МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А.И.Глухов

ДРАМАТУРГИЯ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА

Уфа-2002

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)5-8
Г 55

Глухов А.И. Драматургия М.Ю.Лермонтова. Изд-е Башкирск. ун-та. – Уфа, 2002. –124с.

В книге исследуется драматургия М.Ю.Лермонтова в ее эволюции от юношеского периода творчества поэта к переходному. Это дало возможность проследить формирование драматической системы Лермонтова и вместе с тем выявить процесс развития его романтизма и зарождения реализма.

В работе дается глубокий и системный анализ трагедий и драм Лермонтова: их проблематики, идейной концепции, сюжетно-образной системы, композиционных особенностей. Обстоятельно анализируется диалого-монологическая форма пьес: ее содержание, структура, стилистика.

Рецензенты: Ф.К.Амиров, д-р филол.н., проф.(БГПУ);
А.М.Сулейманов, д-р филол.н., проф. (АН РБ).

© Башкирский университет, 2002
© А.И.Глухов, 2002

FreeBusta is knowledge
without borders!

ВВЕДЕНИЕ

Драматургия как специфический род литературы появилась в творчестве Лермонтова совершенно естественно и закономерно. Она была ему необходима также, как поэзия и проза, потому что отвечала его творческому темпераменту и предусматривала концентрированное изображение драматических и трагических моментов в жизни романтических героев. Думается, об этом же говорит тот факт, что с ранних лет, увлекаясь театром, будущий драматург уже и сам сочинял пьесы, делал разные наброски детских трагедий на самые различные темы, обнаруживая широту своих творческих интересов и поисков[1]. Однако лермонтовскую драматургию – в отличие от поэзии и прозы – ждала печальная судьба: при жизни поэта его как юношеские пьесы, так и драмы переходного периода не увидели света, в том числе и «Маскарад», которого автор предназначал к постановке на сцене. Первая его публикация с многочисленными купюрами появилась уже после смерти Лермонтова (1842 г.). Остальные же его пьесы стали в печати появляться – причем в отрывках – в 50-е годы, а полностью были опубликованы только в 80-е годы XIX века.

Но в свое время не увидевшие света драматические произведения Лермонтова тем не менее явились закономерным звеном в развитии русской романтической драматургии 30-х годов, равно как и русского романтизма в целом. Вне сомнения, они отвечали потребности своей исторической эпохи, прежде всего потребности в решении ее центральных проблем: положение личности в обществе, ее конфликт с окружающей средой, разработка концепции романтического героя – бунтаря с его идеей индивидуалистического бунтарства, проблема крепостного гнета. Все они нашли глубокое и своеобразное отражение в юношеской драматургии Лермонтова («Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек»). В идейно – художественном отношении она явно перекликается с такой романтической драмой, как драма В. Г. Белинского «Дмитрий Калинин». Как произведения прогрессивного романтизма они противостояли на русском драматургическом поприще 30-х годов реакционному романтизму в лице Н. Кукольника («Князь Михаил Иванович Скопин-Шуйский»), Н. Полевого («Три дня в двадцати годах»)[2].

Драмы Лермонтова «Маскарад», «Два брата», созданные в середине 30-х годов, также находились в русле идейно-творческих закономерностей русской литературы 30-40-х годов. В них отразилась новая потребность времени по мере ее демократизации и движения в направлении к реализму

---

[1] См. Лермонтовская энциклопедия. М., Советская энциклопедия, 1981, С. 144 – 145.
[2] См. в кн.: История романтизма в русской литературе (1825-1840), М., Наука, 1979.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

– необходимость критической переоценки романтического героя-бунтаря – индивидуалиста («Маскарад») и его развенчания («Два брата»). В этом отношении Лермонтов шел в ряду прогрессивных романтиков своей эпохи (В. К. Кюхельбекер – «Ижорский»). Кроме того, своими пьесами он разрабатывал новую разновидность жанра – психологическую драму, отвечающую запросам развития русской драматургии 30-40-х годов.

Дореволюционное литературоведение не прошло мимо драматургического творчества великого поэта. Оно подходило к его изучению с различных методологических позиций. В то время в литературной науке господствовали принципы компаративизма, в соответствии с которыми в лермонтовских трагедиях и драмах явно преувеличивалось значение влияний и заимствований из западноевропейской драматургии (Ф. Шиллер, Г. Лессинг). По существу такие исследования зачеркивали в них все творчески – индивидуальное и национально –самобытное (В. Спасович, А. Галахов). Вместе с тем в работах дореволюционных ученых драматические произведения Лермонтова обеднялись и выхолащивались и в другом отношении: в духе психологической школы в его пьесах находили только отражение психологии самого автора, выражение автобиографических мотивов (Н. Котляревский).

В советский период трагедии и драмы поэта изучались в разной степени: внимание исследователей привлекал главным образом «Маскарад», а юношеская драматургия и драма «Два брата» оставались в тени, и поэтому нуждаются в дальнейшем научном исследовании. Ведь совершенно очевидно, без ранних трагедий и драм не было бы и замечательного «Маскарада» и «Двух братьев». В работах советских ученых в изучении юношеских пьес, как и всей драматургии Лермонтова в целом, на первый план была выдвинута – в отличие от дореволюционного литературоведения – задача конкретно – исторического и социологического исследования. Однако раскрывая социально – обличительное содержание трагедий и драм, их связь с исторической действительностью и общественным движением времени ученые не уделяли должного внимания (за исключением образа главного героя) анализу всей системы образов, семейной и интимно – любовной линий сюжетной структуры произведений. В таких исследованиях социологический аспект настолько превалировал, что все внимание было сконцентрировано на социальной проблематике, социальных и политических мотивах, как будто ценность и значение произведений заключаются только в этом.

Так, Б. М. Эйхенбаум[1], один из старейших лермонтоведов, трагедию Лермонтова «Испанцы» расценивает только как «политическую», как

[1] Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М. – Л., 1961.

FreeBusta is knowledge without borders!

будто в них развертывается конфликт политических сил, групп, хотя в центре трагедии – лишь изображение борьбы за прекрасную Эмилию. При этом исследователь считает невозможным рассматривать действующих лиц пьесы с «психологической точки зрения», хотя в ней на переднем плане – романтическая любовь героев и разворачивающаяся вокруг нее не только социальная, но и нравственно – психологическая борьба. Да и сам ученый позднее констатировал, что «центральной проблемой» в трагедии является не политика, не политическая борьба за свободу, а «проблема общественной морали». Кроме того, он утверждает, что лермонтовская трагедия «перерастает в философскую», видимо, имея в виду «проблему добра и зла». Однако, осталось не выявленным, в чем же суть этой проблемы в пьесе и как она решается автором.

Трагедию «Menschen und Leidenschaften» Б. М. Эйхенбаум также рассматривает в «основе своей» как «социальную». Однако нельзя не отметить, что социальные отношения в ней отражены мало (отношения Марфы Ивановны с Дарьей и Васькой, разбившем кружку). Социальный же фон в пьесе проходит где-то за кадром, а в центре ее – раскрытие семейной и любовной драм романтического героя, в результате которых он трагически гибнет. И в то же время едва ли можно представить героя в этих ситуациях как «жертву общественного устройства». Причем обращает на себя внимание мысль исследователя о том, что как «социальная» трагедия создана «путем приложения сен – симонистских идей к русской жизни», в связи с чем и семейный конфликт в ней интерпретируется «как гибель «прекрасной мечты земного, общего братства»[1]. Последние слова, может быть, и в самом деле из Сен – Симона (это доказать невозможно), но им придается явно преувеличенное значение для трагического развития конфликта пьесы. В действительности же в отношении развития его трагизма здесь вступили в силу совсем другие факторы (о чем упоминалось выше). К тому же сам Юрий Волин называет эту «мечту» «несбыточной» и давно оставшейся в прошлом.

Такое превалирование в анализе социологического аспекта наблюдается и в работах других современных лермонтоведов. Например, В. А. Мануйлов усматривает в трагедии «Menschen und Leidenschaften», где развертывается семейный конфликт, выражение «широких социальных обобщений», а трагическую судьбу героя рассматривает «как результат общественных противоречий». И в то же время он игнорирует изображение в пьесе семейной и любовной драм Юрия Волина, которые имели к его трагической судьбе самое непосредственное отношение. У исследователя получается, что отображение этих драм главного героя – что-то второстепенное, внешнее, без чего автору можно было бы и обойтись. Именно так и пишет В. А. Мануйлов относительно драмы

[1] Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М. – Л., 1961, с. 169.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

«Странный человек», в которой повторяются эти сюжетные линии: «Но семейная и личная драма героя…все это лишь внешние обстоятельства драмы. Подлинное содержание пьесы, как и в драме «Люди и страсти», – столкновение глубоко чувствующего юноши – поэта с низким и бездушным светским обществом»[1]. На наш взгляд, это ошибочная точка зрения, которая восходит к несколько одностороннему пониманию проблематики ранних пьес Лермонтова.

В своей основной сущности эта тенденция сохраняется и у других лермонтоведов. Юношеской драматургии посвятила целый ряд статей Н. М. Владимирская[2], которая дает всесторонний анализ лермонтовских пьес. В анализе «Испанцев» обращает на себя внимание то обстоятельство, что исследователь целиком сосредоточился на образе Фернандо, потому что он выражает «мятежную энергию сопротивления» и протест. А образ Эмилии, также имеющий концептуальное значение, остается в стороне, как и в целом любовная сюжетная линия Фернандо – Эмилия, будто она не выполняет никакой идейно – композиционной функции. С нашей точки зрения эта сюжетная линия трагедии тесно связана с внутренней эволюцией главного героя, которая находится в центре авторского изображения. В чем заключается эволюция Фернандо, какими факторами она движется и к какому нравственному финалу приводит романтического героя – вот важнейшая задача исследования трагедии Лермонтова, и она решается нами в данной книге.

В анализе пьесы «Menschen und Leidenschaften» все внимание исследователя также сконцентрировано на образе Юрия Волина, поскольку он выразитель «возвышенных идеалов», «гуманизма», и с ним связана «одна из сильных сторон драмы – ее богоборческий пафос, протест против философии примирения человека с небом». Однако, отмечая этот «протест», Н. М. Владимирская явно увлекается и выдает желаемое за действительное: Юрий Волин поднял бунт против бога только в финале пьесы и на протяжении всего ее драматического действия выступает верующим в добро и справедливость бога, неба. Какую же эволюцию пережил герой и что с ним произошло в финале – вот вопросы, которые встают перед читателем этой лермонтовской трагедии. Причем и в ней

---

[1] Мануйлов В. А. Лермонтов. В кн.: История русской литературы. М. – Л., Изд-во АНСССР, т. 7, с.285; М.Ю.Лермонтов. М. – Л., 1950.

[2] Владимирская Н. М. Романтический герой в трагедии М. Ю. Лермонтова «Испанцы». – Уч. Записки Великолукского пед. ин-та, 1960, в. 11; Драма «Странный человек» и становление художественной системы М. Ю. Лермонтова. – Уч. зап. пед. ин-та, 1964, в. 24; Образ современника в драме М. Ю. Лермонтова «Странный человек». – В кн.: М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963; Стихотворная и прозаическая форма драм М.Ю. Лермонтова как элемент художественного стиля. – В кн.: Вопросы литературы, в. 10, Владимир, 1975; «Маскарад» в системе драматургических произведений М. Ю. Лермонтова. – В кн.: Русская литература 30 – 40 годов XIX в. Рязань, 1976.

FreeBusta is knowledge without borders!

сюжет охватывает ряд действующих лиц, как в «Испанцах», но они также выпали из поля зрения исследователя (равно как и сами сюжетные линии), как что-то второстепенное. Это получается в результате того, что им глубоко не осмыслена проблема трагедии, которая действительно связывает в единое идейно – художественное целое все персонажи и сюжетные линии пьесы[1]. Это же следует сказать и относительно анализа драмы «Странный человек», где также оказались за его пределами сюжетные линии пьесы и прежде всего – интимно – любовная. Оказалась вне поля зрения Н. М. Владимирской и эволюция Владимира Арбенина, без чего трудно понять истинную идейную концепцию драмы. Хотя в заключении надо отметить, что в ее работах мы находим наиболее полное исследование ранней драматургии Лермонтова, немало интересных наблюдений и идей.

В работах других лермонтоведов юношеская драматургия поэта не получила сколько-нибудь углубленного изучения, и даже некоторыми из них была явно недооцененной. Так, в книге Д. Е. Максимова читаем следующее: «Художественная ценность этих произведений, незрелых и наивных,……невелика»[2]. И, видимо, поэтому анализ им лермонтовских пьес дается в самых общих чертах, изложенные в книге обобщенно – абстрактные формулировки, положения и наблюдения не развернуты и не все аргументированы. В такой же форме общих формулировок и определений производится характеристика ранних пьес в книге У.Р.Фохта[3]. Из его идей и наблюдений представляет немалый интерес мысль о близости Юрия Волина и Владимира Арбенина с «героями южных поэм» и романа «Евгений Онегин» Пушкина. Вслед за Пушкиным – по справедливому утверждению исследователя – Лермонтов изображает своих драматургических героев как «лишних людей».

Из драм М.Ю.Лермонтова переходного периода в центре научных исследований был и остается главным образом «Маскарад». Г.П.Макогоненко в своей книге «Лермонтов и Пушкин» наметил три (на самом деле их больше) научных концепции «Маскарада»[4], одна из которых принадлежит Б.М.Эйхенбауму[5] По его мнению, в центре «Маскарада» поставлена проблема добра и «высокого зла» так, как она сформулирована в «Вадиме». Поэтому эта трагедия «не психологическая, а социально – философская», поскольку в ней «речь идет не о судьбе личности, а о

---

[1] С точки зрения жанра мы будем называть ее трагедией, потому что такое название ей дано автором: во – первых в этом сказалось увлечение молодым Лермонтовым трагедиями Ф. Шиллера; во – вторых, автор трактовал семейный и личный конфликты героя как трагические.

[2] Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М. – Л., Наука, 1964, с. 45 – 46.

[3] Фохт У. Р. Лермонтов. М., Наука, 1975.

[4] Макогоненко Г. П. Лермонтов и Пушкин. Л., 1987.

[5] Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

человеческом обществе, в котором добро «должно обернуться злом». Этот тезис повторяется и дальше: «проблема «порочного» героя перенесена из сферы индивидуальной психологии и морали в сферу общественной философии». И, наконец, также декларативно и причем парадоксально сформулировано следующее положение: Арбенин – «художественный образ, но не «характер» и не «тип»[1]. Тогда кто же он? Фактически исследователь превращает драму с глубоким нравственно – психологическим содержанием и коллизией в философский трактат, где действительно не может быть ни характеров, ни типов. Хотя сам же Б. М. Эйхенбаум чуть раньше говорит, что герой драмы «обладает «гордой душой». Если не увлекаться философскими домыслами, то нетрудно будет понять очевидное, читая «Маскарада», что у Лермонтова борьба добра и зла происходит прежде всего именно в сфере психологии героя, потому что в фокусе лермонтовского познания отношений людей (в том числе и бунтарства сильной личности) стоит «душа человеческая», история ее внутренней жизни. Дальше еще следует заметить, если Арбенин – художественный образ, то почему же нигде в работе ученого не затрагивается вопрос о методе драмы «Маскарад» и, в частности, в свете каких методологических принципов обрисован образ ее главного героя.

Другая концепция «Маскарада» изложена в работах В.А.Мануйлова[2]. В его анализе драмы на переднем плане ее «обличительное начало» – в ней обличается «общественный упадок и нравственное разложение аристократического общества». А Арбенин сознает необходимость борьбы с окружающим злом и мстит обществу в лице его отдельных представителей. Наконец, Лермонтов – по мнению В.А.Мануйлова – «разоблачает» в пьесе и самого Арбенина «как индивидуалиста и собственника». Однако в то же время из поля зрения исследователя выпадает глубокое психологическое и нравственно – философское содержание образов Арбенина и Нины, имеющих концептуальное значение в драме. За рамками осталась и внутренняя эволюция героя, непосредственно связанная с развитием отношений центральных персонажей.

Иная концепция «Маскарада» представлена в книге Д. В. Максимова «Лермонтов»[3]. В ней не дается развернутого литературоведческого анализа пьесы, и внимание останавливается на целом ряде кардинальных вопросов, положений, обобщений, проливающих свет на идейно – художественное содержание драмы. Также подчеркивается «социальная направленность» пьесы и, в частности «разоблачение» в ней светского общества. Естественно, в центре анализа образ Арбенина как высокого героя, мстителя – индивидуалиста, поставленного в бытовую обстановку

[1] Там же, с.210.
[2] См. выше.
[3] См. выше.

