

1814 — МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ — 1939

Художник — поэт



Врубель, «Тамара и Демон». Рисунок 1899 года

Произведения Лермонтова иллюстрировали многие. Васнецов рисовал эпические образы «Песни про купца Калашникова», Зинча дал малооформительную «салонную» интерпретацию «Героя нашего времени» и «Демона», в жизни Серова лермонтовские мотивы сказались красивым, но случайным эпизодом.

И только один художник поточерпнул в поэзии Лермонтова центральную тему своего творчества. Это был Врубель. Врубель создал замечательную серию рисунков к «Демону», «Герою нашего времени», «Измал-бей». Образ Демона, навеянный поэмой Лермонтова, Врубель пропел как первую любовь от своей художественной юности до конца своих дней. Он, как и Лермонтов, влюбился в «демона» — своей преданности своей теме. Вслед за Лермонтовым, с той же тоской и страстью, он мог бы сказать о себе:

Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ. Меж двух миров
Как царь, немой и гордый он сиял
Такой волшебной-сладкой красотой,
Как будто страшно... И душа тоскою
Сжималась — и в этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет.

В пору вселенной вульгарной социологии видны в творчестве Врубеля прежде всего отрицательные стороны — деконструкцию деформации натуры и полное бесилие раскрыть боевой парадокс. И, действительно, Врубель не был ни реалистом, ни демократом. Он оставался чужд демократическому полем, который переживала страна. Он закончил свой творческий путь до первой русской революции, которая очистительной волной прошла по стране, захватив в свою орбиту и переломные круги художественной интеллигенции. В годы первой революции Врубель был уже безнадёжно болен.

И все же Врубель, как великий художник, стремился выразить в своем творчестве, чем полна была его эпоха. Вслед за Лермонтовым, но уже в другую эпоху начинающегося декаданса буржуазной культуры, он страстно делал мечту о свободном, могучем человеке, и это родило его с великим поэтом-гуманистом. Врубель, — истинному внутреннему коллизиям художника, уже слышалась «музыка цели» человека, неразрешенного отвлечением, упорядоченного, дифференцированного и бесцельного Завала (из поэмы Врубеля).

Свое трагическое одиночество он нес о тоской и скорбью, как Демон, мечтая найти — в любви ли, в творчестве ли — исцеление. Пассивная потенциальная энергия бушевала в создаваемых им образах, не находя себе выхода. Эти образы будоражили сознание выдающихся художников, поэтов его эпохи какими-то неясными призывами к возмущению. С огромной силой этот дар Врубеля чувствовал Станиславский, часами проставлявший у его полотна, чтобы не со стороны,

а оттуда, как бы от самого Врубеля или от написанных им образов, проникнуть в его настроениями... («Моя жизнь в искусстве»).

О неясной тревоге, порождаемой образами Врубеля, этого великого фантаста, говорил Блок: того, в чей душе
Хранилась память глаз огромных
И крыл, изломанных в горах...
... Священная облекая дрожь...
... Его опустел Демон,
Над комом Врубеля изнемог...
(«Возмездие»).

Врубель создал огромное количество вариантов «Демона». Не довольствуясь рисунками и живописными изображениями, он брал глину и лепил все то же измученное лицо с огромными, пустыми и страшными глазами. Он расплачивал Демона на земле, в вихре изломанных павильонов, впадал в его простертую руку мек Компоинида мейсала, но общая философская и эстетическая концепция олимпийской и страдательной гордости была определена (как и у Лермонтова) сразу. Она была себе наиболее яркое и эмоциональное раскрытие в «Сидящем Демоне» 1890 года и в «Демоне поверженном» 1902 года.

