

**В.Т. Олейник**

## **ДАНТЕ И ЛЕРМОНТОВ**

### *Аннотация*

В статье выявляются прямые и скрытые цитаты из «Божественной комедии» Данте, содержащиеся в художественных произведениях Лермонтова. Анализ их роли и функций в лермонтовском творчестве позволяет оценивать не только полноту и глубину освоения русским романтиком художественного наследия прославленного итальянца, но и ту свободу, с которой Лермонтов пользовался этим наследием, беседуя фактически на равных с величайшими из самых великих.

*Ключевые слова:* поэзия эпохи Ренессанса, русский постромантизм, Данте, Лермонтов, сравнительное изучение литератур, литературные влияния, реминисценции, скрытые цитаты, метамифология и символика, жанр эсхатологических видений.

*Oleynik V.T. Dante and Lermontov*

*Summary.* The article deals with the citations from «The Divine Comedy» that we have found in poetry, plays and prose works of Lermontov. There are both overt citations, marked by the Russian author himself, and the so called «hidden» citations which may be also termed as «reminiscences» or «common themes, images and motives». The analysis of their functions and roles shows the depth of Lermontov's perception of the poetry of his Italian predecessor and the skill with which he uses this heritage.

В качестве единственного прямого доказательства того, что Лермонтов читал «Божественную комедию», исследователи приводят цитату из его неоконченного романа «Вадим»: «...Казалось, на узорах их сморщенной коры был написан адскими буквами этот известный стих Данте: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!* (“Оставь надежду всяк сюда входящий!”)»<sup>1</sup>.

Лермонтов ко времени работы над романом (конец 1832 г. – 1833 г.) уже познакомился с шедевром великого итальянца и, найдя повод, продемонстрировал свою эрудицию. Тем не менее сама эта цитата вызывает ряд вопросов: почему, в частности, Лермонтов цитирует стих по-итальянски? Не существует никаких свидетельств, что русский поэт настолько свободно владел итальянским языком, что мог читать «Божественную комедию» в оригинале. По-видимому, он процитировал стих Данте в качестве популярного в то время крылатого выражения, известного именно в итальянском варианте. Лермонтов и сам подчеркнул, что приводит «этот **известный стих Данте**», т.е. он мог бы процитировать его, даже не прочитав самой поэмы.

Впрочем, подобное допущение представляется невероятным. Мы уже знаем, что Лермонтов был одним из самых образованных и интеллектуальных русских поэтов первой половины XIX в. К тому же он включил цитату в контекст поэмы, написав об «**адских буквах**». Действительно, буквы, которыми была сделана эта надпись над воротами ада – в оригинале «*parole di colore oscuro*», – как и ее содержание, показались Данте устрашающими. Понятно, что об этом мог знать только человек, прочитавший поэму.

Этой цитатой тема влияния Данте на творчество Лермонтова в «Лермонтовской энциклопедии» ограничивается, поскольку никаких иных связей между ними за полтора века изучения творчества гениального русского поэта литературоведы не обнаружили. Это удивительно, так как поэзия Лермонтова пронизана темами и мотивами, восходящими именно к Данте. «Божественную комедию», и прежде всего «Ад», русский поэт явным образом воспринимал в качестве тех вершин европейской художественной мысли, традиции которых, наряду с поэмами Гомера, Вергилия и Овидия, с поэзией Горация, с прозой Сервантеса, с драмами Шекспира, с «Потерянным раем» Мильтона, с творчеством Гёте, Шиллера и Байрона, он считал себя призванным продолжить. Данте и Мильтона русский поэт вполне логично рассматривал в качестве главных консультантов по христианской теодицее и по демонологии и с готовностью пользовался их художественными полотнами, в которых изображались разные ипостаси неземной реальности: Небеса, Вечность и в особенности «Царство зла». Лермонтов применял их находки и открытия в качестве строительного мате-