FreeBusta is knowledge without borders!

столичного города. Однако Д. Е. Максимов не видит его нравственную эволюцию, без уяснения которой трудно представить «внутреннюю кару», настигшую героя в финале, о чем справедливо ставится вопрос в книге. Кроме того, неубедительно раскрыт в ней «механизм возмездия», развернутый в финале пьесы.

Еще одна концепция лермонтовской драмы изложена в книге У. Р. Фохта «Лермонтов»[1]. Он высказывает новую и – по нашему мнению – верную точку зрения, согласно которой конфликт «Маскарада» рассматривается в связи с традициями декабристской литературы и романа Пушкина «Евгений Онегин». Арбенин – не декабрист, как Чацкий, и близок Онегину как тип «лишнего человека» с присущими ему противоречиями и «практической бесплодностью». Как справедливо утверждает исследователь, благодаря мотиву «возрождения через любовь» Лермонтов «вскрывает» «индивидуалистическую» и «эгоистическую природу любви» героя, обнаруживающей «несостоятельность его самого». Арбенин обречен на «одиночество в мире зла» и гибнет «благодаря индивидуалистическому характеру своего бунта». Но этот тезис сформулирован довольно абстрактно и совсем не аргументирован. В книге У. Р. Фохта отсутствует развернутый анализ лермонтовской драмы и некоторые вопросы оказались за рамками исследования: демонизм Арбенина, его эволюция, концептуальная сущность образа Нины.

Новая концепция «Маскарада» дана в книге Г. П. Макогоненко[2]. Исследователь совершенно прав, упрекая Б. М. Эйхенбаума в том, что тот в анализе драмы не учитывает эволюцию Лермонтова ко времени ее создания, но сам впадает в другую крайность, отрывая пьесу от ранней драматургии поэта и его юношеского романтизма в целом. В книге правильно поставлен вопрос о Лермонтове как драматурге, который в своей драме «художественно исследовал судьбу своего поколения», вступившего в жизнь после восстания декабристов. Но при этом исследователь как будто отрывается от текста пьесы, от анализа ее сюжетно – образной системы и выступает в своем исследовании как историк. Он как бы «отворачивается» от внутренней эволюции Арбенина и ее нравственно – психологического содержания, не обращает внимания на глубину морально – философской сущности взаимоотношений и конфликта Арбенина и Нины. Не случайно поэтому сущность демонизма им сводится в основном к мести, и, излишне социологизируя образ Арбенина, он пришел к таким односторонним и прямолинейным выводам: «демонизм – неизбежный путь к преступлениям», он «воспитывал ненависть к человечеству» и был «трагическим заблуждением этого

[1] См. выше.
[2] См. выше.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

поколения»[1]. На наш взгляд, это суждения историка, а не литературоведа, в задачу которого входит всесторонний анализ сложной идейно – художественной структуры произведения, и в итоге его могут быть другие выводы.

Ближе всего к нашей концепции «Маскарада» работа В. И. Коровина «Творческий путь М. Ю. Лермонтова» (глава Ш «Драма «Маскарад»)[2]. В ней высказывается верное наблюдение, что борьба между добром и злом происходит не только в «сфере внешней (герой и среда), но и во внутреннем мире героя». Однако здесь не вполне ясно, в чем же заключаются добро и зло в душе Арбенина – это один из самых сложных вопросов в отношении идейно – нравственной концепции «Маскарада». В этой связи встает и вопрос о сущности демонизма Лермонтова в понимании исследователя и, в частности, в этой драме. Без этого невозможно понять эволюцию и внутреннюю борьбу Арбенина, его эгоистическую природу и «желание встать выше человеческих законов», о чем справедливо говорится в работе.

В исследованиях лермонтоведов последней драме «Два брата», как и юношеской драматургии, уделяется мало внимания, а в некоторых из них повторяются ошибки компаративистского характера. В частности, в той же работе «Драмы Лермонтова» Б. М. Эйхенбаума утверждается, что лермонтовская драма «построена на готовом и широко известном литературном материале» – имеются в виду «Разбойники» Ф. Шиллера с их мотивом вражды двух братьев. Здесь также декларативно звучит положение о том, что в «Двух братьях» речь идет «о неблагополучном устройстве человеческой жизни», и совсем повисает в воздухе вывод о том, что «торжество» Александра в финале пьесы «имеет теоретический, философский характер». Наконец, явно неубедительна в исследовании трактовка образов Александра и Юрия.

Нельзя не отметить, что у некоторых лермонтоведов наблюдается явная недооценка и умаление пьесы. Так, В. А. Мануйлову она не импонирует тем, что лишена «острой проблематики», «широкого социального фона» и «социальной типичности». Ему даже «странным кажется», что эта драма написана после «Маскарада». В унисон с ним Д. Е. Максимов в своей книге утверждает, что пьеса «Два брата» «не удалась», хотя, как он признает, она способствовала «накоплению реалистического опыта Лермонтова». Также и для У. Фохта «Два брата» – «недоработанная» пьеса, и примечательна она только тем, что в ней «образ лермонтовского человека» «расчленен на два персонажа» (Александр Радин и Юрий Радин). Эту же точку зрения разделяет и Н. М.

[1] См. выше, с. 135, 138 – 139.
[2] Коровин В. И. Творческий путь М. Ю. Лермонтова, М., Просвещение, 1973.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Владимирская[1]. В характерах Юрия и Александра «персонофицирована» «противоположность нравственно – этических начал»: первый воплощает «баззащитность прекраснодушного добра», а второй – «торжествующую энергию разрушительного зла». В этих общих формулировках вызывают сомнения утверждения относительно «беззащитности» «идеалиста Юрия» и его «прекраснодушия». Что же касается Александра, то непонятно, в чем же в пьесе его «торжествующая энергия», если он в любви терпит поражение. И уж совсем непонятно следующее положение исследователя: первый тип романтического героя «ведет свое происхождение от юношеской лирики и ранних драм», а второй- «связан с «Маскарадом» и «Демоном». На наш взгляд, это положение явно не соответствует действительности.

По сравнению с другими лермонтоведами много внимания уделил драме «Два брата» А. В. Федоров в своей книге[2]. Он подошел к ее анализу главным образом под одним углом зрения – какую роль сыграли трагедии Ф. Шиллера в создании «Двух братьев» и становлении лермонтовской драматургии в целом. Такое направление исследования очень важно, потому что наше лермонтоведение было «перегружено» (да и сейчас еще не совсем освободилось) всякого рода версиями компаративистского характера: в «Двух братьях» в качестве драматургических источников усматривали «Разбойников», «Мессинскую невесту» Шиллера и др. Занимая верную и принципиальную позицию, А. В. Федоров не обнаруживает в драме каких-либо заимствований или влияний. По его мнению, здесь можно ставить вопрос лишь о том, что между «Разбойниками» и «Двумя братьями» имеет место перекличка «кое-каких моментов» в пределах «начала первого действия «Двух братьев» с «начальным диалогом в «Разбойниках» и с третьим актом», что «начало драмы» Лермонтова лишь «напоминает общую расстановку сил в «Разбойниках», а это вполне закономерно в произведениях близких по духу романтиков при наличии общности конфликта, драматизма внутри семейных отношений и сходстве жизненных ситуаций. Но главное – образы Александра и Юрия совершенно самобытны по своей идейно – концептуальной сущности, и в таком плане исследователь производит анализ драмы Лермонтова, но при этом, на наш взгляд, допускает упущения и неточности, в частности, недооценивает образ Веры Лиговской. Что же касается связи «Двух братьев» и «Мессинской невесты», то здесь А. В. Федоров совершенно категоричен: лермонтовская драма по всем параметрам отличается от пьесы Шиллера, и даже – по его справедливому замечанию – «переклички в плане идейно – философском

[1] Лермонтовская энциклопедия, с. 128.
[2] Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., Художественная литература, 1967.

Забери welcome-бонус 2000 USDT по промокоду FreeBusta

здесь тоже не возникает». Рассматривая же в целом вопрос о «положительной роли» Шиллера в развитии драматургии Лермонтова, исследователь исходил из правильного заключения – в драмах Шиллера молодой поэт находил «новую» опору для «более острой постановки» тех или иных «идейно – философских проблем», типологически близких в романтическом творчестве великих драматургов.

Итак, из критического обзора работ по лермонтоведению становится ясно, что драматургия Лермонтова исследована явно недостаточно и нуждается в дальнейшем всестороннем и глубоком научном изучении, особенно его ранних пьес и драмы «Два брата». Не случаен тот факт, что у нас до сих пор нет специальной книги по этой сложной и интересной теме. В настоящей книге как раз ставится задача полного и системного анализа трагедий и драм великого поэта юношеского и переходного периодов. Идейно – художественный анализ производится в достаточно популярной форме, с привлечением большого сюжетно – образного материала в целях того, чтобы правильно выявить эволюцию романтических героев, развитие драматических конфликтов пьес, определить направление в решении нравственно – философских проблем. Тем самым данная книга «Драматургия М. Ю. Лермонтова» рассчитана не только на специалистов, преподавателей русской литературы, студентов – филологов, но и на широкую массу читателей, почитателей великого поэта.

FreeBusta is knowledge
without borders!

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ЮНОШЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

(«Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек»)

I

Наряду с поэмным творчеством, драматургия Лермонтова («Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек», «Маскарад», «Два брата») представляла собой другую родовую и жанровую форму объективизации лирического героя поэта. Как и поэмы, она была в равной степени необходима и закономерна в его юношеском творчестве. Романтические поэмы как лиро-эпические по своей жанровой структуре придавали лермонтовскому герою эпические черты и определяли раскрытие его характера по преимуществу в объективных и внешних проявлениях, ставя в широкие пространственные, географические и временные рамки. В то время как романтическая драматическая система молодого Лермонтова, испытавшая воздействие драматургии Шиллера («Коварство и любовь»), предусматривала концентрированное изображение драматической и трагической судьбы героя в определенный жизненный момент, «вершинный», переломный для него в моральном и психологическом отношении. Это обусловило острую конфликтность пьес, постоянную напряженность и динамичность сюжетного действия, в центре которого стоит незаурядная, возвышенная и романтическая личность героя. Развертывая драматический сюжет, автор стремится со всей художественной силой обнажить его моральное и духовное противостояние окружающему порочному дворянскому обществу. Поэтому Лермонтову было весьма важно, используя монолого-диалогическую форму, глубоко раскрыть внутренний мир главного героя (Фернандо, Юрия Волина, Владимира Арбенина) «изнутри», передать его душевные страдания и переживания в переломный момент нравственной жизни приемом самовыражения, морально-психологической самохарактеристики, непосредственно связанной с развитием драматического действия. Во всех юношеских пьесах («Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек») таким переломным и трагическим моментом изображено перерождение чувствительного, нравственно чистого, исполненного добра, необыкновенно одаренного и романтически настроенного юноши в демоническую личность, его становление на путь демонического бунтарства в результате морально-психологического конфликта с низменной дворянской средой. Этот процесс становления на путь демонизма был отражением внутренней

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

жизни самого поэта, его лирического героя, явившегося выразителем демонического индивидуализма, индивидуалистического бунтарства, сопряженного со «злом». Он мыслит себя трагической фигурой, «презренным», отвергнутым «небом» и людьми, и ждет его могила «без молитв и без креста» («1831-го июня 11 дня», «Настанет день и миром осужденный»). И тем не менее Лермонтов романтически поэтизирует моральную мощь своего героя (равно как и героев драмы и трагедий), его демоническую душу, являвшуюся могучим источником бунтарства незаурядной личности.

Таким образом, драматургию и лирику, драматургических персонажей юного Лермонтова и его лирического героя связывают нити романтического субъективизма, творчески объединяет общий поток идейной, нравственной и интимной жизни в ее основных моментах. Объединяет их и общая автобиографическая основа и, в частности, факты интимно-любовной жизни юного поэта: увлечение Н.Ф. Ивановой и разрыв с нею, чему посвящен цикл стихотворений 1830-32 годов («Н.Ф. И…вой», «Романс к И.», «К Н.И…»). Этот адресат посвящения, помимо драмы «Странный человек», явно угадывается, с нашей точки зрения, и в «Испанцах» («Но ты меня понять могла, страдальца ты не осмеяла») и в «Menschen und Leidenschaften» («Всю душу посвятить тебе, И больше никому на свете»). Больше того, как видно из посвящения к трагедии «Menschen und Leidenschaften», Лермонтов считал актуальным и нужным, поведав о своей любви и душевных страданиях, в чем-то важном «оправдаться» («Пусть пред тобой сии листы Листами будут оправданья»), и вместе с тем он, изобразив «происшествие истинное», «желал» и надеялся добиться «раскаяния» у «людей» (в том числе Н.Ф.Ивановой), «узнавших» себя в изображенных «лицах». Думается, прежде всего с этой целью поэт «решился изображать драматически» историю своей любви к Н.Ф. Ивановой. Кроме того, монолого-диалогическая форма пьес давала ему художественные возможности более эффектно, страстно и наглядно «рассказать» о своей любви и страданиях, «рассказать», воплощая реальные отношения «лиц» в конкретные действия и поступки персонажей и используя для этого их сценическое исполнение. Эти художественные возможности драматической формы велики и заключают в себе систему различных компонентов, связанных воедино в целях глубокого постижения личности и судьбы центральных героев (но прежде всего главного героя, занимающегося в композиционной структуре пьес «единодержавное» место, как в романтических поэмам Лермонтова): Фернандо – Эмилия, Юрий Волин – Любовь, Владимир Арбенин – Наташа. Из этих компонентов необходимо назвать следующие: во-первых, морально-психологическая самохарактеристика героя, передаваемая в его различного рода монологах. Таковы монологи Фернандо, Юрия Волина и Владимира Арбенина, имеющие или интимно-любовный, или морально-

FreeBusta is knowledge
without borders!

психологический, или нравственно-философский, или историко-гражданский характер. Такие самохарактеристики могут быть в одних случаях краткими, например, в «Испанцах» (Фернандо: «Я был добр!»), в других – суммарно-обобщенными: (Фернандо: «Несправедливый бог, Зачем казнить меня через других, И ангела губить, чтоб наказать безумца Ничтожного?» и т.д.), в третьих – развернутыми: (Фернандо: «Кто не боялся уничтожить это, Того ничто не испугает в мире!» и т.д.). То же самое следует сказать и о самохарактеристиках в монологах-тирадах Юрия Волина («Menschen und Leidenschaften»), Владимира Арбенина («Странный человек»). Но самое важное, эти самохарактеристики главных героев (и персонажей духовно близких автору) имеют субъективно-романтическую природу и передают гражданское, морально-философское и эстетическое сознание самого автора. Во-вторых: морально-психологическая характеристика по своему содержанию и формам во многом такая же, как и самохарактеристика героя, но она дается кем-либо из персонажей другому лицу, людям из окружающего общества, изображенным в пьесах, т.е. выражаясь условно, это сторонняя, «персонажная» характеристика героя. Например, в трагедии «Menschen und Leidenschaften» (действие I, явление 4) гусар Заруцкой, приятель Юрия Волина, характеризует его так: «А Волин был удалой малой, ни в чем никому не уступал, ни в буянстве, ни в умных делах и мыслях, во всем был первый; и я завидовал ему!» (III, 111). В-третьих, различного объема элементы эпичности, эпического рассказа в монологах и диалогах, характеризующие жизнь людей в обществе, житейские отношения, занятия и действия персонажей пьес. К примеру, в драме «Странный человек» (сцена II) Владимир Арбанин в своем монологе так описывает и морально оценивает занятия и стремления «русской молодежи» 30-х годов: «Вхожу в гостиную: там играют по 5 копеек в мушку. Я посмотрел: почти ни слова не сказал. Мне стало душно. Не понимаю я этой глупой карточной работы: нет удовольствия ни для глаз, ни для ума…» (III, 170). Наконец, в-четвертых, различные элементы предметно-вещного описания и пейзажа, которые в том или ином свете характеризуют различных действующих лиц пьес Лермонтова. Так, в вышеприведенном примере описание карт, «карточной работы» в среде дворянской молодежи явно свидетельствует о ее духовной пустоте и бездеятельности. А краткая пейзажная зарисовка в монологе Любови («Menschen und Leidenschaften») (действие II, явление 4) дается с целью акцентировать романтический контраст «тихой», гармоничной природы и «мятежной» души Юрия Волина. В трагедии «Испанцы» в этом смысле примечателен монолог Фернандо: в нем воссоздается картина ночного пейзажа, которая передает близость и гармоничность естественных чувств романтических героев и прекрасной природы.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Таким образом, благодаря драматической форме с ее специфическими особенностями Лермонтов сумел живо воссоздать в своих пьесах психологический мир действующих лиц и глубоко обнажить внутреннюю борьбу их душевных чувств и нравственные, семейные и социальные противоречия между ними. В центре его юношеских пьес – решение важнейшей тогда для него морально-философской проблемы перерождения романтического героя в демонического бунтаря. Продолжая в своем творчестве жизненно-бытовой аспект интерпретации демонизма (поэмы «Аул Бастунджи», «Измаил-бей»), Лермонтов в юношеской драматургии еще глубже подошел к вопросу о его земных истоках и ассоциировал их с общественными, духовными и нравственными отношениями людей в мире цивилизации. Думается, здесь впервые обнаружилось у юного поэта стремление к социальному осмыслению истоков демонизма, которое получит свое дальнейшее развитие в его творчестве переходного и позднего периодов.

