал оба сюжета: «губительной силы» и коварства русалок (одноименное стихотворение) – от Гейне, и русалки, не приносящей зла, – от Лермонтова. У Богдановича русалкам посвящены три стихотворения, из них поэтическая миниатюра «Над возерам» имеет вариант на русском языке под названием «Скоро вечер в прошедшее канет». Белорусский вариант стихотворения Богданович написал в России, когда жил в Ярославле, но опубликовал его в прогрессивной белорусской газете «Наша ніва» в 1909 г. Миниатюра имела три варианта на белорусском языке. Интересным представляется вариант № 2, в котором поэт указывает место действия произведения – реку Неман.

«Заціхае і грукат і гоман.
Месяц выплыў у небе і свеціць,
Як шырока ён кінуў на Нёман
Залацістыя, яркія сеці»¹⁷.

В окончательном варианте Богданович место действия переносит с Немана на безымянное озеро, но остальной текст оставляет неизменным. Белорусский и русский варианты идентичны.

«Скоро вечер в прошедшее канет.
Блещут звезды пушистые, светит

¹⁷ *Багдановіч М. Збор твораў у трох тамах. Мінск. Т. I. 1992. С. 570.*

Месяц бледный, холодный и тянет
Из реки серебристые сети.
В них русалки запутали косы, —
Рвут и путают влажные нити.
Ночь плывет над землей, сеет росы,
Тихо шепчет русалкам: «Усните»¹⁸.

К сожалению, осталась не выясненной причина изменения в стихотворении места действия. Критика считает, что работа над ним осталась незавершенной, поскольку существует несколько его вариантов под различными названиями на русском и белорусском языках¹⁹. Нет оснований ни соглашаться с мнением критики, ни оспаривать его, хотя выразительным свидетельством завершенности произведения является совершенство его формы и концепция героя. Внимание поэта сосредоточено на показе красоты природы в ночное время, имеющей ярко выраженный белорусский характер. Не случайно Богданович отказался от местного колорита – своей малой родины, любимого наднеманского края. Этим автор подчеркивает красоту родины большой – Беларуси. В представленной миниатюре наблюдается необычное художественное выражение особенностей пейзажа: оригинальные эпитеты («звезды пушистые», вместо лучей луны и их отблесков в озере, «серебристые сети» и «влажные нити»), метафоры («ночь сеет росы», «блещут звезды», в серебряных нитях «русалки запутали косы», «месяц... тянет из реки серебристые сети»), с помощью которых создается атмосфера таинственности природы и грустного одиночества лирического героя, который наблюдает эту картину. Важен и философский смысл миниатюры, заключенный в первой «Скоро вечер в прошедшее канет» и предпоследней строках восьмистишья: «Ночь плывет над землей»²⁰. Русалка у Богдановича является не только частью тайны мироздания, и частью пейзажа, но и подчиняется общим законам природы:

«Ночь плывет над землей, сеет росы,
Тихо шепчет русалкам: «Усните»²¹.

Интересен ночной призыв русалкам: «Усните». У ночной поры есть более важные задачи: сеять росу, хранить спокойствие

¹⁸ Там же. С. 354.

¹⁹ Там же. С. 570.

²⁰ Там же. С. 354.

²¹ Там же. С. 354.

и величие природы, показывать лучистость звезд. Шалости и игры русалок могут помешать человеку в осмыслении вечной красоты природы. Следует обратить внимание и на одну-единственную отличительную деталь портретной характеристики белорусской русалки: в отличие от Гейне и Лермонтова, обративших особое внимание на распущенные, будто свободно льющиеся, как вода, длинные, блестящие волосы своих героинь, у русалок Богдановича они заплетены в косы, как у земных живых девушек – белорусок и, как было принято, в белорусском народном творчестве.

«Максим Богданович – поэт народный, – писал О.А. Лойко. – Но сущность, эстетическая природа его творчества качественно иная... Его народность... исходила из эстетического раскрытия народной жизни, непосредственного выявления мыслей и чувств народа, открытия национального характера»²².

В стихотворении «Русалка» Богданович представляет свою героиню в воспоминаниях о ее земной жизни, воплощающей колорит национального бытия белорусов и прежде всего веселого праздника – ночи накануне Ивана Купалы, когда девушки около воды жгут костры, прыгают через них, танцуют, поют песни и бросают венки в воду. И снова, в отличие от Лермонтова, белорусский поэт показывает русалочью жизнь не в блеске сказочного царства, а в подводной «глубине и тишине», среди «неживых тел». В стихотворении используются антитезы, помогающие понять трагедию русалки, которая обладает памятью и чувствами живой, причем страдающей, женщины-белоруски. Героиня Богдановича и свою жизнь, и окружающий ее мир способна анализировать, осмыслять, сравнивая свое «живое» прошлое с тем, что она видит после смерти.

«Скучно мне в глубине, в тишине;
Вспоминаю на дне о весне...
И с тоскою я в речку ложусь,
Горько плачу, из воды рвусь, грудью бьюсь!
Там цветет, веет хмелем весна, –
Здесь лишь холод и тьма, тишина*»²³.

²² Лойка А.А. Паэт нараджаецца не аднойчы // Багдановіч М. Збор твораў у трох тамах. Т. I. С. 42–43.

²³ Там же. С. 205–206.

* Здесь и далее стихотворения М. Богдановича даются в переводах автора статьи.

Тоска русалки связана с ее одиночеством и горечью существования в подводном мире. Жизнь на земле, особенно прекрасной весной, продолжается. Сцены возвращения на землю и общения с живыми людьми разыгрываются лишь в воображении русалки, как ее мечта, в том числе мечта

Выйду, белая, из темной воды [...]
[...] людей отыщу, отведу [...]
Вы потешьте-ка меня молодую!
Как начну обнимать, целовать, –
Будут биться, затихать, умирать.
А я громко смеюсь, хохочу,
Обхвачу их, не пушу, защекочу!
Хороша ты, игра, весела!
Хороши вы, неживые тела!»²⁴

Богданович часто использовал аллегории и ассоциации. Влюбленный в белорусскую природу и белорусский фольклор поэт вводил в мир своего творчества его фантастических героев – русалок, лесных царей, лесовиков, «одушевлял» деревья, звезды, цветы, но наделял их не могуществом, а несчастливой судьбой своих поработанных соотечественников или горьким одиночеством, которое остро испытывал сам. В этом плане интерес представляет статья Богдановича о Лермонтове с выразительным названием «Одинокий».

«Присмотритесь к лермонтовским тропам и эпитетам, – пишет белорусский поэт, – и вас непременно поразит редкостная, ничем не нарушаемая одиночность их. «Печать страстей», «роковой конец», «мрак могильный», «злобы яд», «бледное чело...» – этими выражениям так и пестрят страницы лермонтовских произведений. И думается, что безмерно велико было это одиночество и тяжек был его груз, если даже громадная творческая сила Лермонтова не могла его преодолеть»²⁵.

В короткой статье Богдановича, посвященной 100-летию со дня рождения Лермонтова, глубокий анализ трагедии русского поэта сочетается с восторженной влюбленностью в его творчество. Подчеркивая факт краткости жизни своего великого предшественника, Богданович увидел в его творчестве то величие, которое «сделалось радостью жизни для очень многих людей. И поэтому многие с чувством живой благодарности вспо-

²⁴ Там же. С. 205.

²⁵ *Багдановіч М.* Збор твораў у трох тамах. Т. II. С. 249–250.

нят ныне этого гениального, но одинокого, наедине с самим собой оставленного человека»²⁶.

Сказанное выше позволяет сделать следующие выводы:

– образ русалки в эстетическом сознании народов мира живет еще с доисторических времен, но особую популярность он получил в литературе эпохи романтизма;

– выбор произведений Гейне, Лермонтова, Богдановича, героиней которых была русалка, определялся их сходством и проблемно-художественной неповторимостью каждого;

– названные поэты опирались на общепринятые в европейских литературах традиции, начиная с античности, и на традиции немецкого, русского и белорусского фольклора. В образе русалки в их произведениях оживал новый тип героя, отражавший национальную специфику жизни своего народа;

– каждый из поэтов нашел особое «место жительства» своей героини, являющееся его малой или большой родиной: у Гейне – берег Рейна, у Лермонтова – река и море с российскими березами, у Богдановича – река Неман и безымянное озеро с типичными для Беларуси лесными зарослями;

– русалка в творчестве каждого поэта показана в трагическом ракурсе, одновременно она олицетворяет как распространенный социальный тип (бесправная, зависящая от мужчин, доведенная до самоубийства женщина), так и тип национального характера (немецкого, русского и белорусского);

– в произведениях каждого из поэтов природа и окружающий русалку мир, помимо общей для всех психологической функции, несут дополнительную художественно-смысловую нагрузку: у Гейне – социально-фольклорную (предрешенность гибели гребца), у Лермонтова – социально-аллегорическую (противопоставление реального мира идеальному, прекрасному подводному царству русалок), у Богдановича – социально-философскую (прекрасна земная природа и жизнь даже в несовершенном мире, а подводной красоты нет: там холод и тьма).

²⁶ Там же. С. 253.

ПРОЗА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА И ПИСЬМА В.Г. БЕЛИНСКОГО

«Герой нашего времени» стал первым психологическим романом в русской литературе. От пластичности, созерцательности, гармоничной уравновешенности Пушкина и Гоголя, когда писатель (поэт) как будто смотрит на всё с вершины, Лермонтов переходит, как бы спускаясь с этой вершины, к подробному анализу нравственного состояния человека, положив начало традиции психологической прозы в русской литературе. Душа человека впервые предстает крупным планом и так ярко. Это было обусловлено не только своеобразием лермонтовского художественного дара, но и объективными факторами – с одной стороны, ходом развития литературы, ее движением с вершин гармонии к пристальному взгляду на дисгармоничный внутренний мир человека, а с другой стороны – особенностью идейного и духовного развития общества в ту эпоху (в 30-е годы XIX века).

Такой особенностью было усиленное внимание к этическим вопросам. Это выразилось, в частности, в появлении литературно-философских кружков, которые собирали молодых ученых, поэтов, литераторов и представляли собой прообраз формирующейся интеллигенции. Интересы кружков в некоторых случаях были более политического характера (как в кружке А.И. Герцена и Н.П. Огарева), а в некоторых случаях – более философско-эстетического (как, например, в кружке Н.В. Станкевича), но общим для них был поиск нового взгляда на всё происходящее, стремление найти ответ на главные вопросы бытия, основываясь на самых последних достижениях мировой философской мысли (в частности, идей Гегеля, Фихте, Шеллинга).

Кружки молодых философов и литераторов, находясь как бы на острие общественных настроений и идей того времени, уловили и ярко выразили в своей деятельности насущную потребность идейного развития общества на этом этапе, связанную с бурным развитием его самосознания, что во многом нашло выражение в художественной литературе. При этом скованность внешних условий в существовавшей тогда политической ситуации усиливала интерес к внутреннему миру человека, к осмыслению «вечных» тем – о смысле жизни, бессмертии души, отношении личного и общественного.

Прежде всего, это относится к кружку Н.В. Станкевича, который оказал большое влияние как на идейное и духовное развитие общества в целом, так и, разумеется, всех его участников. Кстати, здесь уместно упомянуть, что Н.В. Станкевич, русский философ, литератор, просветитель, 200-летие со дня рождения которого отмечалось в 2013 году¹, имеет в том числе и сербские корни: его дед по отцовской линии (говорится в книге Ю.В. Манна «В кружке Станкевича»²) был выходцем из Сербии, поселившимся в России, в Воронежской губернии, в XVIII веке.

Среди участников кружка был и В.Г. Белинский. Его живой и пристальный интерес к философскому познанию и осмыслению бытия получил в кружке подходящую почву для размышлений и собственного идейного развития, в центре которого были этические вопросы. С присущей ему страстью и увлеченностью он сосредоточился на этих вопросах – и прежде всего в переписке. В его статьях они, конечно, тоже находили отражение, но не в таких масштабах (в том числе и по цензурным причинам). А главным средоточием его духовно-нравственных исканий стала переписка, в которой характерный для того времени усиленный интерес к внутреннему миру человека и проблеме личности выразился, наверное, наиболее сильно, чем у кого бы то ни было из современников. В одном из писем он восклицал: «Меня теперь всего поглотила идея достоинства человеческой

¹ См. об этом статьи: *Монахова И.* Живой идеал правды и чести. К 200-летию со дня рождения Н.В. Станкевича // Наш современник. № 10, 2013. С. 260–266; *Монахова И.* Истина на Большой Дмитровке. К 200-летию со дня рождения Н.В. Станкевича // Литературная газета. № 42, 23 октября 2013. С. 5.

² *Манн Ю.В.* В кружке Станкевича. М., 1983. С. 24.

личности и ее горькой участи – ужасное противоречие!»³; «Для меня теперь *человеческая личность* выше истории, выше общества, выше человечества. Это мысль и дума века!» (XI, 556).

Как подчеркивал В.В. Зеньковский, «с Белинским более, чем с кем-нибудь другим, в развитии русского философского сознания связан принципиальный *этицизм*», «особенно остро выдвигает он проблему личности и общества», а «вопрос *метафизического обоснования* персонализма приобретает для него первостепенное значение»⁴. Собственно, в этом одна из причин того, что Белинский так упорно допытывался в письмах ответов на главные этические вопросы: это было важно для него и с философской точки зрения, и с точки зрения литератора, чьи литературно-критические статьи имели существенную философскую основу, и с точки зрения его непосредственного интереса как человека, по своему характеру очень тонко и сильно чувствующего не только свои, но и чужие несчастья и проблемы, не только драматизм своей собственной жизни, но и жизни любой другой личности. В одном из писем он замечал: «У меня такая несчастная натура: истерзанный, убитый, исколесованный собственными горестями, я еще могу терзаться и мучиться чужими» (XII, 37–38).

Помимо свойств личности Белинского и его литературной одарённости это объясняется еще и тем, что рамки его практической деятельности (где присутствовала цензура), а также рамки самого литературно-критического жанра не позволяли выразить все волновавшие его вопросы и весь его талант, в котором заключались и поэтический пафос, и философская составляющая, а не только исследовательский и публицистический дар критика.

По замечанию Л.Я. Гинзбург, «ранние письма Белинского являются замечательным документом своеобразной психологической интроспекции, как бы материалом, непосредственно подготовляющим русский психологический роман. <...> Даже среди своих знаменитых сверстников Белинский уникален по напряженности, по неутомимости нравственной жизни. <...> На протяжении нескольких лет Белинский сознательно создает ряд

³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959. Т. XI. С. 558. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте.

⁴ Зеньковский В.В. История русской философии. М., 2011. С. 264, 261, 262.

моделей эпохального человека, – человека, в котором сосредоточилась умственная энергия исторического момента»⁵.

Таким образом, письма Белинского 30-х годов – это яркий и характерный выразитель общественных настроений, из которых в том числе возникла и проза Лермонтова. В то же время письма Белинского – это отражение той основы, на которой строилась проза поэта. В этом качестве они в данном случае и рассматриваются – как характерное и, может быть, самое яркое воплощение интереса молодого поколения тех лет (образованной его части) к осмыслению этических вопросов и эволюции общества в целом – на важном этапе самосознания.

В откликах на произведения Лермонтова в статьях и письмах Белинского особенно заметно, что они близки критику не только как образец высокохудожественного творчества, но и как выражение мыслей, чувств, воззрений его поколения. Например, в письме В.П. Боткину от 13 июня 1840 года он пишет:

«В нас отразился один из самых тяжелых моментов общества, силою отторгнутого от своей непосредственности и принужденного тернистым путем идти к приобретению разумной непосредственности, к очеловечению. Положение истинно трагическое! В нем заключается причина того, что наши души ходят на дома, построенные из кокор – везде щели. Мы не можем шагу сделать без рефлексии, беремся за кушанье с нерешимостью, боясь, что оно вредно. Что делать? Гибель частного в пользу общего – мировой закон. <...> Меня убило это зрелище общества, в котором действуют и играют роли подлецы и дюжинные посредственности, а все благородное в даровитое лежит в позорном бездействии на необитаемом острове. <...> Не тебя, а целое поколение обвиняю я в твоём лице. Отчего же европеец в страдании бросается в общественную деятельность и находит в ней выход из самого отчаяния? О горе, горе нам –

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови⁶.

<...> Лермонтов великий поэт: он объектировал современное общество и его представителей» (XI, 526–527).

В письме К.С. Аксакову от 23 августа 1840 г.:

⁵ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 77, 110.

⁶ Цитата из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Дума».

«Мне всё кажется, что жизнь слишком ничтожна для того, чтобы стоило труда жить; а между тем и живешь, и страдаешь, и любишь, и стремишься, и желаешь. <...> Так или иначе, только результат всё один и тот же:

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
Такая пустая и глупая шутка ⁷.

Да и какая наша жизнь-то еще? В чем она, где она? Мы люди вне общества, потому что Россия не есть общество. У нас нет ни политической, ни религиозной, ни ученой, ни литературной жизни. Скука, апатия, томление в бесплодных порывах – вот наша жизнь» (XI, 546).

Белинский в письмах выразил стремление российского общества той эпохи к самосознанию, что нашло выражение в литературе XIX века, в которой психологизм стал в дальнейшем, в середине и второй половине этого столетия, центральным направлением и главной отличительной особенностью. По замечанию Е.Ю. Тихоновой, «психологизм писем Белинского, наряду с прозой Лермонтова, открывает неведомые душевные глубины, исследование которых будет присуще уже новому поколению писателей»; в переписке Белинского 1830-х гг. «возможно, впервые в литературе душевные движения прослеживались без попыток сглаживания. <...> Это писалось за несколько лет до появления “Героя нашего времени” и бесстрашных печоринских признаний, когда в характеристике психических состояний человека еще царила романтическая однотонность» ⁸.

По письмам Белинского видно, что восприятие им поэзии Лермонтова – это не просто восхищение, а очень близкое, родственное восприятие: как будто Лермонтов в поэзии высказал и лично его, Белинского, заветные и очень насущные мысли, а также боль, тревоги, надежды. То есть Белинский как будто находил в поэзии Лермонтова образное и очень точное выражение и своих размышлений и настроений.

Например, о его поэме «Демон» он писал в одном из писем: «”Демон” сделался фактом моей жизни, я твержу его другим, твержу себе, в нем для меня – миры истин, чувств, красот» (XII, 86).

В другом письме Белинский цитирует строчки из этой поэмы как очень близкие и созвучные своему состоянию и на-

⁷ Цитата из стихотворения М.Ю. Лермонтова «И скучно, и грустно...».

⁸ Тихонова Е.Ю. Человек без маски. В.Г. Белинский: Грани творчества. М., 2006. С. 35, 83.

строению: «Опыт сорвал покров с жизни – и я увидел румяна на очаровательных щеках этого призрака, увидел, что об руку с ним идет смерть и тление – противоречие. Она хороша для тех, для кого хороша, и только на то время, когда хороша. Для меня она никогда не была добра, и я бескорыстно курил ей фимиам, как Дон Кихот своей Дульцинее. <...> Теперь эти стихи Лермонтова – для меня то же, что для набожного мусульманина стихи из алкорана:

Кто устоит против разлуки,
Соблазна новой красоты,
Против усталости и скуки
И своенравия мечты?» (XII, 38–39).

В письме В.П. Боткину от 3–10 февраля 1840 г. Белинский писал: «Во 2 № “Отечественных записок” ты прочтешь его (Лермонтова. – И.М.) “Колыбельную песню казачки” – чудо! А это:

В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть,
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.
Есть сила благодатная
В созвучьи слов живых.
И дышит непонятная
Святая прелесть в них.
С души как бремя скатится,
Сомненье далеко –
И верится, и плачется,
И так легко, легко!⁹

Как безумный, твердил я и дни и ночи эту чудную молитву, – но теперь я твержу, как безумный, другую *молитву*:

И скучно, и грустно!.. И некому руку подать
В минуту душевной невзгоды!..
Желанья!.. Что пользы напрасно и вечно желать?
А годы проходят – все лучшие годы!
Любить... но кого же?.. На время не стоит труда,
А вечно любить невозможно.
В себя ли заглянешь? – там прошлого нет и следа:
И радость, и мука, и всё там ничтожно...
Что страсти? – Ведь рано иль поздно их сладкий недуг

⁹ Стихотворение Лермонтова «Молитва».

Исчезнет при слове рассудка;
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, –
Такая пустая и глупая шутка...

Эту *молитву* твержу я теперь потому, что она есть полное выражение моего моментального состояния» (XI, 442).

Стихотворение Лермонтова «Молитва» Белинский также цитирует и еще в одном письме (В.П. Боткину от 24 февраля – 1 марта 1840 г.), связывая с ним и свои мысли о религии: «Для меня Евангелие – абсолютная истина, а бессмертие индивидуального духа есть основной его камень. Временем тепло верится:

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко,
И верится, и плачется,
И так легко, легко.

Да, надо читать чаще Евангелие – только от него и можно ожидать полного утешения» (XI, 476).

В письме В.П. Боткину от 6 февраля 1843 года он замечает: «Теперь <...> я не читаю стихов (и только перечитываю Лерм<онтова>, всё более и более погружаясь в бездонный океан его поэзии)» (XII, 129).

В конце жизни, в одном из последних писем (К.Д. Кавелину от 7 декабря 1847 г.), Белинский опять же находит созвучие своим мыслям и настроениям в стихах Лермонтова: «Иной раз, право, делается легко и весело от мысли, что жизнь – фантазмагория, что, как мы ни волнуемся, а придет же время, когда и кости наши обратятся в пыль,

И будет спать в земле безгласно
То сердце, где кипела кровь,
Где так безумно, так напрасно
С враждой боролася любовь¹⁰» (XII, 454).

В то же время следует отметить, что речь идет не о личном сходстве этих двух выдающихся людей, не о сходстве их характеров, их личных свойств, а о том, что они оба были одними из самых ярких выразителей характерной особенности своего поколения (то есть образованной молодежи 1830-х годов) – стремления к самосознанию, к познанию внутреннего мира человека, судьбы и места личности в современном обществе и вообще в мироздании, в вечности. Это всё главные мотивы не

¹⁰ Цитата из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Оправдание».

только лирики Лермонтова (что соответствует специфике самого этого жанра), но и его прозы.

Как в увеличительное стекло, он рассматривает свойства души человека и ее мельчайшие, глубинные движения, подобно тому, как исследователь природы изучает строение и свойства материи. Собственно, в романе «Герой нашего времени» эта «идеология» пристального взгляда прежде всего на человека, на состояние и жизнь его души не только видна из текста этого произведения, но и прямо сформулирована там – в «Предисловии» к «Журналу Печорина»: «История души человеческой, – пишет Лермонтов, – 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»¹¹.

Причем эта особенность свойственна в наибольшей степени именно «Герою нашего времени» Лермонтова – наиболее зрелому из его прозаических произведений и единственному законченному из них. То есть Лермонтов постепенно пришел именно к такой тематике, такому стилю, такому пафосу, каковы они в «Герое нашего времени», и именно этот предмет – «историю души» – счел в итоге самым важным. Так, например, в романе «Вадим», казалось бы, тема более яркая, значительная, связанная с историческими событиями и позволяющая создать более масштабную картину. Но тем не менее, это произведение осталось незаконченным, и его тематика, стиль, художественный метод не стали тем новым словом, новым этапом в русской литературе, каким стал «Герой нашего времени» именно благодаря его подчеркнутому психологизму. Написанный лет на пять раньше его «Вадим» – сочинение скорее романтического, чем реалистического характера – мало напоминает его по стилю, языку и образному строю. Даже трудно представить, что автор обоих произведений – один и тот же человек.

Неоконченное сочинение «Княгиня Лиговская», написанное за два–три года до «Героя нашего времени», напоминает отчасти этот роман (здесь тоже показано светское общество, даже имена и фамилии главных героев здесь те же – Печорин, Лиговская), но и здесь еще нет того Лермонтова, каким он стал в «Герое нашего времени». В «Княгине Лиговской» нет еще той исповедальной интонации, подчеркнутого психологизма, также как и

¹¹ Лермонтов М.Ю. Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 498.

того своеобразного лермонтовского стиля, каким отличается «Герой нашего времени», – лаконичности, афористичности, емкости слова, яркости образов и того, что Белинский называл «лермонтовским элементом».

То есть Лермонтов проделал за это время большой путь, стремясь найти именно ту тему, тот предмет для своего сочинения, которые позволят ему сказать самое важное о жизни, самое существенное, и одновременно найти свой взгляд на этот предмет, то есть тот художественный метод, который позволит наиболее ярко показать этот предмет. И то и другое для него было связано именно с современностью, с сегодняшним днем – и предмет (это подчеркнуто названием: герой *нашего* времени), и художественный метод – подчеркнутое внимание к внутреннему миру человека, что соответствовало духу времени. Именно это сделало прозу Лермонтова новаторской, открывшей новую страницу в русской литературе.

В частности, Белинский, отмечая в статье «Стихотворения М. Лермонтова» (1841), что «чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества» (IV, 502), так обозначает особенность той эпохи и человека того времени: «Наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, “рефлексии”. *Вопрос* – вот альфа и омега нашего времени. <...> Наш век есть век размышления. Поэтому рефлексия (размышление) есть законный элемент поэзии нашего времени, и почти все великие поэты нашего времени заплатили ему полную дань» (IV, 518–520).

В статье о «Герое нашего времени» (1840) Белинский также характеризует человека того времени: «Дух его созрел для новых чувств и новых дум, сердце требует новой привязанности: *действительность* – вот сущность и характер всего этого нового. Он готов для него; но судьба еще не дает ему новых опытов, и, презирая старые, он всё-таки по ним же судит о жизни. Отсюда это безверие в действительность чувства и мысли, это охлаждение к жизни, в которой ему видится то оптический обман, то бессмысленное мелькание китайских теней. – Это переходное состояние духа, в котором для человека всё старое разрушено, а нового еще нет, и в котором человек есть только возможность чего-то действительного в будущем и совершенный призрак в настоящем. Тут-то возникает в нем то, что на простом языке называется и “хандрою”, и “ипохондрией”, и “мнительностью”, и “сомнением”, и другими словами, далеко не выражающими сущ-

ности явления, и что на языке философском называется *рефлексией*» (IV, 253).

С этим связано, как отмечает Белинский в той же статье, и своеобразие романа и его героя: «Этот человек не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду; горько обвиняет он себя в своих заблуждениях. В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою. Он сделал из себя самый любопытный предмет своих наблюдений и, стараясь быть как можно искреннее в своей исповеди, не только откровенно признается в своих истинных недостатках, но еще и выдумывает небывалые или ложно истолковывает самые естественные свои движения» (IV, 266).

В рецензии на «Героя нашего времени» (1840) Белинский также подчеркивает как особенность этого произведения отраженный в нем «важный современный вопрос о внутреннем человеке» и новизну лермонтовской прозы: «В основной идее романа г. Лермонтова лежит важный современный вопрос о внутреннем человеке, вопрос, на который откликнутся все, и потому роман должен возбудить всеобщее внимание, весь интерес нашей публики. Глубокое чувство действительности, верный инстинкт истины, простота, художественная обрисовка характеров, богатство содержания, неотразимая прелесть изложения, поэтический язык, глубокое знание человеческого сердца и современного общества, широкость и смелость кисти, сила и могущество духа, роскошная фантазия, неисчерпаемое обилие эстетической жизни, самобытность и оригинальность – вот качества этого произведения, представляющего собою совершенно новый мир искусства» (IV, 146–147).

Хотя весь роман «Герой нашего времени» посвящен исследованию души человека, но больше всего эта особенность, конечно, проявилась в «Журнале Печорина», особенно в главе «Княжна Мери». Здесь «журнал» в наибольшей степени действительно приобретает характер очень личного дневника с почти ежедневными записями и «исповедальным» строем повествования. Собственно, обращение автора в этом романе к форме дневника уже само по себе подчеркивает его намерение создать портрет героя своего времени, прежде всего, путем выявления особенностей его души, а также и одну из особенностей «героя нашего времени», и, значит, и самого этого времени – пристальный взгляд человека на себя: на свой внутренний мир, на по-

ступки, на всю свою жизнь. Ведь в романе Лермонтова «журнал» «написан» самим героем. Вот несколько характерных отрывков из него, в которых самопознание героя с открытием порой «едких истин» и высказыванием «больше правды, нежели бы вы того желали» (по словам Лермонтова из предисловия к роману) представлено как процесс, происходящий сейчас, на глазах читателя, как путь героя и его поколения к осознанию себя:

«У меня врожденная страсть противоречить; целая моя жизнь была только цепь грустных и неудачных противоречий сердцу или рассудку. Присутствие энтузиаста обдаёт меня крещенским холодом, и, я думаю, частые сношения с вялым флегматиком сделали бы из меня страстного мечтателя»¹².

«Я к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается; рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае – труд утомительный, потому что надо вместе с этим и обманывать»¹³.

«Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую всё, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше не способен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие – подчинять моей воле всё, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха – не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, – не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость»¹⁴.

«Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле – разрушать чужие надежды? С тех пор как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя»¹⁵.

«Я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерение, раз-

¹² Лермонтов М.Ю. Сочинения. Т. 2. С. 516.

¹³ Там же. С. 517.

¹⁴ Там же. С. 539–540.

¹⁵ Там же. С. 546.

рушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть всё огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов, – вот что я называю жизнью»¹⁶.

«Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других?.. Я стал не способен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе»¹⁷.

«Из жизненной бури я вынес только несколько идей – и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй?..»¹⁸.

«Были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!.. <...> Какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо, с своими бесчисленными жителями, на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и сильного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою...»¹⁹.

«Пробегаю в памяти всё мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений – лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудие казни, я упал на голову обре-

¹⁶ Там же. С. 548–549.

¹⁷ Там же. С. 557.

¹⁸ Там же. С. 567.

¹⁹ Там же. С. 584.

ченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания – и никогда не мог насытиться. Так, томимый голодом в изнеможении засыпает и видит перед собою роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображения, и ему кажется легче; но только проснувшись – мечта исчезает... остается удвоенный голод и отчаяние!»²⁰.

Такое же усиленное внимание к этической тематике, к «истории души» – и в переписке Белинского. В одном из писем он сетовал на то, что «только поэтам предоставлена завидная участь *вполне* высказывать себя, а нашему брату (критику. – И.М.) и то хорошо, коли удастся намекнуть» (XI, 266). Переписка была как раз той сферой жизни Белинского, где он смог, с одной стороны, полностью высказаться, а с другой – исследовать в своих философских размышлениях проблему личности. Как известно, философский путь Белинского был сложным, а его идейное развитие – весьма стремительным. Но какие бы философские теории его ни увлекали, проблема личности неизменно оставалась в центре его внимания, и в этом было своеобразие Белинского-философа. По замечанию Л.Я. Гинзбург, «философия молодого Белинского – своего рода прикладная этика»²¹.

Причем размышления Белинского отличаются именно той искренностью, прямотой, беспристрастностью, даже жесткостью во взгляде и на себя и вообще на человека, – словом, теми свойствами, которые так ценил Лермонтов-рассказчик в «сочинении» Печорина – его «журнале».

Вот несколько цитат из переписки Белинского (1830-х и начала 1840-х гг.), которые хотя бы отчасти позволяют представить дух, настрой его размышлений:

«Я не из числа тех низких людей, которые тогда только чувствуют благодарность за прилагаемые об них старания, когда оные бывают не тщетны. <...> Для меня нет ничего тягостнее, ужаснее, как быть обязанным кому-либо» (XI, 36–37).

«Я не умею нежничать, но умею чувствовать. <...> Сообразивши все обстоятельства моей жизни, я вправе назвать себя несчастнейшим человеком... В моей груди сильно пылает пламя

²⁰ Там же. С. 564.

²¹ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 119.

тех чувств, высоких и благородных, которые бывают уделом немногих *избранных* – и при всем том меня очень редкие могут ценить и понимать...» (XI, 48–49).

«Равенства нет в природе, потому что один умен, а другой глуп, один благороден, а другой подл, и как в уме, как и в благородстве есть тысячи степеней. Я не признаю неравенства, основанного на правах рождения, чиновности и богатства, но признаю неравенство, основанное на уме, чести и образованности. <...>

Бог есть любовь и истина. <...> Мир, или вселенная, есть Его храм, а душа и сердце человека, или, лучше сказать, внутреннее Я человека, есть Его алтарь, престол, Его *святая святых*. <...> Человек свободен, долга не существует для него; он должен быть добродетелен не по долгу, а по любви, он должен следовать добру не потому, что оно полезно, а потому, что в нем заключается его счастье». (XI, 142–153).

«Тебе известны мои понятия о людях; ты знаешь, что я разделяю их на два класса – на людей с зародышем любви и людей, лишенных этого зародыша. Последние для меня – скоты, и я почитаю слабостию всякое снисхождение к ним. Но когда я вижу человека с зародышем чувства, то как бы глубоко ни пал он, но если в самом падении он сохранил инстинкт истины и сознание своего падения – он брат мой, и я не могу презирать его. <...>

Я не в состоянии поддерживать ложных отношении *внешней* дружбы, <...> самолюбие во мне есть такое чувство, которое переживет самую жизнь мою». (XI, 161–167).

«Меня радует усиление моей способности любить людей: это счастье, тогда как презирать и ненавидеть их есть истинное несчастье». (XI, 183).

«Я понял, что всякая ненависть, хотя бы то и ко злу, есть жизнь отрицательная, а всё отрицательное есть призрак, небытие, что мало любви к добру гораздо выше, нежели много ненависти ко злу. <...>

Уже не счастья, не блаженства, как прежде, а страдания прошу, желаю и ищу я себе. *Мыслить и страдать* – вот грустная и неполная жизнь, до какой я только способен возвыситься. Но я верю, что эту жизнь я *выстрадаю* себе полную и истинную жизнь духа». (XI, 187–192).

«Никто из нас не знает самого себя. Это *самосознание* есть удел действительности, а мы все идеальны, пошло идеальны, и, сверх того, отвлеченны. <...> Я еще очень много глубоко почув-

ствовал то, что недавно выговаривал, как конечное определение рассудка. Но всё это еще не то, чего надо. А надо действительности, которая бы могла удовлетворить». (XI, 262–263).

«Живет общее, гибнут индивиды. – Но что же такое это общее? – Сатурн, пожирающий собственных детей? Нет, без личного бессмертия духа жизнь – страшный призрак. <...> Понимаю цену здешней жизни. Жизнь везде одна и та же. Вопрос не во времени, не в месте, а в конечности или бесконечности. Если мое Я вечно – для меня <нет> страданий, нет обманутых надежд; не там, но всегда – вот в чем мое вознаграждение». (XI, 277).