риала, из которого возводил собственные конструкции, не заботясь особо о творческой оригинальности в нашем понимании этой категории. Он ясно осознавал масштаб своей художественной одаренности и нисколько не сомневался, что все, что проходило через горнило его сознания и эмоций, переплавлялось энергией его личности. Именно поэтому творчество Лермонтова и вызывало столько разговоров о заимствованиях и подражаниях, в связи с чем он, действительно, стоит несколько особняком, не принадлежа толком ни к одной поэтической школе в России своего времени. Лермонтов стал первым русским поэтом и писателем, творчество которого может быть понято и по достоинству оценено только в контексте всей мировой литературы. Именно это, собственно говоря, и предстоит осознать как в самой России, так и во всем мире.

Из всех заимствований и реминисценций в поэзии Лермонтова из Данте рассмотрим случаи наиболее очевидные и бесспорные.

У Данте в исповеди графа да Монтефельтро содержится рассказ о его собственной смерти:

166 *«Когда моей кончины час пришел,  
Когда святой Франциск за мной явился,  
То близ меня он демона нашел,*

169 *Который так к святому обратился:  
«Оставь его! Он мне принадлежит!  
За что меня ты оскорблять решился?»*

172 *Он мой теперь...»<sup>2</sup>*

В «Демоне» Лермонтов воспроизвел аналогичную сцену тяжбы за душу грешницы. Только в его поэме вместо святого Франциска действует «посланник рая, херувим», приосеняющий Тамару своим крылом и готовый защищать ее от Демона:

*Злой дух коварно усмехнулся;  
Зарделся ревностно взгляд,  
И вновь в душе его проснулся  
Старинной ненависти яд.  
«Она моя! – сказал он грозно, –  
Оставь ее, она моя!  
Явился ты, защитник, поздно,*

*И ей, как мне, ты не судья.  
На сердце полное гордыни  
Я наложил печать мою:  
Здесь больше нет твоей святыни,  
Здесь я владею и люблю!»<sup>3</sup>*

Подчеркнем, что буквальные лексические совпадения в данном случае не могут считаться доказательствами текстологического уровня. Мы не знаем пока, в каком именно переводе Лермонтов читал «Божественную комедию». В его распоряжении имелось несколько русских переводов, а также переводы, сделанные по-французски и по-немецки. Следовательно, данная тема нуждается в тщательном сопоставительном исследовании. Однако в сюжетном плане сходство между цитируемыми отрывками неоспоримо. В обоих произведениях конфликт возникает по причине фантастического недоразумения: всеведущие небеса оказываются почему-то в неведении насчет истинного положения дел с душами, которые были предназначены ими для рая. Это уникальная, почти невероятная ситуация, с помощью которой Данте постарался убедить читателя в том, что граф де Монтефельтро – царедворец до мозга костей, гениально ловкий мошенник, которому почти удалось привести самого Всевышнего:

176 *В одно и то же время он хотел  
И каяться и предавать умел...<sup>4</sup>*

Художественная логика Лермонтова иная: Тамара и в помыслах никого не собиралась обманывать. Она сама была введена в заблуждение и, увлекшись Демоном, не могла уже объективно воспринимать реальность. Ее случай действительно оказался сложным, не поддающимся однозначной оценке. Образ Тамары убеждает, что человеческая психика и сознание вполне способны сочетать несовместимые противоречия, нести в самих себе добро и зло фактически одновременно.

Как и святой Франциск у Данте, ангел Лермонтова наделен исключительно служебными, посредническими полномочиями. Судьба Тамары решается свыше, и Демон это прекрасно знает:

*Явился ты, защитник, поздно,  
И ей, как мне, ты не судья.<sup>5</sup>*

Демон не просто оскорбляет посланника небес, ставя его на место. Он открыто издевается над ним, неправомерно обвиняя его в опоздании, т.е. в ненадлежащем исполнении своих обязанностей. Сопоставление с поэмой Данте, где святой Франциск, действительно, несколько замешкался, дав опередить себя бесу, доказывает, что Демон нагло лжет: ангел явился раньше, чем он. Другое дело, что в поэме Лермонтова это не дало ангелу никаких преимуществ – Демон психологически уже завладел душой Тамары.