«Сидящий Демон», которому предшествовали скульптурные работы Врубеля, был наиболее объемным вариантом и по трактовке формы. Массивные руки с угловатыми мускулами должны были создавать впечатление нечеловеческой мощи. Таков был замысел художника. Но эта утировка внешних признаков силы не вывела, с измученным, скорбным лицом и судорожно сжатыми руками. Этот горестный образ отдаленно напоминал Христа в пустыне, погруженного в мучительное раздумье. Работая над ним, Врубель говорил: «Вот уж с месяц я пишу Демона. То-есть не то, чтобы моего монументального Демона, которого я напишу еще современем, а «демоническое».

В этом «Демоне» нет еще той эмоциональной и декоративной красоты, которая будет в финальном варианте. Прекрасно по контролю его блистательное сияние цветом покрывало, тонкие переливы розового, желтого, зеленого в фантастических деталях фона, в гранях, как кристаллы, преломлялись. И кажется, что это «душно-задумчивый» Демон с непонятным, мучительным страданием лицом смотрит в неведомую долину слез, не в силах свершить подвиг, к которому призвал его художник.

Не мистический и холодный дух ала — Любимый или Кани западно-европейской литературы, — а иной Демон, вращающийся в себе скорбь и страсти земли, предстает в этом врубелевском творении. Нет в нем и типичной для нигилистической эстетической отрешенности от мира. Это образ Демона, которому не чужды, как и Демону Лермонтова, мучительные, очеловечивающие его переживания:

Тоску любил, ее волненье
Постигнул Демон в первый раз...
... И чудно! из померкших глаз
Слеза тяжёлая катится...

И Лермонтову и Врубелю Демон представлялся прекрасным. Обязательно явился в рисунке Врубеля Демон у лона Тамары. При всей своей фантастичности этот рисунок глубоко, подлунно-монументален, правдив. В нем нет мажорности молера, который отличает, например, довольно худший немецко-бейликовский образ «Демон у монашества». Повесть о нем нежная и обязательно трагична Тамара с упавшим на землю космисом. И в рисунках Врубеля чувствуется мастер колорита. Тушь приобретает глубокий бархатный оттенок в черном плаще Демона, она становится нежной и прозрачной в пейзаже, в дорожном уборе танцующей Тамары.

С редкой свободой комбинирует Врубель реальные образы с фантастическим узором пейзажа, восточных ковров и утвари. В противовес наивно-натурлистической трактовке поэмы, к которой прибегали почти все иллюстраторы Лермонтова, Врубель — концептуально поэту — вскрыл романтическое ядро «Демона». Не предметный мир, а конкретность эмоций и идей стремился воплотить Врубель в искусство.

Трудно без содрогания читать, как Врубель терзал своего уже законченного, казалось, Демона. Страшен жуткий рас-

скал С. П. Яремича, который видел, как уже на выставке ранним утром, до прихода публики, Врубель почти заново переписывал голову Демона, то добавляя «удивительно мягкое, болезненное, женственное» выражение, то ожесточенное. Огляды Яремич увидел в беспомощной руке врубелевского Демона вырванные на его крыльях перья...

Так, в великом смятении искал Врубель последнего эстетического и философского обоснования «демоническому». «Поверженный Демон» был финалом творческой истории образа. Это был тот самый «монументальный Демон», который должен был завершить дело жизни художника и отразить все самое «прекрасное и самое печальное», что познал Врубель, — социальную трагедию личности, так и не нашедшей путей к миру.

В «Поверженном Демоне» исчезла без надежды. Его глаза на мрачном лице текли, как огонь в пещле. Они сверкали гневом. В нем-арно выражена идея «близости к сонмья».

Вслед за тоской световых оттоплений, благодаря обилию тона — лилового сумраку, опустившемуся и на горные вершины и на это поверженное тело, создана удивительная целостность колорита и настроения. Это — декоративная символика снежного, лилового, золотистого.