«Действительность есть чудовище, вооруженное железными когтями и железными челюстями: кто охотно не отдается ей, того она насильно схватывает и пожирает. Вот почему прекраснейшие люди, подававшие о себе блистательнейшие надежды, часто опошляются. <...> Действительность мстит за себя насмешливо, ядовито, и мы беспрестанно встречаем жертвы ее мести. <...> Рано или поздно, но пожрет она всякого, кто живет с ней в разладе и идет ей наперекор. Чтобы освободиться от нее и вместо ужасного чудовища увидеть в ней источник блаженства, для этого одно средство – *сознать ее*. <...> Действительность не лошадь, которою можно управлять по воле, но кучер, который правит нами и преисправно похлестывает нас своим бичом. Это должно быть так и не может быть иначе, и если еще не было, то будет – и очень скоро, что ты с ужасом остановишься перед развязкою, которую присочинит оскорбленная тобою действительность к сочиненной тобою завязке» (XI, 285–294).

«Я признаю личную, самостоятельную свободу, но признаю и высшую волю. *Коллизия* есть результат враждебного столкновения этих двух волей. Поэтому – всё бывает и будет так, как бывает и будет. Устою – хорошо; паду – делать нечего. Я солдат у Бога: он командует, я марширую. У меня есть свои желания, свои стремления, которых он не хочет удовлетворить, как ни кажутся они мне законными; я ропщу, клянусь, что не буду его слушаться, а между тем слушаюсь, и часто не понимаю, как всё это делается. У меня нет охоты смотреть на будущее; вся моя забота – *что-нибудь делать, быть полезным членом общества*. А я делаю, что могу. <...>

Не только мое страдание, самое блаженство мое *тяжело, трудно и горестно*; любовь и вражда, новая мысль, новое обстоятельство – всё это во мне *тяжело и трудно и горестно*. <...> Драма жизни так устроена, что в ней нужны персонажи всех родов: видно, и моя роль нужна. Если б зависело от меня, я

попросил бы другой, да видишь – этих просьб не уважают – велют быть, чем *им*, а не *мне*, хотелось бы быть. Итак, буду играть роль, которая мне дана, и буду подвигаться к той развязке, которая мне предназначена. <...>

Авторитет и дружба – вода и огонь, вещи разнородные и враждебные; равенство – условие дружбы» (XI, 316–339).

«Великая и страшная тайна – личность человека; я узнал это по себе в последнее время. Цель христианской религии есть – возведение личности до общего, возвышение субъекта до субстанции. – “Приидите ко мне все обремененнии и труждающиеся, аз упокою вы” – говорит она, и в этих словах заключается вся важность, какую христианство дает личности. Потому-то *прощение* и *неосуждение* предписывает оно, как одно из главных своих оснований. Да, пока человек в сфере общего – я сужу его, я претендую знать его; но как скоро из сферы общего уходит он в сокровенные тайники своей индивидуальности – я могу о нем только скорбеть и молиться, могу его только прощать...» (XI, 353–354).

«Мне теперь ни до кого нет дела, я никого не люблю, ни в ком не принимаю участия, – потому что для меня настало такое время, когда я увидел ясно, что или мне надо стать тем, чем я должен быть, или отказаться от претензии на всякую жизнь, на всякое счастье. <...> Я теперь еще больше понимаю, отчего на святой Руси так много пьяниц и почему у нас *спиваются с кругу* все умные, по общественному мнению, люди» (XI, 416).

«Я завидую, мучительно завидую этой дурацкой способности предаться вполне, без рефлексии, хотя бы и пошлomu чувству. Отчего же я никогда не мог предаться весь и вполне никакому чувству» (XI, 424).

«Самая убивающая истина лучше радостной лжи: я глубоко сознаю, что не способен быть счастливым через ложь, какую бы ни было, и лучше хочу, чтобы сердце мое разорвалось в куски от истины, нежели блаженствовало ложью. <...>

Да, он настал – грозный расчет с действительностью – завеса с глаз спадает. <...> Жизнь – ловушка, а мы – мыши, иным удастся сорвать приманку и выйти из западни, но большая часть гибнет в ней, а приманку разве понюхает. <...> Живет одно общее, а мы – китайские тени, волны океана – океан один, а волн много было, много есть и много будет и кому дело до той или другой?» (XI, 438–444).

«О, пропадай это ненавистное общее, этот молох, пожирающий жизнь, эта гремушка эгоизма, самоослабляющегося в

нем! Лучше самая пошлая жизнь, чем такое общее, чтоб чорт его побрал! Пусть лучше дан будет моему разумению маленький уголок живой действительности, чем это пустое, лишненное всякого содержания, всякой действительности, сухое и эгоистическое» (XI, 467).

«Идея общества обхватила меня крепче, – и пока в душе останется хоть искорка, а в руках держится перо, – я действую. <...> Мы живем в страшное время, судьба налагает на нас схиму, мы должны страдать, чтобы нашим внукам было легче жить» (XI, 494).

«Мне заперты все пути к человеческому счастью. <...> Видно и в самом деле я нужен судьбе, как орудие (хоть такое, как помело, лопата или заступ), а потому должен отказаться от всякого счастья, потому что судьба жестока к своим орудиям – велит им быть довольными и счастливыми тем, что они орудия, а больше ничем, и употребляет, пока не изломаются, а там бросает. Так и я: <...> помучусь, поколочусь, как собака, а там издохну, т.е. погружусь в мировую субстанцию и в ней заживу на славу. Лестная перспектива впереди!» (XI, 503–504).

«Я всё думал, что горе и страдание даны человеку для того, чтобы он лучше знал радость и блаженство; но теперь, как опыт заставил меня глубже заглянуть в жизнь, я вижу, что радость и блаженство даны человеку для того, чтобы он сильнее страдал, жестокае мучился, – и жалок тот, кто ищет в жизни не минут счастья, а прочного счастья, кто видит в жизни не ряд бивуаков, а постоянный дом, с филистерским халатом! <...> Мысль о тщете жизни убила во мне даже самое страдание. Я не понимаю, к чему всё это и зачем: ведь все умрем и сгнием – для чего ж любить, верить, надеяться, страдать, стремиться, страшиться? Умирают люди, умирают народы, – умрет и планета наша, – Шекспир и Гегель будут ничто» (XI, 537–539).

«Что такое общее? <...> Молох, пожирающий собственные создания, Сатурн, пожирающий собственных чад. <...> Жизнь наша так коротка, так ничтожна, что и на великое в ней надо смотреть в уменьшительное стекло, а не делать из мелочей великого» (XI, 547–548).

«Я сам от моей молодости вижу только дым фантазий, который ест мне глаза и затрудняет дыхание; но я в том разнуюсь от тебя, что дым и называю дымом, не стою за наш век, за который ты ратуешь с таким дон-кихотским задором! <...> Что до личного бессмертия <...> – этот вопрос – альфа и омега истины и <...> в его решении – наше искупление. Я плюю на филосо-

фию, которая потому только с презрением прошла мимо этого вопроса, что не в силах была решить его» (XI, 552–553).

«Сам Спаситель сходил на землю и страдал на кресте за *личного человека*» (XI, 577).

«Субъект у него (Гегеля. – И.М.) не сам по себе цель, но средство для мгновенного выражения общего. <...> Судьба субъекта, индивидуума, личности важнее судеб всего мира. <...> Мне говорят: развивай все сокровища своего духа для свободного самонаслаждения духом, плачь, дабы утешиться, скорби, дабы возрадоваться, стремись к совершенству, лезь на верхнюю ступень лестницы развития, – а споткнешься – падай – чорт с тобою – таковский и был сукин сын... Благодарю покорно, Егор Федорыч²², – кланяюсь вашему философскому колпаку; но со всем подобающим вашему философскому филистерству уважением честь имею донести вам, что если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лестницы развития, – я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории, во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции, Филиппа II и пр. и пр.: иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головою. Я не хочу счастья и даром, если не буду спокоен насчет каждого из моих братьев по крови, – костей от костей моих и плоти от плоти моя. Говорят, что дисгармония есть условие гармонии; может быть, это очень выгодно и усладительно для меломанов, но уж, конечно, не для тех, которым суждено выразить своею участью идею дисгармонии» (XII, 22–23).

«Жизнь моя сама апатия, зевота, лень, стоячее болото, но на дне этого болота пылает огненное море. Я всё боялся, что с летами буду умирать – выходит наоборот. Я во всем разочаровался, ничему не верю, ничего и никого не люблю, и однако ж интересы прозаической жизни всё менее и менее занимают меня, и я всё более и более – гражданин вселенной. <...> Личность человеческая сделалась пунктом, на котором я боюсь сойти с ума» (XII, 52).

«Социальность, социальность – или смерть! Вот девиз мой. Что мне в том, что живет общее, когда страдает личность? Что мне в том, что гений на земле живет в небе, когда толпа валется в грязи? Что мне в том, что я понимаю идею, что мне открыт мир идеи в искусстве, в религии, в истории, когда я не могу этим делиться со всеми, кто должен быть моими братьями по человечеству, моими ближними по Христе, но кто – мне чужие и

²² Имеется в виду Гегель.

враги по своему невежеству? Что мне в том, что для избранных есть блаженство, когда большая часть и не подозревает его возможности? Прочь же от меня блаженство, если оно достояние мне одному из тысяч! Не хочу я его, если оно у меня не общее с меньшими братьями моими!» (XII, 69).

«Сердце мое не охладело, нет, оно умирает не от холода, а от избытка огня, которому нет пищи, не от недостатка жизни внутренней, а от ее избытка, не находящего для себя пищи вовне. Обаятелен мир внутренний, но без осуществления вовне он есть мир пустоты, миражей, мечтаний. Я же не принадлежу к числу чисто внутренних натур, я столь же мало внутренний человек, как и внешний, я стою на рубеже этих двух великих миров» (XII, 76).

«Разве рождение и гибель человека не случайность? Разве жизнь наша не на волоске ежечасно и не зависит от пустяков? <...> Что же такое личность после этого, если не сосуд с драгоценною жидкостью: аромат вылился – и сосуд бросают за окно!» (XII, 97–98).

«Жизнь ничего мне не дала, но люблю жизнь; смерть сулит мне вечный покой, но не люблю смерти. Не упрекаю себя за малодушие – такая натура моя, и в ее любви к жизни я вижу живое начало» (XII, 157).

Цитаты из писем Белинского показывают, что этическая проблематика (особенно состояние и судьба личности в обществе и в масштабе вечности) из года в год находилась в центре его внимания и была постоянно исследуемой им темой. В этом исследовании было два направления – это общие философские рассуждения и внимательный, строгий взгляд на внутренний мир – свой, своего близкого окружения, а порой и вообще своего современника.

Письма Белинского, отражая атмосферу напряженного поиска ответов на «вечные» вопросы, которые в эпоху молодости Белинского и Лермонтова стали самыми злободневными вопросами, как бы показывают ту почву, из которой (в том числе) выросло своеобразие творчества Лермонтова. На это своеобразие, помимо его личных свойств и особенностей его поэтического дара, несомненно, повлияла и атмосфера 1830-х гг.

Конечно, созвучность эпохе в письмах Белинского не ограничилось периодом 1830-х гг., но отчасти, уже в меньшей степени, продолжилось и в 1840-е годы, однако это было именно продолжение той тематики и того интереса, которые сформировались и так ярко проявились ранее – в ту эпоху, когда формировалось и мировоззрение Лермонтова и когда определялись его тематика, пафос и другие особенности.

III.
СУДЬБЫ
ПОЭМЫ «ДЕМОН»
И ДРАМЫ «МАСКАРАД»

ВОСПРИЯТИЕ ПОЭМЫ
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН»
В ЧЕХИИ

Творчество М.Ю. Лермонтова и особенно его поэмы «Демон» и «Мцыри» принадлежат к вершинным достижениям мировой литературы. Естественно стремление читателей разных стран познакомиться с ними ближе, прочитать на своём родном языке. В Чехии Лермонтов всегда воспринимался так же, как и Пушкин, но были и такие периоды, как, например, 70–80-е годы XIX века, когда интерес к нему даже превышал интерес к Пушкину.

Поэма «Демон» впервые была переведена на чешский язык в 1863 году младшим соратником и единомышленником Неруды и Галека Эмануэлем Ваврой (1839–1891), который стал одним из крупнейших чешских переводчиков русской литературы во второй половине XIX в. Его перевод «Демона», так же как и перевод «Хаджи Абрека» в 1859 году, оказался весьма актуальным для чешской литературы того времени, ибо включался в общий ряд поэтических произведений, поддерживавших основные тенденции в чешской литературе этого периода – тенденции романтические. Важно было то, что эти переводы привлекли чешских читателей к произведениям русского поэта, созвучным их настроениям, и что среди многочисленных и разнообразных голосов европейских поэтов-романтиков, создателей романтических поэм, зазвучал для них и голос Лермонтова. Вавре было свойственно бережное отношение к авторскому тексту. Мы не найдем у него отклонений от содержания и идейной проблематики оригинала. Однако отступления всё-таки есть: Вавра не смог в полной мере донести до своего читателя образный строй и художественную цельность поэмы. В ряде случаев переводчик как бы стремился увеличить выразительность лермонтовских

слов, но добавляемые им слова придавали несвойственную Лермонтову пышность, цветистость выражения. Неточности в передаче образной системы оригинала приводили к обеднению художественной ткани произведения и стилевым сдвигам. Одновременно Вавра сумел привлечь чешского читателя к Лермонтову тем, что использовал в качестве стилистического ключа язык и стиль поэмы К.Г. Махи «Май», которая служила образцом романтического творчества для его современников. В переводе Вавры мы постоянно слышим интонации Махи, его творчеством навеяно и словоупотребление, и подбор эпитетов, и синтаксическое построение стихотворной строки. Такая связь с Махой делала поэму Лермонтова более близкой и понятной чешскому читателю, органично вводя ее в круг чешского романтического чтения 50–60-х годов XIX века¹. Перевод Вавры сыграл большую роль как в популяризации творчества Лермонтова, так и в решении ряда переводческих задач, особенно в передаче стихотворного размера.

В чешской критической литературе первое слово о поэме «Демон» было сказано в 1865 году – в статье Энциклопедического словаря Ригера, посвящённой творчеству Лермонтова. И. Коларж, опираясь на статью С. Дудышкина 1860 года, повторил его слова о том, что в поэме «Демон» и в романе «Герой нашего времени», которые представляют две формы одного и того же идеала, Лермонтов во всём подражает Байрону: «Человек и общество вызывают как у Байрона, так и у Лермонтова раздражение, но зато неизменна их любовь к природе»². (Ф. Коржинек и В.Ч. Бендл, которые писали о Лермонтове в 50-е годы XIX века, подчёркивают самобытность его таланта и его свободолюбие.)

Совсем иную трактовку получило творчество Лермонтова и его поэма «Демон» в появившейся через 6 лет статье Ф. Провазника³, который считает, что Лермонтов ни в чём не подражал Байрону, хотя «в некоторых своих произведениях, особенно в “Демоне”, он и напоминает нам Байрона. Да и какой

¹ Подробнее о Вавре и других переводчиках «Демона» см.: Жакова Н.К. Из истории чешско-русских литературных взаимосвязей: Учебн. пособие. СПб., 2010. С. 92–111.

² Riegrův Slovník naučný. Praha, 1865. Díl. 4. S. 1237.

³ Provažník F. M.J. Lermontov // Světozor. 1871. Č. 17. S. 198; Č. 18. S. 210–211; Č. 21. S. 246–247; Č. 22. S. 258–259; Č. 24. S. 282–283; Č. 26. S. 330–331.

же поэт не напоминает нам в том или ином месте своих предшественников или современных ему поэтов? Лермонтов, конечно, и без Байрона стал бы тем, кем он есть». И далее: «Исходя из направления обоих поэтов, можно было бы добавить, что Лермонтов и был Байроном, но при этом “русским Байроном”, т. е. он был в русской поэзии тем, чем Байрон был в поэзии английской».

Почти одновременно со статьей Провазника, в 1872 году в чешской печати появляется второй перевод «Демона», т. е. через 9 лет после первого. Он вошёл в двухтомник сочинений Лермонтова, созданный чешским переводчиком А. Дурдиком (1839–1906). Это было первое книжное издание Лермонтова у славян.

Подобно тому, как в 1860-е годы мощным художественным импульсом для всех чешских литераторов было появление переводов В.Ч. Бендла из Пушкина, так в 70-е годы XIX века огромную роль сыграл Дурдик как интерпретатор Лермонтова. Его переводы были высоко оценены современниками⁴.

В своём переводе «Демона» Дурдик стремился к точной передаче смысла и содержания оригинала. По мнению критика начала XX века Й. Фольпрехта, «перевод Дурдика для своего времени можно считать совершенным. У него минимальное количество отклонений от оригинала, почти нет самовольных вставок и добавлений, вызванных потребностями рифмы и ритма: он скрупулезно придерживается хода мысли поэта; переводя почти дословно, Дурдик не допускает отступлений от духа чешского языка, от благозвучности и понятности перевода; рифма полнозвучная, по большей части мужская; ошибки, которые он допускает, вызваны скорее неопределенностью грамматических правил; гибкость поэтического языка, его форма нигде в то время (в 1872 году) не достигала ещё такого совершенства, как у Дурдика»⁵.

Помимо отдельного издания, «Демон» в 1870-е годы в отрывках вошёл в антологию «Русская поэзия», выпущенную в Брно. Отрывок из поэмы был переведён также Й. Прокешем и напечатан в г. Ичине в «Альбоме славянских сочинений». В 80-е

⁴ Жакова Н.К. Переводы поэзии Лермонтова на чешский язык в 70-е годы XIX века // Славянские страны и русская литература. Л., 1973. С. 196–197.

⁵ Folprecht J. Česke překlady Lermontovova Démona // Z dějin české literatury. J. Vlčkovi k 60-ým narozeninám. Praha, 1920. S. 234–235.

годы XIX века известность «Демона» возросла благодаря опере Рубинштейна, поставленной в Праге в 1885 году. Тогда же в Праге было напечатано переведенное с немецкого либретто оперы Висковатова и Оффермана.

На рубеже веков и в первые десятилетия XX века «Демон» становится особенно популярным, пользуясь большим вниманием чешских переводчиков и исследователей. За короткий срок появляется несколько его переводов: 1897 год – прозаический, очень близкий к тексту перевод А. Кусака в журнале «Велеград»; 1906 год – отдельное издание, посвящённое всестуденческим торжествам, в переводе Ф. Гайса; 1908 год – перевод Ф. Троппа в журнале «Освета»; 1909–1910 годы – два издания перевода, принадлежащие перу Ф. Таборского: один в журнале «Наше доба», другой – отдельный оттиск с этого издания.

Событием большого культурного значения стал перевод Ф. Таборского (1858–1940) – выдающегося пропагандиста русской культуры и литературы, особенно творчества Лермонтова: он издал 3 тома его лирики в своих переводах (1895, 1897, 1918), а также стал первым чешским интерпретатором «Маскарада». Его подход к переводу отличался научной основательностью: он подготовил статью о творческой истории поэмы «Демон», комментарии, примечания. Таборский стремился к дословности перевода, что, однако, оборачивалось тяжеловесностью слога ⁶.

Одновременно с Таборским переводами Лермонтова занимался Ф. Тропп, и хотя ему удалось создать ряд удачных переводов, они не отличались такой строгой продуманностью, как работы Таборского.

В первые десятилетия XX века наряду с Ф. Таборским пропагандистом творчества Лермонтова в Чехии выступает Й. Фольпрехт (1879–1950) – литературовед, критик, историк культуры, посвятивший ряд исследований русской литературе. Однако более всего внимания он уделил Лермонтову и его поэме «Демон». В своей статье 1908 года «„Демон“ Лермонтова и современная поэтическая продукция» он предпринял попытку связать поэму с модернистскими течениями современной ему поэзии, отражавшими настроения крайнего индивидуализма, мистицизма и пронизанными культом Ницше. Для него поэма «Демон» – явление исключительное и самобытное, не имеющее

⁶ Переводам Таборского посвящена статья: *Kšicová D. Překlady Fr. Táborského a poezie Lermontova ve vývoji našeho překladatelství // Sborník prací filozofské fakulty brněnské university. Brno, 1961. D. 8. S. 33–72.*

себе равных в мировой поэзии романтизма. По мнению чешского критика, Лермонтов стоит выше и Байрона, и байронистов, ибо в отличие от них, в нём нет никакой позы. «Его сарказм исходит из внутренней душевной потребности, а его презрение и протест так же, как и его покорность, искренни, сильны и непреодолимы»⁷.

В фундаментальной статье «Михаил Юрьевич Лермонтов»⁸ Фольпрехт отошёл от своей модернистской концепции творчества поэта. Исходным материалом для этой работы, по заявлению самого Фольпрехта, послужили первая научная биография Лермонтова, принадлежавшая перу П.А. Висковатова, и суждения Белинского и Добролюбова. Обращаясь к анализу поэмы «Демон», Фольпрехт вновь подчёркивает самобытность и оригинальность Лермонтова. По его мнению, Демон – фигура настолько близкая поэту, что здесь даже невозможно говорить о чьём бы то ни было влиянии, будь то Пушкин, Байрон, Виньи или Шелли. К проблематике «Демона» Фольпрехт вернулся ещё раз в статье 1920 года «Чешские переводы лермонтовского “Демона”»⁹, в которой дал оценку поэтического мастерства Лермонтова. «Форма поэтических творений Михаила Юрьевича Лермонтова – это форма гения. Его стих, короткий ли, длинный ли, течет непринужденно и свободно и производит впечатление легко написанного, легко изливающегося слова, хотя судя по рукописям, мы знаем, что поэт упорно шлифовал свои произведения... Каждое его слово стоит на своем месте, у него нет ничего лишнего, никаких поэтических блесков и украшений... его стих словно кованный из железа»¹⁰.

Новая волна интереса к «Демону» поднимается в конце 1930-х годов в связи с приближающимся столетием со дня гибели поэта. Юбилей Лермонтова отмечался очень широко. Это было связано с той общественно-политической обстановкой, которая сложилась в это время в Чехословакии. Страна была расчленена и оккупирована, и обращение к русской культуре явилось выражением протеста против фашизма и проявлением симпатий чешского народа к России и русской культуре.

⁷ *Folprecht J.* Lermontovův Démon a moderní produkce básnická // *Naše doba.* 1908. Seš. 3. S. 184.

⁸ *Folprecht J.* M.J. Lermontov // *Česká revue.* 1909–1910. S. 7.

⁹ *Folprecht J.* České překlady Lermontovova Démona // *Z dějin české literatury.* J. Vlčkovi k 60-ým narozeninám. Praha, 1920. S. 233–238.

¹⁰ *Ibid.* S. 233.

В 1939 году перевод «Демона» вышел отдельной книгой; затем он вошёл в юбилейное издание Лермонтова в трёх томах, которое было осуществлено лучшими чешскими переводчиками XX века: Богумилом Матезиусом, Марией Марчановой, Йозефом Горой, Богуславом Илеком и др. под редакцией Б. Матезиуса, выступавшего и автором статей и комментариев к изданию в целом и к отдельным томам¹¹.

Перевод «Демона», вошедшего в издание 1941 г., и более половины опубликованных в нем стихотворений Лермонтова принадлежали перу выдающегося чешского поэта Йозефа Горы (1891–1945), проникновенного лирика, глубоко чувствовавшего социальные противоречия своей эпохи. К переводам русской классической поэзии он обратился в ту пору, когда уже получил известность и признание. Помимо Пушкина и Лермонтова, он перевел и С.А. Есенина (поэмы «Анна Снегина», «Иннония», «Русь советская»), а также А.А. Блока и Б.Л. Пастернака.

В начале 1930-х гг., в связи с идейно-политическим и духовным кризисом, Гора отходит от активной общественной деятельности, замыкается в себе, в его творчестве звучат ноты одиночества, обречённости и пессимизма. Восстановлению душевного равновесия среди многих других причин способствовало и его обращение к русской классике. К 1937 году – к столетию со дня смерти А.С. Пушкина – Гора перевёл «Евгения Онегина». Перевод Горы был восторженно встречен современниками, стал большим событием в культурной жизни чехов, так же как и его перевод «Демона», который, как уже упоминалось, был опубликован отдельной книгой в 1939 г.

В 1939–41 годах появилось несколько откликов и рецензий на это издание, в 1945–1946 гг. последовали новые выступления критиков, которые высоко оценили труд Горы. Всё, что появлялось до этого, они сочли всего лишь подступом к «Демону», признав, что только Гора впервые дал чешским читателям возможность ощутить всю красоту и мощь лермонтовского творения.

Успеху способствовало глубокое понимание переводчиком своеобразия «Демона» как романтической поэмы, одного из наиболее репрезентативных, семантически наполненных

¹¹ *Lermontov M.J.* 1) Vybraných spisů svazek. I Bratr smutek. Výbor z lyriky. V Praze, 1941; 2) Vybraných spisů svazek II. Dobrodružství Grigorije Alexandroviče Pečovina. V Praze, 1941; 3) Vybraných spisů svazek. III. Poemy. V Praze, 1945.

поэтических жанров. В своей переводческой стратегии Гора исходил из общего замысла поэмы, подчиняя ему конкретное решение частных художественных задач. В его переводе так же, как в оригинале, каждое слово, каждый образ связаны с общим смыслом, с философским содержанием произведения. Особенно наглядно это проявляется при переводе слов-символов, значение которых раскрывается не сразу, а по мере постижения разных смысловых оттенков, заключённых в ряде конкретных образов и отдельных слов, рассыпанных по всему тексту поэмы. Гора нигде не отступает от авторской трактовки образа Демона, так же, как и других героев поэмы.

Перевод Горы – классический в самом высоком значении этого термина. Сочетая верность оригиналу с блестящим владением чешским поэтическим словом, он представлял адекватную чешскую версию лермонтовского «Демона». На протяжении 1950–1970 годов перевод Горы издавался ещё 8 раз.

В 1979 году вышло новое издание переводов Лермонтова, выполненных Ганой Врбовой, и среди них – поэма «Демон»¹².

Звучный, легко читающийся и хорошо воспринимаемый молодёжной аудиторией (он был выпущен в издательстве для юношества «Альбатрос») перевод Ганы Врбовой, талантливой и плодовитой переводчицы русской поэзии, стал новым словом в чешской лермонтовiane 1970–80-х гг. Однако стремление приблизить произведение к своим современникам привело опытную переводчицу к ошибке в раскрытии образа главного героя поэмы – Демона, который в её трактовке лишился главных своих качеств – силы духа и глубины мысли. Их передача была связана с переводом ключевых слов, в которых сконцентрированы смысл и характер главного героя. Демон – «лукавый дух» заменён «дьяволом», а его всеобъемлющая мысль, душевные порывы и мечты, подменены одними терзаниями страсти. Семантическое сужение образа главного героя привело не только к его обеднению, но и к искажению философско-символического смысла и значения поэмы как крупнейшего памятника мирового романтизма¹³.

Наряду с появлением нового перевода поэмы «Демон», 1960–70-е гг. отмечены заметным интересом к творчеству

¹² *Lermontov M.J. Strážný zvon. Výbor z veršů. Praha, 1979. S. 193–238.*

¹³ Более подробно об этом см.: *Жакова Н.К. Лексико-семантическая основа передачи художественного образа в переводе // Славянская филология. VII. СПб., 1993. С. 47–154.*

Лермонтова в целом: выходит несколько новых изданий его произведений – лирики, прозы, драматургии. С их оценкой выступают такие известные чешские литературоведы, как Эмануэл Фринта (предисловие и комментарии к изданиям Лермонтова «Одиночество и любовь» – “*Samota a láska*”, 1964), Всеволод Сато (вступительная статья к поэтическому сборнику «Тоска ума» – “*Stesk rozumu*”, 1976), Иржи Гонзик (послесловие к сборнику лирики Лермонтова «Из пламя и света» – “*Z plamene a jasu*”, 1978), Ярослав Жак (послесловие к сборнику переводов Ганы Врбовой «Сторожевой колокол» – “*Strážný zvon*”, 1979). Исследованию чешских переводов Лермонтова посвятил отдельную книгу Бедржих Догнал – «Борьба за форму» (“*Zápas o tvar*”¹⁴). Целая серия статей о Лермонтове и его чешских интерпретаторах принадлежит перу Дануши Кшицовой, посвятившей себя изучению чешско-русских литературных и культурных связей. Лермонтову отведено несколько глав в её фундаментальном труде «Русская литература XIX и начала XX столетия в чешских переводах. Главы из истории литературных связей»¹⁵.

1990-е и 2000-е годы не оставили заметного следа в освоении лермонтовского наследия в Чехии. Лишь в начале этого периода вышла книжечка «Заколдованный круг: лирика», в которой собраны переводы Лермонтова Зденки Бергровой¹⁶. Это было время переоценки ценностей и переориентации всей чешской культуры с Востока на Запад. Русских классиков, за исключением Пушкина и Достоевского, практически не переводили.

Теперь мы стали свидетелями большого культурного события: 2012 год отмечен появлением нового чешского перевода «Демона». Небольшая книжечка с иллюстрацией М.А. Врубеля «Демон и Тамара» на обложке, выпущенная в Праге, была мгновенно разобрана чешскими почитателями русского гения и превратилась в библиографическую редкость.

Перевод поэмы Лермонтова принадлежит Милану Дворжаку, который приобрёл имя как переводчик «Горя от ума» и «Евгения Онегина», но, пожалуй, ещё большую известность ему принесло исполнение под гитару песен русских бардов – Окуджавы, Галича, Визбора и особенно Высоцкого в собственных переводах. Русскую культуру и жизнь России он знал не

¹⁴ Dohnal B. *Zápas o tvar*. Praha, 1977.

¹⁵ Kšicová Danuše. *Ruská literatura 19. a začátku 20. století v českých překladech. Kapitoly z dějin literárních vstahů*. Praha, 1988.

¹⁶ Lermontov M.J. *Bludný kruh*. Praha, 1991.

понаслышке: в начале 1960-х годов он учился в московской школе вместе со своим старшим братом Либором (он стал переводчиком русской прозы), когда их отец был послом Чехословакии в СССР.

В своё время мне пришлось рецензировать перевод «Евгения Онегина», выполненный Миланом Дворжаком в 1999 году. Это полноценный высокохудожественный перевод, воссоздающий во всей полноте как смысловое содержание подлинника, так и его структуру, стих и образы. Большим достоинством перевода была современность звучания, естественность интонации, непринуждённость поэтической речи и чистота литературного языка, что придавало переводу строгую классичность. Недоумение вызвало только недостаточное использование средств экспрессивного синтаксиса, что негативно сказалось, например, на образе Татьяны, возможно, внутренне чуждом и непонятным переводчику.

М. Дворжак приступал к переводу «Демона», имея за плечами огромный переводческий опыт. Своей работе он предпослал небольшое введение, в котором знакомил читателей с биографией Лермонтова и творческой историей поэмы «Демон». «Герой её – писал Дворжак, – свободолюбивый мятежник и бунтарь, однако свысока смотрящий на безнадежную бесплодную возню всех смертных, что рождает в его холодном критическом уме одно разочарование. Либеральная часть русского общества восприняла поэму как выкрик протестующей индивидуальности, которая не желает подчиняться царящим в мире тупым законам и обычаям и хочет добиться личной свободы, хотя понимает и всю тщетность своих надежд»¹⁷.

Это небольшое вступление предвещает полноценный художественный перевод, выполненный с максимальной тщательностью и добросовестностью. М. Дворжак стремится к воссозданию поэтического строя поэмы и её структуры, строго придерживаясь заданных автором рамок и не позволяя себе никаких вольностей. Выдержана авторская разбивка на главы, сохранено количество строк в каждой из них, воспроизводится оригинальный ритм, изысканное чередование рифмующихся строк и сама рифма. Здесь надо сделать одно уточнение: рифма не на взгляд, а на слух. Из-за тяжёлой болезни глаз переводчик не мог сам читать и писать – ему помогали в этом его близкие. Поэтому поэтический текст он воспринимал на слух и свой

¹⁷ *Lermontov M.J. Démon. Praha, 2012. S. 6.*

перевод тоже выверял на слух, а его помощники записывали то, что он им диктовал. Ритмически перевод достаточно точно воспроизводит оригинал. Удачно переданы, например, перебивы ритма в XV главке, когда Демон впервые является Тамаре: (Не плачь, дитя! с. 23), На воздушном океане. (с. 23–24), Как только ночь своим покровом... (с. 24). Всё это – достоинства перевода. Минимальны ошибки в понимании текста (например, в I части, XIII главка в рассказе о том, как конь несёт убитого князя Симодала):

Уж он не правит поводами,
Задвинул ноги в стремяна.

В переводе почему-то обратный смысл:
nemá pohy v třemenech (s. 22)

Это, конечно, мелочь, возникшая из незнания особенности грузинских стремян, из которых не так-то просто высвободить ноги.

И в следующей главке (I, XIV):
В семье Гудала плач и стоны,
Толпится на дворе народ:
Чей конь примчался запалённый?..

В переводе этот вопрос задаёт сам Гудал:
Slzí a nažikaji ženy
a Gudal se jde mužů ptát,
čí kůň se přihnal vysíléný... (s. 22)

Гудалу-то ясно, кого принёс запалённый конь, – ведь он ждал появления жениха.

Немногочисленны и отступления от сжатости лермонтовского стиля, когда различия в длине русского и чешского слова вынуждают переводчика заполнять пустоты, подменять чёткий и конкретный образ описательным выражением. Например, о том же князе Симодале: вместо «отважный князь» сказано – *Odvaha je mu shůry dána* (s. 20), ангел-небожитель характеризуется более пространно – *jenž jinak žil by jenom v nebi* (s. 25), вместо «нечеловеческой слезой» – *tou slzou... jež nemá původ u lidí* (s. 32).

Не всегда удаётся сохранить афористичность лермонтовских строк, особенно в монологах Демона, обращённых к Тамаре:

О бессменной печали, которая
 ... давит мысль мою, как камень –
 Надежд погибших и страстей
 Несокрушимый мавзолей!...

Или:

Чтобы в толпе стихий мятежной
 Сердечный ропот заглушить,
 Спасть от думы неизбежной
 И незабвенное забыть!

hned drtí mysl jako kámen.
 A přitom hrobkou věčně je,
 do níž jsem pohřbil naděje. (s. 39)

abych si mysl rozbouřenou
 ztišil a klidné srdce měl,
 abych co nelze zapomenout,
 přece jen šťastně zapoměl. (s. 39)

При всей точности следования за оригиналом Дворжак нередко прозаизирует текст, например в знаменитом первом обращении Демона к Тамаре, полном пронзительной нежности – «Не плачь, дитя, не плачь напрасно» – в переводе звучит резко, скорей повелительно: “Už dost tu tvého place znělo” (Уже достаточно тут звучало твоего плача. Хватит!)