Исповедь графа де Монтефельтро нашла отзвук и в монологе Евгения Александровича Арбенина в драме Лермонтова «Маскарад»:

*«...я все видел,  
Все почувствовал, все понял, все узнал,  
Любил я часто, чаще ненавидел,  
А более всего страдал!»<sup>6</sup>*

Эти строки определенным образом перекликаются с рассказом графа о своей юности:

106 *Когда я молод был и на земле  
Жил в образе из крови и из тела,  
Я львенком не являлся в мире смело,\**  
109 *Но был лисой и действовал во мгле,  
Обманы все узнал, все ухищренья,  
И выгоды ловил я в каждом зле<sup>7</sup>.*

(\* На гербе семейства де Монтефельтро имелось изображение льва.)

Что это? Случайная реминисценция или же сознательное углубление образа путем сопоставления его с одним из возможных прототипов, жившим пять веков тому назад? Трудно сказать. Возможно, ответ на этот вопрос даст более тщательное прочтение всех текстов Лермонтова. Современные компьютерные технологии уже предоставляют ученым такую возможность.

\* \* \*

Еще при жизни Лермонтова у российской общественности сложилось устойчивое мнение, что в юности наш поэт испытал очень сильное влияние Байрона. Лермонтова часто называли «бай-

ронистом». Данная аксиома считалась вообще не нуждавшейся в доказательствах и, приличия ради, дело ограничивалось цитированием его собственных высказываний («И Байрона достигнуть я хотел. / У нас одна душа, одни и те же муки, / О, если б одинаков был удел!» И, разумеется: «Нет, я не Байрон, я другой...»). В пользу этой аксиомы свидетельствуют переводы и переработки Лермонтова из Байрона, рассказ Е.А. Сушковой о том, что все лето 1830 г. Мишель был неразлучен «с огромным Байроном» (который, впрочем, оказался «Жизнью Байрона», изданной Томасом Муром в конце 1820-х годов на английском и французском языках), а также цикл философско-религиозных поэм раннего Лермонтова «Ночь. I», «Ночь. II» и «Ночь. III» (все стихотворения цикла написаны в 1830 г.).

В советскую эпоху М. Нольман назвал «Ночи» Лермонтова «прямыми сколками» с произведений Джорджа Гордона Байрона «Сон» и «Тьма»<sup>8</sup>. Сравнительный анализ текстов указанных произведений, однако, дает все основания утверждать, что «Сон» Байрона с «Ночами» Лермонтова вообще не имеет ничего общего. За исключением нерифмованного пятистопного ямба, который в истории английской поэзии использовался довольно часто и задолго до Байрона. Например, в драмах К. Марло и У. Шекспира. Каким образом могло сформироваться мнение насчет сходства «Сна» Байрона с «Ночами» Лермонтова, объяснению не поддается.

Ситуация с «Тьмой» представляется менее однозначной. Это стихотворение и первые две «Ночи» относятся к жанру эсхатологических видений. Поэтому вполне возможно, что «Тьма» Байрона могла послужить Лермонтову импульсом, побудившим его попробовать свои силы в этом жанре. Но сопоставительный анализ текстов позволяет говорить только о некоторой степени сходства первых строк «Тьмы» и «Ночи. I»:

*«Я видел сон, который не совсем был сон».*  
«Мрак. Тьма»<sup>9</sup>

*«Я зрел во сне, что будто умер я...»*  
«Ночь. I»<sup>10</sup>

Больше никаких текстуальных и образных параллелей между ними не имеется. Кроме того, не следует сбрасывать со счетов

и тот факт, что Лермонтов собственноручно перевел «Тьму» Байрона. Перевод этот чуть ли не буквален и вполне мог бы служить в качестве подстрочника, если бы русский поэт не попытался передать прозой ряд художественных особенностей оригинала. Собственно говоря, лермонтоведы вполне могли бы сопоставить тексты «Ночей» Лермонтова с его же переводом «Тьмы» Байрона и убедиться, что они совершенно различны и что ни о каких «сколках» и уж тем более «прямых сколках» в данном случае говорить невозможно. Видение, в котором живописуется собственная смерть лирического героя, ничего общего не имеет с панорамными картинами тепловой гибели нашей планеты, а то и всей нашей Вселенной.