II

Сущность романтического конфликта в «Испанцах», «Menschen und Leidenschaften», «Странном человеке», несмотря на его остроту и бескомпромиссность, – главным образом моральная, психологическая, но тем не менее она связана в них с разными сторонами и явлениями жизни общества в различные исторические эпохи. В «Испанцах» нашла отражение эпоха испанского средневековья XV-XVII веков с его торжеством реакции, могуществом инквизиции и господством дворянского абсолютизма. Внимание Лермонтова к испанской истории было не случайным: известно, что революция в Испании 1820-23 годов и казнь Риего нашли живой отклик в сердцах и умах прогрессивной и революционной дворянской молодежи России (Пушкин, Рылеев). Не мог пройти мимо этих исторических событий и молодой Лермонтов с его обостренным чувством социальной справедливости и гуманности, с его мятежным духом. Думается, поэта привлекла Испания еще и потому, что он в то время был увлечен семейной легендой о происхождении лермонтовского рода от якобы испанского герцога Лермы. Однако бесспорно, главную роль в этом сыграло то обстоятельство, что испанское общество с его торжеством реакции после подавления революции живо напоминало ему политическую обстановку в самой России после разгрома декабризма. Именно мрачная и гнетущая действительность Испании, которую он хорошо представлял по историческим книгам (предположительно знал и книгу Сен-Симона «Новое христианство»), давала ему благодатный материал для страстного обличения социального неравенства, дворянских привилегий и различных форм подавления человеческой личности. Особенно сильное влияние на юного поэта

FreeBusta is knowledge without borders!

оказали идеи просветителей 18 века (Руссо) о природном равенстве людей, которые нашли свой отзвук у Радищева, поэтов «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» (И.П. Пнин) и писателей-декабристов.

Не случайно через всю трагедию «Испанцы» красной нитью проходят такие идеи, как отрицание сословного неравенства и одновременно утверждение природного равенства людей независимо от их социального положения. Они раскрываются в романтическом сюжете трагедии, в котором развертывается трагический конфликт-столкновение возвышенной любви Фернандо и Эмилии с лживой и антигуманистической моралью дворянства Испании XV-XVII веков, а также с лицемерием, развращенностью и преступностью испанского духовенства, служителями «святой инквизиции» в лице патера Соррини. Но вместе с тем конфликт трагедии приобретает и ярко выраженный социальный характер. Фернандо – юноша демократического, «низкого» происхождения, «найденыш», да к тому же еще, как оказалось, и еврей по национальности (а евреи в то время преследовались в Испании). Поэтому его любовь к дочери знатного дворянина Алвареца Эмилии была «запретной» и невозможной из-за сословного неравенства. Но «неблагородный» по происхождению, лермонтовский герой был возвышенной и гордой личностью, склонным к добру («Я был добр!»), с максималистскими желаниями, с верой в справедливость бога («Нет! Верь, что есть на небе бог – и только!»), но переживающего, как Азраил, трагическое одиночество. Он жаждал иметь рядом «существо», которое бы могло его понять, и, наконец, нашел такого человека в лице возлюбленной Эмилии. Жалуясь на свою судьбу, Фернандо в монологе-признании говорит:

Ты для меня: родня, друзья – ты все мне!
Гордися этим!…так, Эмилия:
Мы созданы небесным друг для друга:
Ты – все для сердца этого…[1]

Исполненный глубокого самосознания, юноша видел свое моральное превосходство над низменной и чванливой дворянской средой. Он с сожалением сознает: «Я чувствовать был должен, что…обязан Всем, всем тому, кого душою выше» (III, 8). В сцене столкновения с Алварецом (I действие) Фернандо отстаивает свое человеческое достоинство, его монологи-самохарактеристики и реплики исполнены гуманистических идей, утверждающих природное равенство людей («благородство не в бумагах, а в сердце»). И в то же время с гражданских позиций в них обличается сословное неравенство в обществе, и слова его проникаются негодованием и приобретают ироническую и саркастическую форму («Смешно! – Я не могу себе предстваить, Чтоб мертвые имели

[1] Лермонтов М. Полное собрание сочинений. М., Правда, 1953, с. 23 (в дальнейшем цитируем по этому изданию с указанием тома и страницы).

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

предрассудки!»). Таким предстает Фернандо перед нами до возникновения конфликта, в экспозиции трагедии, где дается расстановка социальных сил и мотивируется неизбежность непримиримой борьбы между ними. Здесь определились две сюжетные линии: во-первых, социальная (Фернандо-Алварец-Соррини) и, во-вторых, психологическая, интимно-любовная (Фернандо-Эмилия), связанная с борьбой героев за свою любовь. В конечном счете это обусловило социально-психологический жанровый аспект трагедии «Испанцы». Из этих сюжетных линий определяющей является первая: в столкновении с антигуманной моралью и властью дворянства и духовенства была обречена на трагическое судьба Фернандо и его романтическая любовь к Эмилии. Лермонтов это дает понять сразу, уже в завязке пьесы, акцентируя остроту предстоящей борьбы: узнав о намерении юноши войти в его семью, Алварец с презрением прогоняет своего бывшего воспитанника из дома. В результате обострения социального конфликта происходит резкий перелом в судьбе героя. Полный отчаяния он глубоко осознал свое трагическое одиночество в мире дворянской цивилизации («Но у меня под небесами Нет ни родных, ни дома, ни друзей!»), свою непримиримую враждебность к ней с ее порочными социальными и моральными законами, сословными «предрассудками». В этом смысл его монолога-инвективы:

У них отец торгует дочерьми,
Жена торгует мужем и собою,
Король народом, а народ свободой;
У них, чтоб угодить вельможе или
Монаху, можно человека
Невинного предать кровавой пытке! (III, 46)

Развивая идею сословного неравенства в обществе, Лермонтов в духе руссоизма (ср. поэма «Исповедь») утверждает в образе Фернандо естественную сущность человека, а также природное равенство всех людей, что имело и в лермонтовскую эпоху прогрессивное и демократическое значение.

Сюжет «Испанцев», состоящих из пяти актов, построен динамично и передает в целом внешнюю причинно-временную связь и стремительное движение событий, острые социальные и нравственные отношения персонажей, их борьбу за Эмилию, которая составляет суть трагического конфликта. Не менее важно здесь и другое – сюжет расстанавливает в пьесе сцены, положения, ситуации, связывает их в нужную драматическую систему, обусловленную идейным замыслом автора. Тем самым благодаря сюжету действующие лица, переходя от внешних взаимоотношений и столкновений, «погружаются» в определенные жизненные обстоятельства, положения, которые «заставляют» их соответствующим образом проявлять сущность своего характера, раскрывать свой внутренний мир в зависимости от изменяющихся ситуаций. В частности, раскрытие

FreeBusta is knowledge
without borders!

характера Фернандо и его внутренней эволюции осуществляется в единстве действия и монолого-диалогической формы, т.е. системы различного рода морально-психологических самохарактеристик героя и «персонажных» характеристик. В зависимости от изменяющихся обстоятельств они по своему внутреннему содержанию и форме звучат по-разному. Если в столкновении с Алварецом внутренний мир Фернандо обнаруживается в них главным образом в аспекте его нравственной, гражданской, гуманистической сущности, то в сцене свидания с Эмилией его монолог-самохарактеристика имеет уже совсем иное идейно-эмоциональное содержание – это по существу лирический монолог о любви и природе, приобретший черты романтической идиллии, в центре которой поэтизация естественной сущности любви («Под дымкою сребристой мглы ночной Она идет в волшебный замок свой»). Именно в образе Эмилии Лермонтовым утверждается прежде всего, как в поэме «Исповедь», общечеловеческая естественная сущность любви. Хотя героиня – дочь испанского дворянина Алвареца, но по своему возвышенному нравственному облику она – «небесное созданье», ее любовь к Фернандо – романтическая любовь, которая в своей чувствительности и возвышенности не знает ни социальных, ни национальных границ. Более того, любовь Эмилии и Фернандо – божественная любовь, потому что «небесный», т.е. бог, создал их друг для друга (Он: «Мы созданы небесным друг для друга»). Такая любовь заполняет целиком всю жизнь любящих (Фернандо: «Ты все для сердца этого»), для них – лучше смерть, чем жизнь без нее или осквернение ее, потому что в их сердцах любовь сильнее смерти (Фернандо: «иду на смерть», Эмилия: «Пошли мне смерть, о боже, А не бесчестье»). Как в «Исповеди», Лермонтов в трагедии «Испанцы» также поэтически идеализирует романтическую любовь как великую нравственную ценность человеческой жизни, и в этом отношении он продолжал прогрессивные традиции русского романтизма 20-х годов (В.А. Жуковский), проповедовавшего идею моральной ценности личности, которая не утратила своего гуманистического и демократического резонанса и в реакционную эпоху 30-х годов. Идея божественной романтической любви в «Испанцах» явила собой важный аспект лермонтовской концепции естественного человека.

Особенно убедительно идея природного равенства людей в пьесе утверждается благодаря такому важному сюжетному ходу, как сближение Фернандо с простыми людьми общества, с представителями преследуемого в Испании еврейского народа. Здесь автором используется принцип контраста: с одной стороны, изображение цивилизованного дворянского общества, а, с другой, – жизни и нравов простого народа. Изгнанный из дворянского общества и приговоренный к смерти, Фернандо среди простых людей был принят как свой человек, как брат по

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

человечеству. Сближение с миром простых людей, с одной стороны, обнаружило его нравственную близость к людям из народа, к народу, а с другой, – Фернандо открыл в народе иной нравственный мир, чем в цивилизованном обществе, он нашел здесь людей милосердных и гуманных, готовых спасти человека даже другой национальности и веры, если он попал в беду. Так, Моисей, узнав о трагической участи Эмилии, с прискорбием говорит:

Погибнет девушка…а жалко! Жалко!
Я четверть бы именья тотчас дал,
Чтобы ее спасти…. (III, 63)

Для них «различие веры» (христианство у Фернандо, иудейство у Моисея, Ноэми и Сары) и национальности (Фернандо – испанец, Моисей, Ноэми, Сара – евреи) не может затмить общечеловеческую сущность людей, заслонить человека в человеке. Фернандо не боится «осквернить», протягивая свою руку Моисею, потому что он, еврей, – тоже «человек». С точки зрения этих простых людей главное в человеческой сущности – быть «добрым», делать добро друг другу, быть «благодетелем». Это и осуществляет на деле Фернандо и Моисей: первый спасает Моисея от преследователей, а второй – спасает Фернандо, избитого людьми Соррини. Кроме доброты и человечности, Фернандо привлекла в них – в отличие от людей дворянского общества – естественность, непосредственность, слияние с природой, жажда свободной жизни. Лермонтовский герой это определяет формулой: «Ты цвет пустыни, ты дитя свободы: Без правил любишь ты…» (III, 45-46). Последние слова героя о красавице Ноэми не случайны: он приветствует у нее, у простых людей свободу любви, которую не видел в цивилизованном обществе, любви как естественного и мощного человеческого чувства («Любить, как бога»). Ноэми убеждена:

Чего стыдиться, я не понимаю,
Любви! – все любят – что же тут худого (III, 47)

Фернандо приветствует их свободу любви, потому что он сам также воспринимает естественную и божественную сущность человеческой любви. В монологе «Взгляни на тихую луну!», где рисуется поэтическая картина ночного неба, им проводиться слияние романтической любви героев и лирических образов «прекрасной луны» и «тучек», будто «рыцарей-вождей», которые, «теснясь» вокруг нее, тоже любят, ревнуют и досадуют, потому что, по словам поэта, «все в природе дышит сладострастьем»:

Вокруг нее и следом тучки
Теснятся, будто рыцари-вожди,
Горящие любовью, и когда
Чело их обращается к прекрасной,
Оно блестит, когда же отвернут

FreeBusta is knowledge without borders!

К соперникам, то ревность и досада
Его нахмурят тотчас (III, 24)

Раскрывшаяся вскоре тайна Фернандо (христианина и испанца), что он на самом деле еврей, а его отец – Моисей, еще раз акцентирует в лермонтовской трагедии общечеловеческую сущность и равенство людей независимо от их национальности и вероисповедания.

Монологическая форма в трагедии имеет свою внутреннюю структуру, в которой обычно выделяется три основных элемента: во-первых, идеологический, психологический, моральный, во-вторых, эпический, фактический и, наконец, в-третьих, эмоционально-лирический. Так, в монологах людей из народа просматривается сочетание всех трех структурных элементов их формы. Первый из них (идеологический, моральный) отражает понимание ими своего угнетенного сословного положения, их борьбу за моральное равенство и братство людей разной национальности и веры («Я прошу тебя: подумай, Что я твоя сестра, что тот еврей – отец твой»), житейское осознание ими противоречивости христианской религии («Они так превозносят кротость, Любовь к себе подобным, милость, – Но этого пока мы не видим»). Однако в монологах Ноэми центральное место занимает идея романтической любви: такой любовью она любит Фернандо, несмотря на то, что он – «христианин», «чужеземец», любит без взаимности в предчувствии трагического финала («Я умру…Скорей в сырую землю, поскорей»).

Идея естественно – божественной любви была романтически-субъективной, личностной в творчестве юного Лермонтова, и в образе прекрасной еврейки она выражена также, как и в образах Фернандо и Эмилии, глубоко эмоционально и лирически, любовные чувства и страдания персонажей трагедии созвучны переживаниям лирического героя поэта («К Л.*», «Стансы (Мне любить до могилы творцом суждено»), «К ***» («Я не унижусь пред тобою»), «Из Андрея Шенье»). В стихотворении «Смерть» («Оборвана цепь жизни молодой») читаем:

Ужели захочу я жить опять,
Чтобы душой по-прежнему страдать
И столько же любить? Всесильный бог,
Ты знал: я долее терпеть не мог (I, 189-190)

Поэтому монологи и диалоги героев трагедии, наполненные радостью и страданиями романтической любви, проходят на субъективно-лирической волне, они передают как бы непосредственное участие стоящего за ними автора. Такова эстетически – оценочная функция лирического элемента монолого-диалогической формы.

Совсем другие функции выполняет здесь эпический элемент. Так, в одном из монологов Ноэми дает краткое, но поэтическое описание внешнего вида «незнакомца»: этот любовно нарисованный портрет Фернандо – предзнаменование надвигающейся ее любви к нему. В другом

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

монологе героиня рассказывает свой сон, в котором, наряду с нею, действующим лицом был назвавшийся ее «братом» раненый «вчерашний незнакомец». Она «схватила» его «широкий плащ», но он оказался «погребальным саваном». Это был вещий сон – он предвещал трагическую историю появления в еврейской семье «сына» и «брата». Его (то есть Фернандо) спасению и появлению в семье евреев посвящен живой, последовательный, с привлечением речи наемных убийц, рассказ Моисея. В нем акцентируется внимание на том, как жестоко расправлялась инквизиция с неугодными ей людьми, такими, как Фернандо. Вне сомнения, это также способствовало усилению трагической тональности в изображении судьбы Фернандо.