Надо сказать, что предшественники Дворжака вполне адекватно перевели эти слова. Особенно точен, как всегда, Гора: Ne, neplač, neplač, marně, dítě. Врбова: Neplač, mé dítě, ztiš se, ztiš! (Не плачь, моё дитя, успокойся, успокойся).

Здесь можно говорить о некотором опрощении, прозаизации языка поэмы в целом. Переводчик стремится приблизить произведение к современному читателю, он хочет говорить с ним на свойственном ему языке. Однако в данном случае это ведёт к отходу от лермонтовского стиля. Все исследователи поэмы Лермонтова всегда указывали на то, что стиль поэмы монументально-величавый и сама эта величавость связана с содержанием поэмы, она несёт на себе печать вечности. Образ её героя – величественно-трагичный, тоже требовал соответственных средств выражения. По словам В.Г. Белинского, «этот четырёхстопный ямб с одними мужскими окончаниями, как в “Шильонском узнике”, звучит и отрывисто падает, как удар меча, поражающего свою жертву. Упругость, энергия и звучное, однообразное падение его удивительно гармонируют с сосредоточенным чувством, несокрушимой силою могучей природы и трагическим положением героя поэмы»¹⁸. Дворжак также переводит поэму четырёхстопным ямбом, но передать отрывистую мужскую рифму в конце строки ему не позволяет сам строй чешского языка, где ударение падает на первый слог, и для передачи мужской рифмы следует ставить в конце строки

¹⁸ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 4. М., 1954. С. 543.

односложное слово, что далеко не всегда возможно с семантической точки зрения.

Исследователь чешских переводов стихотворений Лермонтова Бедржих Догнал считал, что ближе всего к Лермонтову из чешских поэтов классического периода Ян Неруда – «величием своего интеллекта, своей необычайной чувствительностью и впечатлительностью, своим скепсисом и иронией, а его стих мог бы иметь для чешских переводчиков Лермонтова исключительное значение как пример того специфического очарования, которое исходит от его сжатой, звучной формы с простым синтаксическим построением фразы, отсылающей нас к реальной действительности и одновременно проникнутой интенсивной, но всё же сдерживаемой эмоциональностью»¹⁹.

Соединение простоты и величия – то редкое сочетание, которое весьма трудно передать в переводе. Простота заключена в неусложнённом синтаксисе, а величие возникает благодаря использованию лексических богатств русского языка с его церковнославянизмами, позволявшее русским поэтам выразить любую высоту стиля. Этот слой лексики полностью отсутствует в чешском языке; все переводчики стремились компенсировать его за счёт использования книжных слов и выражений. Впрочем, книжности не чуждались и русские поэты. На этом пути Дворжак не всегда находит должное стилистическое соответствие Лермонтову. И это более всего мешает нашему русскому слуху, когда мы читаем чешский перевод, тем более что, скажем, Й. Гора успешно справлялся с передачей высокого стиля без книжных слов.

Для поэмы Лермонтова характерно использование лексических элементов, отражающих грузинский и восточный колорит, например зурна, чадра, чуха и т. д., к которым он часто даёт своё пояснение. Как правило, большинство чешских переводчиков игнорируют эти детали, поскольку они им чужды. По их же стопам идёт и Дворжак в описании наряда властителя Синодала, убора Тамары, её пляски под зурну. Образ лежащей в гробу Тамары сравнивается с восточной волшебницей: «Как пери спящая мила». Дворжак употребляет привычный для чехов образ феи – *víla*: “*Jak spící víla spanilá*”. Упрощает переводчик и описание Казбека в уборе восточного властителя – «в чалме и ризе парчевой», оставляя лишь парчевые одежды:

¹⁹ *Dohnal B. Zápas o tvar. Praha, 1977. S. 27–28.*

Казбек, Кавказа царь могучий
В чалме и ризе парчевой (I, IV)

Ten kavkazsky hor mocný král
Kazbek, až v mracích vrchol skrytý,
v svém brokátovém rouchu stál.

(s. 29)

Тамара у Лермонтова спускается к Арагве «покрыта белою чадрой». Дворжак сохраняет этот экзотизм, но там, где речь идёт вообще о грузинских женщинах, он заменяет чадру чёрными платками: “sbor matek pod černými šály” (s. 21).

Стремление Дворжака к усилению разговорности в языке перевода приводит его к смысловому и эмоциональному сдвигу. В начале II части Тамара обращается к отцу:

Отец, отец, оставь угрозы,
Свою Тамару не брани!
Я плачу: видишь эти слёзы –
Уже не первые они. (I, I).

Ach, otče, tolik tě to mrzí?
Čeho však hrozbou dasáhneš?
Jen pohled', vidíš moje slzy?
A nejsou první, to mi věř.

В оригинале её речь почтительна и взывает к чувству сострадания. В переводе же появляется дерзкая интонация и даже упрёк и назидание, что исключалось на Кавказе в отношении дочери к отцу.

В целом ряде эпизодов Дворжак меняет позицию Тамары с активной на пассивную. У Лермонтова Тамара «слышит» голос, в переводе он просто звучит:

И вот она как будто слышит
Волшебный голос над собой (I, XV).

V tom nad ní do nočního ticha
kouzelný zdá se, zazní hlas. (s. 23)

Ей кто-то шепчет: «Он придёт!» (II, VI)

“Přijde”, zní v mysli šepotem.(s. 30)

Я тот, которому внимала
Ты в полнолуной тишине. (II, X)

Jsem Ten, kdo myšlenky k tvým ušem
za tichých nocí vysílal. (s. 34)

В другом случае переводчик наоборот, преувеличивает активность Тамары – она сама намерена отдать душу Демону:

О, пощади! Какая слава?
На что душа тебе моя? (II, X)

slituj se. Dobudeš snad slávy
s mou duší, i když ti ji dám? (s. 40)

перед ним

Посланник рая, херувим,
Хранитель грешницы прекрасной,
Стоит с блистающим челом
И от врага с улыбкой ясной

vyslanec ráje, cherubin.
Jen pevně stojí s jasným čelem,
jak stráž tu u hříšnice dlí.
Ta před hrozícím nepřitelem

Приосенил её крылом. (II, VIII).

bezpečí hledá pod křídly. (s. 32)

В оригинале Ангел прикрыл Тамару, а в переводе она сама ищет укрытия под крыльями Ангела. Несмотря на эти неточности в переводе, образ Тамары сохраняет свою идентичность и соответствует авторскому замыслу.

В передаче образа Демона Дворжак сохраняет основные доминанты: это мятежный дух, который нигде не находит успокоения. Его преследуют сомнения, одиночество его безмерно, тоска – неизбывна. Его стремление к миру добра, любви и красоты под влиянием Тамары оборачивается очередной утратой и разочарованием: он несёт гибель даже ей, которой готов был отдать всё. Однако есть и некоторые отступления от оригинала в чешском воссоздании этого образа, что проявляется в иной расстановке акцентов, ощущаемой уже с первых строк:

Печальный Демон, дух изгнания,
Летал над грешною землёй.

Plul vyší Démon zarmoucený
přes hříšnou zem, duch vyhnaný.

У Лермонтова уже первая строка дает характеристику Демона: «печальный» и «изгнанник». Перевод начинается со слов «плыл в вышине демон опечаленный». У Лермонтова на первом плане внутреннее состояние героя, в переводе – внешние обстоятельства: «плыл в вышине через грешную землю», и лишь в конце фразы возникает «дух изгнанный». Мы знаем, какую важную роль играет в поэзии зачин – первая строка, задающая тон всему произведению. Надо сказать, что прежние переводчики «Демона» на чешский язык умели сохранить лермонтовский зачин:

Дурдик: Žalostný Démon, anděl kleslý..

Вавра: Duch vyhnanství nad hříšnou zemí.

Гора: Démon duch vyhnaný, pln smutku.

Врбова: Démon, duch vyhnanství a vzpoury.

В первой же главке Лермонтов называет Демона до его отпадения от Бога «счастливый первенец творенья», в переводе – «сын счастливый всего созданного» – “syn šťastný všeho stvořeného”. Здесь не передано то, что он «первенец творенья».

Дворжак не везде сохраняет «гордые думы» Демона, заменяя их то страстью, то гордыней:

Я отрекся от гордых дум.

Люблю тебя нездешней страстью,

Как полюбить не можешь ты:

Всем упоением, всей властью

Dřívější pýchy jsem se zřek (s. 41)

Já nadpozemsky miluji tě

láskou, již nemůžeš ty znát

Jsou touhy vášnivé v mých citech

Бессмертной мысли и мечты.

i síla, kterou jsem kdy vládl. (s. 36)

Давно тревожа мысль мою

Mně provázelo, bralo klid

Мне имя сладкое звучало.

zázračně jméno plné blaha. (s. 36).

Двусмысленно звучит в переводе то, как Демон называет Тамару: Подруга **первая** моя – Ma nejmilejší z přítelkyň (s. 42). Лермонтов подчёркивает, что Демон хочет видеть в Тамаре человека близкого и дорогого, который разделит с ним все его мечты и мысли, что впервые рядом с ним будет настоящий друг. Переводчик пишет: «Моя самая дорогая из подруг», что можно понять как «самая дорогая из всех его подруг», как будто у него были и другие.

Непонятно, почему переводчик выпустил строки, когда Демон подходит к келье Тамары:

Тоску любви, её волнение

Постигнул Демон в первый раз (s. 31)

и тут же добавлена ирония в следующих строках, которая отсутствует в оригинале:

Он хочет в страхе удалиться...

Tu Démon znovu křídla zdvihl

Его крыло не шевелится!

a v bázni nejradší by zmizel.

И чудо! Из померкших глаз

Křídla se nehnou, jaká svízeli!

Слеза тяжёлая катится...

Pak zázrak — z očí pohaslých

se koulí slza ve vši tíže.

(Крылья не двигаются — какая беда!)

Мелкие, казалось бы, отступления от оригинала влияют на образ героя, представленный в переводе, где нет чёткого следования за могучей мыслью Демона, олицетворяющего мощь человеческого разума, стремящегося к всеобъемлющему познанию. Тем не менее, в самых главных строках поэмы, раскрывающих наиболее полно образ главного героя, – в исповеди и клятве Демона переводчик успешно решает задачу воссоздания лермонтовского героя через его самохарактеристику.

Наконец, обратимся к такому свойству поэмы «Демон», как её эмоциональность, ощущение постоянного присутствия в ней автора, который оценивает происходящее, выражает свое отношение к главным героям, к кавказской природе.

Сначала остановимся на последнем: вид Кавказских гор, кавказские пейзажи рожают в душе Лермонтова восторг, вдохновляют на создание прекрасных картин природы, равных которым трудно найти что-либо в русской поэзии XIX века. Белинский писал: «Он брал цвета у радуги, лучи у солнца, блеск

у молнии, грохот у громов, гул у ветров». И этот пир красок рождался из непосредственного наблюдения. Первый раз Лермонтов побывал на Кавказе в девятилетнем возрасте, и яркие впечатления от природы Кавказа остались в его душе на всю жизнь, пополняясь уже в зрелые годы. Когда М. Дворжак выпускает эпитет «Роскошной Грузии долины» и восклицание «Счастливым пышным край земли!», он замалчивает голос автора, его признание в любви этому краю, обедняя эмоциональность текста.

Возникает вопрос: почему переводчик снижает высокое эмоциональное напряжение, свойственное поэме Лермонтова, почему он не использует приёмы экспрессивного синтаксиса, все эти восклицательные знаки, тире, многоточия, переносы, которые зримо передают эмоциональный накал поэмы? Ведь чешский язык обладает теми же средствами экспрессивного синтаксиса, что и русской. Это отражают и чешские грамматики, и пособия по синтаксису чешского языка.

Возьмём несколько примеров. Например, сцена нападения на караван:

Вдруг впереди мелькнули двое,	Vtom stín se vpředu mihl letmý,
И больше — выстрел! — что такое?..	pak další, práskl výstřel ze tmy.
(I, XI)	(s. 20).

Здесь Лермонтов использует не только синтаксис – два тире, восклицательный знак, вопросительный, многоточие – на протяжении одной стихотворной строчки, но даже лексическое выражение испуга, удивления – «что такое?..» В переводе – лишь констатация происходящего и никакого эмоционального накала.

Обращение к коню, который вынес из боя своего хозяина, тоже очень эмоционально и подчёркивает взволнованное отношение автора к ситуации. В переводе опять обращение заменено констатацией, и в конце фразы отсутствует восклицательный знак как показатель авторского сочувствия к погибшему герою:

Скаун лихой, ты господина	Kůň málem ho už dones jinam,
Из боя вынес, как стрела,	ač byla srážka dosti zlá,
Но злая пуля осетина	jenomže kulka Osetína
Его во мраке догнала!	v houstnoucí tmě ho dostihla.
	(I, XIII)

(s. 22)

В начале II части Тамара просит отца не бранить её, она убеждает его, что для неё мир потерял притягательность:

Напрасно женихи толпою
Спешат сюда из разных мест...
Немало в Грузии невест,
А мне не быть ни чьей женою!..

Marně se nápadníci ženou
k nám v houfech z celé Gruzie.
Dost jiných nevěst tady je,
Já nemám se stát ničí ženou.
(II, I)

(s. 26)

Многогочия выражают раздумья Тамары, а восклицательный знак – её решимость отречься от радостей жизни. В переводе экспрессивные знаки препинания отсутствуют. В описании облика Демона, каким он явился перед Тамарой, Лермонтов передаёт впечатления героини о том, кто встревожил её мысль «мечтой пророческой и странной», с помощью восклицательных знаков, тире и многогочий:

То не был ада дух ужасный,
Порочный мученик – о нет!
Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь – ни мрак, ни свет!..

A nebyl tím< kdo zřek se víry,
vyslancem pekel nemoh být.
Špiš připomínal večer čirý,
ne den, ne noc, ne tmu, ne svit.
(I, XVI)

(s. 26)

В словах Ангела о душе Тамары интонационные знаки (многогочие, тире, восклицательный знак) подчеркивают его сочувствие к ней и радость от торжества божественной любви и всепрощения:

Ценой жестокой искупила
Она сомнения свои...
Она страдала и любила –
И рай открылся для любви!

Za svoje hříšné pochybení
už zaplatila kruton daň,
už mučedníci lásky není
Raj vpustil lásku do svých bran.
(II, XVI)

(s. 50)

Весь ужас от лицемерья злобного Демона при последнем его появлении в переводе подменяется сухой констатацией:

Пред нею снова он стоял
Но Боже! — кто б его узнал?

Duch jako dříve před ní stál,
nikdo by ho však nepoznal
(II, XVI)

(s. 50)

И это не отдельные случаи, когда переводчик не передаёт интонационные знаки препинания. Так, из встречающихся в оригинале 89 восклицательных знаков передано лишь 6. Из 47 тире не передано ни одного, из 65 многогочий сохранено лишь одно.

Эти подсчёты говорят сами за себя. Если мы обратимся к чешской классической поэзии или поэзии чешских символистов, то там использование интонационных знаков было естественным и привычным, правда, с преобладанием тире над многоточием. У Махи, скажем, в поэме «Май» вместо многоточия мы встречаем – или — — —, зато часто ! и !!.

В стихах чешских поэтов XX века картина весьма разнообразная. Авангардная поэзия 1920–30-х гг. вообще обходилась без знаков препинания. В поэзии военного и послевоенного времени, возвращавшейся к традиционным размерам и пунктуации, тоже нет единства: Й. Гора, В. Завада почти не используют тире и многоточия, мало их у Ф. Грубина, а вот у В. Голана, особенно в его известном сборнике «Боль» (“Bolest”), экспрессивный синтаксис используется широко. Появляются многоточия и в последних сборниках В. Незвала.

О современной поэзии говорить не приходится: там нет ни чётких форм, ни классических размеров, ни знаков препинания – читай и понимай, как хочешь!

В прежних переводах «Демона» XIX века – у Вавры, Дурдика, Таборского – пунктуация сохраняется. В самом известном переводе XX века – у Йозефа Горы – она выдерживается очень последовательно, как у Лермонтова. В переводе Ганы Врбовой (1979 год) отсутствуют многоточия.

Возможно, отход от интонационных знаков у М. Дворжака связан с нарастающей тенденцией чешской поэзии последних десятилетий к опрощению синтаксиса. Идея по линии осовременивания языка перевода из стремления сделать его доступнее современному читателю, М. Дворжак невольно лишил поэму Лермонтова её наиболее выразительных качеств – возвышенности и эмоционального накала, что, по нашему мнению, делает его перевод при всей его точности обедненным и приземлённым.

В 2000-е годы чешское изучение Лермонтова было дополнено двумя существенными работами: статьёй профессора М. Заградки (Оломоуцкий университет) «Лермонтов» в его книге «Русская литература XIX века в контексте европейских литератур (представители и диалог литератур)»²⁰ и словарной статьёй «М.Ю. Лермонтов» в «Словаре русско-чешских литера-

²⁰ *Zahrádka M. Ruská literatura XIX století v kontextu evropských literatur (osobnosti a dialog literature). Olomouc, Periplum, 2005. S. 57–65.*

турных связей»²¹, созданным коллективом оломоуцких русистов под научным руководством вышеупомянутого исследователя.

В статье из книги по русской литературе проф. М. Заградка даёт общую оценку творчества Лермонтова и отдельных его наиболее значимых произведений. В соответствии с концепцией книги – дать представление о русской литературе XIX века на фоне общеевропейского литературного развития — он указывает на тех авторов, которые оказали влияние на творческое созревание Лермонтова (Шиллер, Гёте, Лессинг, Шатобриан, Байрон, Т. Мур, Пушкин, Мицкевич, Гюго, А. де Виньи и др.); подробно сопоставляет сходства и различия между Пушкининым и Лермонтовым. Исходя из исторических условий, в которых проходили жизнь и творчество великих поэтов, Заградка подчёркивает оптимизм и жизнеутверждающее начало в Пушкине и трагическое одиночество, отсутствие перспективы, чувство невозможности достичь счастья в здешнем мире у Лермонтова. Через всю статью красной нитью проводится мысль о связи с Лермонтовым Л.Н. Толстого. В этот раздел Заградка вносит многое из своих личных наблюдений.

Знаменательно и психологически убедительно также наблюдение Заградки о последних годах жизни Лермонтова: «Он творит теперь в атмосфере постоянного преследования, что, возможно, способствовало исключительному подъёму и напряжению всех художественных способностей поэта и подчинению себя творческой дисциплине».

Обращаясь к вершинным произведениям Лермонтова в лиро-эпическом жанре – «Мцыри» и «Демону», — чешский исследователь подчёркивает: «Поэт достигает в них глубочайшей содержательности и философского раскрытия символики деталей, концентрации мысли /.../. Знаменательно то, что обе поэмы — трагические». В «Мцыри» выражен протест против неволи, проявляющийся в каждой его сцене и даже в смерти героя. «Точно так же и Демон стремится вырваться из оков своего одиночества и найти осуществление своих надежд в любви к женщине – княжне Тамаре». При этом, по мнению Заградки, по мере творческого развития самой поэмы, имевшей несколько редакций, образ Тамары претерпевает эволюцию «от абстрактной романтической “грешницы” до героини, которая не уступает Демону по глубине чувств, по силе любви и своего

²¹ Slovník rusko-českých literárních vztahů. M. Zahrádka a kol. Olomouc, 2008.

искупительного страдания». По мысли чешского автора, в нравственном отношении она выше Демона: «любовь Демона искажена ядом злобы и стремления властвовать над женщиной, тогда как любовь Тамары – это “чистый цветок”, который гибнет, отравленный поцелуем Демона. В поэме Демон несет в себе силу протеста против мира, общества, Бога – и в этом с ним отождествляется сам автор. Герой страдает и ищет выхода, однако его образ является одновременно и выражением отхода от индивидуализма самого поэта. Поэма написана как свободный поток образов, экспрессивно, но не без внешних эффектов, порой языком прозаическим». В последнем с Заградкой нельзя согласиться, ибо даже о вещах прозаических Лермонтов пишет вдохновенно, необычайно высоким стилем.

В своей книге Заградка опирается в основном на труды советских исследователей, что наложило отпечаток на некоторые его формулировки. Например, «удушающая атмосфера николаевской реакции после подавления восстания декабристов».

В «Словаре русско-чешских связей» на 3 страницах даются подробные сведения о чешском восприятии Лермонтова: первые упоминания о нем, переводы, статьи, постановка спектаклей по драме «Маскарад», радиопостановки, поэтические передачи и пр. И статья, посвящённая Лермонтову, и весь «Словарь» представляются делом огромной важности, открывая новую страницу в изучении русско-чешских литературных взаимосвязей.

ПОЭТИКА ПЕРЕВОДОВ
ПОЭМЫ «ДЕМОН» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
НА БОЛГАРСКИЙ ЯЗЫК
(И. ВАЗОВ, Л. СТОЯНОВ, Л. ЛЮБЕНОВ)

Первый перевод Лермонтова на болгарский язык был сделан «основоположником новой болгарской литературы Петко Рачевым Славейковым в 1859 г., т. е., через восемнадцать лет после смерти русского поэта, а первая рецензия известного болгарского филолога и общественного деятеля Любомира Милетича на перевод его произведений в Болгарии появилась в 1898 г.»¹.

Интерес к Лермонтову в Болгарии с тех пор не угасал. Вот что пишет известный исследователь Велчо Велчев о популярности Лермонтова в Болгарии: «В написанном очерке о Лермонтове в известной “Болгарской хрестоматии” за 1884 г. он представляет его как великого русского поэта, автора “прелестных” стихотворений и “прекрасной” прозы, считает поэму “Демон” его наивысшим творением, отмечая её “романтический” дух и “великолепные” изображения дикой кавказской природы»². Существует несколько переводов поэмы «Демон» на болгарский язык. Предметом данного исследования являются переводы Любена Любенова³ (1936–2006), осуществившего полный перевод поэмы; перевод Людмила Стоянова⁴ (1886–1973), который перевел поэму с купюрами, и отрывок в переводе И. Вазова

¹ *Гургулова М.* Лермонтов и българската литература. — София, 1987. (Здесь и далее перевод мой. — *И.С.*)

² *Велчев В.* Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX – XX вв. От Фонвизин до Горки. София, 1974. С. 181.

³ Псевдоним; настоящее имя Любен Георгиев Прангов.

⁴ Псевдоним; настоящее имя Георги Стоянов Златаров.

(1850–1921). Цель исследования – выявить различия переводов и то, какое соответствие в болгарском языке находят изобразительные средства русского языка. Работа ограничивается анализом первой части поэмы и такого явления, как известная болгаризация, которая произошла при переводе лермонтовской поэмы на болгарский язык. Она рассматривается на уровнях лексики, грамматики и синтаксиса. Фразеологизмы, постоянные эпитеты и отдельные реалии описанного Лермонтовым мира хоть и требовали адекватного перевода, однако перевода, понятного болгарскому читателю. Не приступая к анализу, уже можно предположить, что в целом в переводах произойдёт некоторое изменение образного ряда и, как следствие, поэтики произведения Лермонтова.

Рассмотрим первую строфу поэмы:

*Печальный Демон, дух изгнанья,
Летал над грешною землей,
И лучших дней воспоминанья
Пред ним теснились толпой;
Тех дней, когда в жилище света
Блистал он, чистый херувим,
Когда бегущая комета
Улыбкой ласковой привета
Любила поменяться с ним,
Когда сквозь вечные туманы,
Познанья жадный, он следил
Кочующие караваны
В пространстве брошенных светил;
Когда он верил и любил,
Счастливый первенец творенья!
Не знал ни злобы, ни сомненья.
И не грозил уму его
Веков бесплодных ряд унылый...
И много, много... и всего
Припомнить не имел он силы!*

В первой строке своего перевода Л. Стоянов называет Демона «дух-изгнанник», а Л. Любенев — «дух прокуден» / «дух проклятый». Вазов определяет главного героя как «дух изгнанный». Во всех трёх случаях переводчики лишают Демона гораздо более широкой характеристики, данной ему автором. «Дух изгнанья» – не только изгнанный дух, но и наиглавнейший изгнанник в мире, воплощение самого понятия изгнания, что в

оригинале подчёркивает неопиcуемость его сверхчеловеческих страданий.

Во второй строке, «Летал над грешною землей», Стоянов и Любенов употребляют в отношении Демона слово «изви» / «извивался», а Вазов переводит ближе к оригиналу — «летял» / «летел». Слово «извивался» отсылает болгарского читателя к фразеологизму «изви се като змия» / «извиваться змеёй», что, в свою очередь, вводит поэму в библейский контекст, возможно даже глубже, чем того хотел сам Лермонтов.

Словосочетание «грешная земля» Стоянов и Вазов передают точно, а Любенов говорит о «грешном мире». Таким образом в переводе Любенова снимается противопоставление земли и неба и ситуация изгнанничества. Положение Демона при этом не представляется трагическим из-за его изначальной непричастности ни к земному, ни к небесному миру, или если бы Демон выполнял функцию медиатора между мирами. Однако «дух изгнания» в оригинале оказывается чуждым и земле, и небу, обоим мирам.

Следующие две строки
*«И лучших дней воспоминанья
 Пред ним теснились толпой»*

все три переводчика переводят по-разному.

Вазов: «на светли дни блажений спомен // пред него чудно се меркал» / «светлых дней блаженное воспоминание перед ним удивительно мерцало».

Стоянов — «и споменът за дни желани // пред него всичко обнови» / «воспоминание о днях желанных / перед ним всё обновило».

Любенов — «изви над тоя грешен свят, // пленен от спомена пробуден // за дни, отминали назад» // «извивался над этим грешным миром, // пленённый разбужненным воспоминанием // об ушедших днях».

Слова Лермонтова приобретают во всех переводах смысл, отличный от смысла оригинала. Ближе всего к оригиналу стоит перевод Вазова. Потеряно олицетворение, делающее текст более живым, однако сохранена большая часть смысла. «Лучшие дни» превращаются в светлые, при этом возникает противопоставление первых дней творения и времён после изгнания Демона как света и тьмы. Перевод Любенова снимает заложенные в оригинале противопоставления и образы. То же происходит и в переводе Стоянова, который добавляет собственное прочтение поэмы, вступающее в противоречие с

текстом оригинала: мир предстаёт перед Демоном обновлённым, при этом не берутся во внимание описанные Лермонтовым скука и презрение героя по отношению к миру. Далее слова «*Но гордый дух // Презрительным окинул оком // Творенье бога своего, // И на челе его высоком // Не отразилось ничего*» из третьей строфы он переводит как «*но с тайна мъст // духът изгледа, горд, широко // на своя бог промисълта // и на челото му високо // не трепна ни една черта*» / «*но с тайной местию // дух смотрел, гордый, широко, // на замысел своего бога, // и на его высоком челе // не трептала ни одна черта*».

Далее в оригинале следуют слова «*[воспоминания] тех дней, когда в жилище света // Блистал он, чистый херувим, // Когда бегущая комета // Улыбкой ласковой привета // Любила помяться с ним*», что в переводе Вазова звучит: ит как «*на тие дни, кога в небето // той бляскал, равен с херувим, // кога фъркатата комета // си нему пращала привета // във своя бяг непостижим*» / «*тех дней, когда в небе // блистал он, равный херувиму, // когда запущенная комета // ему посылала привет // в своём непостижимом беге*». Демон в этом переводе выносится за пределы ангельской иерархии, так как ему нет определения, он не херувим, а некто, равный ему. В этом переводе теряется авторская характеристика Демона, подразумевающая, что в прежней жизни он был чист, как ребёнок. Также в переводе не сказано, что он был доброжелателен ко всему миру, что явно следует из оригинала, как и то, что весь мир был для него живым и одушевлённым. Стоянов переводит эти строки так: «*ония дни, когато в небето, // чист херувим, блестял бе той, // когато летяща комета // с усмивка мила на привета // отвръщаще му в пътя свой*» / «*те дни, когда в небе, // чистый херувим, он блистал, // когда летящая комета // с улыбкой милой привета // отвечала ему на своём пути*».

Все переводчики в той или иной мере сохраняют лермонтовскую анафору «когда», однако не передают некоторые особенности русской грамматики. Только Вазов близко к тексту переводит слова «*познанья жадный*». Стоянов и Любенов заменяют их на менее сложное сочетание «*в жажде знания*» и «*возжелав познания*».

Приведём примеры болгаризации Лермонтова на уровне лексики. Слово «*чинары*» в переводе Л. Любенова заменяется словом «*тополи*» / «*тополя*», что является аллюзией на постоянный эпитет болгарского языка «*тополна снага*» / «*стан*

как тополь» и напоминает о красоте грузинских девушек, речь о которых в произведении пойдёт позже.

Заданная оригиналом форма влияет на оттенки смыслов, которые появляются в переводах. Снятие метафоры влечёт за собой несколько иное понимание текста болгарским читателем; изменение количества строк в строфе расставляет другие акценты. Например, в болгарских переводах Терек не прыгает, «как лъвица с косматой гривой на хребте», а либо «бежит» (Любенов), либо просто «ревет» (Вазов) и «звучит» (Стоянов). Из нарисованной поэтом картины пропадают камни, по которым течёт река.

После рассмотрения начала первой строфы поэмы в анализе следующих строф имеет смысл остановиться лишь на некоторых особенностях перевода и отметить приёмы и типы изменений, используемые переводчиками наиболее часто.

Прежде всего обратим внимание на обмен строк местами, как нередко происходит в переводе Стоянова. «*И над вершинами Кавказа // Изгнанник рая пролетал*» переводится как «*И сви изгнаикът от рая // над върховете на Кавказ*» / «*И виля изгнанник рая // над вершинами Кавказа*», а слова «*Под ним Казбек, как грань алмаза, // Снегами вечными сиял*» переводится как «*От вечни снегове изваян // блести Казбек като елмаз*» / «*Изваян из вечных снегов, // блестел Казбек, как алмаз*». Следует заметить, что Любенов точно так же меняет местами эти четыре строки попарно: «*И пак изгнаникът летеше // над върховете на Кавказ; // и с вечни снегове блестеше // Казбек сред тях като елмаз*» / «*И снова изгнанник летел // над вершинами Кавказа; // и вечными снегами блестел // Казбек среди них, как алмаз*».

В следующий раз Стоянов прибегает к изменению места строки в пятой строфе поэмы. Оригинал Лермонтова «*Высокий дом, широкий двор // седой Гудал себе построил...*» у него превращается в «*Отдавна старият Гудал // обширен дом си беше дигнал...*» / «*Давно старый Гудал // построил себе обширный дом...*». Справедливости ради следует заметить, что Любенов этот отрывок переводит близко к оригиналу, причём это касается не только порядка строк в строфе, но и лексического соответствия Лермонтову: «*Огромен замък в двор просторен // бе вдигнал старият Гудал*» / «*Огромный замок во дворе просторном // построил старый Гудал*».

Стоянов чаще, чем Любенов, использует перестановку строк местами, однако переводчики не грешат сильными изменениями структуры оригинала, что подчёркивает их

мастерство. Кроме того, перестановка строк Стояновым практически не влияет на точность передачи смысла оригинала. Вот один лишь пример такого перемещения строк. Оригинал звучит так: *«Клянусь полночною звездой, // Лучом заката и востока...»*, а Стоянов же переставляет существительные: *«Кълна се в заника, в зората, // във полунощната звезда...»* / *«Клянусь закатом, зарёй, // полуночной звездой...»*.

Изменения в порядке строк оригинала, которые привносит в свой перевод Любенов, существеннее, чем изменения у Стоянова. Так, слова *«Но, кроме зависти холодной, // Природы блеск не возбудил // В груди изгнанника бесплодной // Ни новых чувств, ни новых сил»* у него переведены так: *«Ала природата роди // не нова мощ, не обич нова, // а само завист и отрова // разля в бесплодните гърди»* / *«Но природа родила // не новую мощь, не новую любовь, // а только зависть и отраву // разлила в бесплодной груди»*. При этом из подобного перевода напрашивается вывод о том, что в случае затруднения переводчику лучше менять местами не две строки, а три или четыре, так как в таком случае у него остаётся больше возможности для того, чтобы сохранить не только смысл оригинала, но и его оттенки. В вышеприведённом отрывке до болгарского читателя донесён весь вложенный Лермонтовым смысл, не потеряно практически ни одного слова.

Разумеется, перевод не в силах полностью воссоздать оригинал и стать его калькой на другом языке, что было бы для него не столько полезно, сколько губительно. И здесь Любенов движется в сторону большей конкретики: не «чувства», а «любовь», «зависть холодная» становится «завистью и отравой», исчезает только слово «изгнанник» и «блеск природы», что можно расценить как потери в общем незначительные.

Любенов прибегает к перестановке строк в том месте, где Лермонтов пишет: *«В скале нарублены ступени; // Они от башни угловой // Ведут к реке, по ним мелькая, // Покрыта белою чадрой, // Княжна Тамара молодая // К Арагве ходит за водой»*. В этом отрывке главная героиня появляется не сразу, поэт словно подготавливает пространство, в которое она должна войти, что сродни театральной постановке, ведь Лермонтов был ещё и драматургом. Любенов, однако, меняет местами эти слова так, что вначале мы видим Тамару и только потом обрисовывается окружающий её пейзаж: *«Разсичат стъпала скалата; // по тях се мярка бял яшмак, // когато, млада и красива, // Тамара за вода отива // от ъгловата кула пак // до тихия Арагвин бряг»* /

«Рассекают ступени скалу; // по ним мелькает белая чадра, // когда, молодая и красивая, // Тамара идёт за водой // от угловой башни // до тихого берега Арагвы». Предложенный переводчиком переход от крупного плана (ступени) до панорамы (башня и река) через образ Тамары не нарушает целостность композиции данного отрывка, а только преобразует её.

Как и в ранее рассмотренных строфах поэмы, вмешательство переводчика в текст оригинала происходит здесь и на уровне лексики, так, Арагва названа «тихой», хотя вряд ли горную реку можно охарактеризовать этим словом, а Тамаре дана характеристика не только «молодая», как в оригинале, но и «красивая». В переводе отрывок приобретает явное сходство со стихотворением Ивана Вазова «Фатьме», где главный герой обращается к турчанке: *«Эй, Фатьма, белая чадра, // К сожалению, покрывает твоё лицо, // Но что ты мила и красива — // Знает моё сердце».* Переводя произведение русского поэта, Любенов одновременно как бы вписывает его в контекст болгарской поэзии.