При этом странным образом остались незамеченными параллели, существующие между «Ночами» Лермонтова и «Божественной комедией» Данте.

Вторая «Ночь» Лермонтова открывается строками:

*Погаснул день! – и тьма ночные своды  
Небесные как саваном покрыла...  
Уснуло все – и я один лишь не спал,  
**Один я не спал... страшным полусветом**  
Меж радостью и горестью серединой  
Мое теснилось сердце...<sup>11</sup>*

Вторая песнь «Ада» у Данте начинается очень близкими по смыслу стихами:

*День потухал. На землю сумрак лег,  
Людей труда к покою призывая,  
**Лишь я один** покойным быть не мог,  
Путь трудный, утомительный свершая<sup>12</sup>.*

Экспозиции, безусловно, близки между собой. И дело вновь не в каких-то чисто лексических совпадениях, а в том, что Лермонтов, так же как и Данте, концентрирует наше внимание на внутреннем мире, на сознании своего лирического героя. Как в театре, поэты сосредоточивают все источники света на этом «Я», тогда как фон целиком меркнет в полумраке сцены.

Во «Тьме» Байрона повествование ведется от имени безымянного, бесстрастного повествователя, сохраняющего полное спокойствие при описании самых жестоких, самых жутких сцен.

У Данте и у Лермонтова рассказчики сами оказываются действующими лицами своих видений, и мы наблюдаем регулярную смену их самоощущений, эмоций и мыслей. И это различие представляется принципиальным, определяющим все остальные художественные особенности произведений. Созерцатель Байрона – рационалист, которому вздумалось создать картины умозрительного фантастического будущего в соответствии с объемом его знаний и с законами логики. Рассказчики Данте и Лермонтова – живые, думающие, не очень уверенные в себе люди, которым пришлось непосредственно столкнуться с величайшей тайной бытия – с иррациональностью смерти.

В связи с этим в стихотворении «Ночь. II» совершенно уместен и, казалось бы, детский еще эпитет «страшный» – «страшным полусветом мое теснилось сердце». В «Божественной комедии» Данте неоднократно подчеркивал, что определенные зоны в Аду заполнены странной, необычной полумглой:

«...лежала  
Над нами мгла; то был ни мрак, ни свет;  
Над бездной тьмы там поднималась бездна,  
И не могло быть в сумраке полезно  
Мне зрение, но слух был поражен...»<sup>13</sup>

И ВНОВЬ:

28 «Учитель! Это город, без сомненья,  
Я вижу там?» Мне отвечал поэт:  
«Обманчиво твое воображенье:

31 Сквозь эту полутьму и полусвет  
Не может человеческое зреньё  
Проникнуть...»<sup>14</sup>

В «Божественной комедии» Данте создал целую галерею портретов нераскаявшихся грешников. Ни всемогущество Всевышнего, ни жуткие муки Ада не смогли сломить их гордыни, их чувства собственного достоинства:

Нагло изрыгать  
Они хулы на целый мир пустились,  
И самый час, когда они родились<sup>15</sup>.