Нравственное сближение Фернандо с народом еще больше противопоставило его дворянскому обществу и святой инквизиции. Узнав о подлом похищении Эмилии, Моисей с иронией говорит ему, обвиняя «святую инквизицию» – «Вот ваша инквизиция святая!», и слова его падали в душе юноши на благодатную почву. Его сердце переполнилось ненавистью и враждебностью, которые одновременно вытесняли в нем добрые чувства, добро («Я был добр!»). В характере героя открывается совершенно новое, бунтарское: его мятежный монолог-самохарактеристика полон демонического чувства мести («Отныне отдаюся мести») и философских мыслей о соотношении своего демонического «Я» и «целого мира», земли и неба. Теперь Фернандо решительно разрывает «союз с землей и небом». Его монолог «Ты думал, я заплачу, старый!» исполнен глубокой нравственно-психологической самохарактеристики, в которой выражено бурное кипение противоречивых чувств, эмоций, желаний героя, но главное в них – это жажда мести. Теперь юноша обвиняет бога в несправедливости («Несправедливый бог, Зачем казнить меня через других») и отказывается «терпеть» и «повиноваться судьбе». Он глубоко почувствовал и осознал, полный безумного отчаяния и трагической обреченности, что только «мстить прекрасно» и что его «подвиг» мести «испугает землю»:

Я отомщу…чтоб целый мир…я то свершу,
Что…я не знаю сам еще, но землю
Мой подвиг испугает..! (III, 64)

В раскрытии этого нравственного перерождения романтического героя главную роль играет вторая сюжетная линия (Фернандо – Эмилия). В кульминационной сцене столкновения с Соррини (IV действие) он спасает честь любимой девушки от развратного патера: совершает свое «геройское преступление» демона-мстителя (убивает ее), вызванное эгоистическими побуждениями «великой» личности («…хотя бы демон удивился Тому, чего я не могу не сделать»). Таким «демоном» он явился – в другой кульминационной сцене (V действие) – в дом Алвареца с трупом Эмилии с тем, чтобы обвинить отца в трагической кончине его дочери. Здесь

FreeBusta is knowledge
without borders!

прозвучал, как последний трагический аккорд, его монолог-прощание над трупом возлюбленной. В форме откровения и самовыражения в нем передана его душевная борьба, кипение скорбных чувств и переживаний, среди которых выделяется три психологических мотива: во-первых, безумная скорбь о желанной, но несостоявшейся свадьбе с любимой («Духи тишины! Вы будете свидетелями свадьбы Моей…»). Во-вторых, Фернандо осознает себя в нравственном смысле «великим» («Как я велик!»), «великим» демонической душой, так как во имя освобождения девушки мог «пожертвовать» не только собой, но и таким прекрасным «созданьем», как Эмилия. Это было внутренним стимулом свершения им «геройского преступления», потому что «великим» «позволено» вершить все – и добро, и зло. В-третьих, в монологе звучит скорбное прощание с телом возлюбленной, чей прекрасный облик еще напоминал о себе, о живой («Глаза, волшебные уста…»). Фернандо понял, что «навсегда простился» с нею, потому что в раю ее «божественный образ» не встретится с его демонской «душой» убийцы («О, я тебя навеки потерял»). Это усугубило его трагическое осознание своей вины («Я сам разрушил…») и безысходного одиночества. Так, с точки зрения Лермонтова, различные формы насилия над человеком порождали у «великих» личностей, людей с «искрой небесного огня» демоническое богоборчество, индивидуалистическое бунтарство, сопряженные со злом, порождали как неизбежные формы борьбы за торжество свободы человека.

Такова (от добра, любви – к демоническому злу) эволюция Фернандо, которая во многом предвосхищает демонических героев лермонтовских поэм. В трагедии она раскрывается благодаря сюжету и форме монологов героя, имеющих свои особенности. В них доминируют главным образом первый и третий элементы их структуры. Дело в том, что он постоянно критически воспринимает и морально оценивает свое социальное положение «безродного» сироты, в различных ситуациях борется за свою любовь, и потому в его монологах звучат любовные откровения, гуманистические идеи, негодующие обличения, жажда демонической мести, которые в своей морально-психологической сущности романтически-субъективны, выражают идейно-нравственные позиции самого автора. Естественно, они дороги Лермонтову, как художник-гуманист он поднимает их на щит, и на почве этой субъективности монологическая речь главного героя трагедии звучит страстно и патетически, нередко имеет ораторский интонационный строй и приобретает яркую эмоционально-лирическую окраску, получающую соответствующую фразеологическую и синтаксическую форму выражения. Но в то же время в его монологах по существу отсутствуют эпические элементы, за исключением монолога о луне, где лирически рисуется им идиллический ночной пейзаж, олицетворяющий романтическую любовь героев:

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Взгляни опять: подобная Армиде,
Под дымкою сребристой мглы ночной
Она идет в волшебный замок свой. (III, 24)

Близки монологам героя, их психологическому содержанию и лирической окраске монологи Эмилии, исполненные любви, душевной невинности и целомудрия. В них также лишь один эпический момент – краткий рассказ об истории зарождения их любви с Фернандо, поэтизирующий ее естественность и романтичность.

В борьбе за красавицу Эмилию Лермонтов вводит в сюжет пьесы (по примеру «Горя от ума» Грибоедова, где развертывается борьба за Софью) новое лицо – патера Соррини, служителя «святой инквизиции» и старого развратника, который придал этой борьбе преступный характер. В отношении Эмилии он вынашивает злой умысел – украсть девушку и сделать своей любовницей. В его осуществлении принимает участие Донна Мария, мачеха Эмилии, которая за «коробку с жемчугом», попирая человеческую совесть и мораль, продает и подло, жестоко обманывает свою падчерицу. Она признается себе:

Прекрасный жемчуг, нечего сказать!..
Алмазы в кольцах точно звезды блещут!
За это мне не должно помешать
Увезть Эмилию!.. (III, 50)

По мере развития сюжета в трагедии обличается развращающие влияние власти золота не только на «людей», на общество, но также и на испанское духовенство, которое во имя своих корыстных целей было готово на любые «злодейства» (Соррини, Доминиканец, «служители инквизиции с начальником»). Один из участников заговора, нанятый Соррини, говорит о нем:

Мы делаем злодейство, чтобы жить,
А он живет – чтобы злодейство делать!.. (III, 33)

В сатирически заостренном образе Соррини это показано особенно эффектно и ярко, и под пером автора он предстает по сути идеологом могучей власти золота. Характерен в этом отношении его монолог-откровение «Что значит золото?», который представляет собой моральную самохарактеристику героя. Здесь золото провозглашается им как общественная сила, которая дает неограниченное право кого угодно «оправдать», «обвинить» и «грешить», не боясь оказаться в аду:

… будто нету денег у меня,
Чтобы купить еще на десять лет
И больше отпущения грехов! (III, 33)

Именно в ней он находит опору для осуществления своего гнусного умысла украсть Эмилию и отомстить ей за ее «смех вчерашний» («но я ей отомщу за гордый смех. Хотя б была моей последней жертвой!»). С монологом-откровением внутренне связан другой монолог, монолог-

FreeBusta is knowledge
without borders!

исповедь «Сегодня, может быть, увижу я», в котором самохарактеристика построена как его нравственное, данное в гиперболической форме, саморазоблачение, до конца обнажающее эту фигуру подлого лицемера, плута и развратника («Я сотворен, чтоб жить и наслаждаться»). Главное в его монологе-исповеди – овладение «важной наукой» обмана и лицемерия, для того чтобы быть «достойным» «шапки кардинала» («Обманывать и лицемерить научусь!»). Больше того, его саморазоблачение переходит в религиозную сферу, оно касается основ самого церковного учения, которое расценивается им как ложное, потому что оно противоречит «законам природы»:

Ужель закон в сей толстой книге
Сильней закона вечного природы?
Безумец тот, кто думал удержать
Ничтожным правилом, постановлением
Движение природы человека (III, 68)

Религиозную проповедь ада и рая патер пренебрежительно называет «сказкой», сочиненной для «толпы доверчивой, слепой», и в которую «велит не верить добрый смысл».

Кроме того, сущность этого типа раскрывается также при помощи художественного приема: утрированное обнажение его противоречий между высокими проповедями, красивыми словами и мерзкими поступками, безнравственным поведением. С одной стороны, он проповедует, что люди, служа королю и церкви, должны «добрыми делами» заслужить божье «прощенье» за «грехи», учит «смиренью» и «примером» для себя как священника берет Христа (того, «кто на кресте распят»). Он яростно выступает против человеческих «страстей», особенно «пламенной любви», и устрашает ее ужасными «следствиями». Но с другой стороны, Соррини эгоистически убежден, что рожден для собственного наслаждения («О наслажденье! Я твой раб, твой господин!»), и во имя его он готов и способен на все – это демонстрируют его поступки и поведение. Питая низменную страсть к Эмилии, он задумал украсть ее, чтоб сделать своей любовницей, и подкупленных им наемных «бродяг» «наставляет употребить для этого все злодейства» («Яд, страх, огонь, мольбу, употребите, Убейте мачеху, служителей, отца»). Больше того, патер как бы подводит идеологическую и моральную базу под свое желание «любить», (т.е. иметь любовницу), которая явно идет в разрез церковным учением и его догматами. Поэтому в схватке с Эмилией и Фернандо он ведет себя и действует как настоящий вероотступник, преступный безбожник, в словах и действиях патера – обман и лицемерие («Мне трудно носить поныне маску»). В IV и V действиях трагедии он до конца раскрывается как гнусный клеветник, жестокий палач, жаждущий кровавой расправы над Фернандо ради обладания женщиной и своего благополучия.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Как у служителя католической церкви и проповедника его монологи и диалоги обрели свои характерные особенности – в них на лицо соединение преимущественно первого (идеологический, моральный) и второго (эпический) элементов их структуры. В центре монологов патера – смиренное служение королю и церкви и в то же время идея подавления человеческих «страстей», особенно любви. Он стремится отказать человеку в возможности полной и свободной интимной жизни, которая якобы делает его душу «несчастной» («…и она Достойна сожаления бесспорно»). С этим моральным выпадом против любви связана художественная функция эпического элемента в его монологической речи. В подтверждение своего выпада против «пламенной любви» Соррини наставительно и с нравоучительной целью рассказывает историю отравления одной «девушкой» из ревности своего «любимца», «писца», служителя инквизиции, «следствиями» чего стали – ее жестокое наказание и «мученья смерти» в руках инквизиции. Своим рассказом патер стремится запугать людей свободной и «пламенной любовью», запрещает жить полной душевной жизнью, когда «трепещет сердце от всего, От радости, печали, ревности, любви, надежды…» (III, 15). Гиперболически заостренный образ Соррини явно свидетельствовал, на наш взгляд, о зарождении в трагедии «Испанцы» такой характерной особенности лермонтовской драматургии, как сочетание возвышенно-трагического и низменно-сатирического способа изображения, трагедийной и сатирической линий драматического действия.

Несколько иные функции выполняют структурные элементы монологической формы у Алвареца. В отличие от священника Соррини он рьяно отстаивает свое дворянское господство и право подавлять людей «низкого» происхождения, но одновременно при этом он не прочь порисоваться своей родовитостью, благородством и гуманностью. С этой целью автор вносит в его монолог повествовательный элемент – краткий рассказ об истории случайного нахождения им «бедного ребенка» (будущего Фернандо), которого он, поступив благородно, у себя приютил. Однако тут же, в ходе монолога и диалога с Фернандо, он оскорбляет и унижает его человеческое достоинство, называя родителей ребенка «негодяями», «подлыми», а самого Фернандо – «плутом, найденышем». Тем самым Лермонтов, обращаясь к приему обнаружения противоречий героя, показывает, что на деле это дворянское благородство и гуманность Алвареца оказываются лицемерными, лживыми. В другом его монологе эпический элемент посвящен – опять-таки в обличительных целях – описанию им портретов своих дворянских предков и рассказу об из родовитости, чинах и благодеяниях. Здесь Лермонтов также использует тот же прием фиксации противоречий персонажа, одного из высокопоставленных служителей инквизиции: с одной стороны, родовитость, важный сан, был «не в малых людях», а с другой, – его

FreeBusta is knowledge
without borders!

церковная деятельность заключалась только в кровавых злодеяниях («Три тысячи неверных сжег и триста В различных наказаниях замучил»). Так Лермонтов, используя эпические элементы монологической формы беспощадно обличает испанское дворянство, срывая с него маски лицемерия и ложного благородства.

Как уже отмечалось, трагедия «Испанцы» создана в рамках драматургии романтизма. Главным методологическим принципом ее сюжетно-образной и художественно-стилевой системы был романтический субъективизм, который заявил о себе прежде всего в образах Фернандо, Эмилии и простых людей (Ноэми, Моисей, Сара). Обратим внимание на образ главного героя трагедии: субъективное начало образа Фернандо непосредственно связывает его с героями «демонических» поэм Лермонтова («Демон», «Аул Бастунджи», «Измаил-Бей»), в том числе и с его лирическим героем («Я не для ангелов и рая», «1831-го июня 11 дня»), являвшемся выразителем демонического мировосприятия, которое по своему существу характеризуется как мятежное, отрицательное. Фернандо и героя юношеской лирики поэта типологически сближают индивидуалистическое бунтарство, протест («и полно мне терпеть!.. Отныне отдаюся мести»), трагическое одиночество, разрыв «союза с землей и небом», гипертрофия мощи и величия своей «гордой души» («С такой душой ты бог или злодей», «Как я велик!» (Фернандо), способность и готовность совершить «высокое» зло («много зла Она свершить готова», «Я сам разрушил» (Фернандо), предчувствие трагического финала («Кровавая меня могила ждет», «Как жил, так умрешь» (Фернандо). Вместе с тем субъективное духовное начало образа Фернандо непосредственно соотносит его с идеологией и умонастроениями молодого поколения современной Лермонтову России. Такими субъективными нитями связывающими их, были прежде всего демонизм, демоническое, бунтарство, которые представляли собой идеологическую форму борьбы за свободу личности. Вне сомнения, гуманистические и демократические идеи трагедии «Испанцы» были порождены российской действительностью 30-х годов, в том числе и такие идеологические формы борьбы, как демонизм и идеальная концепция природного человека. Именно на этой основе в трагедии утверждается не «условный историзм»[1], а романтический историзм образов, имеющий отличительные черты, как и в юношеских поэмах Лермонтова. В нем отчетливо просматриваются два начала: современное и объективно-историческое. Первое из них соотносит образы трагедии – прежде всего образ главного героя – с лермонтовской эпохой и обусловливает его модернизацию как по линии духовно-нравственной сущности, так и по линии стилистики речи. По своей стилистической форме гражданские, обличительные, лирические монологи

[1] Лермонтовская энциклопедия. М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1981, с. 200

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Фернандо весьма близки юношеской лирике Лермонтова, соответствующим гражданским и интимным стихотворениям поэта. В них та же, как и в лирике, политическая лексика и фразеология (равенство, дитя, свободы, закон – тиран, суд и др.), церковно-религиозная лексика и словосочетания (ад, рай, земля и небо, бог, демон, ангелы, грех, рок, христиан и т.д.), этическая лексика и фразеология (злодей, ненависть, презрение, раскаянье, зло, добро, совесть и т.д.). Здесь налицо аналогичные – иногда повторяющиеся – субъективно-лирические формы романтического стиля: эффектные эпитеты (волшебные уста, божественный, несправедливый бог, добродетели великой); красочные, эффектные метафоры (взор прикован, удар судьбы, кровью купила рай, я мести душу подарил, ангел души моей); немногочисленные экспрессивные, порой неожиданные гиперболы (Она святей, чем все святые ваши, …хотя бы демон удивился тому, чего я не могу не сделать); перифразы (небесное созданье, немых гробов бесчувственные жертвы); красочные олицетворения (Вокруг нее и следом тучки Теснятся, будто рыцари-вожди, Горящие любовью); сравнения (рука, как лед и т.д.). Разумеется, они создавали в большей или меньшей степени – если говорить в отношении лирики – усложненный романтически-экспрессивный поэтический стиль стихотворений поэта («1831-го июня 11 дня», «Небо и звезды», «Я не для ангелов и рая», «Настанет день – и миром осужденный» и др.). Однако даже в патетических монологах Фернандо он в значительной степени утрачивает свою усложненность – особенно в синтаксической системе языка, – поскольку монологи предполагают устную (на сцене) и объективированную (отделенную от автора) речь. В связи с этим они закономерно приобретают в той или иной мере характер разговорной речи, которая исключает изобилие экспрессивно-лирических средств стилистики, в том числе таких, как непрямые формы романтической фразеологии (метафорическая, перифрастическая и т.д.). Кроме того, усиление разговорного стиля речи персонажей достигается благодаря разностопности нерифмованных стихов, частым использованием переносов (особенно в страстных монологах Фернандо):

Эмилия!
Теперь как прежде всеми ты забыта,
Но я с тобой!.. (III, 93)
……
Зачем же небо довело меня
До этого? (III, 92)

Причем это находится в гармонии с самой синтаксической системой их языка, в которой заметное место занимают короткие, нередко законченные или обрывочные фразы, назывные, неполные, нераспространенные, а также вопросительные и восклицательные предложения. В прощальном монологе Фернандо читаем:

FreeBusta is knowledge
without borders!