В образе Демона скреплялось в одну, а несколько тем, почерпнутых Врубелем из лермонтовской поэзии. Ведь, в сущности, и многочисленные образы проповеди, созданные Врубелем, по типу, воплощенному в них художником, очень близки к его Демону. В них та же боль, смятение и тоска. Но в них Врубель не мог воплотить могучей силы, жгущей сердца людей, которую в такой силе запечатлела русская поэзия. В них сильнее раскрывались улагодные тенденции врубелевского творчества.

Понимание Врубелем Лермонтова было односторонним. Он глубоко и сочувственно воспринял романтическую стихию лермонтовской поэзии, его гордое одиночество, ненависть к обманчивости, мечтательности. Одновременно патетика лермонтовского творчества оставалась недоступной Врубелю. Сняженный субъективно-идеалистической философией декаданса, он не видел реальных путей освобождения личности. Это обусловило трагическую гибель гениального художника, разрушающую себя в беспощадной борьбе с самим собой. Но есть в трагической фигуре Врубеля и в его творчестве глубокая человечность, великая тревога, ролевая сила о поэзии русского искусства. Она-то и породила в нем страстную, восхищенную любовь к могучей, протестующей поэзии Лермонтова.

Врубель почти забыл советским искусствоведом. Его полное мужских противоречий творчество являлось исследователям, которые вскрыли бы его значение в истории русского искусства. В дни юбилейного русского поэта естественнее вспомнить живописца, чья творческая жизнь была отдала одному из центральных образов лермонтовской поэзии.

Наталья СОКОВОЛА



«Вид на гору Бештау и Пятигорск». Рисунок М. Ю. Лермонтова. Хранится в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи

Гоголь и Шопкин, Островский и Пров Шандий — обилие известных эти союзы драматурга и актера, приписные столько ставы русскому театру.

Но одна пьеса Лермонтова не шла при его жизни на сцене, и казалось бы, всего жизни нет места такому союзу. И тем не менее есть одно великое актерское имя, которое занимает прочное и важное место в «трагедии и драме» Лермонтова, в его Wahrheit und Dichtung. Это имя Павла Степановича Мочалова.

В 1829 г. Лермонтов пишет своей тете М. А. Шан-Гирей: «Помните ли, милая тенька, Вы говорили, что наши актеры (московские) хуже петербургских. Как жалко, что вы не видели здесь Игрома, трагедия Раабойниги. Вы бы иначе думали. Многие из петербургских господ сошались, что эти пьесы лучше, и лучше, чем те, что Мочалов в многих местах превосходит Каратыгина».

Лермонтов пишет здесь о Мочалове на основании своих впечатлений, вынесенных от двух ролей великого артиста — роли Жермани-сына в мейсодраме Дюжана «Тридцать лет, или жизнь игрока» и Карла Моора в «Разбойниках» Шиллера. Выяснение Лермонтова к этим ролям Мочалова, учение его именно этими образами высоко примечательно.

Как явствует из многочисленных воспоминаний современников, Мочалов превратил трескучую мелодраму Дюжана во вполне современную романтическую трагедию. Пышный образ игрока трагической неустойчивости, к Мочаловскому образу ролевого игрока вполне приложимо то, что Аполлон Григорьев сказал о другой мелодраматической роли Мочалова — мелодраматический персонаж «вырастал у него в лицо, полное почти байроновской меланхолии».

Несчастный герой волюности и чести, свободный Карл Моор в исполнении Мочалова был любимым героем целого поколения, к которому принадлежали Великий, Герцен, Огарев. Он был любимым героем и юности Лермонтова. Шиллеровскую роль, обильную монологами, Мочалов сыграл с сердечным пламенем своего протестующего чувства и матежного порыва.