Стоянов, переводя это место, не прибегает к перестановке строк, однако в его переводе есть одно немаловажное лексическое различие. В оригинале Тамара одета в чадру, причём Лермонтов даёт к этому слову пояснение для читателя, незнакомого с культурой Кавказа. В переводе Любенова одежда Тамары — яшмак, яркий турцизм в болгарском языке. В переводе Стоянова *«...ще премине // и вятър кърпата ѝ вей — // Тамара, младата княгиня, // вода в Арагва да налей» / «...она пойдёт — // и ветер её платок развеивает — // Тамара, молодая княгиня, // воды набрать в Арагве».* Использованное слово «кърпа» / «платок» отсылает нас к национальному болгарскому костюму. Оба переводчика каждый по-своему пытаются приблизить русский оригинал к болгарскому читателю: Любенов – с помощью аллюзии, Стоянов – с помощью указания на традиционную болгарскую одежду.

Далее в переводе Стоянова в первой части поэмы нет строк, которые изменили бы своё расположение по отношению к оригиналу. Однако у Любенова такие строки имеются, в пятнадцатой строфе, в отрывке *«На воздушном океане, // Без руля и без ветрил, // Тихо плавают в тумане // Хоры стройные светил»,* который он переводит как *«В тихите небесни бездни, // в млечната мъглявина // плуват хороводи звездни // без кормило, без платна» / «В тихих небесных безднах, // в млечной*

мглистости // плавают звёздные хороводы // без кормила и паруса».

Также у него меняются местами строчки «...огонь по жилам пробегал, // И этот голос чудно-новый, // Ей мнилось, всё ещё звучал». Любенов переводит этот отрывок следующим образом: «...бушуваше у нея страст // и сякаш още ѿ звучеше // все тоя нов и чуден глас» / «...бушевала в ней страсть, // и как будто всё ещё для неё звучал // этот новый и чудный голос».

В той же строфе меняются местами слова «И взор его с такой любовью, // Так грустно на неё смотрел...» — «...очите си със скръб такава, // с любов такава в нея взрял» / «Глазами с такой скорбью, // с такой любовью смотрел на неё...». Кажется, что подобная перестановка имеет лишь формальное значение и сделана только для того, чтобы облегчить усилия переводчика.

Вышесказанное можно обобщить таким образом: перестановку строк местами переводчики делают вынужденно, из-за отсутствия иного варианта перевода. Чаще всего перестановка несколько искажает смысл, но в случае, когда меняются местами три и более строки, эти искажения становятся менее существенными.

В переводах можно выделить и другое явление — это вольное и невольное снижение пафоса оригинала из-за невозможности или нежелания передавать некоторые стилевые особенности оригинала, например, использование старославянизмов. Строчка «Глаголу вод его внимали» [зверь и птица — Терек] переведена Стояновым как «какво им шепне той — внимават» / «что им шепнёт — слушают», а Любеновым — «се вслушваха, какво говори» / «вслушивались, что говорит». Потеря сложного грамматического оборота, отягощённого старославянской лексикой, переводит данный отрывок в плоскость обыкновенной, а не возвышенной поэтической речи.

К лексическим изменениям, в частности, ведут и вкрапления слов, которых в оригинале не было. Например, слово «раины» (строфа 4), означающее пирамидальный или итальянский тополь, разновидность осокоря, заменено в переводе Любенова на более понятное и приближенное к современному болгарскому языку слово «топола» / «тополь», а в переводе Стоянова вместо «столпообразных раин» возникают «полурассыпанные руины», что наводит на мысль о том, что это переводческая ошибка, возникшая из-за сходства слов, одно из которых к тому же является редким и устаревшим. В той же

строфе слово «чинары» Любенов заменяет на «платаны», Стоянов же слхраняет лексему подлинника.

Примечательно и обхождение переводчиков с музыкальными инструментами оригинала. В шестой строфе Лермонтов пишет о бубне в руках Тамары: «*Они поют — и бубен свой // Берёт невеста молодая*». Стоянов называет инструмент Тамары по-русски «бубном», таким образом вводя в текст русизм, а Любенов переводит это слово на болгарский: «*дайре*» (бубен). Однако слово «зурна» в строке «*звучит зурна и льются вины*» у обоих переводчиков оставлено как есть, без попытки, заменив его, вписать поэму в болгарский культурный контекст.

Подобные замены и прочие изменения лексики, например, введение в текст отсутствующих в оригинале слов, встречаются достаточно часто. Так, «*рабы послушные*» у Любенова не только «*покорные*», а ещё и «*несчастные*».

Стоит отметить и расстановку знаков препинания. Например, Стоянов, когда переводит слова: «*Как трещина, жилище змея // Вился излучистый Дарьял, // И Терек, прыгая, как львица // С косматой гривой на хребте...*», отделяет Дарьял от Терека точкой с запятой, знаком, который в последние годы стал архаичным как в русской, так и в болгарской письменной речи: «*като змия се вий и чезне // Дарял, сердит от час на час; и Терек, бърз, като львица, // с космата грива на глава...*» / «*как змей, вьётся и исчезает // Дарьял, сердитый от часа к часу; // и Терек, быстрый, как львица, с косматой гривой на голове...*».

Наконец, хотя это и редко встречается, переводчик позволяет себе изменять количество строк оригинала, причём в сторону увеличения. Так происходит с первой строфой в переводе Стоянова, где насчитывается двадцать одна строка вместо двадцати. В четвёртой строфе Стоянов вместо трёх строк оригинала «*...И кущи роз, где соловьи // Поют красавиц безответных // На сладкий голос их любви*» сочиняет четыре, расширяя лермонтовский текст: «*и храсти розови в искри, // де пеят славеи в ноца // на хубавици, безответни // към шепота на любовта*» / «*...и розовые кусты в искрах, // где поют соловьи в ночи // красавицам, безответным // к шёпоту любви*».

Изменение количества строк происходит очень редко, однако, как нам кажется, сюда же можно отнести и пример их уменьшения в переводе Стоянова, где вообще опущены несколько строф, с десятой по четырнадцатую, в которых повествуется о гибели жениха Тамары.

Итак, рассмотрев переводы первой части «Демона», можно прийти к выводу, что все переводчики несколько упрощают образ Демона. Он, представленный у Лермонтова, как первейший и величайший изгнанник, становится просто проклятым ангелом, а в одном из переводов отсутствует важная для понимания поэмы деталь: нет упоминания о том, что Демон был частью ангельской иерархии, самым чистым из светлых духов.

«Болгаризация» образа Демона происходит тогда, когда переводчик, к примеру, с помощью удачно использованного слова отсылает читателя к болгарскому фразеологизму. Перевод может отсылать и к произведениям болгарской классики. Так, с помощью слова «*яшмак*» / «*чадра*» Любенов напоминает о стихотворении Вазова на восточную тему. Но в том же отрывке Стоянов отсылает читателя к национальному болгарскому костюму.

Часто в переводах теряются образные средства русского языка, использованные Лермонтовым: олицетворения, метафоры, что показывает описание Терека.

Порой смысл оригинала искажается, как это происходит в сцене, когда Демон обзревает открывающийся ему мир.

К снижению пафоса оригинала приводят упрощения сложных синтаксических форм и отсутствие старославянизмов.

Обмен строк местами является вынужденной мерой, применяемой всеми без исключения переводчиками, однако чаще всего это никак не влияет на точность передачи смысла оригинала. Порой ради его сохранения переводчики вынуждены увеличивать количество строк болгарского текста поэмы.

В переводах можно найти и переводческие ошибки (неверно переведённое Стояновым слово «раины»).

Что касается знаков препинания, то в целом переводчики движутся в сторону их упрощения и только в редких случаях усложняют.

Наиболее близок к оригиналу перевод И. Вазова. Перевод Л. Любенова, напротив, упрощает текст по сравнению с оригиналом.

«МАСКАРАД» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В ЧЕХИИ

Лермонтов-поэт – тема достаточно и глубоко изученная, а вот Лермонтову-драматургу уделялось традиционно меньше внимания. Его пьесы и их сценическое воплощение шли по весьма сложному пути. Из пяти пьес даже лучшая – драма «Маскарад» – долго не могла пробиться сквозь цензурные пути. Сценическая история лермонтовской драматургии, как писал в 1941 г. К.Н. Ломунов* (1911–2005) – область, вообще еще никем не затронутая, что он и стремился восполнить, собирая по крупицам материалы о том, как Лермонтов пытался три раза пробить глухую стену цензуры, но так и не смог при жизни добиться разрешения на постановку «Маскарада», как мучителен был путь Лермонтова-драматурга к зрителю¹. Нельзя назвать особенно счастливой и судьбу «Маскарада» за рубежом. Парадоксальным кажется факт, что в фундаментальной электронной библиотеке (ФЭБ) в рубрике «Русская литература и фольклор» значится, что там имеются сведения только об одной зарубежной постановке „Маскарада“, а именно в г. Висбаден (Германия), 1928 г. (постановка Артура Сакхайма).

Если вспомнить первое представление пьесы в России, оно связано с именем М.И. Валберховой (1789–1867), весьма уважаемой актрисы Александринского театра, благодаря чьим хлопотам и поддержке М.С. Щепкина в 1852 г. удалось вырвать разрешение на постановку сцен из «Маскарада», всего на один спектакль, который

* Известный литературовед, специалист по русской литературе, прежде всего толстовед, профессор, в 40–50-е гг. ученый секретарь Московского музея Льва Толстого.

¹ Ломунов К. Сценическая история «Маскарада» Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. Сборник первый. М., 1941.

шел в первый год своей сценической жизни три раза. После этого «Маскарад» десять лет был под запретом, в первое время его ставили только по инициативе отдельных актеров, причем по случаю бенефисов и в сопровождении водевилей или фарсов. Запрет на постановку «незрелой», «несценичной» пьесы был снят лишь в апреле 1862 года.

По-новому стали воспринимать Лермонтова в начале XX века, когда декаденты и символисты стремились в соответствии с видением Мережковского, изобразившего Лермонтова в своей книге «Поэт сверхчеловечества» (СПб., 1909) мистиком, переосмыслить традиционное толкование. Первым был режиссер А.Л. Зиновьев (1912, Театр Корша). Под знаком символизма проходила и постановка «Маскарада» в Александринском театре в 1917 г. (реж. В.Э. Мейерхольд, худ. А.Я. Головин, муз. А.К. Глазунова), премьера состоялась 25 февраля, а последний спектакль был сыгран 6 июля 1941 г. Вообще 1941 год, когда отмечалось столетие со дня гибели М.Ю. Лермонтова, стал знаковым в сценической интерпретации драмы, как в России, так и в Чехии. 21 июня 1941 г. стало последним съемочным днем фильма «Маскарад», где автором сценария, режиссером и исполнителем роли Неизвестного выступил С.А. Герасимов, в других ролях Николай Мордвинов (Арбенин), Михаил Садовский (князь Звездич), Тамара Макарова (Нина). 21 июня 1941 г. состоялась и последняя предвоенная премьера «Маскарада», поставленного реж. А.П. Тугышкиным в Театре им. Евг. Вахтангова. В этот год в оккупированной уже немецкими войсками Чехии осуществляется одна из первых иностранных постановок Лермонтова в Брненском Земском театре.

Надо отметить, что в Чехии драматургии Лермонтова уделялось больше внимания, чем в какой-либо другой стране. Если же говорить вообще о зарубежном восприятии русской литературы романтизма и, в частности, Лермонтова, то Чехия занимает здесь второе место после Германии, что отмечает, например, немецкая славистка Б. Шульц². Лермонтова переводили такие корифеи чешской поэзии, как Карел Гавличек Боровский, Йозеф Вацлав Сладек, в XX веке Йозеф Гора, Владимир Голан.

² *Schultze B. Překlad a intermediální diverzifikace Lermontovova Maškaráda v češtině (1929–2008) // Česká literatura v intermediální perspektivě. Materiály IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Praha, 2010. S. 207.*

Имя Лермонтова стало известно в Чехии в начале 1840-х гг. В 1844 г. появилось два перевода повести «Тамань». Один – Я.С. Томичека под названием «Контрабандисты» (журнал «Česká včela», № 42–45), это был перевод с польского языка, и перевод с немецкого К.М. Летинского (журн. «Květy», № 62–64). После первых опосредованных переводов произведений Лермонтова, главным образом с немецкого, последовали и прямые переводы с русского на чешский. В 1845 г. К. Гавличек-Боровский перевел «Казачью колыбельную песню» (опубликована она была лишь в 1870 г.)³. Что касается «Маскарада», то первый перевод появился лишь в 1929 г., автором его был Франтишек Таборский (1858–1940), поэт, писатель, переводчик, историк, знаток русской поэзии⁴. Таборский помимо перевода написал к его публикации вступительную статью, где высоко оценил драму Лермонтова, что стало первой критической статьей, написанной в Чехии о драматургии Лермонтова в позитивном ключе. До этого его драматургия традиционно считалась второстепенной по сравнению с поэзией, а также трудной в плане языковой адаптации и несценичной. Переводя пьесу, Таборский стремился максимально приблизиться к оригиналу. Он смешивал высокий стиль с разговорной речью, свободно балансируя между русской просодией и чисто чешскими языковыми элементами. Этот перевод при всей его значимости и положительных откликах критики не был пригоден для инсценировки. В юбилейном 1941 году режиссер Карел Ернек (1910–1992), работавший с 1939 г. по 1941 г. в Брно, обратился за новым переводом к известному переводчику с русского Франтишеку Пишкеку (1901–1982). Но Пишек не имел опыта перевода поэтических текстов, поэтому сделал прозаический перевод «Маскарада», за исключением восьми пассажей (некоторые монологи Арбенина и его споры с Неизвестным в четвертом действии), где использовал вольный ямб.

Именно этот перевод и был использован для первой постановки «Маскарада» в Брно, в Национальном (Земском) театре (преьера 5 апреля 1941 г.), причем постановщик весьма далеко отошел от переведенной драмы, изложив ее по-своему.

³ Жакова Н.К. Творчество М.Ю. Лермонтова в чешских переводах и работах чешских критиков в 70–80-е годы XIX в. // Славянская филология. Вып. 2. Л., 1972. С. 39–45.

⁴ Kšicová D. Ruská poezie v interpretaci Františka Táborského. Spisy J.E. Purkyně. Sv. 226. Brno, 1979.

Тот сезон оказался для театра последним. Но в тяжелых условиях строжайшей цензуры, гнетущей атмосфере оккупации удастся показать публике целых 25 премьерных спектаклей. 14 пьес были чешскими, что было вполне объяснимо обстановкой того времени, необходимостью поднять дух народа в несвободной стране. До «Маскарада» Ернек ставит пьесу «Ричард III» В. Шекспира (преьера 20.10.1940), где король выступал как безумец, сверхчеловек, презирающий людей, стремящийся к власти, кровожадный, мстительный. Он всегда одерживает победу, но проигрывает в борьбе с собственной совестью. Здесь Ернек стремился придать пьесе актуальное звучание, продемонстрировать, как стремятся к власти и захватывают власть диктаторы. Столь же адресной была и постановка «Дона Карлоса» Ф. Шиллера (преьера 14.01.1941), где очевидная карикатура на Гитлера предстала в образе деспотичного, маниакального короля Филиппа. И «Маскарад» стоял в этом же ряду, он призван был показать извращенную империю, мир, который, вырвавшись из-под контроля, обезумел. Это было попыткой, хоть и завуалированной, выразить протест против фашистского террора. «Маскарад» играли недолго. В конце 1941 г. года директор Земского театра Вацлав Иржиковский, актер Йозеф Скршиван, игравший Неизвестного в «Маскараде», и другие были арестованы, театр закрыли. Иржиковский и Скршиван в 1942 г. погибли в Освенциме. Нацисты объявили, что «существование Земского театра допускать нельзя, учитывая политическую ситуацию в г. Брно, характеризующую резким возрастанием активности и сопротивления чешских граждан. Деятельность театра опасна. Его руководство повело себя неприязненно, превратив Земский театр в рассадник антинемецких элементов»⁵.

Премьеру «Маскарада» в Брно предвляла статья Ернека в «Театральной газете», выпускаемой театром, где он объяснял свою концепцию⁶. Для него Арбенин – русский протагонист Отелло, который не просто «осужден нести печали за все грехи минувших дней»⁷, он – Отелло, доведенный до абсурда, его стихия – современный Содом, порок, безумие, ложь, безвозвратно вытеснившая правду. Лермонтов, считает Ернек, показал картину неминуемого краха, спектакль должен стать

⁵ Dějiny českého divadla IV. Praha: Academia, 1983. S. 491.

⁶ Jernek K. Maškaráda Divadelní list. Č. 16 // Brno, 1941. S. 327–333.

⁷ Лермонтов М.Ю. Соч. в 6 тт. Т. 5. М.-Л., 1956. С. 303.

диничной карикатурой на людей «бесхарактерных, безнравственных, безбожных»⁸, но не обычной карикатурой, а беспощадной критикой тех, кто попрал божьи и человеческие законы. Спектакль был поставлен в экспрессионистском духе, с Арбениным, постоянно преследуемым масками-Эриниями, с утрированными жестами и мимикой, которые подчеркивали силу страстей, выразительной работой со светом, символическими аксессуарами типа разбитых зеркал, неожиданными эффектами. По свидетельству критики того времени, спектакль имел большой успех. Программка с черной маской, плачущей кровавыми слезами, стихи Ивана Блатного о бессилии в эпоху зла, вложенные в уста Неизвестного, трагедийный пафос и фантазмагоричность спектакля с жуткими танцами безумства должны были в стране, оказавшейся во власти немцев, произвести сильное впечатление. Первая постановка «Маскарада» в Чехии, несомненно, стала большим культурным событием.

Еще раз к «Маскараду» в переводе Пишека, использованному Ернеком, обратились спустя десять лет в только что открытом Театре музыки в Праге (премьера 1.10.1950). Режиссер Ярослав Прохазка создал своего рода монтаж произведений Лермонтова, включая в текст драмы его лирику в переводе Йозефа Горы. Арбенина играл Вацлав Выдра, Нину – Дана Медржицка. Использовалась музыка А. Хачатуряна из советского фильма «Маскарад» 1941 г. реж. С.А. Герасимова.

Третий перевод «Маскарада», который был сделан в 1950 г., принадлежит Эмануилу Фринте (1923–1975), и именно он стал основой постановок всей второй половины XX века вплоть до 2005 г., когда появился четвертый, пока последний перевод Алены Моравковой (род. в 1935 г.). Фринта сделал «поэтический парафраз» Лермонтова, во многом изменив монологи (особенно Арбенина) и диалоги, что-то сократив, что-то добавив от себя. «Главная причина отступлений от текста, – считает Б. Шульц, – состоит в интерпретации Фринтой роли повествователя, в его широком толковании свободы творчества»⁹. Переводчик сделал из пьесы мелодраму с элементами экзальтации.

4 октября 1951 г. по случаю Дня чехословацкой армии в

⁸ Лермонтов М.Ю. Соч. в 6 тт. Т. 5. С. 292.

⁹ Schultze B. Překlad a intermediální diverzifikace Lermontovova Maškaráda v češtině (1929–2008). S. 213.

театре D51 * Эмила Франтишека Буриана (1904–1959) состоялась торжественная премьера «Маскарада». На премьере присутствовало военное руководство ЧССР, а театр был переименован в Художественный театр Армии (Armádní umělecké divadlo), сам Буриан получил звание полковника. Режиссер использовал перевод Фринты, но мелодраму стремился превратить в трагедию. Арбенин был для него героем своего времени, человеком прогрессивным, чья трагедия заключалась в индивидуалистическом бунтарстве. Неизвестный в понимании режиссера – герой положительный, олицетворяющий царскую справедливость и нравственность. Декорации в стиле ампир, а также костюмы призваны были подчеркнуть упадническую мораль русского дворянства, а Арбенин должен был показать тщетность усилий индивида с мятущейся душой, хоть и мечтающего о лучшем будущем, но не способного на борьбу за него. Социологический подход Буриана коренным образом отличался от концепции Ернека.

В 1950 г. «Маскарад» ставили еще три раза: в Праге, Градце Кралове и Тешине. В 1962 г. – вновь в Брно, в Академии музыкального искусства им. Яначека (режиссер Ян Фишер). Эта постановка была воспринята весьма критически, главным образом из-за неуместного использования «сгущенной таинственности», отличавшей знаменитую постановку Мейерхольда. Интересно, что в 1954 г. появилась первая, ставшая классической, радиоверсия «Маскарада» (режиссер Мирослав Йиреш, роли играли Владимир Шмераль, Ямила Смейкалова, Вацлав Воска и др.), ее неоднократно передавали по чешскому радио. Последний раз – 5 января 2013 г. (радиостанция «Влтава»). В 1963 г. был снят телефильм Иржи Бьелки по мотивам драмы Лермонтова (его отличали лаконичность сценографических средств и выдающееся исполнение Ивой Янжуровой роли Нины). В этом же году «Маскарад» был поставлен Словацким ** театром г. Угерске Градиште (режиссер Отакар Гудрих). У Гудриха Арбенин был не деспотичным эгоистом, как у Ернека, а человеком, морально превосходящим свое окружение, его мироощущение выражала

* Театр, основанный в 1933 г., ежегодно менял цифру у буквы D в соответствии с текущим годом. Изначально он был прокоммунистически ориентирован. В 1955 г. вернулся к первоначальному названию D 34. После капитальной перестройки в 1991 г. называется Divadlo Arch.

** Slovácko – область в Моравии, в отличие от Slovensko – Словакия.

мысль: «они все чужды мне, и я им всем чужой»¹⁰. В спектакле Малого театра г. Пзень (1964, режиссер Ота Шевчик) доминировала мысль о моральной ответственности человека. В 1971 г. «Маскарад» ставит на главной сцене страны, в Национальном театре в Праге, Тибор Раковски. Он был режиссером из Братиславы и сначала поставил спектакль в этом городе осенью 1970 г. Раковски интерпретировал пьесу в своих постановках как философскую трагедию, избегая патетики, не выпячивая социально-критический смысл. Оценивая в целом послевоенные постановки «Маскарада», современная чешская критика считает их слабыми из-за неоправданного морализаторства, обусловленного эпохой и политикой, пытающейся манипулировать общественным сознанием. Критику аристократической среды, осуждение «реакции», якобы наступившей в России после разгрома декабристов, отличают весьма поверхностные, неверные толкования. Те спектакли, где упор делался на трагизм существования человека на земле, расходящийся с нравственными принципами, данными свыше, улавливали именно тот смысл, который вкладывал в пьесу Лермонтов. При том, что он не оправдывал высший свет, главным в его пьесе был вопрос о том, как жить, по совести или пренебрегая ее законами и законами чести. Дануше Кшицова* считает, что из 18 постановок (1941–1971 гг.) самыми достойными были четыре: Ернека, Буриана, Шевчика и Раковского. «Режиссерская трактовка «Маскарада» на чешской сцене этого периода меняется от экспрессионистско-символической через социально-историческую к психолого-аналитической. Классическая трагедия русского романтизма прочно вошла в репертуар чешских театров, она столь же непосредственно апеллирует к сегодняшнему зрителю, как и в эпоху своего создания»¹¹.

Если обратиться к современным постановкам «Маскарада», их в Чехии после некоторого затишья в 1990-е гг. (исключением был спектакль Театра на Виноградех, 1997 г., режиссер Владимир Стрниско, Владимир Длоуги в роли Арбенина) появилось в последнее десятилетие достаточно много. Особенно интересными были спектакли не столичных театров. Остановимся на четырех.

¹⁰ Лермонтов М.Ю. Маскарад. Соч. в 6 тт. Т. 5. С. 289.

* Дануше Кшицова (род. 1932 г.), чешский литературовед, специалист по русской литературе, автор многочисленных работ о русской поэзии, драматургии, переводах.

¹¹ Kšicová D. Ruská literatura 19. a začátku 20. stol. v českých překladech. Praha, 1988. S. 162.

2004 год, Брно, Мнестске дивадло (основано в 1945 г.). Премьера 23 октября (последнее представление 30.06.2006), режиссер Петр Крацик (в роли Арбенина – Карел Янски, Нины – Алена Анталова, Звездича – Петр Штепан, баронессы Штраль – Ирена Конвалинова). Крацик сосредоточил свое внимание на четырех персонажах. Арбенин получился сломленным, отчаявшимся. Янскому, его игравшему, было в тот момент 60 лет, и он был серьезно болен (в 2011 г. он умер). Нина же была прекрасна своей невинностью и хрупкостью. Этот контраст создал особую атмосферу трагизма на сцене. Темные краски сценографа Карела Глогара и костюмы Томаша Кипты обозначили облик лермонтовского Петербурга, подчеркивая две стихии пьесы, реально-бытовую и философско-символическую, видя и Россию патриархальную, и Россию барственную. Игра актеров, отличавшаяся при мрачности и депрессивности сценографии легкостью и отсутствием надрыва, стала главным достоинством данной постановки.

10 сентября 2005 г. ознаменовано премьерой «Маскарада» в Словацком театре г. Угерске Градиште, где уже играли пьесу Лермонтова более сорока лет назад. Режиссером нового спектакля была Оксана Мелешкина-Смилкова (род. в 1955 г.) – заслуженная артистка Украины, работавшая в театре русской драмы им. Леси Украинки в Киеве, в Москве (главным режиссером Театра мимики и жеста, Генеральным директором Центра Визуального и Драматического искусства) и в Англии. С 1996 г. живет в Чехии в г. Оломоуце. Для работы над «Маскарадом» Смилкова пригласила Евгения Куликова, который известен своей довольно рискованной сценографией. Она знала его по работе в Киеве и в Праге. Смилкова использовала третью редакцию «Маскарада», фактически новое произведение под названием «Арбенин», которое никогда не инсценировалось в Чехии. Перевод «Арбенина» делает А. Моравкова (известный переводчик Булгакова). В пьесе только первое действие осталось в прежней редакции. В свое время царский цензор Е. Ольдекоп в своем рапорте сообщал, что в «Арбенине» «нет более никакого отравления, все гнусности удалены, вместо Нины – Настасья Павловна, легкомысленная кокетка, и в конце Арбенин, устроив будущность компаньонки жены Оленьки, удаляется навсегда»¹². Смилкова объяснила в интервью, что она остановилась на версии

¹² Лермонтов М.Ю. Маскарад // Соч. в 6 тт. Т. 5. С. 754–755.

«Арбенин», поскольку считает ее пьесой более современной и по языку, и по интриге. На вопрос, чем же эта пьеса может затронуть нынешнего зрителя, она ответила, что это «гениальная драма, запрещенная и царской цензурой, и советской. Недаром Сталин запретил ее играть в 1942 г. вместе с «Ричардом III» – он страшился образа человека, который, несмотря на фальшивые устои всего общества, стремится стать свободным»¹³. Для постановщиков важно было перенести внимание с картины нравов высшего света на Арбенина как частное лицо, на его личную драму. В чешской постановке действие происходит на новогоднем балу, все выдержано в черно-белых и золотых тонах. На черном фоне летают снежинки. На переднем плане позолоченный стол, ломящийся от множества стаканов, рядом некая металлическая конструкция с искусственными огнями, символизирующая елку. Мужчины тут наряжены в балетные пачки, слуги снуют и вовсе почти без одежды. Все это должно символизировать упадок нравов. Вполне современно и модно. При этом звучит вальс Хачатуряна. В пестром и хаотичном действии как-то не получилось «психологической драмы страстей и платонических отношений», как было сказано в анонсе спектакля. Заявка на более современный вариант не совсем удачно реализовалась. Вся современность выразилась, видимо, в антураже, во внешних эффектах, свете, костюмах, а вместо живых героев действовали как будто ожившие манекены, вместо драмы получился ироничный гротеск. «Позолоченному маскараду не достает живых характеров»¹⁴ – так называлась одна из рецензий на спектакль, выразившая его суть.

В Праге была осуществлена постановка «Маскарада» в Швандовом театре (преьера 22.3.2008, последний спектакль играли 10.06.2010). Режиссер Радован Липус давно мечтал о встрече с русской классикой. В «Маскараде» его привлекла проблема отношения человека с собственной душой, исследование психологии убийцы. «В этой пьесе есть романтический жест, музыка, страсть, но это и картина галлюцинаций... Здесь огромный простор для актеров... За одним слоем открывается другой. Это лабиринт, из которого человек никогда не выйдет.

¹³ *Smilková O.* Divadlo není rekreační středisko pro herce. Interview // *Hospodářské noviny*. 9/09/2005. [Электронный ресурс] <http://hn.ihned.cz/cl-16798050-oxana-smilkova-divadlo-neni-rekrecni-stredisko-pro-herce> (дата обращения: 06.06.2016).

¹⁴ *Hrbotický S.* Pozlacené Maškarádě chybějí živé charaktery // *Hospodářské noviny*. 16/09/2005.

Дверь можно открыть тысячью способов. Надеюсь, мы найдем правильный выход... Лермонтов требует сосредоточенности и собранности»¹⁵, говорил Липус перед премьерой. Зрители приняли постановку неплохо. Актер Милан Качмарчик со своим лысым черепом будто создан для ролей в духе немецкого экспрессионизма. Он истинный демон. В его внешности уже заложены все предпосылки к тому, чтобы сыграть силу, страсть, погибель, отчаяние, но некоторая манерность, переигрывание, комикование (в финальной сцене выхода в горящем кругу, напоминающей выход льва в цирке) – все это привело к не самым лестным критическим отзывам. Об игре актеров в целом писала, например, О. Гостовска, вспоминая старую постановку у Э.Ф. Буриана, которую она видела: «Буриан при всем своем авангардизме чувствовал классику. Постановка в Швандовом театре слабовата не столько модернистским толкованием, сколько игрой актеров. Их просто элементарно не слышно. Проблема в их чешском языке»¹⁶. О сценографии критика отзывалась благосклонно. Сценограф Давид Вавра представил абстрактную картину Петербурга в стиле классицизма. Маски, появляющиеся не только на балу, разыгрывают пантомиму в интермедиях, что должно символизировать кукольность, вымученность происходящего, фальшь и жестокость. Впрочем, критика и здесь сочла хоровод масок скорее не выразительным жестом, а проявлением формализма. Возникла инсценировка, гордящаяся своей композицией, интерьерным пространством. Но кажется, «проблему лермонтовского героя они не восприняли близко к сердцу. Они ее обозначили, пообсуждали, но не пережили»¹⁷.

Хотелось бы упомянуть и о спектакле (последнем хронологически) в театре Клипперы, г. Градец Кралове (премьера 24.10. 2009, режиссер Даниэл Шпинар). Этот режиссер, поставив трагикомедию В. Шекспира «Зимняя сказка» как дискошоу, не побоялся осовременить и приблизить сегодняшнему зрителю и Лермонтова. Поэтический текст он сократил, добавив к монологам Арбенина прозаический текст из «Героя нашего

¹⁵ Rozhovor s Radovanem Lipusem. 26.2.2008. [Электронный ресурс]. <http://www.vandovodivadlo.cz/index.php?cmd=news.detail&id=586> (дата обращения: 06.06.2016).

¹⁶ Hostovská O. Utrpení staré Wertherové // Divadelní noviny. 22.03.2011. [Электронный ресурс] <http://www.divadelni-noviny.cz/utrpeni-stare-wertherove> (дата обращения: 06.06.2016).

¹⁷ Zdeňková M. Rej masek bez výrazu // Divadelní noviny. 505. 2008. Č. 1. [Электронный ресурс] <http://host.divadlo.cz/novin/clanek.asp?id=16842> (дата обращения: 06.06.2016).

времени». Он дал зеленую улицу не языку, а картинам, движениям, игре света и тени, не позабыв и стробоскоп, светодинамическую установку, часто используемую на дискотеках, да и музыка в спектакле звучала не Хачатуряна, а Иржи Гаека в стиле «техно». В финальной сцене большая часть актеров превращалась в туристов, которые фотографируют на мобильные телефоны объяснения супругов и ужасный конец Нины. Словом, здесь царила сегодняшняя жизнь: бал русской аристократии XIX века легко превращался в вечеринку нынешних олигархов. У Шпинара скорее произошел возврат к классической критике современного порочного общества, личная же трагедия Арбенина (его играет Ондржей Малы) отходит на второй план. Здесь предстает не демонический ревнивец, не бывший светский лев, а скорее, усталый, унылый, смирившийся со своей средой и неверной женой маленький человек. Атмосфера общей деградации царской России, страны, ни на что не похожей («отравить неверную жену мороженым, так по-декадентски остроумно могут поступить только в России»¹⁸) даже сгущается у Шпинара по сравнению с лермонтовским видением. А чтобы было не совсем грустно, вкраплены комические сцены со слугами и Казариным, поменявшимися местами. Критика, признав инсценировку весьма успешной, сочла, что «“Маскарад” Шпинар не стремился воскресить, а вдохнул в пьесу новую богатую жизнь»¹⁹.

Постановки «Маскарада» в Чехии далеко не исчерпываются упомянутыми. Актуализация классики, искусная ее интерпретация задача непростая. Но на примере тех спектаклей, которые были рассмотрены, мы видим, что Лермонтов всегда остается востребованным автором, и его творчество так же злободневно, как и много лет назад.

¹⁸ Erml R. Efektní kopečky ruské zmrzliny // Divadelní noviny. 19.12.2009 [Электронный ресурс] <http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=20857>. (дата обращения: 06.06.2016).

¹⁹ Bartoš V. Spinar v Klicperově divadle Maškarádu nekřisil. 24.10.2009 [Электронный ресурс] <http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimo-prazsky-rozcestnik/spinar-v-klicperove-divadle-maskaradu-nekrisil.html> (дата обращения: 06.06.2016).

«МАСКАРАД» ЛЕРМОНТОВА В ЧЕШСКИХ ПОСТАНОВКАХ И СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЦАРСКОЙ РОССИИ

С середины XIX в. на чешских сценах постепенно обосновались «Ревизор» Гоголя, «Бедность не порок» Островского, «Горе от ума» Грибоедова, «Вторая молодость» Невежина¹. Однако образ России, который в постановках преподносился зрителю, был прежде всего идеализированным вариантом классических иллюзионных декораций, которые уходят корнями еще в барочный театр. Декораторы в этот период все больше стремились придерживаться принципов исторического изображения и функциональности оформления, которые помогали интерпретировать драматический текст². Бульшая часть драматургов, которые решили эти произведения поставить, должны были учитывать необходимость изображения России посредством того или иного сценографического символа. В большинстве случаев речь шла об определенном реквизите или костюме, призванном создать представление о городских и загородных салонах и их завсегдагах – т. е. пространстве, где разыгрывалась бульшая часть пьес, которые, однако, сначала не отличались от традиционных постановок.