Зачем же он не удержал судьбы?
Он не хотел!
……
…Я навсегда простился
С тобой, когда удар судьбы свершился!
Я сам разрушил….сам отвергнул, сам
Свою надежду уничтожил…О! Прощай!
Прощай! прощай! ты спящий ангел!
Бледна! бледна!.. мертва… (III, 93)

Наконец, нельзя не отметить, что разговорную окраску речи действующих лиц трагедии (как положительных, так и отрицательных) в определенной мере придавало употребление разговорно-бытовой лексики, иногда в просторечной форме (Фернандо: ломоть, поносить, час бил, взбалмошный и др.; Алварец: найденыш, выдет худое, неидет, жидовское отродье; Сорррини: да чур, смерть или победа на волосе висят; Ноэми: шитво, что же тут худого). Сюда следует отнести и использование в монологах, диалогах и репликах целого ряда афоризмов, метких выражений, заключающих в себе житейскую мудрость (Фернандо: «…не могу себе представить, Чтоб мертвые имели предрассудки!», «Как счастлив тот, кто может, оказав Добро один раз в жизни человеку, Бранить его глупцом сто раз – и каждый день!» и т.д.).

Кроме Фернандо, черты субъективизма и романтической модернизации прошлого довольно явственно ощущаются также в образах дворянской девушки Эмилии и еврейки Ноэми, причем как в их внутренней сущности, так и в речевой форме. В этих образах утверждается гуманистическая идея природной моральной ценности и достоинства человеческой личности и прежде всего общечеловеческой естественной сущности любви. Если в образе Эмилии акцент сделан на силе и божественности любви, то в образе Ноэми – на ее естественности и общечеловечности («все любят»). Ее черты как природного человека четко определил Фернандо следующими словами:

Ты цвет пустыни, ты дитя свободы:
Без правил любишь ты… (III, 45-46)

Но главное – в этом образе человека из народа впервые выражено в творчестве Лермонтова весьма важное с концептуальной точки зрения слияние природного и общенародного начала, устанавливается непосредственная связь сущности естественного человека с жизнью простого народа, что получит свое дальнейшее развитие в кавказских поэмах («Аул Бастунджи»).

Объективно-историческое начало (кроме современного) романтического историзма трагедии «Испанцы» заключается в том, что трагическое действие и персонажи в ней изображаются с большей или меньшей соотнесенностью их с исторической действительностью Испании

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

15-17 веков. Как романтик Лермонтов не заботился о верности и точности воспроизведения истории Испании, ему важно было другое: на ярком, животрепещущем материале решить острую в социальном и нравственном отношении проблему жизни незаурядной личности в условиях низменного общества. Именно такой материал предоставила ему общественная жизнь Испании того времени, которая была созвучна российской действительности, положению личности в реакционную эпоху 30-х годов в России. В целом Лермонтов исторически и фактически верно воссоздает, развертывая трагический сюжет, картину общественных отношений в Испании: социальное неравенство и борьбу в испанском обществе (Алварец – Фернандо) и порождаемую ими нравственную и правовую атмосферу высокомерия и презрения в отношении к людям «неблагородного» происхождения («Бедняга, плут, найденыш!.. ты не помнишь, Что я, испанский дворянин, могу Тебя суду предать…»), национальное и религиозное угнетение еврейского народа (Моисей, Ноэми, Сара):

Гонимый всеми, всеми презираем
Наш род скитается по свету: родина,
Спокойствие, жилище наше – все не наше. (III, 39)

Наконец, в трагедии обличается владычество и произвол католической церкви, которая с помощью «святой инквизиции» расправлялась со всеми еретиками, подвергая их «кровавым пыткам» и сжигая на костре. Преступные дела инквизиции обрисованы патером Соррини в его наказе наемным убийцам:

Яд, страх, огонь, мольбу, употребите,
Убейте мачеху, служителей, отца,
Лишь мне испанку привезите… (III, 31)

Национально-исторический колорит Испании 15-17 веков воссоздается не только благодаря воспроизведению тех или иных закономерностей общественной жизни страны, но и с помощью фиксации таких жизненных реалий того времени, как еретик, трубадур, раввин, инквизиция, индульгенция, донос («убийственная бумага»), кровавая пытка, сжигание на костре, испанский суд, как сословные, церковные и государственные наименования представителей господствующей элиты: король, Великий Инквизитор, патер, кардинал, «испанский дворянин». Кроме того, нужный автору исторический колорит привносится в трагедию также описанием бытовых и предметно-вещных реалий эпохи: гостиная Алвареца с портретами предков, вещи (широкий черный плащ, шляпа, цитра), оружие (шпага, кинжал). Сюда же следует отнести и специфические лексические элементы в речи действующих лиц «Испанцев», которые выполняют аналогичную художественную функцию. Прежде всего это – историзмы: иезуит, индульгенция, инквизиция, еретик, иудей, а также церковные имена (Доминик, Лютер) и исторические

FreeBusta is knowledge
without borders!

названия (Израиль, Ерусалим). Однако надо отметить, что речь действующих лиц в трагедии – в соответствии с ее романтической поэтикой – слабо индивидуализирована, и поэтому речевая форма их монологов с точки зрения лексической, фразеологической, синтаксической предстает во многом сходной.

Напротив, по своей структуре и функции структурных элементов монологи (в том числе диалоги и реплики) персонажей, представляющих противоборствующие сословные и моральные силы, имеют, как мы видели, во многом различный характер. Он соответствует развитию драматического действия и конфликта трагедии и находится в гармонии с ее композиционным построением по контрастному принципу. По этому принципу первые три акта пьесы включают конкретные «сцены», ситуации драматического действия, противоположные по своему идейному и моральному содержанию, а также и эстетической окраске. I акт: в первой сцене (Алварец – Фернандо – Соррини) царит гнетущая атмосфера подавления личности, порождающая возникновение конфликта. Ей противостоит вторая, возвышенная сцена, наполненная духом романтической любви и гуманности. II акт: первая, низменная, сатирически заостренная сцена (Соррини – «испанцы» – «бродяги»), наполнена атмосферой подготовки преступного заговора и насилия над Эмилией. Она контрастирует со второй, возвышенной, идеальной сценой (Ноэми – Моисей – Сара – Фернандо), которая знаменательна выражением прекрасных чувств естественной любви, народной доброты и подлинной человечности. III акт: в первой, низменно-безобразной сцене (Алварец – Донна Мария – Эмилия) царит атмосфера низкой продажности, человеческой подлости и преступного обмана героини. Ей противоположна вторая, возвышенная, идеальная драматическая сцена (Фернандо – Ноэми – Моисей), которая полна страданиями любви, народной добротой, гуманностью, жаждой демонической мести. IV акт, трагический (Соррини – Фернандо – Эмилия), стоит особняком в композиционной структуре пьесы: он развертывает ее кульминацию и проходит единым драматическим потоком, совмещая в нем и монологах, диалогах действующих лиц возвышенно-трагическое и низменно-комическое, сатирическое. Здесь противоборствующие силы непосредственно столкнулись в лице Фернандо и Соррини, и действие происходит не в разных местах, как до сих пор, а в одном месте – в доме Соррини, и таким образом поле непримиримой борьбы между ними сузилось до предела. В этой борьбе за Эмилию до конца обнажается преступность патера («О, верх злодейства в человеке!») и в то же время утверждается демоническая мощь и месть главного героя. V акт, финальный, состоящий из двух сцен: в первой (Алварец – Фернандо – Соррини – доминиканец – «начальник» – «служители инквизиции») продолжается противостояние и борьба низменно-безобразной и

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

возвышенно-трагической сторон, которая в доме Альвареца разрастается до столкновения главного героя с самой кровавой инквизицией. Здесь до конца раскрывается ее преступность и лицемерие и вместе с тем поэтизируется величие «геройского преступления» Фернандо, а также акцентируется трагическое осознание им своего демонического одиночества. Во второй сцене действие трагедии уже переносится на улицу, в «народ», и таким образом развязка происходит в атмосфере противоречивой реакции, откликов в народной толпе относительно демонической фигуры Фернандо и его казни. В ней определилось противостояние, с одной стороны, низменной, негативной реакции а, с другой, – возвышенно-трагической («И думал сделать ей добро, не зло!»). Следствием последней явилась в развязке «Испанцев» и новая трагедия, созвучная трагическому финалу главного героя – сумасшествие любящей Ноэми. Однако в финале пьесы, прорываясь сквозь эту противоречивую реакцию народа, звучит гуманистическая и демократическая мысль – мысль о моральном равенстве всех людей независимо от их национальности и вероисповедания (еврей Фернандо – «сын человека»).

III

Юношеский период творчества Лермонтова в области драматургии был завершен пьесами «Menschen und Leidenschaften» (1830) и «Странный человек» (1831), которые уже непосредственно вводят в русскую действительность эпохи 30-х годов. Хотя надо сказать, что авторский замысел и здесь по существу остался тем же – показать внутреннее перерождение чистого и «доброго юноши» в демоническую личность. Иначе говоря, в них решается в жизненно-бытовом аспекте лермонтовская морально-философская проблема добра и зла, точнее – превращение добра в демоническое зло. Если в трагедии «Испанцы» был развернут конфликт, отражающий общественные противоречия и борьбу послереволюционной Испании и имеющий историческое значение, то в трагедии «Menschen und Leidenschaften» и драме «Странный человек» конфликт переключен в рамки внутридворянских отношений и противоречий, в виду чего его социальная направленность явно ослаблена. Здесь драматический конфликт замкнут в кругу семейных имущественных, нравственных и интимных отношений поместно-дворянского общества. Объясняется это тем, что в основу изображения этих семейных отношений, распрей легли автобиографические факты, которые в те годы глубоко волновали душу поэта. Больше того, как показывает предисловие к драме «Странный человек», замысел Лермонтова сводился прежде всего к «изложению» «происшествия истинного», раскрывающего драматическую историю любви незаурядного юноши («Я должен был оправдать тень несчастного!»), за которым стояла личность самого автора. Как

FreeBusta is knowledge
without borders!

романтические образы Юрия Волина и Владимира Арбенина глубоко субъективны и к тому же отмечены автобиографическими чертами, и поэтому, думается, с ними связано постижение в пьесах возникновения и формирования демонизма, демонического мироощущения самого поэта, выраженного в образе романтического героя юношеской лирики («1831-го июня 11 дня», «Настанет день – и миром осужденный»). В этом плане Лермонтову было важно запечатлеть в них те факты, события семейных и нравственных отношений, которые были характерны как для его личной жизни, так и для жизни Юрия Волина и Владимира Арбенина и которые обусловили психологический перелом в ее течении и становление демонизма. В отличие от лирики лермонтовские пьесы предоставили для этого колоссальные возможности, в частности, для более острого, концентрированного и драматического (с трагической окраской) воспроизведения семейно-бытовых событий.

В обеих пьесах охваченные в них жизненные события определили развитие двух линий сюжета: семейно-бытовую и интимно-любовную, которые развертывают внутреннюю эволюцию главных героев (Юрия Волина, Владимира Арбенина). Для того и другого характерна в целом такая же духовная и нравственная эволюция, как и для Фернандо, но раскрывается она в каждой из пьес по-разному. Так, в «Menschen und Leidenschaften» несомненно большую роль играет семейно-бытовая сторона конфликта, основанная на противоречиях имущественных отношений, на «распри» из-за помещичьей собственности. Уже в экспозиции, освещающей расстановку действующих лиц, выясняется, что в отношениях между отцом Юрия Николаем Михалычем и его бабушкой Марфой Ивановной – «жестокая распря», которая угнетает и ранит сердце юного Юрия, и что он любит Любовь, дочь своего дяди, любит трудной, мучительной любовью. Как видим, образ Юрия Волина оказывается в центре экспозиции с ее семейно-бытовой и морально-психологической сторонами, потенциально заключающей в себе развитие двух сюжетных линий.

Характер романтического героя раскрывается главным образом в его монологах-самохарактеристиках, которые наполнены интимно-любовным, психологическим, философским и гражданским содержанием. Оно в значительно большей мере – по сравнению с монологами Фернандо – включает в себя психологический самоанализ героя, обнажающий его внутреннюю жизнь в прошлом и в настоящее время. До развертывания событий в драме Юрий был по-детски «беззаботным», «доверчивым», «простосердечным» юношей. Он любил природу, был близок к ее естественным законам, к людям («старался я узнавать сердце человеческое») и жил мечтой о «земном, общем братстве» всех людей, не лишенной гражданского содержания, что явно сближает его с героем декабристской поэзии («прекрасная мечта земного, общего братства, у

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

которого при одном названии свободы сердце вздрагивало»). Это с одной стороны. Но, с другой стороны, в своем самоанализе он с горечью констатирует то, что его никто не понимал в окружающей низменной и чужой ему дворянской среде, для которой главное значение в обществе имели имущественное положение, собственность, богатство, деньги: (Ср., то же самое говорит Александр («Два брата»): «Я был готов любить весь мир, – меня никто не любил – и я выучился ненавидеть»). Кроме того, ее моральную атмосферу характеризовали клевета, ложь, невежество и обман. Само собой разумеется, любовь Юрия к «свободе человечества» здесь восприняли как пресловутое «вольнодумство», он испытал на себе «несправедливость, злобу» людей – «подлых тварей», среди которых были и родные, близкие ему существа (бабушка Марфа Ивановна, дядя Василий Михалыч, отец Николай Михалыч). Его моральное обличение провинциального дворянства постоянно пронизывает эмоционально-лирическая струя, которая выражает идейно-эстетическую оценку окружающего общества, его презрение и ненависть к «подлым тварям» («Я окружен такими подлыми тварями – все так мне противоречит!»). В этой атмосфере лжи, подлости и «несправедливости» лермонтовский герой испытал разочарование, утратил интерес к жизни («и что для меня жизнь»), почувствовал «преждевременную старость души» («что снова блеснет разочарованной душе двадцатилетнего старика»), и, таким образом, с точки зрения психологической структуры характера, Лермонтов раскрыл в нем черты байронической личности, близкой онегинскому типу. И также, как герой пушкинского романа, Юрий Волин предстает с точки зрения общественно-практической деятельности как «лишний человек», «умная ненужность» (ср. «Джюлио»).

Однако на этом Лермонтов не завершил конструирование психологической концепции романтического героя трагедии, а продолжил его и сконцентрировал внимание – и это самое главное – на дальнейшей эволюции и перерождении Юрия в демоническую личность. С этой целью автор использовал возможности драматического действия, развивающегося в единстве с движением диалого-монологической формы. Одним из факторов этой эфолюции главного героя были имущественные противоречия между Марфой Ивановной и Николаем Михалычем, их постоянные «распри» из-за Юрия и наследства, заключающие основную пружину конфликта в развертывании семейного сюжета, получающего черты бытовой комедии. Образ Марфы Ивановны является главным в этом сюжете, поскольку выступает «столпом» дворянско-помещичьего быта провинциальной России: это богатая и властная помещица-крепостница, жестокая с крестьянами-«рабами», но в то же время теща и бабушка. Именно она являлась источником конфликта в семействе Громовых-Волиных, потому что была невежественной, жадной и нечестной женщиной. Автор использует различные приемы комического

FreeBusta is knowledge
without borders!