На примере «Разбойников» Великий раскрылся перед зрителем 1830-х годов во всем своем, лежащем между «лейб-гвардейским трапиком» и великим артистом «буря и патетика». Сравнивая игру Каратыгина и Мочалова в 4-м действии (картина 4-я) «Разбойников», когда Карл встречается с отцом, которого считал умершим, Великий пишет: «Он (Каратыгин) — Карл — С. Д. отдал за руки на край сцены троих из главных разбойников и обратившись к отцу, он поместил, склеивая ему руку, сказал: «Посмотрите, посмотрите: закон света нарушен!» — к другому: «Эти природы прерваны!» — к третьему: «Они люди отцы!» Оно и должно: — всем срам по срам, чтобы ни одной не было жалко. Нет, не так произносит этот монолог г. Мочалов: в его устах это слова всеулагодная, это черная гуча, внезапно разрывающаяся громом и молнией, а не придуманные заранее театральные штуч-

ки... Когда этот поэтический Моор, этот пыльный аист, углубляет на распростертом без чувств старца-мучника, и печальное голодом восклицает: «о, посмотрите, посмотрите — это мой отец!», когда он в нагрудку за великодушный поступок своего товарища возлагает на него обязанность, мотать за своего отца, и, подняв руки к небу, проклинает неверного брата: о! в вас нет души человеческой, нет чувства человеческого, если при этом вы не обомлели, не обомлели от ужасного и имеете сладостного восторга!»

Этим «ужасным и вместе ослепительным восторгом» великий актер-романтик одинаково воспеваем в «Разбойниках» и самого Великого, и Герцена, и Лермонтова.

Лермонтов заразил восторгом перед Мочаловым и вольнолюбивый круг московских студентов 30-х годов. В драме «Странный человек» Лермонтова один студент спрашивает другого:

«Человек был ты вчера в театре? Что играл? Я получаю в ответ: «Оближенный Разбойник» Шиллера. Мочалов играл ужо; жалко, что этот прекрасный актер не всегда в духе. Случиться могло бы, что я бы его видел вчера в первый и последний раз: таким образом он теряет репутацию».

Лермонтовские студенты отлично знают, что на записной книге «Разбойники» жестоко «оближенный» цензурой, но романтический гений Мочалова прорывается шиллеровской «бурей и патетикой» через все преграды, сооруженные царской цензурой. Но Лермонтов, говорящий устами своего студента, знает и то, что возбуждало ослепление, восторг Мочалова и что от лица его друзей со скорбью извещал Герцен: «Мочалов был человек порыва, не привыкшего к декорности, в строй влюбленного: средства его не были ему послушны, скорее он им. Мочалов не работал; он знал, что его иногда посещает какой-то колосс, превращающий его в Гамлета, Лира или Карла Моора, и подождал его... а дух не приходил, и оставался актер, душно знающий роль» («Былое и думы», часть VII, кн. XIV).

Студент Челнеев, иначе сказать, сам Лермонтов, был как раз на таком спектакле Мочалова, когда никакой «духи» не превращал его в Карла Моора, а был влился актер, который, по выражению Герцена, «не работал», но выражал Лермонтов «слепило уязво». Примечательно сожаление студента Челнеева, что Мочалов, играя столь неровно, «теряет репутацию». Приступая в 1837 г. к своей знаменитой роли о Мочалове-Гамлете, Великий должен был повторить слова Челнеева-Лермонтова, сказанные в 1831 г.: признаваясь в том, что приходится «сидеть в театре в ожидании гениальных часов... а две, за три выпалили его (Мочалова)», Мочалов говорил: «Мочалов все падал и падал по мнению публики и наконец оказался для нас каким-то приятным воспоминанием, и то сомнительным».

Из эпизода с Челнеевым ясно, что юность Лермонтова не идеализировала Мочалова и видела в нем те же недостатки, которые в более поздние годы примечены Герценом и Великим.

Но никакие недостатки Мочалова-артиста и человека не могут, в глазах Лермонтова, омрачить дорогой ему образ великого романтического художника, столь родственного ему по духу.