Лирический герой лермонтовских «Ночей» из этой же породы. Он нервничает, чувствует страх, подчас даже слабость, но в конечном счете он тоже несгибаем, поскольку не может принять несправедливость законов мироздания, как и собственное несовершенство, по всей видимости изначально заложенное в человеческой природе:

*И я хотел изречь хулы на небо,  
Хотел сказать...<sup>16</sup>*

*Тогда я бросил дикие проклятья  
На своего отца и мать, на всех людей...<sup>17</sup>*

*И землю раздробил, гнездо разврата,  
Безумства и печали!..  
Всё, всё берет она у нас обманом,  
И не дарит нам ничего – **кроме рожденья!**..  
**Проклятье этому подарку...**<sup>18</sup>*

*Долго, долго,  
Ломая руки и глотая слезы,  
Я на Творца роптал, страшась молиться!..<sup>19</sup>*

Несмотря на обилие дантовских мотивов в «Ночах», Лермонтов во время работы над этим стихотворным циклом, скорее всего, не консультировался с текстом «Божественной комедии». Художественный мир этого шедевра, по всей видимости, оказался столь близким мироощущению русского поэта, что практически сразу был воспринят им как часть собственного духовного и эстетического опыта. И в этом не было ничего необычного для истории мировой литературы. Сам Данте, в частности, щедрой рукой черпал из сокровищницы античной поэзии, одновременно пользуясь, впрочем, и произведениями авторов средневековых аллегорий и видений. Отнюдь не случайно в качестве проводника он избрал именно Вергилия, признав тем самым высокую степень своей зависимости от него.

В этом смысле Лермонтов гораздо ближе к Данте, чем к любому современному ему поэту. Его художественный подход для своего времени был анахронизмом, поскольку он не рассматривал поэзию как продукцию, принадлежащую индивидуальным твор-

цам в качестве сугубо личной, персонифицированной интеллектуальной собственности. Напротив, всю мировую литературу Лермонтов воспринимал именно как всеобщее достояние, которым никому не возбранялось пользоваться. По счастью, он и сам пользовался им широко и свободно, позволяя нам постепенно пополнять дошедшие до нас скудные сведения насчет круга его чтения, его литературных пристрастий, а также его эстетических и философских взглядов. Именно поэтому обнаружение всех скрытых в творчестве Лермонтова цитат, реминисценций, ссылок и даже заимствований нисколько не умаляет его достоинства как художника слова. Лермонтов истинно велик. Он не заимствовал чужое с целью восполнить дефицит собственного воображения или мастерства. Голоса других он использовал в основном для создания внутреннего диалога, для анализа высказанных ими суждений, для проверки существующих истин. Это был величайший из поэтов скептической школы мысли. Работа его сознания фактически никогда не останавливалась. Он крайне редко удовлетворялся достигнутыми им самим результатами. Именно поэтому в творчестве Лермонтова так много вариантов одних и тех же тем, образов, фраз, а то и целых произведений, равно как и много самоповторов или автореминисценций наряду с большим количеством прямых заимствований, ссылок и скрытых цитат.

Лермонтов никогда бы не подписался под известным афоризмом Пушкина насчет того, что «поэзия должна быть глуповатой». Для Лермонтова поэзия – высшая форма самосознания. Если мы и способны осмыслять собственное существование в его относительной цельности и полноте, осознавать самих себя, а также наше место в мироздании, то поэзия – единственный для нас путь и инструмент этого познания. Иного попросту не дано. И главное – поэзия, в отличие от религии, не требует от художника слепой веры в догмы. Напротив, она воспитывает в своих служителях склонность не принимать ничто на веру, подвергая все сомнению, и даже – самое себя, хотя она также способна становиться для них – «неблагодарным кумиром».

Функции всех реминисценций и заимствований в текстах Лермонтова весьма различны. Всякий раз они требуют конкретного вдумчивого анализа. Но абсолютно точно, что практически все они несут именно смысловую нагрузку. Они либо углубляют

мысль самого Лермонтова, как бы подтверждая ее, либо нюансируют эту мысль, создавая эффект внутренней полемичности или многозначности. Подчас они могут выполнять роль культурного кода, не прочитав который, невозможно понять то или иное произведение. Мы обнаружили, по крайней мере, один такой пример. Речь идет о стихотворении «Вечер после дождя» (1830):