изображения своей героини: утрируется ее постоянная господская грубость, бранчливость в общении с дворовыми, что отражается в соответствующей лексике и фразеологических оборотах речи («Как дура, скотина.., велю надавать пощечин.., змея проклятая…»). Она изображается комически-безобразной и отвратительной благодаря акцентированию противоречий между ее словами (осуждает других людей: «Ох! злые люди») и собственными поступками: отняла у зятя «материнское именье», поступив нечестно и низко. Марфа Ивановна предстает подлой и комически-низменной в своих попытках, действиях, направленных на то, чтобы восстановить Юрия – при очевидной безуспешности – против доброго и благородного отца. Набрасывая психологический портрет Марфы Ивановны, Лермонтов больше всего останавливает внимание на ее ханжестве: набожная, приверженная молитвам, она в то же время наставляет Дарью подслушивать и доносить ей о разговорах отца с сыном. А сцена чтения Евангелия приобретает в пьесе прямо-таки сатирический характер: она построена на комических контрастах человеколюбивых заповедей Евангелия и низменных, недобрых реплик и действий Марфы Ивановны. Она утверждает, что не дала бы Христа на «растерзание», между тем сама втянулась в мерзкий заговор против совершенно невинных внука и зятя. Она единодушна с Евангелием в осуждении лицемерия («снаружи является красны, внутри же полны… всякой нечистоты»), видит его у других людей, но совершенно не замечает и не хочет замечать в себе самой. В Евангелии сказано, что, молясь богу, надо прощать своему обидчику, но набожная Марфа Ивановна не может простить даже мальчику разбитой «хрустальной кружки», оскорбляет его («разбойник», «мерзавец») и велит выпороть «на конюшне». С авторской точки зрения, ханжество – это отсутствие истинной веры в бога и библейские заповеди, и поэтому ханжи типа Марфы Ивановны – люди, лишенные божественной чистоты, добра, справедливости и как следствие погрязшие в жестокости, подлости и обмане. Обличение невежества Марфы Ивановны в диалоге-споре с Николаем Михалычем дается также юмористически, при помощи комических контрастов: с одной стороны, умные, компетентные рассуждения Николая Михалыча о европейском просвещении, науке, а, с другой, – ее невежественные оценки немецкой науки, философии («Сохрани бог от философии! Чтоб Юрьюшка сделался безбожником?»), бранные слова в адрес немецких ученых («все колбасники, шмерцы!.. дураки»). На фоне умных суждений Волина невежество Марфы Ивановны предстает особенно вопиющим. Здесь в ее лице впервые решалась Лермонтовым в раннем творчестве тема ограниченного, деспотичного провинциального дворянства («Вадим»).

Но самовластная крепостница питала необузданную любовь к внуку Юрию, и таким образом он стал главным предметом – наряду с подаренным отцу имением – распрей между «хитрой» тещей и зятем.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Именно столкновение на этой почве явилось завязкой (II действие, явл.3) семейно-бытового сюжета. Ее истинное лицо как самовластной помещицы и тещи-«злодейки» раскрывается в драме посредством монолога и диалога Василия Михалыча (Действие III). Его монолог – правдивое «изобличение хитрой старухи», в нем – наряду с моральным содержанием – большое место занимает эпический элемент, который заключает в себе рассказ о фактической истории семейных и имущественных отношений Николая Михалыча и Марфы Ивановны, имеющий эмоциональную окраску, передающую его отношение к противоборствующим лицам. В этой драматической истории отец Юрия предстает благородным, добрым и гуманным человеком («сделал жертву» – оставил сына у «больной старухи», всегда ей уступал), а теща – подлой и бесчестной обманщицей («поселяла» в Юрии «ненависть к отцу», «отравила его жизнь», отняла подаренное при жизни дочери имение («почла отца твоего за ничто!»), поставила условие, если Николай Михалыч возьмет сына к себе, то лишит его «наследства навсегда»). Во внутрисемейной борьбе Юрий осознавал себя «добычей, раздираемой двумя победителями», и это мучительное положение «между «двумя огнями» глубоко угнетало его («все это рушится на голову мою») и травмировало душу. Он переживал внутреннюю борьбу между чувством долга перед отцом и благодарностью бабушке за воспитание и «благодеяния», которую переносил как «пытку» («Еще пытка… Скоро ль вы насытитесь…»). Поэтому не случайно вся эта история «семейственных» распрей из-за наследства вызвала в нем страстную ненависть к низменности и подлости «людей» («Я узнал тебя ненависть»), в том числе и своей бабушки («Чтобы ей подавиться ненавистным именьем!»). Юрий «слишком хорошо узнал людей» («Зачем я не могу любить вас как бывало»), разочаровался в них и теперь готов был совершить «разрыв» с ними, с землей. Больше того, в нем пробудилась «жажда мщения», он почувствовал в ней «сладость», «нектар земной» – это были первые демонические чувства романтического героя, первые демонические черты отношения к миру. Поэтому было вполне естественным и нравственным его желание покинуть бабушку и уехать с отцом, которого она прямо ему в лицо поносила оскорбительными словами «злодей, негодяй, которого я ненавижу». Это – кульминационная сцена в трагедии (Действие III, явление 2,3), которая имела свои последствия и продолжение в отношении судьбы главного героя. В борьбе за Юрия, стремясь вернуть его, Марфа Ивановна дала себя втянуть в подлый заговор против Волиных с целью поссорить отца с сыном. Лермонтов ввел в сюжет пьесы эту грязную интригу для того, чтобы показать с помощью драматического действия, до какого нравственного падения может дойти самовластная барыня в борьбе за свои своекорыстные интересы. Инициатором заговора была служанка Дарья, являвшаяся по существу двойником Марфы Ивановны, передававшим основные черты морального

FreeBusta is knowledge
without borders!

облика своей барыни и повторявшим ее во всем (презрение к бедным родственникам, осуждение современной жизни). Для нее «поссорить отца с сыном – «экая важность», это всего лишь, маленькая комедь». А Марфе Ивановне заговор пришелся по душе потому, что она тем самым получила прекрасную возможность отомстить обоим Волиным, отцу и сыну («Месть …месть! злодеи»), хотя это и шло в разрез с ее намерением вернуть внука обратно. Комический характер затеи с заговором в том, что самовластная, но недалекая Марфа Ивановна оказалась на поводу у хитрой и коварной Дарьи, имевшей в этом деле свой корыстный интерес. Оружием заговора стала клевета, обрушившаяся на голову Юрия: через слуг довести до сведения Николая Михалыча, будто он говорит бабушке одно, а отцу другое. Ослепленная местью, Марфа Ивановна не поняла, что эта грязная затея может обернуться трагически против нее самой, она явно недооценила своей любви к внуку, который едва ли мог перенести ссору с отцом. Таким образом, интрига с заговором против Волиных получила в пьесе трагикомический характер.

В осуществлении клеветы и ее раздувании неожиданно оказался участником брат отца – Василий Михалыч, который, узнав из письма о любви Юрия к его дочери, решил ему отомстить как «обольстителю двоюродной сестры». Тем самым автор внес в сюжет трагедии еще одну интригу, связанную с личностью главного героя, с тем чтобы показать, что он оказался как бы под двойным, перекрестным «мстительным» огнем и над ним, над его судьбой сгущаются черные тучи. В любви Юрия к Любови Василий Михалыч усмотрел только «обольщение», так как считал совершенно противоестественной такую связь дочери с «братом двоюродным» («с братом двоюродным любовное свидание – где это на свете видано»). Чтобы отомстить Юрию, он раздул услышанную клевету, дополнил своей клеветой и ложью («Надобно солгать. Я – я слышал…») с одним намерением – облить грязью родного племянника. Так, с его слов Юрий якобы сказал бабушке, что «наговорил» про нее отцу такое, что тот с нею «побранился», и поэтому теперь она имеет «полное право ему указать порог». Тем самым Василий Михалыч поставил Юрия под удар как якобы безнравственного и подлого человека и восстановил отца против него, реакция которого на услышанное из уст брата была предельно грубой и оскорбительной («Ужасное бесстыдство», «Непостижимый случай. Сын …изверг!»). Таким образом, Юрий, возвышенный, чувствительный и незаурядный герой трагедии «Menschen und Leidenschaften», стал жертвой нескончаемых распрей близких ему людей и их низкой клеветы – его проклял отец.

Клевета Василия Михалыча была вызвана его намерением оградить свою дочь от любовных притязаний Юрия. Таким образом, здесь, в этом действии (V) трагедии, пересеклись обе ее сюжетные линии: семейно-бытовая и интимно-любовная. До сих пор они развивались параллельно, не

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

пересекаясь, но взаимосвязанно и дополняя друг друга в плане художественного постижения личности и трагической судьбы центрального героя. Вторая сюжетная линия развивается непродолжительно и стремительно, потому что в основе ее психологически сложные интимные отношения дружбы и любви в жизни эмоционального юноши. Если семейно-бытовой сюжет в «Menschen und Leidenschaften» получил черты бытовой комедии, то интимно-любовный сюжет развертывается как психологическая трагедия в центре которой мучительная история любви и ревности главного героя. В связи с историей романтической любви в пьесе отображается и процесс перерождения незаурядного юноши в демоническую личность, одним из основных факторов которого была его любовная драма. Эта история любви обнаруживает глубокую чувствительность души Юрия (Заруцкой: «Неужели человек может быть так чувствителен, что всякая малость раздражает его до такой степени»), которая была источником его необыкновенной страстности, любви и ревности. На этой основе базировался глубокий психологизм трагедии ее психологическое течение, которое сосредоточивается главным образом вокруг сюжетного звена Юрий – Заруцкой – Любовь. Важнейшей формой психологизма, психологического содержания трагедии являются по-прежнему монологи-самохарактеристики главного героя, а также монологи-характеристики его возлюбленной Любови и Заруцкого. Главную роль в раскрытии душевного мира Юрия играют такие средства поэтики трагедии, как общие, суммарно-обобщенные, так и развернутые и детальные психологические характеристики, которые даются в монологах, диалогах, репликах центральных действующих лиц.

Близкий друг Волина Заруцкой – «веселый, удалой» гусар: в отличие от Юрия его совершенно не волнуют проблемы общественного бытия, ему неинтересно философское понимание природы и «творений человечества», и жизнь ему рисуется легкой, веселой и беззаботной («этими пустяками не занимаемся – нам жизнь – копейка, зато и проводим ее хорошо»). В пьесе он изображен как психологический антипод Юрию Волину, играет роль контраста возвышенному герою с тем, чтобы подчеркнуть его сложную душевную жизнь, его глубокие переживания и страдания. Диалоги с Заруцким, вопросы и реплики друга как бы направляют и диалогическую речь Юрия в нужное автору русло – на освещение прошлого героя (I действие, явл. 5), на его теперешнее душевное состояние «двадцатилетнего старика», на его «безнадежную любовь». Кроме того, Юрий нашел в нем человека, друга, который ему сочувствовал и понимал его («меня никто после тебя не понимал») также, как и его возлюбленная Любовь Волина. Наконец, образ Заруцкого дан в пьесе как объект ревности для мучительно любящего Юрия, без чего эта сюжетная линия не получила бы столь драматического напряжения и трагической тональности.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Как Заруцкой и Юрий, в трагедии также противопоставлены образы двух сестер – Элизы и Любови. На нем взгляд, в их психологической обрисовке ощущается некоторое влияние пушкинского романа «Евгений Онегин». Так, старшая из них Элиза своим жизнеощущением близка Ольге Лариной: это кокетливая и пустая барышня, мечтающая только о том, как бы выйти замуж. И ее интимные отношения с гусаром Заруцким естественно и закономерно идут к этому финалу. Любовь же Волина близка Татьяне Лариной, родственна ей своей духовностью, начитанностью («начиталась романов – по свидетельству Элизы – и скоро с ума сойдет»), строгой нравственностью и добродетелью. Но в отличие от Пушкина Лермонтов романтически поэтизирует свою героиню, в частности, божественную сущность ее души («она, такое существо, которым бы гордилось небо»), и с этой целью, используя форму сновидения Юрия, автор представляет ее небесным «ангелом утешителем», который снова вернул героя к добру и людям («в этом утешителе, в этом небесном существе, я узнал тебя!»). В Любови Юрий встретил душевно родственного и возвышенного человека и сознавал, что они созданы друг для друга, но переживая трагический финал их любви, он пришел к печальному выводу: «мы с тобой не были созданы для людей» («Мое сердце слишком пылко, твое слишком нежно»), для порочной земной жизни. Своим драматизмом и глубоким психологизмом сюжетная пора Юрий – Любовь противопоставлена (аналогично образной системе пушкинского романа) в структуре пьесы другой – паре Заруцкой – Элиза. Надо сказать эта вторая пара выполняет здесь важную композиционную функцию – она оттеняет сложность, драматизм и мучительность любовных отношений центральных героев. В IV действии (явление 3), заключающем в себе завязку интимно-любовной линии сюжета, душа Юрия загорается безумной ревностью, беспричинным ревнивым подозрением в подлости друга и измене возлюбленной – мотив, исходящий также из «Евгения Онегина» (ссора Ленского с Онегиным). Поводом для подозрения послужила просьба Заруцкого к Любови (при этом берет ее руку) пригласить к нему на свидание Элизу. Конфликт между ними на почве ревности и «бешенства страстей» развивается молниеносно, в Юрии пробуждается крайняя жестокость, мщенье и ненависть «пожирают» его душу: он вызывает друга на дуэль, а Любови угрожает пистолетом превратить ее в «окровавленный труп». Кульминационный диалог между ними (явл. 5), исполненный борьбы любви и безумной ревности, психологически движется, с одной стороны, на неистовом обвинении Юрием своей возлюбленной в измене, которое проходит лейтмотивом через весь диалог. Отстаиваемую ею невинность («Совесть моя чиста») он игнорирует как «притворную невинность», требует оставить «бесполезное упрямство» и, чтобы заставить сознаться, прибегает к различным доводам: стыдит при виде прекрасной природы («деревья… укоряют тебя, смеются

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

над тобой»), упрекает себя в том, что мог поверить в любовь женщины, наконец, обещает снова полюбить, если сознается. А с другой стороны, психологическое течение сцены стимулируется также естественным стремлением Любови оправдать себя как ни в чем неповинную. Отстаивая в этом нравственном конфликте свою невинность, она просит пощадить ее, «выслушать оправданье» и выдвигает как основной довод, звучащий на протяжении всего диалога, – признание в любви («Я тебя одного любила и люблю!.. чего тебе еще больше!»). Юрий отверг все доводы своей возлюбленной и верил только себе, тому, что видел и по-своему, превратно истолковал. Его разум был ослеплен жгучей ревностью, и он не видел перед собой совершенно очевидного, действительного положения вещей. В это время в его душе в полный голос заговорил индивидуалистический эгоизм и оскорбленная гордость, которые исключали всякое снисхождение и жалость, не сулили никакой пощады. Это пробуждение в Юрии демонического эгоизма и мести верно уловила героиня: «Неужели ты такой эгоист, что почитаешь себя одного с чувством и душою… ты так обманул меня, ты говорил о привязанности своей ко всему миру, ко всем людям, а ныне не имеешь сожаления к бедной девушке…» (III, 145). Начавшееся перерождение главного героя в демоническую личность завершается в этой кульминационной сцене его монологом-прощанием и обвинением, полным нравственной и эмоционально-лирической мощи. В его психологическом содержании выделяются, с одной стороны мучительное прощание с возлюбленной, а, с другой – страстное обвинение бога, «мятежное роптанье» против него («отныне нет к тебе ни веры, ничего нет в душе моей»), признание его виновности в трагическом финале любви романтического героя («зачем ты мне дал огненное сердце, которое любит и ненавидит до крайности»). Из сказанного ясно, что весьма важная роль в раскрытии созревания демонизма лермонтовского героя принадлежит личной, интимно-любовной линии сюжета. Объясняется это тем, что дружба и любовь в жизни Юрия были той последней нитью, которая связывала его с людьми, с земной жизнью и богом. Когда же Волин увидел, что его дружба и любовь-призрак, очередной обман, он разрывает эту нить и целиком оказывается во власти демонической ненависти, мятежности и богоборчества.

Таким образом, интимно-любовный сюжет пьесы «Menschen und Leidenschaften» обнажил любовную трагедию возвышенного героя, в то время как семейно-бытовая линия глубоко раскрыла его семейную трагедию, которая выявила совершенно различные, казалось бы, совсем непредсказуемые личные и нравственные позиции близких ему людей в этом конфликте. С одной стороны, необоснованное подозрение в подлости своего племянника как якобы «обольстителя двоюродной стороны», которое питал дядя Василий Михалыч. Наряду с ним, обрушившееся на Юрия совершенно беспричинное обвинение в лжи и лицемерии со стороны

FreeBusta is knowledge
without borders!