В драме «Люди и страсти» Лермонтов на минуту приводит нас на другой спектакль Мочалова, выступающего в шиллеровской пьесе «Юварство и любовь». Он не рисует самого Мочалова в роли Фердинанда, одной из трех ролей, в которых он оставил неизгладимое впечатление на поколение Герцена и Лермонтова, — он только засылает героя пьесы Владимира Арбузова, полагая: «Я видел его (гениальную девушку) — С. Д. в театре: слезы блистали в глазах ее, когда играла «Юварство и любовь» Шиллера! Неужели она равнодушно стала бы слушать рас-



«Алена Пешков читает вслух Лермонтова в южной мастерской». Рисунок художника В. Декстера

сказ мотк страдания?! Тот, кого Мочалов обогатил и облагородил радостью своею над страданиями Фердинанда, не может быть в жизни равнодушным для чужого страдания. В этой мысли акцентируется высокая оценка Мочалова как художника высокой человечности, подлинного гуманизма.

Карл Моор, Фердинанд, Дон-Карлос* были для Лермонтова и его сверстников литературными (его Волин, Арбенни, Великий, Зарудный и др.) ожившими горячею кровью «неистового Павла», одухотворены его волею мыслью, преисполнены его матежной волей.

Лермонтов впервые встретился с Мочаловым в 1829 году и часто видел его на сцене в 1830 и 1831 гг. Это годы, когда Мочаловым написано двенадцать поэм, три драмы и пьесы роман («Валли»), в которых бушует его романтическая «буря» и неудержимый его мятельный «шторм» на пошлую констность и суровую неволю, подчиняющую себе человека. Во всех этих образах юности-поэта — русских, испанских, итальянских, кавказских — неяркое, но со всем полнотой внутренней жизни присутствует тот романтический образ неслыханной высокой страстью мятельника, не покорившегося провозвату, тот скорбный и возмущенный образ, который создавал в эти годы Мочалов во многих картинах, но с едливостью общего порыва к полноте бытия и непреклонного устремления к свободе личности.

Мочалову не пришлось играть ни в одной из драм Лермонтова, но за все столетие, прошедшее со времени их создания, нет и не было актера, который больше Мочалова подошел бы к амплитуде лермонтовского героя. Он создал был для этих ролей или, вернее, они были созданы для него — на его творческий рост, на его матежное «я» художника и человека.

Мочалов с гениальной силой читал ноты «Минири». Есть предание, что он мечтал сыграть Арбенниа в «Маскараде». Если б этому суждено было сбыться, в этой роли Мочалову предстояло бы в известной степени повторить с самим собой — в собор в образе трагического игрока, овеянного байроновской меланхолией, но и с собой — человеком, переживающим, подобно Арбенниу, беззастенчивую трагедию расставания великих душевных сил и дарований в душноватой атмосфере царской России.

Суровый запрет цензуры не позволил появиться на сцене «Маскарада», где Лермонтов был истинным творцом русской романтической драмы и где Мочалов получил бы роль, достойную его романтического гения.

* Трагедия была представлена впервые в бенефис П. С. Мочалова 3 января 1830 года. Было бы невероятным, чтобы Лермонтов, при его любви к Шиллеру и Мочалову, не видел этого спектакля.

С. ДУРЫЛИН

Лермонтов и мировая культура

ЛЕРМОНТОВ определял свой творческий метод, как «вдохновенный труд». И действительно, сюжеты и образы своих баллад и поэм он любил строить на углубленном изучении исторических материалов и литературных источников. Ни военная служба, ни политические ссылки, ни петербургские «ссылки» не отвлекали его от книги. В Московском университете он одинаково полагал своей необыкновенной начитанностью товарищей-студентов и профессоров геральдики и нумизматики.