*Гляжу в окно: уж гаснет небосклон,  
Прощальный луч на вышине колонн,  
На куполах, на трубах и крестах  
Блестит, горит в обманутых очах;  
И мрачных туч огнистые края  
Рисуются на небе как змея,  
И ветерок, по саду пробежав,  
Волнует стебли омоченных трав...  
Один меж них приметил я цветок,  
Как будто перл, покинувший восток,  
На нем вода блистаючи дрожит,  
Главу свою склонивши, он стоит,  
Как девушка в печали роковой:  
Душа убита, радость над душой;  
Хоть слезы льет из пламенных очей,  
Но помнит все о красоте своей<sup>20</sup>.*

Приведем целиком краткий анализ этого стихотворения в том виде, в каком он дан в «Лермонтовской энциклопедии»: «Характерная для раннего Лермонтова элегическая тональность обнаруживается в стихотворении не столько непосредственно, “сюжетно” (образ “девушки в печали роковой”), сколько в самой пристальности одинокого созерцания (“Гляжу в окно: уж гаснет небосклон...”), в красках пейзажа (“мрачных туч огнистые края”). Слияние живописно и точно написанной объективной картины природы с субъективным эмоциональным состоянием лирического героя достигает здесь высокой для раннего Лермонтова органичности»<sup>21</sup>.

Этот «анализ» доказывает, что стихотворение Лермонтова вообще не прочитано. Прежде всего, не объясняется употребленный поэтом эпитет «обманутых» («в обманутых очах»). Что обмануло поэта, а заодно и нас, его читателей? И если это всего лишь банальный ложный блеск прощального луча, то совершенно не

ясно, что именно произошло с девушкой, образ которой напомнил поэту «один цветок»? С чем связана ее «роковая печаль»? И почему Лермонтов утверждает, что ее душа была «убита»? И почему он также заявляет, что она не только грустит и льет слезы, но одновременно испытывает чувство радости, помня о своей красоте?

Делать вид, что все эти вопросы не столь существенны, по сравнению с достижением некой «высокой органичности», означает только одно: Лермонтов предстает графоманом, способным нагромоздить кучу ненужных слов и лишних художественных деталей (все эти «тучи, ветерки, восточные перлы, змеи, купола, кресты» и т.д.). Закономерно, что в процитированной краткой статье автор дважды употребил выражение «ранний Лермонтов». Смеем заверить, что Лермонтов и в юном возрасте был неизмеримо выше в интеллектуальном отношении многих не очень юных историков литературы, ибо он никогда не страдал грехом пустословия.

Не может быть никаких сомнений в том, что сверкающий дождевыми каплями цветок напомнил Лермонтову не какую-то безымянную девушку, а Прозерпину, дочь Цереры, в юном возрасте похищенную братом Юпитера «мрачным Аидом». Причем понятно, что это сравнение пришло в голову великому русскому поэту именно в связи с тем ее образом, который был создан Данте в XX песне «Чистилища»:

83 *Напомнила ты Прозерпину мне,  
И мать ее, когда она, жестоко  
Напугана, оплакивала дочь*

86 *Пропавшую, а дочь ее лишилась,  
Не в силах больше горя превозмочь,<sup>22</sup>  
Красы своей, которую гордилась...*

Сам Данте, безусловно, заимствовал этот эпизод у Овидия («Метаморфозы» и «Морализованный Овидий»). Но у древнеримского поэта нет ни слова о гордости или о красоте Прозерпины. У него она – перепуганная насмерть девушка, почти еще ребенок, которой жаль собранных ею и потерянных во время похищения цветов. Тема утраты красоты (не только чисто внешней, но и, разумеется, красоты внутренней, духовной) юной богиней в момент

превращения ее в могущественную, страшную владычицу подземного царства мертвых – одно из художественных открытий Данте. Оно в значительной мере облегчило христианизацию этого мифа, тем более что в «Метаморфозах» Овидия имеется эпизод, который поражает своим сходством с библейским преданием о первородном грехе. Выяснив, где находится Прозерпина, Церера обратилась к Юпитеру с настоятельной просьбой вернуть ей дочь. Юпитер вынес решение:

*«...да вернется в эфир Прозерпина,  
Но при условии одном, чтоб там никогда не вкушала  
Пищи: Парками так предусмотрено в вечных законах».  
Молвил. И вывести на свет Прозерпину решила Церера.  
Но воспрепятствовал рок. Нечаянно пост разрешила  
Дева: она, в простоте, по подземным бродя вертоградом,  
С ветки кривой сорвала одно из гранатовых яблок  
И из подсохшей коры семь вынула зерен и в губы  
Выжала...»<sup>23</sup>*

Отождествление Прозерпины с Евой (новой Прозерпиной) в искусстве Ренессанса произошло почти автоматически. И обе они в семантике антично-христианской мифологии стали ассоциироваться именно со смертью.

Стихотворение «Вечер после дождя» убеждает в том, что Лермонтов в свои неполных 16 лет превосходно разбирался в символике, которая столь долго и кропотливо создавалась в искусстве Западной Европы эпохи Возрождения. Для него не было секретом, что классический античный миф о похищении Прозерпины, связанный с годовой циклической сменой сезонов, благодаря Данте, а затем и Мильтону стал смысловым эквивалентом, иносказанием библейской версии о потере Эдема – земного рая, и об утрате бессмертия человеческим родом. Этим и только этим можно объяснить мотив *убитой души*, который кажется вроде бы неожиданным в данном стихотворении, но в действительности совершенно для него органичен, поскольку непосредственно связан со всей системой образов данного произведения.

Итак, во время заката после первого летнего дождя лирический герой Лермонтова подходит к окну и видит не столько «объективную картину природы» – городской пейзаж с цветником,

сколько обманчивую в своем блеске агонию весны. Наступило лето и – все: наш грешный, тленный мир с каждым мгновением начинает приближаться к смерти. Совершенно не случайно огнистые края мрачных туч похожи на змею, которая, совершив свое черное дело, медленно уползает на запад. Не случайны и сам летний дождь, и ветерок, волнующий стебли омоченных трав. Данте авторитетно подытожил мысли отцов христианской церкви и средневековых богословов, полагая, что те территории, которые предназначались Господом для обитания невинных людей «золотого века», а также для наших прародителей до их грехопадения, освобождались Провидением от действия естественных, а потому безжалостных законов природы:

- 158 *Человек*  
*Был создан так, чтоб жить мог целый век*
- 160 *Невинным и блаженным, и ему-то*  
*Залогом мирной жизни, без тревог,*  
*Без горя, дух терзающего люто,*
- 163 *Назначило вот этот уголок*  
*Для вечного на свете наслажденья,*  
*Но человек остаться здесь не мог,*
- 166 *Под тяжестью земного заблужденья;*  
*Он в жалобы и море горьких слез*  
*Переменил мир счастья, умиленья...*
- 169 *Чтоб в этот сад бессмертных, чистых роз*  
*Врываться не могли те испаренья,*  
*Которые взлетали как куренья*
- 172 *От зноя солнца – эта вот гора*  
*Воздвигнута по воле Провиденья,*  
***И атмосфер различная игра***
- 175 *Не действует в священном этом месте...*<sup>24</sup>

Даже явно украшательское сравнение «Как будто перл, покинувший восток», вполне понятное в связи с известной увлечен-

ностью юного Лермонтова Кавказом и Востоком, в стихотворении обладает фактической обоснованностью. События, сконцентрированные в мифах о Еве-Прозерпине, происходили под солнцем юга и востока, а именно в Греции и на Ближнем Востоке. Что особенно остро должно осознаваться жителями такой северной страны, как Россия.

Элегическая тональность «Вечера после дождя» предопределена не столько мыслью о бренности земного существования, которая сама по себе довольно банальна, сколько драмой острого несоответствия внешнего блеска нашего мира той простой его сути, что он уже начинает умирать. Что он безраздельно отдан во власть тления и что его сверкающее великолепие – всего лишь память о той его первозданной, прежней красоте, когда его душа еще не была убита. И обратите внимание, с каким спокойствием, безо всякого пафоса Лермонтов констатирует эту истину: прошли века и тысячелетия, но мир нисколько не изменился. Он не стал благороднее или умнее. Мир по-прежнему убивает душу. И делает это так, словно всякий раз ничто не происходит, словно так и должно быть всегда.