отца Николая Михадыча. И дядя, и отец – культурные «благородные» и образованные дворяне, которые в этом отношении явно выигрывают на фоне провинциально-поместного дворянства (Марфа Ивановна). Каждый из них по-своему ценил и любил Юрия: дядя в диалоге с ним называл его «друг мой», «из любви», как это воспринял сам племянник, «открыл» ему «злодейство» бабушки. Но особенно сильно и самоотверженно его любил («Я сына моего не меньше вас люблю; и этому доказательство то, что я его уступил вам») и высоко ценил отец («Мой сын – лучший из сынов. – благороден, справедлив, хотя мечтателен…»). Однако эти просвещенные и благородные дворяне, близкие родные люди, не проявили в сложных психологических, нравственных семейных отношениях с гордым и чувствительным юношей нужного, порой необходимого, терпения, внимания и доверия ему. Особенно бросается в глаза несостоятельная нравственная позиция Николая Михалыча: он легко, буквально на слово поверил брату, который нарочито лгал, но в то же время отверг откровенную правду сына, не обнаружив никакой чуткости и доверия ему. Юрий говорил правду («Я невинен: ручаюсь честью!»), но ему не верили (ср. с признанием Печорина: «Я говорил правду – мне не верили»). Разумеется, отец был серьезно намерен наказать порок, обрушиваясь на сына, но на самом деле, проклиная его, оскорбил, унизил, «растоптал» его честь, человеческое достоинство, чистоту его невинной души. Это было безусловным моральным фактором формирования в личности лермонтовского героя демонизма, демонического мироощущения, отношения к людям. Именно об этих факторах говорит Александр Радин («Два брата»), отмечает их в своем дневнике Печорин, осмысляя истоки своего демонического характера: «Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен… Я был готов любить весь мир, – меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Я говорил правду – мне не верили: Я начал обманывать…» (IV, 248). Думается, с этим столкнулся в своей жизни – учитывая автобиографическую основу пьесы – и сам Лермонтов в отроческие и юношеские годы. Не случайно поэтому он так глубоко проник в трагедии в такую сложную и одновременно тонкую психологическую и педагогическую «материю», как проблема семейных отношений родителей и детей. И здесь его вывод был очевиден: в этой деликатной сфере нельзя рубить с плеча, как это сделал Николай Михалыч в общении с сыном. Это во-первых. Во-вторых, сюжетное движение пьесы убеждает и в том, что родителям необходимо глубоко познать психологию своих детей. И одной образованности и культуры, как у Николая Михалыча, в этом деле явно недостаточно: здесь нужно постоянное в повседневной жизни эмпирическое наблюдение и общение с детьми, в данном случае с Юрием Волиным. Но как раз этой возможности и был лишен его отец: он приезжал к сыну довольно редко. И наоборот, Юрий был всегда в поле

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

зрения любящей его бабушки, она, постоянно общаясь с внуком, сроднилась с ним, несмотря на свою невежественность и властность, и своим сердцем чувствовала движения его души. Узнав о проклятии Юрия отцом, в чем сыграл свою роль и ее с Дарьей заговор против Волиных, Марфа Ивановна сразу поняла свою роковую ошибку с осуществлением заговора, свой великий «грех» на старости лет: своим сердцем бабушка чувствовала, знала всю глубокую ранимость и возвышенность души внука, поняла, что он «погубит свою душу», что «он погиб теперь… и я погибла…», поняла, потому что она своей привязанностью и любовью к внуку была к нему в тот момент по-человечески ближе всех. Все случившееся с Юрием стало для нее жизненной катастрофой, трагическим крушением всего («все… все»), этого она пережить не могла и сошла с ума (в ремарке: «Уходит с признаками сумасшествия»). Вместе с тем этот сюжетный ход в трагедии заключает в себе и другой смысл – он как бы предсказывает трагический конец главного героя.

В финале пьесы обе ее сюжетные линии, связанные личностью и судьбой Юрия Волина, соединились. Они соединились под общей «крышей», какой явился прощальный монолог героя, в котором он как бы подводил итог своим раздумьям, переживаниям, стремлениям, рассматривая свои «раны» от «ударов» близких ему людей («Зачем не удержал удары людей от моего сердца?»). По своей структуре он состоит из весьма обширного морального, идеологического (с философскими рассуждениями) пространства и мощного эмоционально-лирического компонента, пронизывающего монологическую роль героя. Поэтому она не имеет логической последовательности и стройности, в ней наблюдаются внезапные, иногда не мотивированные переходы от одного предмета, вопроса к другому. Естественно, Юрий начал монолог с морального осуждения факта проклятия отцом своего сына, который «жертвовал» для него «всем», совершенного по причине «глупейшей клеветы». И поэтому его речь насыщена эмоциями и интонациями возмущения несправедливостью и нелепостью отцовского проклятия. По мнению Юрия, «все должно было так кончиться», потому что в дворянско-помещичьей семье все определяли богатство, собственность, где «золото есть главный предмет». В этом были истоки семейной трагедии лермонтовского героя. Одновременно Юрий вспомнил и о другом событии своей личной жизни – в тот же день, когда был проклят отцом, он оказался еще «обманутым любовью, дружбой» и пережил любовную трагедию. Именно эти трагические события сыграли роковую роль в его нравственной жизни, обусловили его перерождение в демоническую личность. Внутреннее содержание этого перерождения отражено в развернутой детальной характеристике, заключающей в себе философско-психологический анализ таких вопросов: бог и человек, жизнь и смерть, природа и люди. Утратив интерес к «отравленной» жизни, Юрий снова

FreeBusta is knowledge
without borders!

обвиняет бога, упреки в его адрес неудержимы, в его словах звучат соответствующие лирические эмоции и интонации: «зачем не препятствует?.. зачем не удержал?.. зачем не хотел?..». «Всеведущий» и всемогущий творец все знал и видел, но не «удержал удары людей», не предотвратил его надвигающуюся «гибель». Человек заброшен творцом, который «занят небом, не землей», и поэтому он, человек, «несчастен» и «слаб», и ему «нет спасенья» в земной жизни. «Не препятствует бог и «ужасному преступлению», которое совершает не нашедший спасения герой трагедии, – его самоубийству. Оно явилось его демоническим деянием, потому что оно было противоестественным по своей сущности и вместе с тем противоречащим воле творца («Бог мне никогда…не простит!»). Юрия «утешает мысль: – все люди погибнут». Для обоснования им идеи тщетности жизни и неизбежности смерти дается в пьесе философский экскурс, который введен в его прощальный монолог. Здесь природа метафорически уподобляется печи: если печь «производит искры», не равные «между собой», то природа «производит» людей, также самых различных («одних глупее, других умнее»), как «искры». В конце концов они «погаснут без следа», и «пепел выбросят вон», точно так и люди «все равно», как бы они не жили, подвержены умиранию. Но те из людей, кто «желает» жить «тщетной» жизнью, – «безумцы», и «наоборот», «счастлив умерший», т.е. тот, кто ушел из этой жизни, также как и тот, кто нашел в себе силы, подобно Юрию Волину, «прервать» это «тягостное бытие», т.е. проявил демонические силы и мятежное его неприятие.

В этих мыслях философского экскурса явно просвечивается антропологическая точки зрения Лермонтова, которая начала формироваться у него и явственно обозначила его мировоззренческие противоречия в те годы: человек – «создание» бога, но в то же время «производит» его природа. В конце монологической речи героя снова зазвучали эмоциональные ноты, ноты прощания с отцом и возлюбленной («Прощай, мой отец», «Ах и она…»), которые прозвучали как последние лирические аккорды отравившегося юноши. Финальные явления пьесы, развертывающие до конца ее развязку, вносят новые важные акценты в изображение трагической судьбы Юрия. В частности, он узнает, что никакого обмана в любви со стороны Любови не было, и теперь, полный отчаяния, сам сознает «преступность» своего самоубийства («Злодей! Самоубийца!…») и то, что бог никогда ему «не простит». В связи с этим становится понятно, почему слуга Иван сказал над умершим Юрием: «Боже! прости душу моего господина!». Кроме того, в конце пьесы Лермонтовым делается акцент на то, что роковую роль в гибели возвышенного героя сыграли семейные распри и как их следствие – отцовское проклятье («Дарья,… вы хотели: он умер…»). Такова идейно-композиционная функция заключительных сцен трагедии.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Сюжетная коллизия трагедии «Menschen und Leidenschaften», созданной на автобиографическом материале, безусловно так или иначе отражает не только реальные жизненные факты (о чем хорошо известно), но и важнейшие моменты нравственной и интимной жизни самого Лермонтова в юные годы. Причем в поле авторского внимания находятся те из них, которые оказали огромное воздействие на формирование его внутреннего мира и в том числе демонического отношения к людям и окружающему миру. В этом плане следует рассматривать прежде всего противоречия семейно-имущественных отношений в кругу Лермонтовых-Арсеньевых, постоянные распри между Ю.П. Лермонтовым и его тещей Е.А. Арсеньевой, в результате чего сам юный поэт оказался как бы между «двух огней», что хорошо изображено с трагедии. В первую очередь здесь следует иметь в виду нравственные последствия для него такой драматической семейной ситуации, порождаемые ею его переживания и страдания, которые являлись следствием душевной раздвоенности, мучительной внутренней борьбы долга перед отцом и благодарностью бабушке за воспитание и образование. Они нашли глубокое отражение, помимо трагедии «Menschen und Leidenschaften», в юношеской лирике поэта как своеобразном лирическом дневнике. И в пьесе и в лирике мы находим общие и сходные психологические характеристики, проливающие яркий свет на то или иное душевное состояние как романтического героя трагедии, так и лирического героя стихотворений. Так, Юрий признается Заруцкому, что его «прекрасные» мечты о человечестве «миновали», так как он «слишком хорошо узнал людей», т.е. окружающее провинциально-дворянское общество. К тому же и само «узнавание людей», как мы видим в лермонтовской пьесе, началось и проходило у героя в помещичьей усадьбе, где в нравственных и сословных отношениях имели место невежество, «несправедливости и злоба» провинциальных дворян и чиновников. Это же раннее постижение «зла» жизни и людей («И в жизни зло лишь испытав» («Н.Ф.И…вой») (I, 88) характерно и для лирического героя, причем общественные источники познания их у него те же самые. В стихотворении «Разлука» читаем:

Зачем так рано, так ужасно
Я должен был узнать людей. (I, 90)

Выражая обобщенно-аналитический взгляд на окружающую жизнь, герой лермонтовской лирики расценивает ее как «пасмурную», в которой «средь бурь пустых томится юность наша». Не эти ли слова в стихотворении «Монолог» является упоминанием никчемных «распрей» из-за имущественных противоречий и собственности, в частности, в семействе Лермонтовых-Арсеньевых? Трагическим следствием их явилось «ужасная судьба отца и сына Жить розно и в разлуке умереть», и ставших «жертвами страданья» в окружении чуждой им «толпы людей». В этом «пасмурном» бытии лирической герой также осозновая себя «жертвой»

FreeBusta is knowledge
without borders!

страданий («Но эту грудь страданьем напоив»), и его душа «не зная любви, ни дружбы сладкой», отравлялась ядом злобы и ненависти также, как у Юрия Волина. «Обманутый жизнью во всем» и герой юношеской лирики, и Юрий Волин жили, «ненавидя и любя» («Пора уснуть последним сном»), далекими в своем одиночестве от людей, «чужими» для мира и небес» («К другу»). Все это питало негативные эмоции лермонтовских героев, их демоническое умонастроение, мятежное отношение к жизни, индивидуалистическое бунтарство и богоборчество.

Однако лирический герой был «обманутым» не только «жизнью», но и, как герой трагедии, возвышенной любовью к женщине, которая могла бы «примирить» его с «людьми» и небом. Для него любовь – «страсть сильнейшая», и «творцом» ему «суждено» любить «до могилы» также, как и «страдать до конца» от «коварной» неразделенной и обманутой любви.

Ужели захочу я жить опять,
Чтобы душой по-прежнему страдать
И столько же любить? (I, 189-190)

Но любовные «раны» были для него, как и для Юрия Волина, такими же мучительными, испепеляющими, страдания его обманутой любви «отравляли» «живую душу ядом», в ней он носил «отказ и месть с собой»:

Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою! (I, 121)

Короче говоря, любовные переживания и муки также вносили свои отрицательные эмоции в душевный мир юного героя лермонтовской лирики, наполняли его демоническим умонастроением. И естественно, его ждет судьба демонического героя, судьба демона. В стихотворении «Мой демон» (1931) читаем:

Ему смешны слова привета
И всякий верящий смешон;
Он чужд любви и сожаленья…. (I, 209)

Отсюда ясно, что герой трагедии «Menschen und Leidenschaften», его характер и внутренняя эволюция являются сугубо романтически-субъективными и по существу в этом совпадают с образом лирического героя юношеской лирики. И, как мы видели, у них корни демонизма одни и те же. Однако в пьесе перерождение возвышенного героя с байроническими чертами в демоническую личность отображено в драматической форме, т.е. в непосредственном сценическом действии и посредством диалого-монологической формы. Драматическая система пьесы отмечена своеобразием, обусловленным ее художественной методологией и поэтикой. Прежде всего в пьесе претворен принцип романтического субъективизма, в результате чего главный герой с его субъективной сущностью занял в ее композиционной структуре центральное место, «единодержавное» положение, подчиняя себе образно-сюжетную систему.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Образ Юрия Волина «цементирует» структуру трагедии, является связующим звеном ее сюжетных линий. Как уже отмечалось, система образов зиждется на принципе контраста, определившего нравственные отношения персонажей и их роль в развертывании конфликта: Марфа Ивановна – Николай Михалыч, Василий Михалыч, Юрий-Заруцкой, Любовь-Элиза, Иван-Дарья, два контрастных сюжетных звена – романтическое: Юрий – Любовь и обыденное: Заруцкой – Элиза. Важнейшая из двух сюжетных линий – семейно-бытовая, поскольку она раскрывает конфликт романтического героя с провинциальным дворянством и в своем развитии приобретает черты бытовой комедии. А любовная линия – обнажает его личный конфликт с любимой женщиной и облекается в форму психологической трагедии. Неравное значение их в структуре пьесы подтверждает и тот факт, что семейно-бытовой сюжет охватывает 19 явлений в 5 действиях, а интимно-любовный – только 13. Эти сюжетные линии развиваются, чередуясь, параллельно, и каждая из них, как мы видели, по-своему, со своей стороны обнаруживает характер романтического героя и его эволюцию. И наоборот, своей яркой фигурой он создает романтический колорит тех сюжетных звеньев (Юрий-Любовь) и конкретных драматических сцен в развитии действия, в которых он выступает как действующее лицо (в I действии – 5 явление), во II действии – 4 явление, в III действии – 2,3 явления, в IV действии – 2,3,4, 5 явления, в V действии – 9,10 явления). Причем здесь речь идет о сценах интимно-любовных, «молодежных», светлых, которые противопоставлены картинам из семейной жизни, имеющим низменный, мрачный характер и «старческий» состав действующих лиц (здесь «властвует» бабушка, и не случайно у нее старинное имя – «Марфа»). В результате этого в трагедии «Menschen und Leidenschaften» наблюдается чередование возвышенных, романтически окрашенных сцен, с одной стороны, и , с другой, – обыденных, низменных, реалистически обрисованных бытовых картин. Именно из этих картин вырисовывается объективный и правдивый образ Марфы Ивановны, в котором сатирически заострены некоторые типические черты поместного дворянства. В однолинейности и заданности ее характера дано воплощение барского зла и произвола, в чем явно просматриваются традиции «Недоросля» Фонвизина (образ Простаковой). Наряду с образом бабушки, в трагедии проходят другие правдиво очерченные образы просвещенных дворян и дворовых людей – «рабов», которые в своей совокупности воссоздают общую реалистическую картину провинциальной помещичьей жизни. Короче говоря, в пьесе наблюдается чередование романтических и реалистических картин, сцен, свидетельствующее о сложном и своеобразном методологическом и стилистическом характере юношеского произведения. Это подтверждают наблюдения и над диалого-монологической формой трагедии, которая, связанная с движением сюжета, изменяет свой характер в зависимости от

FreeBusta is knowledge
without borders!