Постоянный труд поэта углублял, приращивая ему творческое восприятие всемирной истории в ее наиболее характерных и драматических моментах. Лермонтов с поразительной силой и зоркостью схватывал и выражал целые эпохи мировой культуры. Сам он говорил, что часто «сильной мысли переживая свекла». Минувшие столетия выступали перед ним, как периоды роста человеческого духа, как вехи на пути его исторического развития, как образы и типы его богатой и сложной цивилизации. Идил и стиль столетий — от древнего востока до наполеоновской Франции — Лермонтову удалось чуть уловить и творчески воссоздать в своей поэзии. Характерно его признание Краевскому: «Я многому научился у азиатов и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мироощущения, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но почему же, там на востоке таинство богатых откровений».

Целый отряд своей лирики Лермонтов так и хотел озаглавить: «Восток».

Колыбель человечества — Азия, и особенно передняя часть древнего материка, а с ней и весь бассейн средиземноморской культуры привлекали его особенное внимание. Ноларом его Петербург мечтал о путешествии в Индию и Аравию. В своем «Споре» Лермонтов в нескольких строках охватывает тысячелетние эпохи разномыслия культуры на обширном географическом поле от Кавказского хребта до Персидского залива и от Иранского плоскогорья до Гибралтара. Колыхла с ее сладкими винами и расшитыми тканями, Персидская монархия, сменявшая свою пошлую мощь и волю к мировому господству на базальную грубость фарисаев и ширмачи в расклеванных песках Египта, бескрайние равнины Аравии, Сирии и Африки, где воинские полчища бедуинов возмущались в скакании и мифах притетного арабского эпоса — все это запечатлено

незабываемыми чертами в повествовательном монологе «Кутумбо Кавказа»:

Посмотрь в тени чинары
Пену сладких вин
На узорины пальм
Сонный лет кружит.
И склонись к дымку кальяна
На пестрой диван,
У жемчужного фонтана
Дремлет Терран.
Вот у ног Ерусалима
Бочом сожжена,
Безглагольна, недвижима
Мертвая страна.
Дальше, вечно чуждый дик
Мой желтый Нил
Расклевывает ступени
Паровых машин.
Бедуин забыл назван
Для цветных шаров
И поет, считая звезды,
Про дела отцов.

Как удалось Лермонтову несколькими словами воссоздать эту пластичную и красочную картину античных культур, погруженных в дремотные сумерки государственного упадка? Обращались ли он к историкам и географам древности — Геродоту, Страбону, Плутарху? Читал ли новейших исследователей, как знаменитый Шамполион, анал из трудных руиных ученых — арабиста Сенковского, филолога Гюльшова? Во всяком случае несомненно одно: его гениальная интуиция интуитивно постигла и картами, преобразяла археологические реликвии всемирной истории в жемчужины мировой поэзии.

Это в полной мере относится и к «умирающему гладиатору» и к другим фрагментам Лермонтова о классическом Риме. В этих небольших стихотворениях «свежий город» выступает со своими пирами, разъяренной толпой, надменными вращающимися, гордыми триумфаторами и неслыханным кровью на песке арены величавым «Могучий Рим», «вогнанный Рим», «блудный Рим», «развратный Рим» — эти определения поэта охватывают различные фазы расцвета и упадка классической цивилизации. Целый мир, уже вступающий в критическую эпоху, просвечивает сквозь образ загнущившей девушки, еще недавно пленявшей юношей и старцев «сидя, лавная простую песню, амфору дива над главою, осторожно тропинкой к Тибру су-

скалась она за водою тиб в пляске перед домашним порогом подруг побеждала искусство...» Драма одной римлянки влетит к исторической трагедии целого общества, к дым «жюда паровоза грозный Тиверия».