Решающим импульсом для увеличения количества пьес русских авторов на чешских сценах и для коррек-

¹ Kšicová D. Ruské drama v českém prostředí do doby meziválečné. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university – Studia minora phacultatis filosoficae universitatis brunensis 43, 1996. S. 67–85.

² Ptáčková V. Česká scénografie XX. století. Praha, 1982. S. 18.

ции идеализированных героев стали гастролы труппы Московского художественного театра, которые для Национального театра в 1906 г. организовал Ярослав Квапил. Пражане были ошарашены не только драмами Чехова, но также оформлением и, собственно, самими русскими³. Именно визуальное воздействие пьесы, создававшее нужную атмосферу, стало, помимо совершенной актерской игры, одной из наиболее оцененных критикой сторон представления⁴.

Таким образом, с первого десятилетия двадцатого века в чешских землях стали цениться не только творческий метод Константина Сергеевича Станиславского, который систематически популяризировал своими постановками драм Чехова режиссер Ярослав Квапил, но прежде всего русская культура. Идеализированный политический образ России, живший в чешском обществе с середины XIX в. и связанный с идеей славянской взаимности, начал обогащаться образом культурным. Этому в немалой степени поспособствовали и театральные постановки, прежде всего их сценография и костюмы. С их помощью произошла редукция образа царской России до нескольких символов и знаков, стереотипно повторяющихся в большинстве спектаклей. Россия была чаще всего представлена фоновым полотном с мотивом церковной архитектуры, в обстановке интерьера преобладало убранство салона с воздушной ампирной мебелью, ажурной дверью в центре сцены, позолоченными рамами и дорогими хрустальными люстрами⁵. Дамский костюм отвечал мещанской моде начала XIX в.⁶ В мужском костюме, помимо классического фрака, преобладали мундиры – в этом стереотипе, таким образом, вырисовывался образ, который у центральноевропейской общественности отложился в подсознании после наполеоновских войн, когда произошло ее тесное знакомство с русскими, с образом русского человека первых десятилетий XIX в.

В то время как образ России относительно крепко укоренился в Чехии благодаря инсценировкам произведений русских авторов второй половины XIX в., представление пьесы

³ Černý F. Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci. Praha, 1978. S. 112.

⁴ Kvačil J. O čem vím II. Praha, 1947. S. 325–326.

⁵ Подробная фотодокументация: Černý F. a kol. Dějiny českého divadla III. Praha, 1977.

⁶ Lander R., Remešová V. Architektura, nábytek, ornament a oděv na jevišti. Praha, 1957. S. 134–135.

«Маскарад» (“Maškarný ples”) Михаила Юрьевича Лермонтова было уже с самого начала осложнено двумя фактами. С одной стороны, пьеса была относительно поздно переведена на чешский Франтишекком Таборским и вышла под названием «Бал-маскарад» только в 1929 г.⁷ Тогда существовал уже не только устоявшийся сценический образ России, но и способ драматизации классических произведений. Реалистическое актерство и романтическая драматичность воспринимались в этот период уже как нечто традиционное и преодоленное современными театральными завоеваниями. Кроме того, в межвоенной Чехословакии благодаря рецензиям была известна постановка «Маскарада» Всеволода Мейерхольда в 1917 г. в Александринском царском театре в Петрограде. Спектакль был роскошно оформлен художником Александром Головиным.

Оба этих обстоятельства сказались и на первой чешской постановке, премьера которой состоялась в Моравском земском театре в Брно 5 апреля 1941 г. в годовщину смерти Лермонтова. Обращение к славянскому репертуару являлось традицией брненского театра еще до 1941 г., так были поставлены, к примеру, пьесы «Бешеные деньги» Островского и «Свадьба» Зошенко. В период Протектората Богемии и Моравии, когда деятельность в театре строго регламентировалась немецкой политической цензурой, «Маскарад» стал (почти символически) последней постановкой произведения русского автора вплоть до 1945 г.⁸ Для нужд театра был осуществлен и новый, более современный перевод Франтишека Пишека⁹. Режиссер Карел Ернек понимал под замыслом Лермонтова изображение морального упадка русского общества и пьесу интерпретировал иносказательно как «образ приближающегося конца»¹⁰. Такую трактовку подчеркивали и экспрессионистские декорации Зденека Россмана. На сцене доминировали хаотически развешанные маски, люстры, замысловатые кованые рамы картин и осколки разбитого зеркала, под которыми дефилировали

⁷ *Kšicová D.* České překlady a inscenace Lermontovovy Maškarády // *Burian J.* (ed.). Na křižovatce umění: sborník k počtě šedesátin prof. dr. Artura Závodského. Brno, 1973. S. 151.

⁸ *Černý F.* Divadlo na třech frontách // Theater/Divadlo. Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku. Praha, 1965. S. 343–356.

⁹ *Kšicová D.* České překlady... S. 152.

¹⁰ *Ibid.* S. 155.

актеры – карикатуры на дворян, одетые в исторические костюмы. Сценография отвечала колориту той далекой эпохи, особенно интересны были в ней знаки принадлежности к царской России. Именно пышность, представленная массивными люстрами со свечами, позолоченными рамами, ренессансными обоями в сочетании со сложными прическами, богатыми кринолинами дам и сдержанной элегантностью мужчин во фраках, подчеркивала типичный стереотип изображения России, который на этот раз воспринимался как символ¹¹. Зеркала, в свою очередь, могли отсылать зрителя к постановке Мейерхольда 1917 г.

Те же знаки, которые общественное сознание связывало с царской Россией, отчетливо проявлялись и в следующих постановках «Маскарада», состоявшихся десять лет спустя. В репертуар своего театра эту драму в новом переводе Эмануэля Фринты включил известный экспериментатор Эмиль Франтишек Буриан. Включение этой пьесы о судьбе индивида, его упрямстве и протесте в репертуар именно в 1951 г., когда государственный театр видел главную задачу в акцентировании идейного содержания пьес, вызывает удивление¹². Сам Э.Ф. Буриан, кроме того, пытался отказаться от своей авангардной молодости, отрицал влияние Мейерхольда, характерное для его творчества в тридцатые годы. Постановка носила реалистический характер; царская Россия и даже положение там женщины стали для Э.Ф. Буриана прежде всего поводом для острой общественной критики. В своей «Научной заметке» он не преминул отметить, что «при постановке следует, как в вопросах костюма, так и реквизита, приблизиться как можно ближе к оригиналу»¹³.

Царская Россия, таким образом, была и в этом случае представлена драпировкой, бюстами, портретами в позолоченных рамах, свечами и снова исторически верными костюмами, исчезли только зеркала, которые слишком явно отсылали к постановке нежелательного в ту пору Всеволода Мейерхольда¹⁴. Однако для ряда областных театров именно постановка Буриана скорее всего стала в последующие десятилетия причиной включения Лермонтова в свой репертуар. Реалистическое

¹¹ Černý F. a kol. Dějiny českého divadla IV. Praha, 1983. S. 490.

¹² Rauchová J. Spoutané divadlo. Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian v systému kulturní politiky (1945–1959). České Budějovice, 2011. S. 177–203.

¹³ Burian E.F. Studijní poznámka // Lermontov M.J. Maškaráda. Praha, 1952 (=58. sešit Divadelní žatvy). S. 6.

¹⁴ Lermontov M.J. Op. cit. Obrazové přílohy.

воплощение и интерпретация Арбенина как трагической фигуры, детерминированной царским обществом первой половины XIX в., воспринимались как возможность выполнять официальное требование обязательного включения пьес советских и русских авторов в репертуар. Трактовка Буриана, таким образом, стала своего рода неписанным каноном, который определял интерпретацию и сценографию пьесы. Реалистические декорации и акценты на условность мизансцен, реквизиты и дорогие костюмы эпохи, таким образом, удерживались и в следующих постановках на областных сценах. В октябре 1954 г. «Маскарад» был поставлен в Тешинском театре в г. Чески-Тешин, в апреле 1962 г. в Драматической студии Академии музыкальных искусств им. Л. Яначека, в декабре 1963 г. в Словацком театре в г. Угеске-Градиште. Любое отклонение от этой нормы не имело успеха; об этом свидетельствуют и постановки 25-летнего режиссера Рихарда Мигулы, который попытался в 1957 г. в Крайском областном театре г. Градец-Кралове использовать лирический потенциал пьесы Лермонтова и сделал акцент на карнавальность и световые эффекты. Однако во второй половине пятидесятых годов чешский театр не был готов к восстановлению принципов режиссерского театра и постановка подвергалась критике за непоследовательную прорисовку социально нежелательных типажей карьеристов и азартных игроков¹⁵.

Первое отступление от установившейся реалистической традиции обозначил не театральный спектакль, а телевизионная экранизация. В октябре 1963 г. чехословацкое телевидение показало работу Иржи Белки, которая поразила многих строгостью и сдержанностью актерской игры. Однако для Белки, который ориентировался на разработку исторических тем и их актуализацию, такой подход был типичным. Исторический сюжет пьес в его постановках подчеркивался обычно костюмами, на сцене не было декораций, создающих иллюзию жизни, на ней находились только символические предметы. Тем не менее здесь впервые был преодолён стереотип изображения царской России с помощью пышных аристократических реквизитов, с которыми публика в ту пору уже несколько свыклась, их отсутствие неприятно удивило и расстроило зрителя. Главный упор Белка делал на трагизм конфликта, прежде всего на личность Арбенина и его психологию. Аналогичная трактовка отличала и очень

¹⁵ Kšicová D. České překlady... S. 158. Cp.: Černý J. Osudy českého divadla v roce 1957. Divadelní revue 3/2008. S. 18.

удачную, однако очень сдержанную с точки зрения выразительности пльзеньскую постановку, которую режиссер Ота Шевчик подготовил в июне 1964 г. к 150-й годовщине со дня рождения Лермонтова. Черно-белое оформление сцены предложил художник Владимир Геллер.

В то время как интерпретация пьесы в середине шестидесятых годов в связи с развитием современного искусства и с переменчивой общественной обстановкой углубляла психологизм и обогащалась новыми смыслами, в первую очередь, мотивом протеста против современного общества, потребность воплощать атмосферу царской России с помощью сценических средств или костюмов все еще оставалось сильной. Каждый год в каком-либо из чешских театров проходила очередная премьера «Маскарада», и массивные люстры со свечами, черно-белые мозаичные полы, изящная резная мебель, военная форма и гражданская одежда, навеянные модой тридцатых годов XIX в., оставались неременной составной частью каждой из постановок. Уменьшилась, однако, степень их присутствия, их исключительно иллюстративная функция постепенно превратилась в семантический знак. Эту тенденцию подчеркнула инсценировка Иржи Белки в Театре на Виноградах (премьера 02.09.1966), где произошла значительная редукция сценических средств, из которых остались – также как и в телевизионной версии спектакля – только костюмы эпохи. Наклоненная сцена Збынека Коларжа, на которой были размещены фрагменты мебели, продолжала лучшие традиции межвоенной чешской сценографии¹⁶.

Поэтизация пьесы и ее новая интерпретация достигли своего пика в дорогостоящей постановке, которую осуществил в Национальном театре 09.04.1971 гастрوليрующий словацкий режиссер Тибор Раковский. Впервые «Маскарад» в переводе Милана Руфуса он поставил уже в 1970 г., на сцене Словацкого национального театра в Братиславе, и в Прагу он привез, таким образом, не только тот же творческий коллектив, но и ту же режиссерскую концепцию. Раковский полностью сосредоточился на психологии главного героя, которого играл известный актер Карел Гёгер. Трагичное поведение Арбенина, однако, он снова истолковал как следствие упадка русского общества. Этой постановкой почти символически заканчивалось пышное воссоздание образа России. На сцене, которую оформил

¹⁶ Ibid. S. 161.

Ладислав Выходил, красовалась огромная хрустальная люстра, и зрители восхищались дорогими историческими костюмами, созданными Геленой Безаковой¹⁷. Влияние дорогостоящей постановки Мейерхоolda проявилось в использовании зеркал в качестве значимых символов.

До 1989 г. «Маскарад» на чешских сценах ставился еще шесть раз. Зрителей и критиков привлекла благодаря выдающемуся актерскому составу постановка Антонина Москалыка, состоявшаяся в пражском театре АВС в 1980 г. (премьера 30.04). Однако, с точки зрения сценографии, никаких изменений не произошло – царская Россия была опять представлена богато украшенными костюмами (неотделимой частью которых были веера и сабли), а также изящной мебелью.

В изменившейся политической и общественной ситуации, наступившей после распада восточного блока в 1989 г., все русское временно было предано анафеме, включая «Маскарад» Лермонтова. После студенческих представлений и не слишком талантливой злинской инсценировки 1996 г. пьесу, поставленную приглашенным режиссером Владимиром Стрниско, реабилитировали в 1997 г. в пражском Театре на Виноградах. В режиссерской работе Стрниско пытался как можно точнее приблизить произведение к первой лермонтовской версии драмы, когда еще текста не коснулась рука цензора. Так же как и в постановке 17-летней давности, спектакль отличался превосходной игрой актеров, которой был знаменит театр. О Владими́ре Длоугом в роли Арбенина завлит театра Йолана Соучкова написала следующее: «Арбенин Длоугого полон парадоксов деспота с нежной и темной душой, он, словно в состоянии безумного неистовства, одним махом и резким прыжком оказывается в огромном кресле, съезживается, как ребенок, и с грацией набрасывает на лицо черную вуаль»¹⁸. Налет аристократизма был присущ этому спектаклю лишь отчасти – Йозеф Свобода сохранил на сцене изящные мягкие кресла, костюмы же Ян Скалицкий перенес в неопределимую эпоху – вероятно, в 20-е гг. прошлого века, когда дамы носили длинные юбки, а господа смокинги.

¹⁷ Archiv Národního divadla v Praze, Maškaráda – fotogalerie [Elektronický zdroj] // archiv.narodni-divadlo.cz:

¹⁸ Součková J. Vladimír Dlouhý. Portrét. [Elektronický zdroj] // Bulletin Divadla na Vinohradech. 01/2014. URL: <http://bulletiny.divadlonavinohradech.com/m2014-01/portret.html> (дата обращения 10.03.2014).

В 2004 г. приглашенный режиссер Петр Крацик поставил «Маскарад» на сцене Мнестского (Городского) театра в Брно. Он предложил традиционную трактовку в духе Театра на Виноградах, однако на этот раз спектакль не имел успеха – прежде всего из-за слабой игры актеров. Хотя сценограф Карел Глогар пытался с помощью системыдвигающихся по сцене дверей вернуться к традиции чешского межвоенного театра, на зрителя это действовало раздражающе. Однако костюмы Томаша Кыпты были реалистически достоверными, создавая на сцене иллюзию Петербурга первой трети XIX в.

Значительные сдвиги по направлению к отказу от попыток воссоздать время и место возникновения пьесы и к акценту на драматический конфликт и его актуальность демонстрировали две постановки прошедшего десятилетия, осуществленные представителями среднего и младшего поколения деятелей театра. Первым был Радован Липус, который инсценировал пьесу для пражского Швандова театра на Смихове (преьера 22.3.2008), где от традиционной символики царской России не осталось и следа — сценическая и костюмная трактовка была современной. Вот что написала об этом спектакле Мария Зденькова, критик интернет-портала театрального отдела Института искусств divadlo.cz: «Сцену он [Радован Липус – прим. И.Р.] доверил архитектору Давиду Вавре, который превратил ее в универсальный салон с ритмично чередующимися вертикальными линиями, отдаленно напоминавшими классический петербургский стиль. На белом фоне игра света рисует эффектную палитру ночной жизни, в которой мелькают герои в военных мундирах и гражданских нарядах, своим кроем слегка напоминающих силуэты ампириной моды (костюмы Катарина Голлая). Люди здесь носят маски не только во время бал-маскарада. Это маски белые, нейтральные, подавляющие индивидуальность и подчеркивающие униформизм “толпы”¹⁹. Изобразительный стереотип России, таким образом, сохранил себя, несмотря на сугубо современное мировосприятие...

Другой путь избрал режиссер Даниел Шпинар в последней на данный момент постановке «Маскарада» в Чехии, представленной публике 24-го октября 2009 г. на сцене Театра Клицперы в г. Градец-Кралове. Он отказался от традиции

¹⁹ Zdeňková M. Rej masek bez výrazu [Elektronický zdroj] // divadlo.cz: Informační portál českého divadla. URL: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=16842> (дата обращения 10.03.2014).

антиаристократического пафоса с изображением нравственной пустоты петроградского общества и полностью сосредоточился на трагизме пьесы. Костюмы и сценография Люции Шкандиковой были сдержанными, современное видение проявлялось прежде всего в изображении интимной атмосферы дома. Сероватые стены с белыми слепыми рамами картин, однако, имели тот самый исторический флер и символику, которая традиционно используется в постановках русских пьес²⁰. Тем не менее и в этой постановке, хотя царская Россия и отошла на задний план, ее подсознательный образ, укреплявшийся в чешском обществе в течение более чем ста лет, остался в нескольких традиционных символах.

В известной мере исключительное место среди чешских инсценировок «Маскарада» занимает работа над никогда не ставившейся пятой версией пьесы, названной самим Лермонтовым «Арбенин». В переводе Алены Моравковой она шла 10-го октября 2005 г. в Словацком театре в г. Угерске-Градиште. Режиссером была украинка Оксана Смилкова. Сцену оформил гастролирующий Евгений Куликов, и на этот раз, к удивлению, в спектакле не было никаких подсознательных отсылок к традиционному изображению высшего света Петербурга. Ее главным мотивом была карнавальность; костюмы, равно как декорации и скромный реквизит, сочетали в себе элегантные элементы разных эпох. В оформлении использовались основные цвета и свет²¹. Оксана Смилкова стремилась прежде всего подчеркнуть значение страсти игрока и блефа, в котором человек иногда теряет себя самого. Интересно, что спектакль, который ставили люди, получившие театральное образование в России, не содержит никаких сценических элементов, обычно присутствующих в постановках русских пьес. Этот образительный стереотип, таким образом, очевидно, является составной частью подсознания лишь чешского общества. Небезынтересен, однако, и другой аспект этой трактовки пьесы Лермонтова, а именно —

²⁰ *Erml R.* Efektní kopečky ruské zmrzliny // Divadelní noviny. R. 18/2009. Č. 20. S. 5; *Bartoš V.* Špinar v Klicperově divadle Maškarádu nekřisil [Elektronický zdroj] // Nekultura.cz. URL: <http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/spinar-v-klicperove-divadle-maskaradu-nekřisil.html> (дата обращения 10.03.2014).

²¹ *Mikulová I.* Hrej, hrej, než sejmeš masku (recenze) [Elektronický zdroj] // i-divadlo. URL: <http://www.i-divadlo.cz/recenze/maskarada/hrej-hrej-nez-sejmes-masku> (дата обращения 10.03.2014).

намеренный акцент режиссера на запрет «Маскарада» Сталиным в 1942 г.²². Стереотип царской России, таким образом, был заменен более новым, и намного более актуальным в чешском обществе клише.

После 1941 г., когда прошло первое представление драмы Лермонтова, на чешских профессиональных сценах состоялось – не считая балетных и оперных обработок пьесы – всего двадцать восемь постановок. Однако только в одном случае наблюдался настолько сильный, с визуальной точки зрения, отчуждающий эффект, что ни по костюмам, ни по декорациям не было очевидно, что действие происходит в России XIX в. В других случаях сценографы не обманывали ожиданий публики, они использовали так называемый метод тождества, когда на первый план выносятся сходство с реальностью, даже при её частичной деформации²³. Таким образом, в постановках «Маскарада» Лермонтова на чешских сценах использовались устоявшиеся представления зрителя о том, как выглядела русская аристократия и типичная для нее среда.

Перевод Амелиной А.В.

²² Maškaráda (verze Arbenin) – divadelní program. Uherské Hradiště, 2005. Nestránkováno.

²³ Ptáčková V., Příhodová B., Rybáková S. Český divadelní kostým. Praha, 2011. S. 57.

«МАСКАРАД» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В СЛОВАЦКОЙ КУЛЬТУРЕ

Прежде всего необходимо констатировать, что «Маскарад» Лермонтова пока не получил в словацкой культуре того признания, которое заслуживает это гениальное произведение. Его ставили лишь пять раз на словацкой профессиональной сцене и один раз на сцене любительского театра. (К сведению читателей: пьесу Лермонтова «Два брата» поставил пока что лишь автор данной статьи в академическом студенческом театре «Гесто» в Братиславе в 1993 году). Сведения, как мы видим, отнюдь не впечатляющие, в связи с чем возникает вопрос: в чем же причина столь скромного интереса к инсценировке пьесы «Маскарад», которую и словацкая театральная историография и театрология воспринимает как одну из величайших мировых романтических драм?

Необходимо учесть тот факт, что словацкий профессиональный театр начал формироваться лишь после первой мировой войны, в процессе становления возникшей в 1918 г. Чехословацкой республики. В результате этого в 1920 г. в Братиславе был основан Словацкий национальный театр. До упоминаемого нами времени территория современной Словакии, и сами словаки как нация, были частью Австро-Венгерской империи, которую воспринимали как «тюрьму народов» из-за сильного ассимиляционного давления и насильственной мадьяризации, которым они подвергались постоянно. Национальных и культурных организаций у словаков либо вообще не было, либо вскоре после своего возникновения они запрещались и закрывались венгерскими властями. По этой причине и театральная жизнь протекала лишь на любительской сцене, к чему, разумеется, был приспособлен и репертуар, пытающийся, с одной стороны, соответствовать идеям словацкого национального возрождения, а с другой – поддерживать постоянный интерес

к себе широкой театральной публики, в результате чего часто процветала непритязательная, поверхностная и развлекательная драматургия. В XIX столетии словацкие театралы-любители никогда не обращались к великой романтической трагедии Лермонтова, из русской же классики на любительской сцене до 1918 г. ставились лишь пьесы Гоголя («Ревизор», «Игроки», «Женитьба») и «Предложение» Чехова.

Другим важным моментом, повлиявшим на судьбу «Маскарада» в словацкой культурной среде, явились взгляды идеолога и лидера словацкого романтизма и национального возрождения Людовита Штура (1815–1856). Штур по окончании обучения в Галле (Германия) вернулся в Словакию с хорошо усвоенной концепцией гегелевской философии, которую переосмыслил и переработал в собственный вариант программы словацкого романтизма. Рассуждая о развитии абсолютного духа в области искусства, Штур не соглашается с Гегелем и видит высшую стадию развития искусства не в музыке (как у германских народов), а в поэзии, которая, по его мнению, являлась наиболее характерным видом искусства у славян. В духе гегелевской триады, Штур видит развитие поэзии от символической через классическую к романтической (его эпохи), которую, по его мнению, необходимо программно преодолеть новой стадией развития славянской поэзии. Поэзия романтизма, по мнению Штура, является поэзией, длительно формирующейся со времён христианского средневековья вплоть до эпохи Гёте и Байрона, и представляет собой поэзию внутренних противоречий, противоборства между телесным (материей) и духовным, поэзией отчаяния, настаивающего субъект, переживающий внутренний раскол. Отрицание западноевропейского романтизма становится одним из принципов не только эстетической, художественной, но также общественной и политической программы Штура. По отношению к данной программе студенты Штура и его последователи занимали в предреволюционный период 1848/49 годов весьма сдержанную позицию, поскольку им импонировали и любовный эротизм (уходящий корнями ещё в рыцарское средневековье и к Петрарке), и Шекспир, и байроновская мятежность, и отчаяние Фауста, – и вопреки штуровскому кредо они обращались к ним как к источникам вдохновения. Вся вторая половина XIX века находилась под влиянием противоречивого феномена: предложенной штуровской программы и поиском новых идейных и эстетических импульсов. Если принять во внимание всё вышесказанное, то станет понятным, почему в словацкой

культуре до 1918 г. обращаться к произведениям русской литературы, соответствующим западноевропейским концепциям романтизма, означало бы развязать дискуссию вокруг расхождений между идеями и сущностью словацкого и западного романтизма. А «Маскарад» Лермонтова, по нашему мнению, является именно таким произведением, произведением, в котором доминируют внутренние противоречия и отчаяние.

Ввиду описанных нами идейно-художественных и политических обстоятельств, словацкая театральная культура впервые встретилась с «Маскарадом» Лермонтова лишь в 1959 г., когда пьеса была поставлена в Государственном театре в Кошице режиссёром Отто Катушей. Кошице – второй по величине город Словакии (после Братиславы), имеющий давние культурные традиции и прекрасное здание театра. В том же 1959 г. впервые отдельным изданием вышел и словацкий перевод драмы «Маскарад», осуществлённый выдающимся словацким поэтом Миланом Руфусом (1928–2009). Данный перевод использовался во всех шести словацких постановках «Маскарада». Кошицкий театр по праву гордился своим первенством, а в программе к спектаклю особо подчёркивалось, что фактом первой постановки данной пьесы в Словакии «мы воздаём наконец-то должное и самому талантливому русскому поэту, не считая Пушкина...» Одушевление и эйфория по поводу постановочного первенства, однако, столкнулись с проблемой характера спектакля. Отзывы, появившиеся сразу же после премьеры, и отзывы последующих лет, были весьма критичны: в первую очередь режиссёру ставилась в вину «неспособность создания ясной идейной концепции» (С. Врбка). Из всего лермонтовского текста режиссёр, по мнению критики, сосредоточился лишь на слепой ревности Арбенина и абсолютно позабыл о «неизбежных точках соприкосновения героя с обществом, плодящим подобные преступления». Критика не щадила и исполнителей ролей: «я уже давно не видел на сцене подобной отвлеченной декламации авторских строк, без малейшего проблеска творческого вдохновения и желания передать зрителю главную идею драматурга...»¹.

Вторая постановка «Маскарада» была осуществлена шесть лет спустя, в 1965 г., на сцене театра Словацкого национального восстания в Мартине (сегодня Словацкий камерный театр), на профессиональной театральной сцене,

¹ *Vrbka S. V hledišti divadla košické činohry // Divadelní noviny (Praha). II. 22. 13.5.1959. S. 6.*

берущей свои истоки из плодотворной традиции словацкого любительского театра XIX столетия. Город Мартин являлся, начиная с 1860-ых годов, центром словацкой национальной жизни, не в последнюю очередь потому, что в этом относительно небольшом местечке, находящемся в венгерском округе, на протяжении 12-ти лет действовала Матица словацкая, работала словацкая евангелическая гимназия, редакция литературного журнала и т. д., что оказывало прямое влияние на развитие интенсивной общественной, а значит, и театральной жизни Словакии. Режиссёром постановки 1965 г. стал Иван Петровицкий, и после премьеры «Маскарада» критика сошлась во мнении, что мартинская постановка означала качественный скачок по сравнению с кошицкой (Ю. Ваг, С. Врбка). Но, к сожалению, и данная постановка не привела в совершенный восторг ни специалистов, ни тогдашнюю художественную критику. В качестве главных недостатков особо подчёркивались чрезмерная „камерность происходящего,“ (Юрай Ваг своей рецензии дал подзаголовок: «Маскарад как камерная пьеса»²), инсценировку упрекали в недостатке романтического пафоса, напряженности действия, выразительных контрастов. Концепцию Петровицкого назвали концепцией «тишины и сумрака». В те времена весьма известный критик Станислав Врбка исходил из интерпретации «Маскарада» Йосифом Юзовским; в качестве существенной проблемы мартинской постановки на первый план им выносился тот факт, что у Петровицкого отсутствует собственное видение лермонтовской драмы, в результате чего его спектакль «протекает в монотонном, тихом, местами даже и усыпляющем тоне». По мнению Врбки, таким образом, ««Маскарад» всё ещё ожидает своего первооткрывателя». Данную мысль он выносит и в название своего критического отзыва³.

Надежды, что «Маскарад» наконец-то найдёт своего первооткрывателя, возлагались на Словацкий национальный театр. По случаю 53-ей годовщины Великой Октябрьской социалистической революции 6-го ноября 1970 года в Братиславе состоялась торжественная премьера данной пьесы. Режиссёром и оформителем стал Тибор Раковский, а в главных ролях выступили популярнейшие словацкие артисты Микулаш Губа и

² *Váh J.* Maškaráda ako komorná hra // Film a divadlo. IX (1965). 6. 13.3.1965. S. 15.

³ *Vrbka S.* Maškaráda ďalej čaká na objaviteľa // Pravda (Bratislava). 14. II. 1965. S. 8.

Божидара Турзонова. Очевидно, что данная, уже третья по счёту попытка инсценировки «Маскарада» выявила тот факт, что для словацкой культуры данное произведение является более сложным, нежели казалось вначале. И если неоднозначность результата двух первых попыток поставить «Маскарад» ещё можно было отнести за счёт того, что речь шла не о самой представительной словацкой сцене, то сейчас уже возникающие смешанные чувства по поводу спектакля нельзя было объяснять лишь недостатком качественных режиссеров либо уровнем профессионализма работников театра. Братиславская постановка объединила великих мастеров сцены, но несмотря на это желанный результат получен не был. И хотя часть критиков приветствовала данную постановку, то их большинство указывало на явно слабые стороны братиславского «Маскарада». В качестве ключевой проблемы подчёркивалось режиссёрское вмешательство в лермонтовский текст и общий патетический тон инсценировки: осуждалось злоупотребление изобразительными, музыкальными и танцевальными элементами за счёт развития действия и его внутренней мотивации, а кроме того, произошло сужение романтической линии пьесы: отсутствие в спектакле главной идеи, исключение такого персонажа, как Неизвестный, элиминация финала драмы («в конце пьесы ни один зритель не заметит, что Арбенин... сойдёт с ума» – Л. Фиала⁴), и т. п. На уровне интерпретации Раковскому ставилось в вину бесосновательное проведение параллели между князем Звездичем и Лермонтовым (посредством гусарской формы, известной по автопортрету Лермонтова) – критикам в качестве более уместной казалась традиционная интерпретация, видящая лишь общие черты в линии Арбенин-Лермонтов. Артиста Микулаша Губу обвиняли в декламационной манере игры, стереотипной и чрезмерной жестикуляции. В результате «от такой линейной экспрессии пострадала, в конечном счёте, Божидара Турзонова, которая в результате не имела возможность раскрыть образ своей Нины более детально и выразительно». Беспомощность работы с актёром особенно сильно проявлялась, по мнению критики, в моменты декламации стихотворной речи: «Хотя артисты и произносили рифмованный текст, совершенно невозможно было понять, что он был написан в форме стихов»⁵. Критически прозвучало и замечание, что братиславский «Мас-

⁴ *Fiala L.* 2 x s rozpakami // Hlas ľudu. 25.11. 1970. S. 6.

⁵ *Lehuta E.* Mařkarný ples // Slovenské pohľady. 1971. Ā. 1. S. 141–143.

карад» так великолепен, что преподносит себя как *theatrum mundi*, но при этом впадает в монотонность, в которой, что и является главным недостатком постановки, теряется человек. Интересным было и такое высказывание Владимира Штефко: «огромные полотна вместо драмы конкретного человека не актуальны в наши дни»⁶. Братиславская постановка Лермонтова появилась в годы стремления избавиться театр от пафоса как на уровне драматургии, репертуара, так и на уровне выразительных средств. Раковского обвиняли в том, что свою режиссуру он направил по линии так называемой «гражданственности». Для этого направления, однако, были наиболее подходящими современные, злободневные тексты, созвучные целям и средствам соответствующей поэтики, для лермонтовской же романтической драмы оно стало прокрустовым ложем, которое уничтожало произведение, и совершенно не увлекало зрителя: «Незаинтересованность артистов в происходящем вызывает и наше безучастие к судьбе героев»⁷.

Прошло девять лет, прежде чем ещё один словацкий театр решился на инсценировку лермонтовской пьесы. В 1979 г. «Маскарад» был поставлен в театре Йонаша Заборского (восточнословацкого города Прешов) режиссёром Владимиром Петрушкой. В те времена он, кошицкий режиссёр, уже имел опыт работы с прешовской театральной труппой и в качестве основы для своего спектакля использовал переработанную версию предыдущей постановки Тибора Раковского в Словацком национальном театре. Большой промежуток времени, прошедший между двумя инсценировками, очевидно, являлся свидетельством определённых опасений режиссёров ставить пьесу Лермонтова: даже относительный успех «Маскарада» на первой словацкой театральной сцене никого не сподвигнул на его «пробуждение от сна» в словацкой театральной среде. Прешовская труппа не побоялась вызова и приступила к делу, хотя именно эту труппу не раз обвиняли в отсутствии высокопрофессиональных артистов для постановок подобного типа (Й. Анталик). И хотя во всём проявлялось стремление режиссёра добиться успеха, всё-таки «заключительный эффект ...весьма мало соответствовал миссии и идеям автора». Неоднозначные впечатления от постановки Павол Палкович объясняет недоработанностью; режиссёрские идеи и

⁶ Štefko V. Porozpráváná Maškaráda // Smena (Bratislava). 18.11.1970. S. 8.

⁷ Hrabovská K. Maškaráda v SND // Nové slovo. 25.11.1970. S. 3–4.

откровения в данном спектакле выглядели слишком упрощёнными⁸.

И если между братиславской и прешовской постановкой «Маскарада» прошло долгих девять лет, то после Прешова мы ждали целых двадцать три года, прежде чем данная пьеса вдохновила режиссёров новой эпохи. Последняя инсценировка лермонтовской пьесы состоялась в 2002 году, когда в театре Андрея Багара в Нитре группа молодых людей сплотилась вокруг режиссёра Йозефа Чалика и завлита Светозара Спрушанского. В их спектакле лермонтовский текст выступает скорее как фон, предполагаемая ассоциация, одна из потенциальных аналогий, подчёркивающих основные задачи постановщиков: «Произведение является групповой исповедью творцов-соратников под руководством харизматичного Йозефа Чалика. При этом амбиции молодых режиссеров отнюдь не отличались скромностью. Новые идеи и формы к этому времени уже абсолютно дискредитировали себя, поэтому они решили искать новую выразительность»⁹. Речь, таким образом, идёт не о классической интерпретации драматического текста: постановка переносит нас в предапокалиптический период, период поиска новой философско-эстетической программы для новой эпохи, и лермонтовский текст является лишь своего рода декорацией, на фоне которой происходит борьба за новую эмоциональность. Но внутри эстетической дискуссии об исчерпанности методов постмодернизма и художественной традиции постановка, в определённый момент, уже оказывается неспособной совладать с собственной, в ней же и заявленной программой «футуроромантизма». «Для зрителя, однако, подобный сплав всего возможного становится лишь непонятым скоплением всего возможного в пошлых красках и неоднозначных актёрских выступлениях... Манифест футуроромантизма ...является ... лишь постпубертальным выкриком группы строптивых школяров»¹⁰. В том же тоне звучит и критика Марты Жилковой, которая спрашивает: «Ищет ли режиссёр новые принципы постановки классической драмы или она нужна ему лишь для высказывания и развития собственных

⁸ *Palkovič P. Krátky rozbeh na vysoký skok // Pravda (Bratislava). 4.4.1979.*

⁹ *Uličianska Z. A ja sa nudím! // Sme. 11.6.2002. S 25.*

¹⁰ *Uherek D. Lermontov je v tom nevinne // Slovo. 4. 2002. 26. 26.6.–2.7.2002. S. 10.*

взглядов?»¹¹. И, как будто отвечая на данный вопрос, Даниел Угерек своё негативное отношение к спектаклю формулирует в заголовке своей критической статьи: «Без вины виноватый Лермонтов» (см. сноску 10).