«Вечер после дождя» – стихотворение превосходное. Оно написано на едином порыве чувства и в то же время буквально пронизано мыслью. Мастерство, с которым юный Лермонтов сумел сплавить воедино весьма разнородные и далеко не простые мотивы, делая их «естественными», не бросающимися в глаза, просто поразительно. В русской поэзии до него едва ли встречается хоть нечто подобное. И можно было бы сказать, что именно по этой причине оно долго оставалось непонятым, если бы не одно «но». Без малого 100 лет спустя, в 1916 г., Осип Мандельштам воспользовался мотивами, очень близкими к данному стихотворению Лермонтова, создав как бы переключку между веками – между Серебряным веком русской поэзии и ее Золотым веком:

*В Петрополе прозрачном мы умрем,  
Где царствует над нами Прозерпина.  
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,  
И каждый час нам смертная година...*<sup>25</sup>

По-видимому, то, что для профессиональных литературоведов долгое время оставалось тайной за семью печатями, высокообразованные русские поэты умели, по счастью, читать с листа.

- 
- <sup>1</sup> *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений в 4 т. – М.: Terra. – 2002. – Т. 4. – С. 71. Все последующие цитаты из произведений Лермонтова приводятся по этому изданию с указанием тома и страниц.
- <sup>2</sup> *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. с ит. Д. Минаева. – М., 2014. Все цитаты из «Божественной комедии» даны по этому изданию; римскими цифрами обозначены номера песней, а арабскими – номера стихов: Ад, XXVII, 166–172. Данный перевод предпочтен высокохудожественному переводу М. Лозинского исключительно потому, что он, как правило, точнее передает буквальный смысл оригинала.
- <sup>3</sup> *Лермонтов М.Ю.* – Т. 2. – С. 350.
- <sup>4</sup> *Данте А.* Ад, XXVII, 176–177.
- <sup>5</sup> *Лермонтов М.Ю.* – Т. 2. – С. 350.
- <sup>6</sup> *Лермонтов М.Ю.* – Т. 3. – С. 258–259.
- <sup>7</sup> *Данте А.* Ад, XXVII. – С. 106–111.
- <sup>8</sup> *Нольман М.* Лермонтов и Байрон // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. – М., 1941. – С. 476.
- <sup>9</sup> *Лермонтов М.Ю.* Заметки. Планы. Сюжеты. Письма. – М., 2011. – С. 20–21.
- <sup>10</sup> *Лермонтов М.Ю.* – Т. 1. – С. 66.
- <sup>11</sup> Там же. – С. 69.
- <sup>12</sup> *Данте А.* Ад, II. – С. 1–4.
- <sup>13</sup> Там же. – Ад, XXXI. – С. 9–13.
- <sup>14</sup> Там же. – Ад, XXXI. – С. 28–33.
- <sup>15</sup> Там же. – Ад, III. – С. 130–133.
- <sup>16</sup> *Лермонтов М.Ю.* – Т. 1. – С. 68.
- <sup>17</sup> Там же. – Т. 1. – С. 68.
- <sup>18</sup> Там же. – Т. 1. – С. 70.
- <sup>19</sup> Там же. – Т. 1. – С. 71.
- <sup>20</sup> Там же. – Т. 1. – С. 77.
- <sup>21</sup> Лермонтовская энциклопедия. – С. 85.
- <sup>22</sup> *Данте А.* Чистилище, XXVIII. – С. 83–88.
- <sup>23</sup> *Овидий.* Метаморфозы. Книга V. – С. 530–538.
- <sup>24</sup> *Данте А.* Чистилище, XXVIII. – С. 158–175.
- <sup>25</sup> *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. – Тбилиси: «Мерани». – 1990. – С. 104.