Из народов Востока Лермонтов с особенной глубиной и блеском показал в своем творчестве быт, нравы и чарующее искусство любимого им Кавказа. Этот «суровый край свободы» заволаговил поэта необычным жизненным укладом своего населения и его героической борьбой за свою независимость. Грузия, Дагестан, Чечня, Кабарда — вот места действия кавказских баллад романтических поэм Лермонтова. Легенды Дарьяльского ущелья и черкесские песни его героев свидетельствуют о близком знакомстве автора с богатым фольклором кавказских народов, непосредственно изученным поэтом в его скитаниях. Он обидел и обомел, по его собственному свидетельству, огромный район, «от Кизляра до Тамани, был в Шуше, в Кубе, в Шемахе, в Кахети, отелый по черкесам, с ружьями на плечах, юнцами в чистом поле, азиатом под крик шакалов, из чурек, пил кахетинское... Старый чеченец, возмущаясь по горным уступам Кавказского хребта, рассказывал ему повесть об Иман-бее. В Микхе горевом, некогда взятый в плен Ермоловым, сообщил поэту историю своей подпольной иноческой жизни, послужившей темой для «Минири».

Первый биограф Лермонтова П. А. Виноградов, обходя Кавказ, пришел к заключению, что в «Демоне» отражены легенды и поверья старой Военно-Грузинской дороги. Окрестности полны сказаний о алом духе, полюбившем девушку-грузинку. На правом берегу Арагвы находятся развалины монастыря, куда Гула отдал свою невесту дочь. Близ перевала над Койшаурской долиной остепни показывали пещеру, где был прикован горный дух: Лермонтов вспоминает слова этого сказочного племени, описывая рыцаря Тамара. На вершине Кабзба во льдах висит непостижимая часовня — место последнего упокоения лермонтовской героини. И весь этот живой материал устных сказаний, как всегда у Лермонтова, восполняется изучением источников: в «Герою нашего времени» он называет учено путешествие по Кавказу французского исследо-

вателя Гамби, в книге которого рассказаны легенды о грешной вальсгетнице Дарьяла, восторг в азиатской балладе, восторг кавказских описаний Лермонтова. Они одинаково поражают обилием верных этнографических подробностей и смелой обрисовкой характеров. Боевое снаряжение черкеса в «Ауле Востулижи» или «Черный шелк белого кутума» на столе его подруги описаны с такой же точностью, как и новые народные типы: неустрашимые джигиты и дикавые муромцы, заключенные «темным стихом» из «Алчары», полководцы чеченцы, хранящие предания старины, и девушки грузинки, поющие песни под аккомпанемент своих звонких ладоней. Лермонтов сумел адекватно во всем их динамизме и дикую скачку Хаджа-Абрека, и плазную пляску Тамары. В своем «Свидании» он показал дару ревности и мести на фоне старого Тифлиса, где под вечер грузинки в чадрах «выходят дню белом» из бани. Но не до них измученному ревностью «Кизляром» в нетерпении предательнице:

Я знаю, чем утешенный
По звонкой мостовой
Вчера скакал, как бешеный,
Татарин молодой.
Недаром он красуется
Перед твоим окном,
И твой шаг любуется
Персидским жеребцом.

Стихи показывают своим страстным драматизмом и яркой локальной конкретностью. Из таких легенд и чечек зарисовок, где черты бытового жанра невинно вытекают в характерные психологические конфликты, вытекает внутренний облик горных племен: их гордость, неустрашимость, верность долгу, страстная любовь к свободе, тонкая художественная одаренность — яркое искусство красок, песен и плясок на фоне чудесной природы. Недаром немецкий критик и переводчик Лермонтова Вольфганг считал, что русский поэт выполнял в своих стихотворениях задание, выдвинутое великим ученым Гумбольдтом в его «Космосе»: приложить к области поэзии результаты современных научных открытий и исследований природы. Пусть назовут мне хоть одно из множества лучших географических, исторических и других сочинений о Кавказе, из

которого можно бы живее и вернее познаться с необычайной природой этих гор и бытом их населения, чем из изысканий кавказской поэмы Лермонтова.