Сегодня мы не знаем и не предполагаем, сколько лет пройдёт до нового обращения к «Маскараду» после вышеупомянутой нитранской, по выражению критиков «улётной» постановки. Инсценировка этой великой лермонтовской пьесы стала без сомнения травмой, и даже, так сказать, ночным кошмаром словацкого театра. Неоднозначное восприятие и смешанные чувства, возникшие в результате уже состоявшихся спектаклей, показывают нам нашу недостаточную подготовленность к постановке произведений такого масштаба, как «Маскарад». Мы не сумели донести его до зрителя ни в романтической традиции, ни с привкусом средств модернизма (ни с тишиной и сумерками импрессионизма, ни с «выражением гражданственности»), ни с помощью средств посмодернистской поэтики. «Маскарад» на театральной сцене стал для нас настоящим Демоном, либо Неизвестным – судьбой, проявления, характер и вмешательства которой нам не дано понять и познать. Но в наших руках по-прежнему есть гениальное литературное произведение в конгениальном переводе Милана Руфуса, которое даёт нам предчувствие интереснейшей театральной реализации заключенного в нем потенциала. В конце концов, само это предчувствие означает совсем не пустяк.

¹¹ *Žilková M. Nový chlad plný emócie v nitrianskej Maškaráde // Pravda (Bratislava). 13/ 2002. № 130 (17.6.2002). S. 23*

IV.

«НЕТ, Я НЕ БАЙРОН, Я – ДРУГОЙ»

О СПЕЦИФИКЕ ВОСПРИЯТИЯ ТВОРЧЕСТВА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА ЗАПАДНЫМИ И ЮЖНЫМИ СЛАВЯНАМИ

Напомним начало известного стихотворения, написанного Лермонтовым в 18 лет:

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

Смело поставив себя рядом с Байроном (1788–1824), уже добившимся признания и славы, юный поэт предопределил сопоставление своего творчества с творчеством английского романтика. Сближение это, на наш взгляд, помогает раскрыть не только специфику творчества обоих, но и особенности восприятия каждого из них в инославянской среде, а также эволюцию отношения к этим двум поэтам со стороны западных и южных славян, с выделением этапов, когда их больше привлекал опыт английского романтика, а когда – опыт Лермонтова.

В эпоху национального возрождения славянских литератур, в пору формирования в них романтизма, взгляд славянских писателей часто обращался в сторону Байрона. Хронологически опережавший Лермонтова, Байрон прежде, чем русский поэт, попал в поле зрения других народов; именно Байрон стал не только наряду с немецкими романтиками рано знакомить славян с романтизмом, но и демонстрировать его более глубокий вариант. Творчество Байрона – эпика, лирика, герои – привлекали внимание к экзистенциальным проблемам, к внутреннему миру мятежной личности, ее конфликтам с обществом, нередко порождавшим мотивы «мировой скорби», т. е. к тому варианту романтического направле-

ния, которое вошло в историю как «байронизм». Имя и творчество Джорджа Гордона Байрона было известно полякам Адаму Мицкевичу (1798–1855) и Юлиушу Словацкому (1809–1849), чеху Карелу Гинеку Махе (1810–1836), черногорцу Петару II Петровичу Негошу (1813–1851), сербу Бранко Радичевичу (1824–1853), словенцам Матию Чопу (1791–1835) и Станко Вразу (1810–1851), а также другим первопроходцам романтизма в своих литературах, тогда как о Лермонтове многие из названных и не названных не знали, просто узнать не успели. Можно утверждать, что аналогии между романтическими произведениями Лермонтова и других славянских авторов в период становления в их литературах романтического направления имеют типологическую природу и характер. Интерес к его творчеству, необходимый для развития контактных связей и распространению лермонтовских влияний, стал возникать и нарастать в славянском зарубежье со временем, с переводом его творчества на инославянские языки. Возможна и обратная зависимость: пробуждение и нарастание интереса к Лермонтову вдохновляло иноязычных писателей на переводы его произведений, стимулировало переводческую деятельность. Однозначно ответить на вопрос, что чему предшествовало, достаточно трудно. Можно сказать, что пробуждение и усиление интересов западных и южных славян к Лермонтову было как причиной, так и следствием переводов его произведений на их родные языки. Кроме того, благодаря популярности русского языка в среде зарубежных славянских русофилов нельзя исключить их непосредственное знакомство с произведениями Лермонтова в оригинале.

Процессы рецепции Лермонтова славянскими народами были асинхронными и неоднозначными. Они в разное время открывали для себя поэзию, прозу, драматургию Лермонтова, искали свой путь проникновения в глубины его творчества, освоения его опыта, перехода от простого любопытства к новому имени в русской словесности до восторженного почитания всего, что с ним связано.

Если поляки, чехи, сербы и хорваты заинтересовались Лермонтовым и обратились к переводам его произведений уже в 1840-е годы, то в среде словаков, словенцев, болгар, македонцев (осознавших себя в XIX в. македонскими болгарами) это началось на десятилетия позже, лишь в 1860–70-е годы. Далекое не всем народам, которые страдали от иноземного владычества и связывали с Россией надежды на освобождение, импонировала

лермонтовская критика «немытой России», что особенно характерно для словаков. Однако у тех же словаков настроженное отношение к русскому поэту сменилось с течением времени его культом.

Если пик востребованности Байрона в славянской среде приходится на 1820–1830 гг., то в случае с Лермонтовым он сдвигается к концу XIX века. Его опыт потребовался литературам западных и южных славян не в разгар, а на исходе эпохи национального возрождения, а его влияния на славянские литературы оказались, как можно предположить, более длительными и разносторонними, чем влияния Байрона. В именном указателе к т. II трехтомной «Истории литератур западных и южных славян» (М., 1997, 2001), охватывающему конец XVIII – вторую половину XIX вв., Байрон по числу упоминаний превосходит Лермонтова. В той же рубрике тома III, посвященного концу XIX – первой половине XX века, Лермонтов упоминается 15 раз, Байрон же всего 2 раза, что неслучайно. Когда английский романтик начинает терять свои позиции в славянской культуре как объект поклонения и подражания, Лермонтов, напротив, входит в зенит своей посмертной, а точнее, бессмертной славы и популярности у братьев-славян.

Лермонтовские влияния, как следствия контактных связей, были влияниями выдающегося представителя романтизма, но не замкнувшегося в нем. Нарушая его принципы, он утверждал и развивал поэтику реализма, проявляя себя мастером психологической прозы, тонким аналитиком сложных человеческих характеров и отношений. Прозаические произведения Лермонтова, не чуждые романтики, но лишенные пафоса, вбирали в себя массу бытовых подробностей, заземляя изящную словесность и приучая читателя трезво смотреть на мир. Опыт Лермонтова помогал не столько становлению романтизма и реализма в литературах западных и южных славян (возникавших там прежде, чем русский поэт получил широкую известность), сколько их развитию и совершенствованию. Он способствовал субъективизации и лиризации романтизма, склонного у славян к героической эпике, освобождению реализма от рудиментов романтического стиля и усилению в нем критико-аналитического начала. Кроме того, творчество русского поэта, чья жизнь уместилась в неполные двадцать семь лет первой половины XIX столетия, предвосхищало возникновение славянского модерна рубежа XIX–XX вв.

Не углубляясь в анализ философии и поэтики всего творчества Лермонтова, опережавшего свое время, отметим лишь, что его стихийное родство с модернизмом обнаруживают уже неожиданная форма романа «Герой нашего времени» и образ этого «героя». Вместо привычной линейной композиции с развитием основной интриги вокруг и с участием главного действующего лица, автор создает цикл самоценных, но связанных повествователем или главным героем, повестей (новелл, рассказов) с перепутанной хронологией событий. Столь бесцеремонное обращение с традиционным жанром не было характерным для лермонтовской эпохи, это станет делом будущего. Удивителен и «герой», Печорин, человек из категории тех «лишних», «странных людей», которые вроде бы обделены набором положительных черт, необходимых для героев литературных произведений. От скрытой в названии произведения иронии веет эпатажем читательских вкусов, что не было свойственно писателям первой половины XIX в., делавших и утверждавших свои открытия деликатно и бесшумно. Впрочем, в этом Лермонтов от них не отличался. Новатором он себя не осознавал, к эпатажу не стремился, экспериментировать не собирався, своих программ и концепций не декларировал, держал их при себе. (Время их публичных демонстраций еще не пришло.) Он просто органично и естественно, следуя зову души и таланта, опираясь на личный опыт, реализовывал свои творческие возможности. Как само собой разумеющееся воспринял необычную форму романа и Белинский, возведя в статье «Герой нашего времени» (1840) спонтанное воплощение художником своих замыслов и впечатлений в закономерность истинного творчества. «...Содержание не во внешней форме, не в сцеплении случайностей, а в замысле художника, в тех образах, в тех тенях и переливах красот, которые представлялись ему еще прежде, нежели он взялся за перо, словом *в творческой концепции* [...] Он не обдумывает, не расчисляет, не теряется в соображениях: все выходит у него само собою, и выходит так, как должно. Событие развертывается из идеи, как растение из зерна»¹, – пишет Белинский, хотя вполне возможно развитие событий не из «идеи»/замысла, а из впечатления, факта, случая. Но главное здесь – не терминология, а мысль критика о непридуманном – как возникновение побега из зерна – прорастании

¹ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в 13 тт. М., 1953–1956. Т. IV. М., 1953. С. 219.

художественного произведения из замысла/идеи/опыта автора. Эта особенность «Героя...», всех его компонентов и образов, необыкновенно импонирует Белинскому. «Обратите еще внимание на эту естественность рассказа, так свободно развивающегося без всяких натяжек, так плавно текущего собственной силою, без помощи автора [...] автор не погоняет обстоятельства как лошадей, но дает им самим развиваться [...] Такая естественность и простота никогда не могут быть делом расчета и соображения: они плод вдохновения»².

Уже нетрадиционностью своего романа Лермонтов стихийно соединяется с эпохой модернизма, взбунтовавшегося против общепринятых канонов, а точнее – ее предвещает. Еще больше убеждает в этом образ Печорина, человека «лишнего», «странного», потому что сложного и предельно искреннего, который себя не приукрашивает, не желает казаться лучше, чем есть, доверяя людям и свет и мрак своей души. В основе его поведенческого эпатажа лежит целый комплекс внешних и внутренних причин. Порой он проявляет себя высокомерным индивидуалистом. Но его индивидуализм, если вдуматься, это не чванство аристократа, который упивается превосходством над ближними. Нет, это одна из доступных личности форм борьбы за свою духовную свободу, за право человека не приспособляться к обстоятельствам, а всегда быть самим собой, и за право художника – не приукрашивать его образ. Индивидуализм лермонтовских «лишних» людей сродни тому индивидуализму, который через полсотни лет после смерти поэта станут утверждать в качестве принципа жизни и творчества представители славянского модерна. «Индивидуальность превыше всего [...] Мы требуем от художника: Будь самим собой! [...]. Мы хотим правды в искусстве, но не внешней, не фотокопии вещей, а честной внутренней правды, критерии которой определяет ее носитель, индивидуум [...] Мы отстаиваем индивидуальность в литературе и в политике»³, – напишут авторы Манифеста Чешской модерна (1895). Защищать «независимость искусства в сфере человеческой мысли и независимость индивидуальности в искусстве» (С. Виткевич) станут представители Молодой Польши. Горячо поддержит своих сверстников из поколения «индивидуалистов» сторонник сербского модерна М. Ракич, считая, что они способствуют обновлению родной культуры, дают ей

² Там же. С. 220, 221.

³ Česká moderna // Rozhledy. 1895. X. Č. 1. S. 1–2.

«новый язык и новые чувства». Поддерживая защиту «индивидуализма», соотечественники авторов Чешской модерна подчеркивали, что он не таит в себе ничего предосудительного, а означает стремление художника выражать собственное «я», отстаивать «свободу творческой индивидуальности»⁴.

Модерн, поднимая на щит «индивидуализм», помогал переходу славянских литератур от национального самоутверждения, что было одной из задач возрожденческого периода, к самоутверждению личности, индивидуальности в искусстве, а тем самым – их переходу на новый виток развития, открывающий путь в XX век⁵. В какой-то мере этому способствовал и Лермонтов, и его герои, чья важная функция – жизненная и литературная – была распознана не сразу.

Разумеется, русский поэт не прошел мимо творчества Байрона, а в характере лермонтовских «странных» героев-индивидуалистов замешан и байронический культ сильной личности. Некоторые критики переоценивали значение этих влияний на Лермонтова, что вызывало естественный протест. «Нечто орлиное, смелое, наступательное и в то же время очень по-славянски мягкое, мечтательное, задумчивое есть в поэзии Лермонтова. Голубые сновидения кавказских гор парят над ней, как небеса над цветущей степью. Страсть – лейтмотив этой поэзии, но страсть, где есть что-то детское. Любовь поэта пылает и бьет огненным ключом, но при всей своей силе она полна нежности, полна наивности [...] Встречались критики, отказывавшие Лермонтову в самобытности, считавшие, что он находился под большим влиянием Байрона, что ранняя смерть прервала путь Лермонтова к самостоятельному творчеству. Считаю эти суждения безосновательными, – писал лидер чешского декаданса и борец за “чистую поэзию” (в смысле, совершенную) Иржи Карасек из Львовиц (1871–1951), – Лермонтов такой же русский поэт, как и Пушкин, несмотря на свои байронические

⁴ Rozhledy. 1895. XI. Č. 2. S. 83.

⁵ См.: Будагова Л.Н. Модернизм в литературах западных и южных славян (Универсальное и оригинальное) // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII Международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации. М., 1998. С. 172–188; Она же: Введение к Части I тома III трехтомной «Истории литератур западных и южных славян» М., 2001. С. 11–25.

черты»⁶. Среди зарубежных русистов XX в. встречаются ученые, которые, высоко оценивая творчество Лермонтова, видят в нем проводника и талантливейшего представителя не только психологизма в прозе, но и байронизма в лирике⁷.

Однако при всей связи с Байроном Лермонтов никогда не оказывался в тени английского романтика, скорее наоборот: творчество Лермонтова заслоняло/заслоняет собой в глазах многих ценителей искусства творчество его английского предшественника и собрата по перу.

В конце XIX в. и далее трудно найти в славянской среде того, кто бы увлекался Байроном, – но легко обнаружить там горячих поклонников Лермонтова. Представитель словенской литературы Симон Енко (1835–1869) считал его самым крупным славянским поэтом. Лермонтова обожествляли чешский поэт Сватоплук Чех и словацкий Янко Есенский, которые обыгрывали его мотивы и образы в своих произведениях. Примечательно, что Я. Есенский, вспоминая с иронией, что его творческий путь начался с подражания великим, в том числе Байрону и Лермонтову, усматривал в увлечении Лермонтовым преодоление юношеского байронизма, т. е. более высокую ступень своего развития. «Я писал стихи и как молодой воробей подражал воробьям старым! Но если бы только воробьям! Я имитировал и песни орлов. И очень активно. Когда я читал Гейне, то становился ироничным, когда Пушкина, то воспевал “звездные ночи – черные очи”, а когда мне в руки попадал Байрон, я превращался в наимрачнейшего пессимиста и сочинял стихи о червях и гробах, упырях и револьверах, иногда на протяжении месяца, пока Лермонтов не освобождал меня от этого, и я не начинал искать в бурях – покой»⁸.

⁶ Jiří Karásek ze Lvovic. Cesta mystická. Iničiály a iluminace. Praha, 1932. S. 74, 76–77.

⁷ См.: *Лунатов А.В.* Специфика польского восприятия Лермонтова как исходный пункт размышлений об особенностях зарубежной рецепции русской литературы // М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян. М., 2015. С. 15–25.

⁸ *Будагова Л.Н.* Янко Есенский // История словацкой литературы. М., 1970. С. 343. Приведенный отрывок в нашем переводе из воспоминаний Я. Есенского уже был с другими комментариями процитирован в этом сборнике в статье А.Г. Машковой «Творчество М.Ю. Лермонтова в Словакии (XIX – начало XX века)», сославшейся однако на более позднюю публикацию отрывка во вступительной статье к

Юношеское увлечение Лермонтовым (как впрочем, Пушкиным и Гоголем) стало для Есенского пожизненным, перейдя из стадии подражаний в стадию творческих претворений внешних импульсов.

Список почитателей Лермонтова зарубежными славянскими писателями можно продолжать и продолжать. Остановимся лишь на одном из них, на отношении к Лермонтову чешского поэта Й.Св. Махара (1864–1942), не страдавшего сентиментальностью, но отличавшегося в школьные годы редкой, даже для творческих натур, впечатлительностью. (Интересная деталь его биографии, относящаяся не к Лермонтову, а к самому Махару, не выносившему в младших классах школы грустной народной песни «Дитя осиротело»: «Песню эту вообще перестали петь. При первых же нотах я начинал рыдать и выть так громко, что заглушал весь класс»⁹.)

Касаясь в «Исповеди литератора» – произведении в двух частях, изданном в 1901 г. – своих юношеских переживаний, состояний раздвоенности, когда в тебе живут и спорят между собой как бы два разных человека, один – добросердечный, другой – циничный, один – ценящий жизнь, ее простые радости, другой – не испытывающий ничего, кроме скуки, Махар писал: «Только один поэт понимал мое тогдашнее состояние – Лермонтов. Он был и единственным исповедником моей души. В его биографии и романе “Герой нашего времени” я нашел целый ряд ситуаций, которые пережил сам, фразы, которые я сам произносил, мнения, доносившиеся из глубины моей собственной души. Порой мне казалось, что жизнь, которой я живу, я когда-то уже пережил, и было это в далекой России, где я был военным и погиб молодым, одним словом я начал верить, что во мне ожила душа Лермонтова, и что я когда-то жил его жизнью... Это самовнушение и вера в свой лермонтовизм зашли так далеко, что ни одна новая деталь его биографии меня не удивляла, будто бы я сам все это испытал. И мне стало казаться, что, повинувшись какому-то метафизическому закону, я должен опять вернуться в армию и стать военным, как когда-то. И что меня снова ждет преждевременная смерть, как это уже однажды случилось»¹⁰. Вспоминая в тех же мемуарах, как однажды, в

сборнику: *Есенский Я.* Стихи. Составление Л.Н. Будаговой, Предисловие С. Бэлзы. М., 1981.

⁹ *Machar J.Sv. Konfese literáta.* Praha, 1984. S. 18.

¹⁰ *Ibidem.* S. 221–222.

сопровождении друга, он покидал 15 июля Прагу, отправляясь домой на каникулы, Махар отметил, что оба были настроены торжественно, поскольку для приятеля это был день его именин, а для него лично – день смерти «моего Лермонтова». «Несмотря на зной и пыль мы были в черных костюмах, я рассказывал о молодости поэта в далекой России, о своей другой, давно прошедшей жизни, о Мартынове, о пуле-убийце в горах Кавказа...»¹¹.

Считавший, что ему, как и его кумиру, суждено погибнуть во цвете лет, Махар, к счастью, дожил до старости, и военным он не был, хоть и поступил – с целью стать офицером – на годичную военную службу. Всю жизнь Махар проработал чиновником, активно занимался литературным творчеством, прославился как один из крупнейших чешских поэтов. Правда, после создания независимой Чехословацкой республики (1918) Махар по предложению президента Масарика, с которым дружил, был назначен инспектором чехословацкой армии, но недолго пробыл на этом посту. Махара сближали с Лермонтовым не детали биографии, а независимость поведения, ироничность, насмешливость, остроумие (в творчестве и в быту). Но главная связь состояла, пожалуй, в том, что Махар был одним из основных авторов Манифеста чешской модерны (1895), знаменитого документа рубежа веков, который был манифестом не столько нового направления, сколько нового этапа в развитии славянских литератур. Можно сказать, что в этом манифесте, поднявшем на щит индивидуализм, как способ раскрепостить личность и защитить свободу творчества, через душу Махара оживала и душа его любимого поэта¹².

Стоит добавить, что о своем кумире будущий чешский поэт впервые услышал от простого учителя из Кладно, который ставил Лермонтова «превыше поэтов всех времен и народов»¹³. Это показывает, насколько глубоко проник русский классик в славянскую культурную среду конца XIX в.

Итак, Лермонтов удостоивается горячего признания у зарубежных славян не в разгар, а на исходе периода национального возрождения большинства из них. Именно тогда в сла-

¹¹ Ibidem. S. 246.

¹² О популярности Лермонтова в Чехии см. также: Блюмлова Д. Творчество Лермонтова в чешской культуре, искусстве и мысли на рубеже XIX–XX вв. // М.Ю. Лермонтов в культуре... С. 19–28.

¹³ *Machar J.Sv. Konfese literáta.* S. 105.

вянских литературах, успешно преодолевавших отставания (вызванные длительным инациональным гнетом) от литератур, ушедших вперед, возникает потребность в опыте Лермонтова и складываются условия для распространения его влияний. Влияния же эти вели к углублению и совершенствованию уже существующих и возникавших независимо от Лермонтова направлений XIX в. (романтизма и реализма), и к развитию славянского модерна рубежа XIX–XX вв., утверждавшего как раз те принципы жизни и творчества, которым задолго до этого движения стихийно следовал русский поэт.

В каждой из воспринимающих литератур были свои нюансы в отношении к лермонтовскому наследию, свои особенности его восприятия. Но были и общие тенденции. Остановимся на некоторых.

Примечательно, что знакомство с прозой Лермонтова, а чаще просто с его творчеством, начиналось у ряда славянских народов (поляков, чехов, словаков, сербов), с переводов «Тамани». Первыми перевели «Тамань» на свой язык поляки. В переводе Т. Коэна повесть была опубликована в 1843 г. в журнале «Jutrzenka» («Денница»), хотя этому предшествовал своеобразный «пролог» – появление в 1841 г. после гибели Лермонтова прозаического перевода русским славистом П.П. Дубровским знаменитого «Паруса», а в 1842 г. поэтического перевода Ф. Яловецким стихотворения «Узник».

В последовавших друг за другом двух чешских переводах (с немецкого и польского языков) «Тамань» начала публиковаться 23 мая 1844 г. в журнале «Květy» («Цветы», переводчик К.М. Летинский) и 24 мая того же года в журнале «Česká včela» («Ческа вчела», переводчик Я.С. Томичек)¹⁴. В 1846 г. публикация анонимного перевода «Тамани» на сербско-хорватский язык с немецкого открыла процесс восприятия лермонтовской прозы сербами и хорватами. Первым произведением Лермонтова, опубликованным на словацком языке, стала все та же «Тамань» (перевод Зоровит-Ковалевского, публикация в журнале «Sokol» – «Сокол» в 1866 г.) Через десять лет в 1877 г. были опубликованы

¹⁴ Жакова Н.К. Первые переводы Лермонтова на чешский язык (40–50-е годы XIX в.) // Чешско-русские и словацко-русские литературные связи. М., 1968. С. 250–263; Блюмова Д. Творчество М.Ю. Лермонтова в чешской культуре... // М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян. С. 19–28.

новый перевод «Тамани» Б. Носак-Незабудова и его же перевод «Фаталиста» в журнале «Ogol» («Орол»).

Отнюдь не первая часть «Героя нашего времени», «Тамань» тем не менее первой привлекла к себе внимание ряда переводчиков (они же – читатели). Вероятнее всего сыграли роль присущие ей элементы авантюрных и детективных жанров, атмосфера тайны и щекотавшей нервы опасности, сопровождавшей деятельность контрабандистов и контакты с ними рассказчика. Здесь напрашиваются параллели с историей восприятия Н.В. Гоголя в славянском зарубежье¹⁵. Знакомство с его творчеством началось там с повести «Тарас Бульба». Она, как известно, появилась в 1835 г. в сборнике «Арабески», куда входили и другие весьма достойные произведения. Но взгляд первых переводчиков Гоголя на другие языки останавливался именно на захватывающей истории запорожского казака, его борьбе за свободу родины, пережитой им трагедии с младшим сыном, ставшем из-за беззаветной любви к полячке предателем и казненным собственным отцом. Только ли тема национально-освободительной борьбы, созвучная настроениям народов, страдавших от иноземного гнета, привлекала к «Тарасу Бульбе» славян? Можно предположить, что свою роль сыграл и напряженный сюжет повести, ее трагические коллизии, мелодраматизм. Иными словами, в случае и с Гоголем и с Лермонтовым на первых порах знакомства с ними наиболее притягательными для зарубежных читателей, еще не успевших осознать, какого масштаба таланты входят в мировую культуру, оказывались произведения с напряженным сюжетом, родственные авантюрным жанрам, заставлявшие читателей с интересом следить за интригой и злоключениями персонажей. Кто-то, возможно, в чертах «Тараса Бульбы» и «Тамани» увидит проявление тенденций романтизма, близких и Гоголю, и Лермонтову, и формировавших читательские вкусы их современников. Кто-то – просто способность этих авторов писать интересно и увлекательно.

Особое значение этим качествам беллетристики станет в свое время придавать Карел Чапек (1890–1938), воздававший должное приключенческим, любовным, детективным и даже «бульварным» романам, популярным среди простого люда, и прославившим «романами для служанок». К. Чапеку, снобизмом не страдавшему, нравилось, что они передавались из рук в руки и зачитывалась до дыр. Присущую «легкой» литературе увлека-

¹⁵ См.: Н.В. Гоголь и славянские литературы. М., 2012.

тельность (занимательность), он считал полезной и для литературы «серьезной». Став особенностью и его собственных произведений, это качество, как подтверждают примеры с первыми шагами в восприятии Гоголя и Лермонтова за рубежом, издавна служило «приманкой» и для взыскательной публики, в том числе из высокообразованных кругов. Разумеется, между облегчающей читательское восприятие занимательностью массового чтения и серьезной литературы есть большая разница. В первом случае, занимательность – авантюрный сюжет, присутствие тайны, мелодраматизм и т. д. – главные и практически единственные достоинства текстов, призванных развлекать публику. В литературе серьезной это лишь один из возможных компонентов произведения, один из способов воплощения глубокого содержания, свойственного и «Тамани», где освещался всего лишь эпизод человеческой жизни, случайная встреча рассказчика, искавшего ночлег, с контрабандистами.

В пору, когда еще только начиналось знакомство с Лермонтовым, и одного его имени было недостаточно, чтобы привлечь к его произведениям читателей, а также и позднее, в рекламных целях, переводчики (а может быть, издатели?) подчас меняли название частей «Героя нашего времени». Так, один из первых чешских переводов «Тамани» вышел под интригующим названием «Контрабандисты», более понятным читателям, чем слово «Тамань». Польский перевод А. Берковского повести «Княжна Мери», вышедший отдельным изданием в 1848 г., был назван «Дуэль на Кавказе»¹⁶.

Повесть «Бэла» переименовывалась при переводе на болгарский язык в «Любовь офицера к прекрасной черкешенке» (1914) или просто – в «Прекрасную черкешенку» (1925)¹⁷.

Знакомства с поэзией Лермонтова начинались с разных произведений, порой публиковавшихся в прозаических переводах. Как уже упоминалось, польскому и первому переводу «Тамани» на языки зарубежных славян в 1843 г. предшествовала публикация в 1841 г. прозаического переложения на польский стихотворения «Парус». Один из ранних популяризаторов творчества Лермонтова словенец Станко Враз опубликовал в 1841 г. в Хорватии свои поэтические переводы четырех стихотво-

¹⁶ См.: *Борсукевич Ю.* Польша // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 400.

¹⁷ См.: *Калиганов И.И.* М.Ю. Лермонтов в болгарской культуре XIX–XX вв. // М.Ю. Лермонтов в культуре... С. 59–91.

рений Лермонтова: «Пророк», «Казачья колыбельная», «Ангел», «Спор», сразу же обозначивших широчайший диапазон поэтического творчества только что погибшего поэта.

Переводы поэзии Лермонтова на болгарский начались с прозаической версии «Пророка», осуществленной и опубликованной в 1859 г. Петко Р. Славейковым¹⁸. Первой лермонтовской поэмой, переведенной на чешский язык, стала поэма «Мцыри», которую перевел и опубликовал в 1853 г. Ф.Б. Коржинек; первой поэмой, переведенной на словенский и опубликованной в 1864 г. И. Веселым, стал «Измаил-Бей»¹⁹.

При восприятии поэзии Лермонтова взгляды зарубежных славянских реципиентов задерживались на разных произведениях и какие-то из них потом оказывались в особом фаворе, как, к примеру, «Казачья колыбельная песня» у болгарских поэтов конца XIX – начала XX в. или «Молитва» («В минуту жизни трудную...») у словенцев, переведивших ее шесть раз²⁰. Однако наибольшее единодушие было проявлено западными и южными славянами в интересе к поэме «Демон», до сих пор не дающей покоя исследователям и переводчикам.

Первыми из южных славян отважились на ее перевод сербы (публикация в переводе Й.Й. Змая в 1862 г.)²¹, из западных – чехи (начальная чешская версия «Демона», созданная Э. Ваврой, опубликована в 1863). Последним переводом «Демона» на языки зарубежных славян стал чешский перевод Милана Дворжака, изданный в 2012 г.²². Именно эта поэма и оказалась в центре внимания авторов книги «М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян», обратившихся к проблемам перевода поэзии Лермонтова на языки этих народов. Качественность переводов определялась степенью их близости к лермонтовскому тексту, степенью адекватности оригиналу воссозданных переводчиками образов Демона и Тамары.

¹⁸ Там же.

¹⁹ См.: *Созина Ю.А.* М.Ю. Лермонтов в Словении // М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян. С. 46–58.

²⁰ См. вышеуказанные статьи Калиганова И.И. и Созиной Ю.А.

²¹ *Доронина Р.Ф.* «Демон» в переводческой интерпретации Змая // М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян. Тезисы и материалы международной научной конференции 5–6 ноября 2013 г. М., 2013. С. 27.

²² *Жакова Н.К.* Восприятие поэмы Лермонтова «Демон» в Чехии // М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян. С. 254–271.

Известно, что сам Лермонтов, которого не только активно переводили, но который и сам многих переводил, принципов близости к подлиннику в своей переводческой практике не придерживался. Да и «переводчиком» Лермонтова можно назвать условно. Он не столько переводил чужие произведения, сколько вдохновлялся ими, создавая свои, собственные, и оставляя исследователей в недоумении, что же перед ними – вольный перевод, произведение «по мотивам», или стихи самого Лермонтова, где жизненные впечатления сплетались с литературными, а иногда и вытесняли их. Достаточно вспомнить лишь стихотворение 1840 г. «Из Гёте» («Горные вершины / Спят во тьме ночной; / Тихие долины / Полны свежей мглой; / Не пылит дорога, / Не дрожат листья... / Подожди немного, / Отдохнешь и ты»). Если сравнивать его со второй «Песней ночного странника» Гёте²³, послужившей литературным импульсом для лермонтовского стихотворения, то говорить о близости последнего к букве оригинала – трудно, у Лермонтова сплошные образно-лексические отступления от него. Ощущения, настроения, чувства путника, оказавшегося вечером в горах среди засыпающей природы, Лермонтов передает, используя свои образы, свою лексику, а не русские переводы немецких слов. Вместо гётевских вершин (Gipfeln) и верушек деревьев (Wipfeln), ограничивающих кругозор автора и читателей видом сверху на ландшафт, Лермонтов расширяет поле зрения, охватывает и «тихие долины». У него нет ни лесов (Walde), ни птичек (Die Vögelein), зато есть «свежая мгла», почти физическое ощущение зябкой сырости, наступающей после захода солнца. Умиротворение отходящей ко сну природы Гёте передает через неподвижность воздуха (spürest du kaum einen Hauch) и молчание птиц в лесу (Die Vögelein schweigen im Walde). Лермонтов, отказываясь от лесов и птичек, вводит вполне уместный в стихотворении об одиноком путнике мотив пустынной дороги, на которой некому и нечему пылить в поздний час, а заснувшую горную флору сводит к неподвижным листочкам (Не пылит дорога, / Не дрожат листья). Сохраняя

²³ «Wanderers Nachtlied»: «Über allen Gipfeln / ist Ruh', / in allen Wipfeln / spürest du / kaum einen Hauch. / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / ruhest du auch». Подстрочный перевод: «Над всеми вершинами тишина, / На верхушках деревьев / Ты не чувствуешь / Никакого дыхания (дуновения) / Птички молчат в лесу / Только подожди, скоро / Успокоишься (отдохнешь) ты тоже».

лаконизм текста, не увеличивая число строк и слов, Лермонтов создает гораздо более полнокровную и содержательную, чем у Гёте, картину отходящего ко сну горного ландшафта. Придерживаясь, как и немецкий поэт, чередования мужских и женских рифм, но используя трехстопный хорей вместо дольника, Лермонтов усиливает мелодичность стиха, дополняя ее завораживающей музыкой своей души.

В традиционных поисках философского подтекста этого стихотворения, вроде бы решающего «проблемы смерти и бессмертия», ученые, на наш взгляд, переоценивают умозрительное начало и недооценивают лирической непосредственности этого шедевра, в большей мере принадлежащего не философско-элегической, а жизнеутверждающей пейзажной лирике. Можно предположить, что написано оно под впечатлением не столько стихов Гёте, сколько любимых Лермонтовым кавказских гор, оживших в его сознании в процессе работы над переводом немецкого текста. Именно они помогли ему создать умиротворяющую картину вечера в горах, обещающую усталому путнику не вечное успокоение в конце жизненного пути, не «освобожденность от земных страстей»²⁴, а приятный отдых под домашним кровом. Из многозначности немецкого глагола *ruhen* (отдыхать, покоиться, лежать), способного вызвать разные ассоциации в финальной строке оригинала, на что, предположительно, рассчитывал и Гёте²⁵, русский поэт выбирает смысл самый оптимистичный и земной (правда, не исключаящий и переносных значений). Эти стихи Гёте переозвучивали на русский язык и другие поэты – В. Брюсов, И. Анненский, Б. Пастернак, а также безвестные авторы, но решительно все переводы не идут ни в какое сравнение с текстом Лермонтова.

²⁴ Именно это толкование приводит Данилевский Р.Ю. в статье «Из Гёте» // Литературная энциклопедия. С. 183.

²⁵ В стихотворении «Лесной царь» («Erlkönig») Гёте лишает глагол «*ruhen*» и производные от него многозначности, останавливается на значении «покоиться», «успокаиваться». Утешая смертельно больного сынишку, которого в ночи осеннего леса пугает призрак лесного царя, заманивающего ребенка в райские кущи, отец говорит: «*Sei ruhig, bleib ruhig, mein Kind!*» («Успокойся, будь спокоен, мое дитя!»). Возможно, и в «Песне ночного странника» главным смыслом глагола «*ruhen*» является не «отдыхать», а «успокаиваться», обретающим в контексте этого стихотворения экзистенциальный смысл.

Пример Лермонтова показывает, что не всегда отступления от оригинала вредят переводу. Они способны и приумножить его достоинства, что, разумеется, далеко не всем по плечу.

Естественно, что переводчики произведений Лермонтова (а это огромное интернациональное сообщество талантливых представителей разных народов, поколений, воззрений) и не думали соревноваться с ним, а были одержимы лишь желанием, как можно бережнее перенести его тексты в стихию своего родного языка. В целом высоко оценивая переводы поэмы «Демон», исследователи в ходе их анализа выявили такие наиболее характерные отступления от подлинника, которые возникли под влиянием мест и времени переводов на труд переводчиков. В одних случаях происходила адаптация перевода к новой национальной среде, в которую переносилось произведение русского поэта. В других – приспособление к той эпохе, в которую и для которой делался перевод. К примеру, при переводе поэмы «Демон» на болгарский язык кавказский колорит оригинала (образы природы, названия музыкальных инструментов, детали одежды) порой подменялся колоритом болгарским²⁶. Стремление же некоторых чешских переводчиков второй половины XX века приблизить поэму Лермонтова к читателю, упрощало стилистику и тональность поэмы, вносило изменения в образ Тамары, неожиданно представляющей не покорной дочерью своего отца, а эмансипированной современницей XX-го столетия²⁷.

Драматургия Лермонтова осваивалась зарубежной славянской культурой гораздо позднее, медленней, чем его поэзия и проза, к тому же более субъективно и произвольно, поскольку ее сценические реализации зависели от воли и возможностей режиссеров и актеров. Наибольшей популярностью из пьес Лермонтова, конечно же, пользовалась драма «Маскарад», дождавшаяся перевода на другие славянские языки только в XX веке. Так, на чешский язык она была переведена лишь в 1929 г. Ф. Таборским, на словацкий – спустя тридцать лет, в 1959 г., одним из крупнейших словацких поэтов Миланом

²⁶ Смирнова И.Н. Поэтика переводов поэмы «Демон» на болгарский язык (И. Вазов, Л. Стоянов, Л. Любенов) // М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян. С. 272–281.

²⁷ Жакова Н.К. «Восприятие поэмы “Демон” в Чехии» // М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян. С. 254–271.

Руфусом²⁸. В связи с переводами «Маскарада» исследователи ставят вопрос о специфике переводного текста в зависимости от того, переводится ли драма для прочтения или для театральной сцены²⁹. Первое из представлений «Маскарада» в зарубежных славянских странах, зафиксированное исследователями, состоялось в Народном театре Софии в 1935 г. Последняя (на сегодняшний день) постановка была осуществлена в Чехии, в «Театре Клищеры» г. Градец-Кралове в 2009 г (премьера 24 октября).

На протяжении всего этого периода «Маскарад» входил в репертуар целого ряда любительских и профессиональных театров славянских стран в разных переводах, интерпретациях и постановках – от традиционных – до авангардных. Получила сценическое воплощение и лермонтовская третья редакция знаменитой драмы, известная под названием «Арбенин». К постановке «Маскарада» обращалось и телевидение.

* * *

Столетняя годовщина со дня гибели Лермонтова пришлось на 15 июля 1941 г., когда шла Вторая мировая война и Гитлер уже напал на Советский Союз. Разные славянские государства оказывались в ту пору по разную линию фронта. Но и в оккупированных землях и в странах, вынужденных стать союзниками гитлеровской Германии, жила и крепла ненависть к фашизму, развивались разные формы антифашистского сопротивления. Тяжелая ситуация вполне бы оправдала народы, больше других страдавших от фашистского нашествия, если бы они проигнорировали или чисто формально отметили скорбную дату лермонтовской биографии. До нее ли, когда земля горит под ногами, превращаясь в поле боя открытой или подпольной борьбы с агрессором? Однако память о Лермонтове и в военную годину не поблекла, не стерлась. Известно, что в то тяжелое время славянские народы искали духовной поддержки у своих

²⁸ Раухова И. «Маскарад» в чешских постановках и способы сценического изображения царской России // М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян. С. 291–298; Бабиак М. «Маскарад» Лермонтова в словацкой культуре // М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян. С. 299–305.

²⁹ Лермонтов в культуре западных и южных славян. Тезисы и материалы международной научной конференции. 5–6 ноября 2013 г. М., 2013. С. 42–43.

классиков, которые укрепляли их силы, помогали сохранять человеческое достоинство, национальную гордость, внушали надежды на разгром врага³⁰. Среди них был и Лермонтов, классик не только русской, но всей мировой литературы. Оказалось, что военная обстановка лишь подогрела интерес к его творчеству.

Давно переведенный на чешский язык «Маскарад» дождался своей постановки (в новом переводе Ф. Пишека) весной 1941 г.³¹ Премьера состоялась 5 апреля в Земском театре города Брно, когда Чехия и Моравия уже стали в результате вторжения гитлеровских войск в Прагу 15 марта 1939 г. Протекторатом фашистской Германии, т. е. были оккупированы. Спектакль акцентировал присущее драме Лермонтова трагическое начало, трактуя ее «как аллегорию обезумевшего мира»³².

Во время Второй мировой впервые вышли и собрания сочинений русского поэта: в Болгарии – составленный Стояновым пятитомник полного собрания сочинений Лермонтова: «Съчинения. Пълно събрание» (т. 1–5. 1942); в Чехии – трехтомник избранного: «Vybrané spisy M.J. Lermontova» (sv. 1–3, 1941–45).

Внимание к Лермонтову было своего рода протестом против немецко-фашистской агрессии, способом выразить солидарность его родине.

В кризисный период современной истории гениальный поэт и боевой офицер, поручик Лейб-гвардии Гусарского полка, который по отзывам сослуживцев «...был всегда первый на коне и последний на отдыхе»³³ как бы снова оказывался в боевом строю, на этот раз – не борцов со свободолюбивыми горцами, которым сочувствовал, а защитников народов от коричневой чумы.

Как известно, Лермонтова за его воинскую доблесть много раз представляли к наградам, которые он так и не получил.

³⁰ См.: Будагова Л.Н. Введение к разделу: Часть III. Литература периода Второй мировой войны (1939–1945) // История литератур западных и южных славян в трех томах. Том III. М., 2001. С. 733–742.

³¹ См.: Герчикова И.А. «Маскарад» М.Ю. Лермонтова в Чехии // М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян. С. 282–290.

³² Раухова И. «Маскарад» Лермонтова в чешских постановках и способы сценического изображения царской России // М.Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян. С. 291–298.

³³ Цит. по: Малков С.Н. Военная служба Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. С. 89.

Высшей наградой для поэта стало восторженное отношение к нему современников и потомков, одним из проявлений которого является и данный сборник.

Творчеству Лермонтова на его родине суждено бессмертие. Сложнее определить его будущее за родными пределами, особенно сейчас, в условиях дезинтеграции славянского мира и массового снижения интереса к ценностям мировой культуры. Много в этом плане внушает беспокойство, однако многое и обнадеживает, например, активное участие ученых из Чехии, Словакии, Сербии, Словении, Македонии в этой книге, зарубежные мероприятия в честь двухсотлетия Лермонтова. Среди них – международная конференция в Кракове; подготовка Кафедрой русского языка и литературы центра «Савария» Западно-венгерского университета международного лермонтовского сборника; план публикации в Словении двуязычной антологии поэзии Лермонтова. Разумеется, это далеко не полные сведения.

И как бы ни складывалась современная ситуация с отношением к Лермонтову славянских народов, все, уже сделанное ими в ходе восприятия его творчества – переводы и издания его произведений, работы о нем, хранящиеся в научных, публичных и частных библиотеках, в которых, как хочется надеяться, найдет место и наша публикация, – все это достойный вклад в изучение и популяризацию литературного наследия Лермонтова, гарантия его бессмертия, его присутствия в мировой культуре и просто в жизни на нашей грешной земле.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Ambruš Jozef 50

Andreaš Mihael (см. также Андреаш М.) 225

Arko Andrej (см. также Арко А.) 64

Atalovičová Veronika

Baebler Leo (см. также Беблер Л.) 67

Bagin Albín 57

Bartoš Václav 339, 348

Baškirccevná Maria (см. также Башкирцева М.К.) 38

Berkopec Oton 32

Bernik France 224

Blümlová Dagmar (см. также Блюмлова Д.) 38

Borovský Karel Havlíček (см. также Гавличек-Боровский К.) 28

Borsukiewicz Józef (см. также Борсукевич Ю.) 22

Brtáň Rudolf (см. также Бртань Р.) 52

Brtková Kamila 59

Brükner Aleksander (см. также Брюкнер А.) 19

Brykalska Maria 18

Burian Emil František (см. также Буриан Э.Ф.) 342, 343

Čech Svatopluk (см. также Чех С.) 32

Čelakovský František Ladislav (см. также Челаковский Ф.Л.) 28

Černý František 341–343

Černý Jindřich 344

Červeňák Andrej 57

Chalupka Samo (см. также Халупка С.) 52

Chorváth Michal (см. также Хорват М.) 52

Dlouhý Vladimír (см. также Длоуги В.) 346

Dohnal Bedřich (см. также Догнал Б.) 306, 310

Dorovski Ivan (см. также Доровски И.) 143

Đurišin Dionyz (см. также Дюришин Д.) 47

Eliáš Anton (см. также Элиаш А.) 53, 56, 57, 58
Erdziaková A. 57
Erml Richard 339, 348

Fiala Leopold (см. также Фиала Л.) 354
Figedyová Marianna 59
Firc Michal 57
Folprecht Josef (см. также Фольпрехт Й.) 301, 303
Fraňová Jana 58
František Jozef, император 28
Frejka Jiří 343

Giesmann Gerhardt 224
Gjud Bogdan 73

Heine Heinrich (см. также Гейне Г.) 224
Hofman Ladislav K. (см. также Гофман Л.) 37, 38
Honzl Jindřich 343
Hostovská Olga (см. также Гостовска О.) 338
Hrabovská Katarina 355
Hrbotický Saša 337
Hrušovský Jan (см. также Грушовский Ян) 249

Jackanin Ivan 57
Janičijević Jovan (см. также Яничиевич Й.) 130
Jenko Simon (см. также Енко С.) 71, 221, 222, 224, 225, 226
Jernek Karel (см. также Ернек К.) 332
Jesenska Zora (см. также Есенска З.) 59
Jirát Vojtěch 29
Jurčová Ingrid 58

Karásek ze Lvovic Jiří (см. также Карасек из Львовиц И.) 367
Klátik Zlatko (см. также Клатик З.) 53, 54
Klopčič Mile (см. также Клопчич М.) 67
Kochol Viktor (см. также Кохол В.) 47
Komorovský Jan 56, 57
Kováčová Marta 59
Krakar Lojze (см. также Кракар Л.) 62, 66, 68, 70, 73
Kráľ Janko (см. также Краль Я.) 209, 213
Krejčí František Václav (см. также Крейчи Ф.В.) 35
Križka Teodor 57

Kšicová Danuše (см. также Кшицова Д.) 197, 302, 306, 331, 335,
340, 342, 344

Kusturica Nazif (см. также Кустурица Н.) 140

Kvapil Jaroslav (см. также Квапил Я.) 341

Lander Richard 341

Lehuta Emil (см. также Легута Э.) 354

Lehutova Dana 58

Lermontov/ Ljermontov/ Lermonow Michail Jurievič

(см. также Лермонтов М.Ю.) 21, 22, 32, 39, 42, 43, 47, 48, 52,
53, 56, 57, 58, 60, 64, 65, 67, 68, 73, 74, 130, 134, 137, 138, 143,
300–307, 330, 343

Levec Fran 71

Lipatow Aleksandr V. (см. также Липатов А.В.) 15, 17

Lipus Radovan (см. также Липус Р.) 338

Mácha Karel Hynek (см. также Маха К.Г.) 198

Machar Josef Svatorpluk (см. также Махар Й.С.) 36, 37, 368, 369

Mahen Jiří 36

Masaryk Tomáš Garrigue (см. также Масарик Т.Г.) 33, 34

Matuška Alexander (см. также Матушка А.) 52, 54

Mickiewicz Adam (см. также Мицкевич А.) 240, 246

Mihalovičová Ľubica 58

Mikulová Iva 348

Milošević Nikola (см. также Милошевич Н.) 138

Mucha Buhuslav (см. также Мух Б.) 21, 22

Murn Josip (см. также Мурн Й.) 70

Nejedlý Zdeněk (см. также Неedly З.) 37

Obert Viliam 57

Olejšníková-Valová Andrea 58

Palkovič Pavol 356

Panovová Ema (см. также Панова Э.) 40, 44, 47, 54, 56

Pasternak Boris (см. также Пастернак Б.Л.) 58

Paštéková Soňa 59

Paternu Boris (см. также Патерну Б.) 187, 189

Perović Dušanka (см. также Перович Д.) 138

Petráň Josef 30

Petrus Pavol 56

Plutková J. 57
Prešern France (см. Также Прешерн Ф.) 177, 187, 189
Příhodová Barbora 349
Prijatelj Ivan (см. также Приятель И.) 63, 65
Prohorova-Švob L. (см. также Прохорова-Швоб Л.) 128
Provazník František (см. также Провазник Ф.) 300
Pspotová Lubica 58
Ptáčková Věra 340, 349
Puškin Aleksander (см. также Пушкин А.С.) 63, 177

Rauchová Jitka 343

Remešová Věra 341

Rúfus Milan (см. Также Руфус М.) 209, 213

Rybáková Simona 349

Samovič S. (см. также Бодицкий С. – наст. имя) 52, 53

Schultze Brigitte (см. также Шульц Б.) 330, 333

Sibinović Miodrag (см. также Сибинович М.) 137

Sedláková A. 57

Serdula Ivan 58

Šimurka Jozef 57

Škultéty Jozef (см. также Шкультеты Й.) 39, 43, 45

Škultéty-Pikulová Ľudmila (см. также Шкультеты-Пикулова Л.) 52

Slivková Katarína 58

Sloboda Rudolf (см. также Слобода Р.) 253, 254

Slodnjak Anton 223, 226, 227

Smilková Oksana (см. также Мелешкина-Смилкова О.) 337

Snoj Jože (см. также Сной Й.) 70

Sodnik Alma 227

Součková Jolana 346

Štefko Vladimír (см. также Штефко В.) 355

Štúr Ľudovít (см. также Штур Л.) 50

Stojnič Mila (см. также Стойнич М.) 134

Sugay Larisa Anatolievna 59

Táborský František (см. также Таборский Ф.) 302, 331

Tatarka Dominik (см. также Татарка Д.) 251, 252, 253

Tolstoj Lev (см. также Толстой Л.Н.) 58

Trubar Primož (см. также Трубар П.) 63

Turgenev Ivan (см. также Тургенев И.С.) 58

Tyl Josef Kajetán (см. также Тыл Й.К.) 27

Uherek Daniel (см. также Угерек Д.) 356

Uličianska Zuzana 356

Urban Otto 29

Váh Juraj (см. также Ваг Ю.) 353

Vajanský Svetozár Hurban (см. также Ваянский С.Г.) 41, 52, 53

Verner Michal (см. также Вернер М.) 201

Vesel Ivan (см. также Весел И., Веснин Я.) 62, 63

Votruba František (см. также Вотруба Ф.) 52

Vrbka Stanislav (см. также Врбка С.) 352, 353

Záborský Jonáš (см. также Заборский Й.) 41

Zahrádka Miroslav (см. также Заградка М.) 316

Zajc Něžza 222, 225, 226, 227

Zambor Jan (см. также Замбор Ян) 48, 57

Zdeňková Márie (см. также Зденькова М.) 338, 347

Zeyer Julius 198

Zgorzelski Czesław (см. также Згожельский Ч.) 22

Žilková Marta (см. также Жилкова М.) 357

Župančič Anton 63

Адмони Владимир Григорьевич 159

Аксаков Константин Сергеевич 280

Александр I 16

Александр II 17

Александра Филипповна, прорицательница 88

Алексеев Дмитрий Анатольевич 8

Анастасий, митрополит 123

Андреаш Михаэль (см. также Andreaš M.) 225

Андреевский Сергей Аркадьевич 246, 256

Андрич Иво 259, 260, 261, 262

Андричик Юрай 48

Андроников Иракий Луарсабович 152

Анненский Иннокентий Федорович 172, 219, 375

Аношкина (Касаткина) Вера Николаевна 155, 156

Анталик Й. 355

Анталова Алена 336

Аргасцева Светлана Анатольевна 170

Аринштейн Леонид Матвеевич 159, 161

Арко Андрей (см. также Arko A.) 74

- Арко Антон 74
Арнольди Александр Иванович 100
Арсеньев Анатолиј Сергеевић 125
Ахацел Матия 225
Ахматова Анна Андреевна 221, 228
Ахметдинова Светлана Юрьевна 168
Ашкерц Антон 63, 226
- Б**
Бабев Димитър 91, 98
Бабиак Михал 377
Бабович / Бабовић Милосав 127, 128
Багар Андрей 356
Багряна Элисавета 101, 112
Байрамукова София Казбековна 206
Байрон Джордж Гордон 25, 33, 34, 41, 45, 87, 95, 118, 121,
141, 153, 154, 185, 190, 193, 203, 207, 351,
257, 300, 301, 303, 361-363, 366, 367
Бакунин Михаил Александрович 132, 153
Бакърджиев / Бакърджиев Стоян 102, 114
Балакирев Милий Алексеевич 125, 169
Бальмонт Константин Дмитриевич 172
Баниеш М. 102
Барант Эрнест 88, 162
Баратынская Анна Давыдовна 167
Баратынский Евгений Абрамович 167
Баратынский Ираклий Абрамович 167
Бардов Д. 97
Барух Арманд 99
Батюшков Константин Николаевич 155, 172
Бахметев Николай Фёдорович 160
Бахтин Михаил Михайлович 126
Башкирцева Мария Константиновна
(см. также Baškircevoová M.) 37
Беглер Лео (см. также Baebler L.) 67, 72
Бегович Бл. В. 123
Безакова Гелена 346
Белинский Виссарион Григорьевич 45, 82, 132, 134, 230, 231,
235, 271, 239, 278-282, 285, 286, 289, 295, 303, 309,
313, 364, 365
Белицкий Н. 123

- Белка (Бьелка) Иржи 334, 344, 345
Белова Нина Михайловна 153
Белчев А. (см. также Бурух А. – наст. имя) 99
Белчев Партений 77, 230
Белый Андрей 134, 135
Бендл Вацлав Ченек 300, 301
Бенковский Георгий 234
Бергрова Зденка 306
Бердяев Николай Александрович 220
Берковский А. 372
Берник Иван 226
Бертолино Никола 127
Бестужев-Марлинский Александр Александрович 130, 194
Бицилли Пётр Михайлович 95, 96
Благовеч Драган 125
Благой Дмитрий Дмитриевич
Блатный Иван 333
Блок Александр Александрович 120, 135, 150, 212, 304
Блюмин Георгий Зиновьевич 8
Блюмова Дагмар (см. также Blümlová D.) 33, 369, 370
Бобев Димитър 107
Бобчев Никола 92, 93
Богданова Ирина Александровна 208
Богданович / Богданович Максим Адамович 264, 265, 271, 272, 273, 274, 275, 276
Богоров Иван 77, 78
Боденштедт / Воденщедт Фридрих фон 29, 53, 70, 92, 116
Бодицкий Само (см. также Samovič S. – псевд.) 52
Бодянский Осип Максимович 40
Божиновски Здравко 150
Божович Зоран 127
Бозвели Неофит 78
Бондаренко Владимир Григорьевич 7, 8
Борис III 101
Борсукевич Юзеф (см. также Borsukiewicz J.) 22, 372
Борштник Владимир 65
Ботев Христо 80, 103, 107, 230
Боткин Василий Петрович 280, 282, 283
Бочева Милка 82
Бошковский Петр 149

- Боэций 228, 261
Бояджиев Николай 110
Браницкий (Корчак-Браницкий) Ксаверий Владиславович 161
Браницкий Александр Владиславович 161, 162
Бретон Ги 259
Бржезина Отокар 36
Бродский Николай Леонтьевич 194
Бртань Рудольф (см. также Brtán R.) 52, 56
Брюкнер Александр (см. также Brückner A.) 18, 22
Брюсов Валерий Яковлевич 375
Будагова Людмила Норайровна 69, 366, 367, 368, 378
Булгаков Михаил Афанасьевич 239
Булгаков Сергей Николаевич 220
Булгарин Фаддей Венедиктович 164
Бунин Иван Алексеевич 26
Буриан Эмил Франтишек (см. также Burian E.F.) 334, 335, 338, 343, 344
Бурин Иван 100
Бурмов Александър 80
Бычваров / Бъчваров Г. 84, 114
Бьелка – см. Белка И.
Бэлза Святослав Игоревич 368
- В**авра Давид 312, 338, 347
Вавра Эмануэль 299, 300, 316, 373
Ваг Юрай (см. также Váh J.) 353
Вадим Храбрый (Новгородский) 178–180, 184–192
Вазов Иван 81–83, 85, 94, 102, 103, 107, 110–112, 113, 230–238, 319–323, 325, 328, 376
Валберхова Мария Ивановна 329
Валек Мирослав 51
Валуев Пётр Александрович 162
Ваняшова Маргарита Георгиевна 169, 171
Вапцаров Никола Еонков 144, 145
Вапцарова Бойка 144
Варзаева Мария Александровна 172
Василев Дженю 98
Василев С. 91
Василева Е. 102
Василиев В.П. 113

- Васильчиков Александр Илларионович 163
Васкидович Эмануил 78
Вацуро Вадим Эразмович 152
Ваянский Светозар Гурбан см. также (Vajanský S.H.) 41, 42, 52, 53
Величков Константин 81, 111, 231
Велчев Велчо 104, 105, 107, 319
Велчев Петр 101, 112, 114
Верзилин Пётр Семёнович 100
Вернер Михал (см. также Verner M.) 201
Весел Иван (см. также Веснин Я. – псевд., Vesel I.) 61–64, 69, 73
Веселовский Александр Николаевич 25, 120
Веселы Иржи 373
Веснин Янез (см. также Весел И. – наст. имя, Vesel I.) 61
Вида Ерай 66
Видмар Йосип 227
Видмар Тит 72
Визбор Юрий Иосифович 306
Виндсон (Винсон) Фёдор Фёдорович 87
Виноградов Борис Степанович 194
Виньи Альфред Виктор де 303
Висковатов Павел Александрович 8, 152, 194, 302, 303
Виткевич Станислав Игнацы 365
Водник Антон 227
Водушек Божо 72
Войнович / Војновић Иво 126
Волошин Максимилиан Александрович 135
Воробьев Вадим Петрович 153
Воронцов Михаил Семёнович 161
Воронцова Елизавета Ксаверьевна 161
Воска Вацлав 334
Вотруба Франтишек (см. также Горник А. – псевд. и Votruba F.) 43-46, 52
Врбка Станислав (см. также Vrbka S.) 352, 353
Враз Станко 60, 66, 189, 362, 372
Врбова Гана 305, 306, 309, 312, 316
Врубель Михаил Александрович 306
Вуга Саша 74
Вуич Иван Васильевич 116
Вукович / Вуковић Миладин 139, 140

Вулетич / Вулетић Витомир 127, 132, 133

Выдра Вацлав 333

Вылчев Нейден 113

Высоцкий Владимир Семенович 172, 306

Выходил Ладислав 346

Гавличек-Боровский Карел

(см. также *Vorovský* К.Н.) 28, 330, 331

Гагарин Иван Сергеевич 162, 163

Гаек Иржи 339

Гайденко Пиама Павловна 257

Гайс Франк 302

Галахов Алексей Дмитриевич 78, 79, 81, 82, 85

Галек Витезслав 30, 299

Галич Александр 306

Галл Ян 44, 53

Гальперин Илья Романович 159

Гальстер Богдан 10

Гарборг Арне 33, 34

Гаршин Всеволод Михайлович 105

Гаттала Мартин 30

Гачев Георгий Дмитриевич 137

Гвездослав Павол Орсак 39, 41, 44, 46

Гебауэр Ян 32, 38

Гебауэрова Мария 37

Гевеши Марьян 48, 51

Гегель Георг Вильгельм Фридрих 40, 277, 293, 294, 351

Гёгер Карел 345

Гейне Амалия 267

Гейне Генрих (см. также *Heine* Н.) 33, 41, 60,

115, 120-122, 212, 224, 264-268, 272, 274, 276, 367

Гейне Соломон 267

Гейне Тереза 267

Геллер Владимир 345

Генцель Януш 185

Герасимов Сергей Аполлинарьевич 330, 333

Гербель Николай Васильевич 85, 89, 231

Гердер Иоганн Готфрид 40

Германов Андрей Димитров 101, 113

Германов Георги / Георгий 10, 99, 103, 106, 108, 110, 114

- Геров Найден 76
Герцен Александр Иванович 17, 132, 153, 277
Герчикова Ирина Александровна 73, 378
Герштейн Эмма Григорьевна 162, 163, 197
Гестрин Фран 65
Гёте Иоганн Вольфганг 34, 82, 87, 95, 317, 351, 374, 375
Гец Йован 124
Гимиджийский Димитр 91, 113
Гинзбург Лидия Яковлевна 178, 279, 280, 289
Гитлер Адольф 101, 332, 377
Глазер (Гласер) Альяж 64, 74
Глазунов Александр Константинович 169, 330
Гласер – см. Глазер А.
Глинка Федор Николаевич 172
Глогар Карел 336, 347
Глушчевич Окица 117
Гоголь / Гогол Николай Васильевич 26, 28, 41, 42, 43, 75, 98, 127, 132, 277, 340, 351, 368, 371, 372
Голан Владимир 316, 330
Голенищев-Кутузов Михаил Илларионович 122
Голл Ярослав 33, 37
Голлая Катарина 347
Голлы Ян 39
Голованова Татьяна Павловна 270, 271
Головин Александр Яковлевич 330, 342
Головнин Александр Васильевич 17
Гомер 260
Гонзик Иржи 306
Гора Йозеф 304, 305, 309, 310, 312, 316, 330, 333
Горан Василий Павлович 257
Горланов Геннадий Елизарович 155
Горник Аурель (см. также Вотруба Ф. – наст. имя) 40
Горький Максим (наст. имя Пешков Алексей Максимович) 105, 145, 264, 265
Горянский Петр 98
Гостовска Ольга (см. также Hostovská O.) 338
Гофман Ладислав (см. также Hofman L.K.) 37, 38
Градник Алоиз 227
Гращенкова Елена Николаевна 172
Грегорчич Симон 64, 226

Грибоедов Александр Сергеевич 340
Гривец Фран 227
Григорович Виктор Иванович 77
Григорьев Аполлон Александрович 256
Григорьян Камсар Нерсесович 197
Грицкат Ирена 127
Гроссман Леонид Петрович 98
Грубин Франтишек 316
Грубиньский А. 19
Груев Иоаким 78
Грушовский Ян (см. также Hrušovský J.) 248, 249, 251, 254
Губа Микулаш 353, 354
Гудрих Отакар 334
Гуковский Григорий Александрович 169
Гумилев Николай Степанович 241
Гургулова Мария 76, 84, 85, 95, 96, 105, 106, 110, 319
Гюд Богдан 73
Гюго Виктор 203, 231, 317

Далматин Юрий 225
Далчев Атанас 101
Данилевский Ростислав Юрьевич 375
Данте Алигьери 206, 226, 227, 228
Дворжак Либор 307
Дворжак Милан 306, 307, 309, 310–312, 314, 316, 373
Дебеляк Тине 67, 68, 71
Дебелянов Димчо 107
Делич / Делић Йован / Јован 139
Державин Гаврила Романович 168
Джурич / Ћурић Воислав / Војислав 127
Джурич / Ћурић Милорад 127, 131, 132
Джурович С. 125
Джурович Ж. 261
Длоуги Владимир (см. также Dlouhý V.) 335, 346
Добролюбов Николай Александрович 303
Догнал Бедржих (см. также Dohnal B.) 306, 310
Долгоруков Сергей Васильевич 162
Доровски Иван (см. также Drogovski I.) 143
Доронина Регина Фридриховна 373
Достоевский Федор Михайлович 18, 26, 34, 43,

126, 135, 144, 170, 171, 216, 241, 253, 306

Драгнев Иван А. 83, 93, 113

Драгова Надежда 80

Дринов Стоян 92

Дубровский Пётр Павлович 370

Дудышкин Степан Семёнович 300

Дунаев Михаил Михайлович 156, 157

Дурдик Алоис 27, 301, 312, 316

Дучич Йован 117

Дык Виктор 33

Дюришин Диониз (см. также Ďurišin D.) 10, 47, 52

Дюшез М.Е. 118

Екатерина II 16, 24

Енко Симон (см. также Jenko S.) 71, 214, 221–226, 228, 229, 367

Ернек Карел (см. также Jernek K.) 331, 332, 334, 335, 342

Есенин Сергей Александрович 150, 304

Есенска Зора (см. также Jesenska Z.) 44, 46, 47, 51

Есенский Янко 44, 53, 367, 368

Есих Милан 74

Ефимов Игорь Маркович 187, 188

Ефремов Петр Александрович 114

Жак Ярослав 306

Жакова Наталия Кирилловна 10, 197, 299–301,
305, 331, 370, 373, 376

Жданова Людмила Александровна 173

Жебро Ян 29

Живанчевич Милорад 127

Живойинович Велимир 124

Жилкова Марта (см. также Žilková M.) 356

Жинзифов Райко 80, 143

Жирмунский Виктор Максимович 120, 219

Жуковский Василий Андреевич 42, 127, 148, 153, 155, 171, 264

Жупанчич Отон 70, 226

Журавлева Анна Ивановна 152

Жьяк-Сомолицкий Изидор 46

Заболотский Петр Александрович 39, 92, 93, 94, 115, 231

Заборский Йонаш (см. также Záborský J.) 40, 355

Завада Вилем 316

Завадский Юрий Александрович 102
Заградка Мирослав (см. также Zahrádka M.) 316-318
Зайц Дане 226
Замбор Ян (см. также Zambor J.) 44, 48, 51
Захаров Владимир Александрович 172
Захаров Лев Горович (Евгеније) 122, 128
Зверев Алексей Матвеевич 154
Згожельский Чеслав (см. также Zgorzelski Cz.) 22
Зденькова Мария (см. также Zdeňková M.) 347
Здеховский Мариан 22
Зебра Антон 74
Зегжда Сергей Андреевич 167
Зенкевич Михаил Александрович 180
Зеньковский Василий Васильевич 279
Зидаров Камен 97
Зиновьев Александр Львович 330
Зиновьев Алексей Зиновьевич 167
Злобец Цирил 74, 227, 228
Змай Йован Йованович 117, 120, 141, 373
Зоровит-Ковалевский – см. Ковалевский З.
Зошенко Михаил Михайлович 342

Иван IV Грозный 241, 244
Иванов Георгий Владимирович 158, 164, 172
Иванов Димитър 86
Иванов И.С. 77
Иванов Иван 100
Иванов Йордан 90
Иванова (Обрескова) Наталья Федоровна 167
Иванова Татьяна Аполлоновна 194
Ивановски Гого 146
Йиреш Мирослав 334
Илек Богуслав 304
Илиев Борис 108, 109
Илич Воислав 117, 141
Илич Драгутин 120, 141
Иоанн (Вендланд), митрополит 167
Йованович Никола 124
Йованович Хаджи Найденов 78
Йовков Йордан 84, 114

- Ипавец Беньямин 70
Иржиковский Вацлав 332
- К**аблешков Тодор 233
Кавелин Константин Дмитриевич 283
Кадийский Кирилл 102, 110-112
Кайданов Иван 78
Калиганов Игорь Иванович 75, 372, 373
Калинина Елена Анатольевна 171
Калох-Вид Наталья 74
Калчев И. 100
Капе Жан 87
Караджа Стефан 234
Каракашев Владимир Георгиевич 102
Каракостов Стефан 96, 102
Караманов Александр 145
Карамзин Николай Михайлович 40
Карамфилов Ефрем 108
Карасек из Львовиц Иржи (см. также Karásek ze Lvovic J.) 366
Карастоянов Никола 78
Катуша Отто 352
Кафеджински Ефтим 146
Качмарчик Милан 338
Квапил Ярослав (см. также Kvapil J.) 341
Кепески Круме 145
Кетте Драготин 69, 70, 226
Кипиловский Анастас 78
Кипта (Кыпта) Томаш 336, 347
Кирков Георги 107
Киселева Ирина Александровна 155
Кишкин Лев Сергеевич 10
Клатик Златко (см. также Klátik Z.) 53, 54
Клетников Ефтим 148, 149, 150
Клопчич Миле (см. также Klorčič M.) 65, 67, 68, 71–74, 227
Клюндер Александр Иванович 89
Ковалевский Зоровит 370
Коваленко Александра Николаевна 169
Ковачев Йордан 99, 110, 112, 114
Ковачевич М. 127
Кович Каетан 228

- Козлов Иван Иванович 42, 121, 143
Коларж Збынек 300, 345
Коллар Ян 40
Кольцов Алексей Васильевич 42
Конвалинова Ирена
Конески Блаже 150, 151
Константинов Алеко 83, 84, 93, 103, 107, 111, 113
Константинов Никифор 76
Конторина Ирина Александровна 173
Коняров Константин 111
Коржинек Франтишек Бронислав 373
Корш Федор Адамович
Косановић Богдан 132
Косовел Сречко (см. также Kosovel S.) 227
Костеленц Б.О. 260
Костич Лаза 120
Кохан Петр Семенович 98
Кохол Виктор (см. также Kochol V.) 47, 52
Коцбек Эдвард 220
Кошутич / Кошутић Радован 119, 120
Коэн Теодор 21, 370
Кравцов Николай Иванович 115
Краевский Андрей Александрович 194
Кракар Лойзе (см. также Krakar L.) 62, 65, 68, 70, 71, 73
Краль Янко (см. также Král' J.) 203, 207-209, 211-213
Краньчевич Сильвие Страхимир 120
Красиньский Зигмунт 20, 161
Краско Иван (наст. имя Ботто Ян, см. также Krasko I.) 44, 47, 53, 56
Крацик Петр 336, 347
Крейчи Фратнишек Вацлав (см. также Krejčí F.V.) 35, 36
Кржишник Йосип (Йожеф) Мария 64, 65
Крклец Густав 124
Крыстев / Кръстев Крыстѣ / Кръстьо 89, 103, 230
Кряжимская Ирина Александровна 159, 161
Кубанова Асият Зауровна 194
Кулаковский / Кулаковски Платон Андреевич 117
Куликов Евгений Леонидович 336, 348
Куруянов Г.К. 84
Кусак Алоис 302

Кустурица Назиф (см. также Kusturica N.) 127, 137, 140

Кшицова Дануше (см. также Kšicová D.) 10

Кыпта – см. Кипта Т.