Один из восточных народов по высоте своей древней культуры и трагизму своих исторических судеб рано привлек внимание Лермонтова. Уже в шестнадцатилетнем возрасте ему удается замечательное переложение драмы еврейского народа. Первая трагедия Лермонтова «Юсанаши» изображает одну из самых мрачных эпох в истории еврейства — жестокие преследования «голубого племени» испанской инквизиции. Могучий драматург горю выступает на авансцену преследуемых евреев от пререканий и ненависти неуживо и правдо, стоящих морально неизмеримо выше своих жертв. Вражда между людьми, вызванная различием национальностей, раскрывается в этой юной драме Лермонтова, как бессмысленный и жестокий предрассудок. Тот же мотив звучит и в превосходной балладе Лермонтова о трагедии еврейской девушки:

Отец мой сказал, что закон Моисей
Любит запрещает тебя,
Мой друг, я вынала отцу, не бледнее,
Затем, что вынала любя.

Одна эта строфа с ее глубокими переживаниями национальной и личной трагедии уже свидетельствует о гениальности ее автора.

Великая скорбь невинных жертв расовой ненависти глубокой ногой звучит и в «Еврейской мелодии» Лермонтова: «Платье, Израиль, о платье! Твой Солом опустел...» Тот же глубокий «лермонтовский» тон слышится и в его «Библейской жалобе» на мотив из Байрона: «Душа моя мучна».

Следует думать, что один из учителей Лермонтова, домашний доктор его бабушки Арсеньев, ученый еврей Ансельм Левин, внушил подростку интерес и симпатию к страдальческим судьбам своего народа. Он мог рассказать своему ученику об ужасах инквизиции и заинтересовать его «Натавом Муради». Лессинга, признававшего к веротерпимости оказал такое же огромное влияние на первый драматический опыт Лермонтова.

Наиболее полно и ярко, конечно, Лермонтов выразил черты и характер своего родного народа. Древний Новгород с его политическою свободой, трагическая эпоха

Иоанна Грозного, времена Пугачевского восстания и великая отечественная оборона 1812 года — вот что особенно привлекало его внимание. Он рано воспринял влияние «Дум» Рылеева, как близкого его творческому вкусу поэтического жанра, сообщившего ему ранним историческим опытом живой тон гражданской протеста и возмущения. Но еще сильнее действовали на него истинные русские песни и сказания, о которых в 1830 г. Лермонтов писал: «В них верно больше поэзии, чем во всей французской словесности».

Особенно любил Лермонтов московскую старину. К 1833 г. относятся его замечательные описания древнего города, «каждый камень которого хранит надпись для толпы неопытной, но богатой, обильной мыслями, чувством и вдохновением для ученого, патриота, поэта». Несколько позже он пишет:

Москва, Москва! Люблю тебя, как сын,
Как русский, — сильно, пламенно и нежно.

Люблю священник блеск твоих свечей
И этот Кремль зубчатый, безмятежный...
Памятники московской архитектуры выказывают из прошлого образа Иоанна Грозного. Вскоре Лермонтов отнес действие своей поэмы «Юрийя Огнни» к русскому XVII веку, а в своей «Песне про купца Калашникова» дал во весь рост исторический портрет грозного взыскателя на фоне разгульной опричнины и одиноких поисков правды и правосудия со стороны представителя угнетенного третьего сословия. Эта гениальная историческая поэма была создана из таких старинных источников, как письма Иоанна Грозного и Домострой, но еще более из устного народного творчества — исторических «старин», разбойничьих сказаний и бытовых песен.

Так создавалась и знаменитое «Борис Годунов». Нарядные воспоминания, близость Лермонтова к военной службе к солдатам, беседы с ветеранами 1812 г. обращают его к новой разработке патристического предания в невольном стихотворении, по своему значению и силе равном величайшей исторической эпопее. Так русский народ показал Лермонтовым в его стремлении к свободе, в его искании социальной справедливости, в его омытых простотах против тьмы жестокой эпохи, в его героическом неслыханном образе Гоши. Это ли не полный очерк народного характера и не глубочайшее раскрытие его исторического призвания?

Леонид ГРОССМАН