Кьеркегор Серен 188

Лаврентьев Анатолий Иосифович 144

Лагарп Фредерик Сезар 16

Лада Йозеф 201

Лалич Михайло 259, 260–262

Левагина Светлана Николаевна 172

Левенсон Хенри Улрих 101

Леви Ансельм 87

Левский Васил 234

Легута Эмил (см. также Lehuta E.) 354

Ледницкий Вацлав 22

Лелевич Г. (Лабори Гилелевич Калмансон) 120

Ленард Леопольд 68

Ленау Николаус 33

Ленин Владимир Ильич 18

Ленков Григор 101, 102, 110, 111–114

Леонтьева Ю.С. 194

Лермонтов Михаил Юрьевич / Љермонтов Михаил Јурјевич
(см. также Lermontov M.J.) 7–11, 18–23, 25, 27–29, 31, 32, 34–56,
59, 61–73, 75–110, 114–124, 126–137, 139, 141, 143–147, 149,
150, 152–159, 161–174, 178–179, 182–188, 190–197, 200, 201,
203, 204, 206, 208–211, 213, 214–221, 223, 225, 228–232, 234,
235, 237–241, 244–246, 249, 255–258, 261, 264, 265, 268–272,
274–276, 280, 281–287, 289, 295, 299–304, 306, 307, 309–325,
327–333, 336, 338, 339, 342–346, 348–352, 354, 355, 357, 361–
364, 366–379

Лермонтов Петр Николаевич 170

Лессинг Готхольд Эфроим 317

Леся Украинка 264

Летинский К.М. 331, 370

Липатов Александр Владимирович

(см. также Lipatow A.V.) 17, 19, 24, 367

Липич Василий Васильевич 153

Липус Радован (см. также Lipus R.) 337, 338, 347

Лойко / Лойка Олег Антонович 263, 274

Ломоносов Михаил Васильевич 40

- Ломунов Константин Николаевич 329
Лопухин Алексей Александрович 194
Лопухина Варвара Александровна 160
Лосев Алексей Федорович 194, 258
Лотман Юрий Михайлович 164, 195, 215, 217, 219, 224, 229
Луговской Владимир Александрович 236, 237
Любенов Любен (см. также Прангов Л. – наст. имя)
102, 111, 113, 114, 319–328, 376
Лютаков Георги 112
Ляцкий Евгений Александрович 122
- М**айков Аполлон Николаевич 135
Макарова Тамара Федоровна 330
Максимов Дмитрий Евгеньевич 152, 154, 190, 192
Максимов Христо (Мирчо – псевд.) 86
Максимовић Зоран 125
Максимович Йован 117, 137
Малков С.Н. 378
Малы Ондржей 339
Мандельштам Осип Эмильевич 164, 219, 228
Манев Ефтим 148
Манн Юрий Владимирович 185, 186, 206, 278
Мануйлов Виктор Андроникович 47, 48, 152
Манчев Атанас 107
Марасанова Виктория Михайловна 171
Маринович С. 125
Марияшец Евгений Семенович 124
Марков Борис 145
Маркович Владимир Маркович 240, 241
Мартынов Николай Соломонович 45, 53, 88, 89, 100, 197, 369
Марчанова Мария 304
Масарик Томаш Гарриг (см. также Masaryk T.G.) 33, 34, 369
Матачич Ловро 124, 125
Матезиус Богумил 304
Матеич / Матейић Матея 128, 129
Мателич Иван 71
Матушка Александр (см. также Matuška A.) 52, 54
Маха Карел Гинек (см. также Mácha K.H.) 27, 28, 29, 30, 197–199,
200, 201, 203, 300, 316, 362
Махар Йозеф Сватоплек (см. также Machar J.S.) 36, 38, 368, 369

- Махнич Антон 226
Машкова Алла Германовна 367
Маяковский Владимир Владимирович 145, 150
Медвед Антон 66
Медичи Екатерина 258
Медржицка Дана 333
Мейер Георгий Андреевич 256–258, 261
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 124–126, 330, 334,
342, 343, 346
Мелешкина-Смилкова Оксана Михайловна
(см. также Smilková O.) 336, 348
Менцингер Иван (Янез) 63, 64, 67, 70
Мережковский Дмитрий Сергеевич 35, 240, 256, 330
Мерзляков Алексей Федорович 87, 153
Метева Евдокия 81, 104
Мигула Рихард 344
Мико Вацлав 201
Миладинов Константин 143
Миладиновы, братья: Константин, Димитр, Наум 234
Миланов Александр 111, 112
Милетич Любомир 90, 319
Миллер Борис 144
Миллер Орест Фёдорович 172
Милошевич Никола (см. также Milošević N.) 127, 138, 139
Мильтон Джон 206
Митрович Милорад 141
Митропан Петр Андреевич 115, 122, 128
Михаил Павлович, великий князь 162
Михайловский Николай Константинович 255
Мицкевич Адам (см. также Mickiewicz A.) 16, 20, 41,
46, 203, 240, 246, 264, 317, 362
Монахова Ирина Рудольфовна 278
Моравкова Алена 333, 336, 348
Мордвинов Николай Дмитриевич 330
Мордвинов Николай Семёнович 153
Морозова Ирина Николаевна 173
Москалык Антонин 346
Москов Моско 82, 83, 85, 86, 89, 113
Московлевич Милош 117, 137
Моторин Александр Васильевич 156

Мравляк Соня 67
Мрштик Вилем 36
Мур Томас 317
Муравьев Андрей Николаевич 172
Мурн Йосип (см. также Murn J.) 70, 226
Мустаков И. 85, 114
Муха Богуслав (см. также Mucha B.) 21, 22
Мюссе Альфред де 33

Набоков Владимир Владимирович 26
Надсон Семен Яковлевич 145
Назор Владимир 120
Найденова-Стоилова Гана 107
Наполеон Бонапарт 207, 213, 234, 235
Нарский Игорь Сергеевич 257, 258
Нарушевич Адам Станислав 16
Невежин Петр Михайлович 340
Неделковски Коле 145
Недосекина Татьяна Анатольевна 183
Неедлы Зденек (см. также Nejedlý Z.) 33, 37
Негош – см. Петар II Петрович Негош
Некрасов Николай Алексеевич 23, 143, 144, 145, 148, 168, 170
Нелединский-Мелецкий Юрий Александрович 16
Немцова Божена 201
Неофит Рильский 77, 78
Нересницкий (см. Славик Ю. – наст. имя) 45
Неруда Ян 299, 310
Нестор (Кумыш), иеромонах 154, 156
Никитенко Александр Васильевич 17
Николай I 162
Николай Николаевич, великий князь 18
Николов Малчо 82, 90, 94
Никольский Сергей Васильевич 203
Нишанин Джордже 123
Новакович Стоян 117
Новомеский Лацо 207
Носак-Незабудов Богуслав (Богуш) 42, 46, 371

Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич 152, 240
Огарев Николай Платонович 277
Одавич Ристо 117, 127

Одоевский Александр Иванович 148, 153
Оксман Юлиан Григорьевич 169
Окуджава Булат Шалвович 306
Ольдекоп Евстафий Иванович 336
Опекушин Александр Михайлович 172, 173
Ортвабер Михаэл 115, 120, 121, 122
Оруэлл Джордж 9
Островский Александр Николаевич 169, 340, 342
Офферман Альфред 302

Павич Милорад 127, 260
Павшич Зала 64, 74
Пайков Николай Николаевич 168
Паисий Хилендарский 234
Паламидов Злати 86
Палацкий Франтишек 28
Палкович Павол 355
Панайтов Д. 85, 114
Панов А. 98
Панова (Пановова) Эма (см. также Panovová E.)
10, 44, 47, 52–54, 57
Папоркова Надежда Александровна 172
Паскевич Иван Фёдорович 162
Пастернак Борис Леонидович (см. также Pasternak B.)
135, 304, 375
Патерну Борис (см. также Paternu B.) 187
Пауткин Алексей Аркадьевич 239
Пенев Боян 80
Перович Душанка (см. также Perović D.) 127, 137
Петар II Петрович Негош 128, 129, 362
Петерлин Радивой (Петрушка) 64, 67
Петков Ботьо (Ботю) 76, 230
Петкович Андрей 143
Петкович Константин 143
Пётр I 24
Петрарка Франческо 351
Петров Александр Николаевич 127
Петровицкий Иван 353
Петрович Илия 115, 117, 118
Петрушка Владимир 355

- Печерин Владимир Сергеевич 153
Пешич-Голубович Зага 140
Пивоваров Юрий Сергеевич 18
Пиккио Риккардо 24
Пиксанов Николай Кирьякович 120
Пинтар Иван 65
Пишек Франтишек 331, 333, 342, 378
Пишут Милан 207
Плаович Радомир 125
Плеханов Георгий Валентинович 120
Погодин Александр Львович 40, 115, 122
Погодин Михаил Петрович
Подвырзачов Димитр 97
Полонский Яков Петрович 135, 193
Полянов Димитр 84, 107, 112
Поничан Ян 208
Попов Андрей Васильевич 194
Попов Димитр 76, 111
Попов Димитр К. 84, 93, 113
Попов Олег Пантелеймонович 168, 169, 173
Попов Стоян М. 85, 90, 93, 113
Попович Джордже 137
Поповски Миле 149
Попруженко Михаил Георгиевич 95
Посниц Матея 65
Потёмкин Григорий Александрович 161
Прангов Любен Георгиев
(см. также Любенов Л. – псевд.) 111, 113, 114, 376
Прешерн Франце (см. также Prešern F.) 52, 177, 178, 180,
182, 183, 186, 187–189, 191, 192, 225, 227
Приятель Иван (см. также Prijatelj I.) 63
Провазник Франтишек (см. также Provazník F.) 300
Проданович / Продановић Яша / Яша 117
Прокеш Й. 301
Прохазка Ярослав 333
Прохорова-Швоб Л. (см. также Prohoroва-Švob L.) 128
Прус Болеслав 242
Пушкин Александр Сергеевич (см. также Puškin A.) 16, 18, 19,
21, 23, 24, 28, 34, 35, 40, 41–43, 45, 46, 52, 63, 75, 81, 93, 98,
117, 121, 126, 130, 143–145, 147, 149, 150, 153, 165, 170, 172,

177, 179, 190, 193, 203, 216, 228, 229, 230, 241, 255, 277, 299,
352, 258, 264, 301, 303, 304, 306, 317, 366, 367, 368

Пушков Венедикт Венедиктович 169

Пушин Иван Иванович 255

Радевский Христо 100, 101, 108, 114

Радецкий Фёдор Фёдорович 236

Радичевич Бранко 120, 362

Радически Науме 144, 145

Радоев Иван 102, 114

Радунович Желько 125

Раевский Владимир Федосеевич 179

Раевский Святослав Афанасьевич 161

Разусова-Мартакова Мария 46

Райнов Богомил 99, 100

Раич Семён Егорович 153

Райчич Любомир 123

Ракитин Юрий Львович / Јуриј Љвович 124–126

Ракич Милан 365

Раковски / Раковский Тибор 335, 345, 353, 355

Раковский Георгий 234

Раппопорт Г. 98

Рассказова Лариса Викторовна 172

Раудзе В. 123

Раухова Итка 377, 378

Ребров Алексей Федорович 100

Резник Наталья Анатольевна 153

Рильке Райнер Мария 228

Роднянская Ирина Бенционовна 206

Розанов Иван Никанорович 120

Розанов Матвей Никанорович 118

Розов Владимир Алексеевич 122

Рой Владимир 44, 46, 53

Роков Н. 122

Романенко Светлана Михайловна 193

Романов Борис Георгиевич 125

Россман Зденек 342

Рубинштейн Антон Григорьевич 96, 124, 302

Русакиев Симеон 82, 104, 105

Русинова Наталья Александровна 171

- Руфус Милан (см. также Rúfus M.) 45, 213, 345, 352, 357, 376
Рыжова Майя Ильинична 10, 63, 64, 70, 71
Рылеев Кондратий Федорович 148, 178
Рюрик, князь 178–180, 182, 184–188, 190
- С**
Савинков Сергей Владимирович 172
Савов Кузман 93
Саводник Владимир Фёдорович 98
Садовский (Садовской – псевд.) Борис Александрович 158, 330
Садовский Михаил Михайлович 330
Сакулин Павел Никитич 120
Сакхайм Артур 329
Сато Юкио Всеволод 306
Свинарский Кирилл 137
Свиридов Георгий Васильевич 169
Свобода Йозеф 346
Селимович Меша 259, 260, 262
Семёнов Леонид Петрович 194
Семёнова Светлана Григорьевна 262
Сенкевич Генрик 239, 242–246
Сент-Бёв Шарль Огюстен де 119
Сердюкова С. 122
Сеявец Венцеслав (см. также Тонкли Ш. – наст. имя) 71
Сибинович / Сибиновић Миодраг
(см. также Sibinović M.) 10, 115, 124, 127, 135–137
Сильян Раде 149
Сичинава Людмила Николаевна 173
Скабичевский Александр Михайлович 86, 89
Скалицкий Ян 346
Скафтымов Александр Павлович 169
Скафтымова Людмила Александровна 169, 173
Скацелик Франтишек 31, 32
Скршиван Йозеф 332
Славейков Пенчо 83–85, 93, 103, 105, 107, 111–113
Славейков Петко Рачов 79, 81, 82, 84, 93, 103–105, 107, 110–113,
231, 319, 373
Славик Юрай (см. также Нересницкий – псевд.) 44
Сладек Йозеф Вацлав 330
Слобода Рудольф (см. также Sloboda R.) 248, 253, 254
Словацкий Юлиуш 20, 240, 362

- Сломшек Антоний Мартин 225
Слоним Марк Львович 122
Сматракалев Михаил (Ангел Жаров – псевд.) 143, 144
Смейкалова Ярмила 334
Смехнова-Благоевич Светлана Фёдоровна 125
Смиешко Войтех 44, 46
Смилкова – см. Мелешкина-Смилкова О.М.
Смирненский Христо 107
Смирнов Иван Алексеевич 170
Смирнов Ярослав Евгеньевич 170
Смирнова Ирина Николаевна 376
Смолей Виктор 71, 72
Сной Йоже (см. также Snoj J.) 70
Сова Антонин 36
Созина Юлия Анатольевна 72, 177, 178, 373
Соколов Андрей Иванович (дядя Лермонтова) 162
Соколов Андрей Николаевич 132, 203
Соколов Борис Вадимович 239
Соллогуб Владимир Александрович 153
Соловцов Николай Николаевич 124
Соловьев Владимир Сергеевич 219, 220, 227, 256
Соршак-Куковец Карина 65
Спасович Владимир Данилович 22, 118
Спрушанский Светозар 356
Сталев Георги 10, 146, 147
Сталин Иосиф Виссарионович 337, 349
Стамболов Стефан 80, 111, 232
Станислав Август 16
Станиславский Константин Сергеевич 341
Станишев Крыстьо 101
Станкевич Николай Владимирович 132, 277, 278
Станоевич / Станојевић Влада 119
Старикова Надежда Николаевна 177
Статков Димитър 102, 114
Стахеев Борис Фёдорович 203
Стахо Ян 51
Стефан Неманя 261
Стефанов Димитр 112
Стойкович Боривое С. 123
Стойнич / Стојнић Мила (см. также Stojnić M.) 127, 134, 135

Столетов Николай Григорьевич 235, 236
Столыпин Аркадий Алексеевич 162
Стоянов Людмил (наст. имя – Златаров Георги Стоянов)
91, 97, 101, 109, 110-114, 319-328, 376, 378
Странский Т. 83, 114
Стрниско Владимир 335, 346
Струве Глеб Петрович 219
Сударушкин Борис Михайлович 168, 173
Сушкова Екатерина Александровна 87, 160

Таборский Франтишек (см. также Táborský F.)
35, 302, 316, 331, 342, 376

Таиров Александр Яковлевич 267
Тарановский Кирилл Фёдорович 117
Татарка Доминик (см. также Tatarka D.) 248, 251–254
Татищев Василий Никитич 178
Теофилов Иван 102, 112, 114
Тихонов Николай Семенович 180, 233, 234
Тихонова Елена Юрьевна 281
Тодоровски Гане 148, 150
Толстой Алексей Константинович 241–245, 247
Толстой Лев Николаевич (см. также Tolstoj L.) 18, 26,
43, 135, 144, 169, 171, 189, 253, 316
Томажич Андрея 67
Томичек Ян Славомир 27, 29, 331, 370
Томпсон Эва (Ева) 242–244
Тонкли Штефан (см. также Сеявец В. – псевд.) 71
Тормасов Александр Петрович 171
Тоциновский Валил 143
Тракль Георг 228
Траянов Геодор 107, 108
Трембецкий Станислав 16
Треугутт Стефан 240
Тропп Франтишек 302
Трубар Примож (см. также Trubar P.) 225
Тургенев Иван Сергеевич (см. также Turgenev I.) 18, 41,
98, 132, 147, 248
Турзонова Божидара 354
Тутьшкин Андрей Петрович 330
Тыл Йозеф Каэтан (см. также Tyl J.K.) 27

Тютчев Федор Иванович 23, 120, 135, 144, 168, 219, 220
Турић О. 122

Уваров Сергей Семёнович 87
Угерек Даниел (см. также Uherek D.) 357
Удодов Борис Тимофеевич 152
Уколова Виктория Ивановна 261
Уманская Маргарита Михайловна 169, 173
Урошевич Таня 148, 149
Успенски Ениса 125
Ушеничник Алеш 227

Фелдек Любомир 48, 51
Фет Афанасий Афанасьевич 120, 135
Фиала Леопольд (см. также Fiala L.) 354
Филипп II 294, 332
Филиппов (Филистинский) Борис Алексеевич 219
Фихте Иоганн Готлиб 257, 258, 277
Фишер Ян 334
Фольпрехт Йозеф (см. также Folprecht J.) 301, 302
Фома Аквинский 244
Фонвизин Денис Иванович 105, 319
Фондо Наталья Ивановна
Фохт Ульрих Ричардович 169
Фрейд Зигмунд 138
Фринта Эмануил 306, 333, 334, 343
Фриче Владимир Максимович 120
Фромм Эрих 140
Фрынта – см. Фринта
Фурнаждиев Никола 101, 102, 106, 112, 114
Фурсов Андрей Ильич 18

Халупка Само (см. также Chalupka S.) 45
Хантингтон Сэмьюэл 242–244
Ханчев Веселин 98
Хачатурян Арам Ильич 333, 337, 339
Хвостова Екатерина Александровна
(см. также Сушкова Е.А.) 53
Херхар Иван 65
Хмеленский Йозеф Красослав 27, 28
Хмельницкий Богдан Михайлович 242–244

Хомяков Алексей Степанович 40, 43, 153
Хорват Михал (см. также Chogváth M.) 52
Хорни Карен 140
Хостник (Даворин) Мартин Матвеевич 65
Хохлова Наталья Александровна 172
Христов Кирил(л) 84, 85, 98, 103, 107, 110, 113
Хробак О. 46
Хромова Светлана Юрьевна 172
Хуако Фатимет Нальбиевна 194

Цанкар Иван 70, 226
Цанкар Изидор, 226
Цветаева Марина Ивановна 135
Цветкова С.И. 172
Цезарь Гай Юлий 213
Цейтлин Александр Григорьевич 132
Целестин Фран 65
Цонев Йордан 103
Црнянский Милош 260, 262
Цыбенко Елена Захаровна 239
Цявловский Мстислав Александрович 165

Чаадаев Петр Яковлевич 219
Чавдаров М. 98
Чалик Йозеф 356
Чапек Карел 371
Челаковский Франтишек Ладислав
(см. также Čelakovský F.L.) 27, 28
Черемисинов Дмитрий 167
Черемисинова Наталья 167
Черепский Л. 116
Черная Татьяна Карповна 171
Чернышевский Николай Гаврилович 144
Чех Сватоплук (см. также Čech S.) 32, 38, 367
Чехов Антон Павлович 41, 164, 170, 351
Чилингиров Стилиян 92, 98, 99, 112, 113
Чинтулов Добри 80, 106, 107
Чистова Ирина Сергеевна 241
Чолаков Атанасий 76
Чоп Матия 182, 362
Чосич Добрица 260

Чртомир, князь 178, 181, 182, 186–189, 191
Чуркина Искра Васильевна 72

Шайкович Иван 117

Шали Северин 67, 71, 72

Шальда Франтишек Ксаверий 35, 36

Шан-Гирей Аким Павлович 100, 121

Шантич Алекса 120

Шапчанин Милорад 117, 120

Шатобриан Франсуа Рене де 317

Шафарик Павел Йозеф 17, 39, 40

Шевченко Тарас Григорьевич 143, 265

Шевчик Ота 335, 345

Шекспир Уильям 87, 228, 293, 332, 338, 351

Шиллер Иоганн Фридрих 87, 266, 317, 332

Шелли Перси Биши 303

Шеллинг Фридрих Вильгельм 277

Шеншин Николай Семенович 183

Шимонович Ян 51

Шишманов Иван Димитров 77, 78

Шкандикова Люция 348

Шкарван Альберт 43

Шкультеты Йозеф (см. также Škultéty J.) 39, 42, 43, 45

Шкультеты-Пикулова Людмила

(см. также Škultéty-Pikulová E.) 42, 52

Шлейгер Карел 36

Шмераль Владимир 334

Шмидт Адам Адамович 173

Шмидт Маргарита Мануиловна 171

Шмидт Сигурд Оттович 170

Штырмер Людвик 21

Шпинар Даниэл 338, 339, 347

Шробар Вавро 43

ШтейнС. 122

Штепан Петр 336

Штефанек Антон 43

Штефко Владимир (см. также Štefko V.) 355

Штрассер Ян 48

Штур Людовит (см. также Štúr E.) 40, 50, 203, 204, 207, 351

Шувалов Павел Андреевич 162

Шугаев Петр Кириллович 255
Шуклина Ирина Евгеньевна 173
Шульц Бригитте 330, 333
Шустер-Драбосняк Андрей (Драбосняк) 225
Шутова Татьяна Алексеевна 194

Щеблыкин Иван Павлович 155, 156
Щепкин Михаил Семенович 329

Эйхенбаум Борис Михайлович 98, 120, 163
Элиаде Мирча 193
Элиаш Антон (см. также Eliáš A.) 10, 53, 54, 55
Элькинд Елена Давыдовна 198
Эрбен Карел Яромир 28
Эткинд Ефим Григорьевич 215, 216, 218
Эфрос Николай Ефимович 125

Югова Елена Борисовна 173
Юзовский Йосиф 353
Юнг Карл Густав 138, 140, 248
Юрданов Н.Д. 112
Юрчич Йосип 61

Яворник Миха 74
Яворов Пейо Крачолов 105, 107
Ягличич / Јагличић Владимир 127
Яковлев Юрий Дмитриевич 97
Якшич Джуро 120
Яловецкий Ф. 370
Ямадзи Асута 174
Янежич Антон 61
Янжурова Ива 334
Яничевич Йован (см. также Јаниćијевић Ј.) 116, 127,
128, 130, 131, 137
Янов Александр Львович 17
Янски Карел 336
Яранова Алена Сергеевна 172
Яхонтов Андрей Николаевич 8

Шведова Н.В., Амелина А.В., Смирнова И.Н.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Стихотворения

- Ангел 32, 60, 80, 373
«Берегись! берегись...» 118
Благодарность 42
«В минуту жизни трудную...» (Молитва) 66, 68, 69,
282, 283, 373
«В уме своем я создал мир иной...» 95
Валерик 84, 88, 98, 110
Ветка Палестины 79, 82, 112, 172
Воздушный корабль 111
«Выхожу один я на дорогу...» 66, 67, 79, 82, 95, 111, 231
Госпиталь 88
Грузинская песня 70
Гусар 172
«Дай руку мне, склонись...» 84, 112
Дары Терека 64
Дума 79, 84, 104, 112, 171, 237, 280
Жалобы турка 44
Желанье («Отворите мне темницу...») 64
Завещание («Наедине с тобою...») 72
«И скучно и грустно...» 66, 72, 112, 232, 281
Из Гете («Горные вершины...») 82, 373
К *** («Не думай, чтоб я был...») 118
Кавказ 79
Кавказский пленник 149, 196
Казачья колыбельная песня 60, 64, 66, 71, 79, 80, 82, 84, 107,
109, 111, 282, 331, 373
«Когда волнуется желтеющая нива...» 111, 157
Любовь мертвеца 64
Мадригал 51

- Молитва («Не обвиняй меня...») 61, 64, 67
Молитва («Я, мать божия, ныне с молитвою...») 79, 80,
157, 171
Монастырь 79
Морская царевна 264, 268, 270
«На севере диком...» (Сосна) 82, 111, 231
На смерть поэта – См. Смерть Поэта
«Не плачь, не плачь, мое дитя...» 64, 66
Небо и звезды 44, 46, 95
«Нет, не тебя так пылко я люблю...» 64, 66, 67, 112, 146
«Нет, я не Байрон...» 79, 105, 110
Нищий 46
Новгород 184
Ночь II 61
Ночь («Погаснул день...») 80
«Опять, народные витии...» 165
Оправдание 283
Осень 84, 112
Отчего 67
Парус 66, 67, 69, 70, 72, 99, 111, 128, 130, 131, 146, 149, 370,
372
Песня («Что в поле за пыль пылит...») 44, 45, 46
Петергофский праздник 88
Поле Бородина 234
Портрет 83
Поэт («Отделкой золотой блистает мой кинжал...») 149, 171
Пророк 60, 79, 81, 105, 109, 110, 146, 231, 373
«Прощай, немытая Россия...» 104, 132, 134
Прощание 80
«Расстались мы, но твой портрет...» 112
Родина 42, 112, 146, 149
Русалка 158, 264, 270
Русская мелодия 147
Свиданье 215
Смерть Поэта 44, 61, 74, 84, 104, 112, 147, 149, 261
Сон («В полдневный жар в долине Дагестана...») 67, 80,
92, 112, 154
Соседка 64
Спор 64, 79, 83, 111, 373
Тамара 71

Три пальмы 82, 111
Тучи 83, 112
Узник 46, 79, 105, 110, 149, 370
Уланша 88
Умирающий гладиатор 110, 231
Утес 85, 99, 113
Эпитафия 46
«Я не хочу, чтоб свет узнал...» 112
«Я к вам пишу случайно; право...» 195

Драмы

Арбенин (вариант «Маскарада») 336, 337, 348, 377
Два брата 85, 114, 123, 124, 142, 148, 149, 350
Испанцы 87, 99, 102, 114, 123, 149
Люди и страсти /
Menschen und Leidenschaften 48, 84, 114, 123, 149
Маскарад 45, 73, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 114, 123, 124–126,
148, 149, 158, 169, 204, 261, 302, 318, 329, 330,
331–337, 339, 342, 343, 344, 345, 346, 337,
348–357, 376–378
Станный человек 84, 96, 114, 123, 149

Поэмы

Ангел Смерти 95, 110, 216
Аул Бустанджи 92
Ашик-Кериб 83, 137, 149
Беглец 73, 83, 84, 91, 109, 113
Бородино 85, 95, 98, 113, 147, 149, 150, 151, 171, 235–237
Боярин Орша 83, 85, 90, 91, 93, 113, 149
Демон 39, 44, 48, 64, 72, 81, 83, 91, 95, 96, 108, 109, 113, 119,
124, 125, 128, 129, 133, 140, 144, 146, 147, 149, 150,
155, 156, 196, 204, 206, 2208, 13, 231, 281, 299–302,
304–307, 316–319, 328, 373, 376
Измаил-Бей 61, 64, 149, 196
Мцыри 32, 72, 79, 83, 84, 91, 93, 95, 108, 109, 113, 119, 131,
133, 147, 149, 150, 155, 156, 158, 204, 208, 211, 261,
299, 317, 373
Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника
Удалого купца Калашникова 39, 42, 44, 64, 72, 73, 85,

93, 113, 146, 158, 195, 241, 261

Последний сын вольности 178, 181, 183, 184, 190, 192

Тамбовская казначейша 74, 158

Хаджи-Абрек 93, 299

Проза

Герой нашего времени 21, 31, 32, 36–39, 45, 65, 73, 79, 91,
100, 101, 103, 108, 109, 114, 116, 117, 119, 128, 132, 133,
135, 137, 138, 139, 140, 141, 145, 146, 149, 156, 158, 159,
167, 195, 239, 241, 250, 256, 277, 281, 284–289, 300, 338,
364, 365, 368, 371, 372

Бэла 42, 93, 119, 372

Княжна Мери 21, 42, 251, 286, 372

Максим Максимыч 42, 93

Тамань / Контрабандисты 27–29, 42, 116, 331, 370–372

Фаталист 42, 116, 195, 251, 256, 258, 371

Вадим 44, 85, 114, 137, 148, 149, 284

Панорама Москвы 149

Кавказец 149, 197

Княгиня Лиговская 31, 38, 48, 65, 137, 148, 149, 159, 161,
164, 284

Штосс 149

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Амелина Анна Вячеславовна, младший научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Ананьева Наталия Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой славянской филологии филологического факультета МГУ.

Ахметдинова Светлана Юрьевна, директор Центральной библиотеки г. Ярославля им. М.Ю. Лермонтова, директор Центральной библиотечной системы г. Ярославля.

Бабиак Михал (doc. PhDr. Michal Babiak, CSc.), доцент кафедры эстетики философского факультета Университета им. А.Я. Коменского в Братиславе (Словакия).

Бершадская Марианна Леонидовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры славянской филологии филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Блюмлова Дагмар (doc. Dagmar Blümlová, CSc.), доцент кафедры новой и новейшей истории исторического отделения философского факультета Южно-Чешского университета в г. Ческе-Будеёвице (Чехия).

Будагова Людмила Норайровна, доктор филологических наук, заведующая Отделом истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Доронина Регина Фридриховна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Герчикова Ирина Александровна, кандидат филологических наук, научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Жакова Наталия Кирилловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры славянской филологии филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Зайц Нежа (dr. Neža Zajc), научный сотрудник Института истории культуры Научно-исследовательского центра Словенской академии наук и искусств в г. Любляне (Словения).

Калиганов Игорь Иванович, доктор филологических наук, профессор Государственной академии славянских культур, ведущий научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Косанович Богдан (prof. dr. Bogdan Kosanović), профессор кафедры славистики философского факультета Новисадского университета (Сербия).

Липатов Александр Владимирович, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН, член Польской академии наук и искусств.

Мальцев Леонид Алексеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной филологии Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта (г. Калининград).

Машкова Алла Германовна, доктор филологических наук, профессор кафедры славянской филологии филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Мещеряков Сергей Николаевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры славянской филологии филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Милованова Татьяна Сергеевна, кандидат филологических наук, член Московского Лермонтовского общества.

Мусиенко Светлана Филипповна, доктор филологических наук, профессор кафедры польской филологии филологического факультета Гродненского университета (Белоруссия).

Раухова Йитка (PhDr. Jitka Rauchová, Ph.D.), преподаватель кафедры новой и новейшей истории исторического отделения философского факультета Южно-Чешского университета в г. Ческе-Будеёвице (Чехия).

Ристески Димитрия (д-р Димитрија Ристески) профессор кафедры славистики филологического факультета «Блаже Конески» Университета им. Кирилла и Мефодия в г. Скопье (Македония).

Смирнова Ирина Николаевна, аспирант, младший сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Смолянинова Марина Геннадиевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Шведова Наталия Васильевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Широкова Людмила Федоровна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Элиаш Антон (Doc. PhDr. Anton Eliaš, CSc.) доцент кафедры русистики и восточноевропейских исследований философского факультета Университета им. Я.А. Коменского в Братиславе (Словакия).

S U M M A R Y

Existing publications concerning this topic are mostly dealing with attitude of different ethnoses to Lermontov. The research is capturing a wider context of foreign Slavs and is to help to clearly demonstrate the scale, the depth and the variety of Lermontov's influences, to value its multifunctional role in forming and developing of Slavs' spiritual culture. During the first half of 19th century Byron is often a guiding light of romanticism pathfinders, although by the end of the century he makes the way for the Russian poet. Lermontov's experience is taking part in lyricalisation of romanticism, that was inclined to heroic epics in Slavic world, in formation of psychological prose, in awakening interest to figures of „superfluous“, „odd“ men, whose individualism is starting to be associated with fight for spiritual freedom, for a human right to be himself.

Unknown readers and famous artists in words become keen on Lermontov, he's been rated „higher than all the times and nations“ and attention to the Russian genius has been exchanged for his cult.

Научное издание

**М.Ю. Лермонтов
в культуре
западных и южных славян**

М., 2016. 418 с.

*Утверждено к печати
Ученым советом
Института славяноведения РАН*

Оригинал-макет, обложка М.И. Леньшиной

Подписано в печать 26.09.2016 г., Формат 60×84 ¹/₁₆.
Печать цифровая. Бум. офсетная № 1. Гарнитура Times New Roman.
26 п.л. Тираж 300 экз. Первый завод 100 экз. Заказ № 14.

Институт славяноведения Российской академии наук
119991 г. Москва, Ленинский проспект, 32 А, корп. В.

Отпечатано в типографии издательства
«Языки Народов Мира»
Тел./факс: 8 (495) 902 56 34. E-mail: yazikimira@gmail.com