конкретных ситуаций и ее конкретных носителей – действующих лиц. Прежде всего следует отметить, что в «Menschen und Leidenschaften» – в отличие от «Испанцев» – меньше развернутых монологов и как прозаической по стилю в ней диалоги и реплики персонажей значительно приближены к повседневной разговорной речи людей. В первую очередь это касается речи лиц, представляющих семейно-бытовую линию пьесы и прежде всего – Марфы Ивановны. В структуре ее диалогов и монологов превалирует фактическая бытовая сторона, передающая оперирование ею в своей речи нужными именами, бытовыми фактами и предметами. Оно свидетельствует о ее повседневной занятости только собой, своим господским бытом, заботой о своей старости. В ее речи фигурирует: внук Юрий, служанка Дарья, отнятое «материнское именье», воспитание внука, плата за него «четырех тысяч рублей» учителям, «месть» «несносным Волиным», заговор против них и др. Также большое место в ее диалогах и репликах занимает моральное, идеологическое начало, но совершенно противоположное нравственным понятиям и представлениям Юрия и образованных дворян (Николай Михалыч). Обычно оно сводится к утверждению своей господской власти в доме («Как будто не знают, что я его за это лишу имения») и наказанию в чем-либо провинившихся (сцена с мальчиком, разбившем кружку) или неугодивших ей дворовых (Дарья). Речь провинциальной барыни в ее типическом выражении «соткана» главным образом из объективно-предметных, «сниженных» форм стиля: обыденно-бытовой лексики (кухня, курицы, пощечин, старость, имение, деньги, жалованье и т.д.), народно-разговорной фразеологии (пошло не в прок, всяким ли манером старалась, не то бы на миру делалось, как могло это до этого дойти и т.д.), которые в одних случаях «пересыпаны» вульгаризмами и бранными словами (окаянный, мерзавец, дура, скотина, негодяйка и др.). В других случаях, демонстрируя свое благочестие, она постоянно употребляет в языке религиозную лексику и фразеологию (всем святым, богоматерь, молитва, прости боже мое согрешенье, свечу, нехристы проклятые и др.), но одновременно, тут же, ханжески отступая от гуманных заповедей Евангелия («…отпустит вам согрешения ваша»), выкрикивает бранные слова («мерзавцы») и приказывает мальчика «в плети на конюшню». Наконец, морально-идеологический элемент в диалогах и монологах Марфы Ивановны дает себя знать в упрямом отстаивании своих невежественных представлений в сфере просвещения и науки. И здесь в ее речи появляются такие перлы в адрес немецкой науки, как «колбасники, шмерцы», «дураки» и «безбожники». По причине своей невежественности она ополчилась в одном из монологов и против «нынешнего века», когда, по ее словам, «внуки умничают, молодежь никого не смущается», а русское золото уходит к «басурманам, французам». В этом выпаде героини против «нынешнего века» и против «французов» явно ощущается продолжение Лермонтовым идейных

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

традиций «Горе от ума» Грибоедова. Причем в ее словах часто слышна резко звучащая эмоциональная струя – бурное выражение гневного и грубого господского отношения к людям и семейным событиям («в ссылку сошлю, засеку… Прочь, адский дух, прочь…с глаз моих долой…в Сибирь…в ад…ах, я несчастная…окаянная…что это мы наделали»). В своей типичности и характерности язык «бабушки» также проливает яркий свет на реалистические черты образа русской провинциальной барыни.

Однако рядом с ним в трагедии проходит и образ возвышенного романтического героя в лице Юрия Волина. Его внутренний мир и эволюцию мы постигаем прежде всего благодаря монологам-самохарактеристикам, а также характеристикам других персонажей (Любовь, Заруцкой). Среди монологов других действующих лиц монологи-самохарактеристики Юрия резко выделяются своим обличительным и негодующим пафосом («…не проходит дня, чтобы новые неприятности не смущали нас, я окружен такими подлыми тварями – все так мне противоречит» (III, 114), большим психологическим, идеологическим, философским содержанием с его аналитической направленностью и фактической достоверностью («Тот, который тобой, есть одна тень; человек полуживой, почти без настоящего и без будущего, с одним прошедшим, которого никакая власть не может воротить» (III, 112). Идейное и нравственно-психологическое содержание монологов Юрия обычно облекается в форму развернутых детальных и суммарно-обобщенных характеристик, несущих в себе в тот или иной мере философско-психологический анализ. Вот яркий тому пример: «О! во мне отныне нет к тебе ни веры, ничего нет в душе моей!… но не наказывай меня за мятежное роптанье, ты… ты…, ты сам нестерпимой пыткой вымучил эти хулы …зачем ты мне дал огненное сердце, которое любит и ненавидит до крайности…ты виновен!» (III, 147). Вместе с тем следует сказать, что в структуре его монологов совершенно незначителен эпический элемент. Это связано с тем, что романтический герой выступает в «Menschen und Leidenschaften» страстным обличителем и мыслителем, содержание речей которого обычно состоит из возвышенных и критических мыслей, суждений. По существу лишь в одном из монологов, обращенных к Любови, Юрий стал вдруг рассказывать: он поведал о своем «божественном сне», в котором с ним встретился «ангел-утешитель», и в нем Юрий узнал свою возлюбленную. Разумеется, такой сон введен в монолог не случайно: он акцентирует ее роль в личной и нравственной жизни героя – только она могла, подобно ангелу, примирить его с людьми, возродить к добру. Наконец, монологи главного героя обладают мощным эмоционально-лирическим зарядом, пронизывающим его монологическую речь. Мощь этого заряда обусловлена тем, что в образе Юрия как автобиографическом и романтически-субъективном страстно проповедываются те чувства и мысли, которые были типологически

FreeBusta is knowledge without borders!

близки лирическому герою и характерны для самого автора. На этой типологической основе базируется и общность стилистических форм монологической речи Юрия Волина и поэтического языка юношеской лирики Лермонтова. Их объединяет единая романтическая лирически-экспрессивная стилевая система, которая служит в трагедии воссозданию образов романтических героев с их субъективными и идеальными чертами (Юрий, Любовь).

Таким образом, трагедия «Menschen und Leidenschaften» являет собой внутреннее сочетание и взаимодействие романтизма и элементов реализма молодого Лермонтова, что еще более явственно отразилось в драме «Странный человек». Разумеется, речь идет о раннем реализме поэта, еще находившемся в эмбриональном состоянии, не обладающем еще, кроме предметно-бытовой и житейской конкретности и объективности изображения, типической глубиной и емкостью обобщений в воспроизведении быта и лиц провинциального дворянства. По преимуществу это реализм-эмпирический, поскольку в своей сущности он определялся прежде всего непосредственным, «живым» наблюдением действительности, и бытовые картины и персонажи пьесы рисовались как бы с натуры, что мы обнаруживаем и в лермонтовской сатире тех лет (см. сатиру «Булевар»: «С минуты лишь с бульвара прибежав, Я взял перо…»). Поэтому не случаем тот факт, что ранний реализм Лермонтова зародился именно в юношеской драматургии, в основу которой легли факты личной жизни поэта, и его сатире.

IV

Думается, что Лермонтов не был удовлетворен своей трагедией «Menschen und Leidenschaften» и в первую очередь тем, что в ней неубедителен в психологическом плане трагический финал героя. Как выясняется в пьесе, никакой низкой измены в любви и дружбе, так болезненно пережитой Юрием, на самом деле не было: это ему лишь показалось, он ошибся в своих подозрениях – ни Любовь, ни Заруцкой его не предали. С психологической точки зрения неубедительно в пьесе и то, что в самый драматический момент в жизни Юрия, когда по существу решалась его судьба, отец не поверил в искренность и невинность сына и легко доверился клевете своего брата. Неудовлетворенный своей пьесой, Лермонтов создал вслед за ней новую-драму «Странный человек» на том же современном и во многом автобиографическом материале, разрабатывая ту же проблематику в социально-психологическом аспекте. Одним словом, «Странный человек» явился дальнейшим творческим развитием идей и образов предшествующей пьесы, ее художественным обновлением и совершенствованием. Об этом говорит и тот факт, что автор перенес из нее в новую пьесу отдельные сцены и фрагменты из

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

монологов Юрия Волина. «Странный человек» – это уже целиком психологическая драма с присущим ей содержанием и поэтикой.

Как в «Menschen und Leidenschaften», в драме «Странный человек» также две сюжетные линии: во-первых, семейно-бытовая (Павел Григорич, Владимир, Марья Дмитриевна) и, во-вторых, интимно-любовная линия (Владимир, Наталья Федоровна, Белинской), которые развиваются параллельно и пересекаются благодаря образу центрального героя. Предваряя развитие семейно-бытовой линии, в пьесе развертывается экспозиция, в которой даются важные сведения о Владимире и его характере, об отношениях Павла Григорича и матери. Выясняется, что Павел Григорич презирает и ненавидит свою жену, которая его «обманывала», и теперь он злорадствует, что она, изгнанная из дома, живет в бедности и без помощи. Тем самым здесь подготавливается моральная почва для возникновения конфликта между отцом и сыном, причем конфликта неизбежного, потому что они представляли два совершенно противоположных нравственных мира. При этом конфликт приобретает – в отличие от «Menschen und Leidenschaften» – не только семейный, но и социальный характер, поскольку за Павлом Григоричем стояло все московское дворянство. Следовательно, это конфликт не только между отцом и сыном, но и между Владимиром Арбениным и московским дворянством в целом. Оно представлено в пьесе прежде всего Павлом Григоричем Арбениным, образ которого раскрывается в двух планах: социальном и нравственно-психологическом. Первый из них заключается в том, что он выступает как плоть от плоти «большого света», как типическая фигура московского дворянского общества, и сына своего он «толкает» на такой же барский жизненный путь («Велю ему выйти в отставку года через четыре, а там женю на богатой невесте и поправлю тем его состояние»). Живет он строго по социальным и моральным законам «большого света» («про меня же скажут»), беспокоится за свою дворянскую честь («обесчестить такого мужика»), находится во власти светских «предрассудков». А в сцене с Поверенным ярко обнаруживается его бездушное, барско-бюрократическое отношение к человеку. Для него «человек, как бумажка», и Павел Григорич доволен тем обстоятельством, что «достигнул способа менять людей на бумажки». Думается, картина барского произвола в пьесе, где «мужик» явился к Белинскому как «барину доброму» с просьбой купить их деревню, имеет косвенное отношение и к помещичьим владениям Павла Григорича, потому что он как раз – барин не «добрый», бесчеловечный, жестокий. Именно такой барин, как он, может и «сечь» за «всякую малость», и выламывать руки за попытку «жаловаться» «в городе», и щипать мужику бороду «по волоску».

С этой стороны характер Павла Григорича до конца обнажается благодаря второму плану, который доминирует в драме и выражается в

FreeBusta is knowledge
without borders!

изображении его нравственных отношений с женой и сыном Владимиром, положенных в основу семейно-бытового сюжета.

В раздоре с женой Павел Григорич занял жестокую и непреклонную позицию: он не может простить ей за содеянный когда-то обман, дорожа больше всего своей фамильной честью в «большом свете» («Что скажут в свете?»). А Владимир умоляет отца простить его мать, «эту нежную и божественную душу», и помириться с ней. В противовес отцу сын занимает в этом противостоянии «чувствительную», добрую и гуманную позицию, отметая всякие светские предрассудки и теряя веру в разум людей («Смешны для меня люди! ссорятся из пустяков…»). Для юного Владимира эта «распря» между отцом и матерью стала «несчастием жизни», которое «доведет» его «до гроба или сумасшествия». Поэтому конфликт между отцом и сыном возник быстро, сразу (I сцена), он развивается стремительно, обнаруживая новые сведения относительно его участников и нравственной сущности их противостояния. Так, в монологе-самохарактеристике Марьи Дмитревны раскрывается действительная возвышенность и божественность ее душевного мира: в кратком лирическом повествовании она поведала, что еще в детстве она жила с воображаемыми ею ангелами в душе, которые «украшали» для нее «весь мир», и даже люди, – признается она, – «казались для меня лучше». «Божественная душа», она с полным правом обращается к богу с вопросом – мне ли «просить прощения» у мужа? – и отвечает, что «боже», который «знает дела человеческие», видел, что в душе ее мужа «хранился источник всего зла». Отсюда и ее моральное кредо: «Нет! союз с ним значит разрыв с небесами». Ей, больной и умирающей, матери любимого сына, важно было только то, чтобы «ничей справедливый укор не следовал за ней в могилу». В другом монологе-самопризнании уже до конца открывается эта печальная и типичная история замужества не по любви, история супружества, связанного со «злом» и «грехом». В ее рассказе-откровении, где использована форма суммарно-обобщенной характеристики, дается психологический анализ их супружеских отношений, их «зла» и «греха». С одной стороны, Марья Дмитревна была молода и «имела пылкую душу» – в этом, как она сама признается, была ее вина. А, с другой стороны, Павел Григорич обращался с ней и в этом «источник зла» – «холодно», не питая никакой любви. С одной стороны, несколько лет любя «другого», она тем не менее была готова «забыть прежнее», прежнюю любовь, но, с другой стороны, это могло бы произойти, «если бы муж хотел», т.е. наладить нормальные супружеские отношения. Таким образом, вина за их несложившуюся супружескую жизнь целиком легла на Павла Григорича. Однако в борьбе Марьи Дмитревны с прежней любовью наступила одна роковая «минута», которая и решила ее судьбу. Она продолжает свой анализ-признание: с одной стороны, по велению души и «совести» Марья Дмитревна открыла мужу свою «тайну», надеясь на его понимание и

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

великодушие. Но, с другой, – никакого великодушия он не проявил, а, наоборот, поступил с ней крайне «жестоко» – «выгнал из дому». В результате психологического анализа и самоанализа обнажается сложный клубок противоречий, противоречивых чувств героини: с одной стороны, мучительное признание тяжести «собственной вины», греховности своего «поступка», «раскаяние», «унижение» перед мужем, надежда на его великодушное прощение, а, с другой, – горькое осознание жестокости и зла со стороны Павла Григорича, уверенность, что «бог его накажет».

Столкновение с отцом, отказавшегося в конце концов от поездки к жене с целью примирения, смерть Марьи Дмитриевны, наконец, проклятие отца – все это потрясло Владимира. Он почувствовал в себе зарождение противоестественного чувства ненависти к отцу и мести («я отомщу, жестоко отомщу»), внутреннюю борьбу с «природными чувствами» и, больше того, осознал, что «создан, чтобы разрушить естественной порядок», т.е. тот «порядок», который установлен богом на земле. Иначе говоря, постиг в себе «семя зла», демоническое разрушительное начало. Именно здесь, в кульминационных сценах драмы, наметилось нравственное перерождение главного героя в демоническую личность.

Параллельно с семейно-бытовым сюжетом в драме развертываются житейские события, ситуации, в которых сосредоточивается интимно-любовная жизнь главного героя и раскрываются новые стороны, черты его незаурядной личности в общении с другими лицами. Так, рядом с ним появляется его близкий друг Дмитрий Белинской, который ему противопоставлен. «Веселостью» своего характера, пошлостью, внутренней ограниченностью он резко оттеняет глубину, драматизм, мучительность интимной и духовной жизни друга. Но самое главное – в жизнь Владимира Арбенина вошла Наталья Федоровна Загорскина, и таким образом в сюжете драмы «заговорила» страстная, возвышенная, полная страданий любовь романтического героя («она мне дороже жизни»). Рядом с нею явилась княжна Софья, которая глубоко и безнадежно любит Владимира. На наш взгляд, она в нравственном и духовном отношении противостоит Наташе, противостоит своей большой любовью, душевной преданностью возлюбленному, своим внутренним родством с ним, дающим ей возможность глубоко понять и оценить его умственные и душевные достоинства как незаурядной личности. В структуре пьесы образ княжны Софьи и дан для того, чтобы акцентировать непостоянство и неполноценность любви Наташи к Владимиру и, кроме того, дать с ее нравственных позиций высокую оценку его личности. Умная и проницательная, она сразу заметила влюбленность Арбенина в Наташу, и по праву утверждает, что Наташа его не знает «хорошо» («его никто хорошо знать не может») и сама дает точную суммарно-обобщенную психологическую характеристику: «Ум язвительный и вместе глубокий, желания, не знающие никакой преграды, и переменчивость

FreeBusta is knowledge
without borders!

склонностей…» (III, 169). Благодаря ей, ее наблюдательности любящего человека мы получаем возможность представить внешний вид Владимира, узнать его некоторые портретные данные: «Он не красавец, но так не похож на других людей…какая душа блещет в его темных глазах! – какой голос!» (III, 169). Как с умной женщиной, ему «приятно быть» с княжной и, в частности, откровенно делиться с нею своими взглядами, раздумьями, критическим отношением к современной русской молодежи: «Несносное полотерство, стремление к ничтожеству, пошлое самовыказывание завладело половиной русской молодежи» (III, 170). С нею он откровенен, как ни с кем, и поэтому именно ей он беспощадно высказывает собственное мнение о своем месте в современном обществе. С одной стороны, Владимир морально не приемлет современное дворянское общество России, которое Мария Дмитревна определила как «собрание глупцов и злодеев». Но, с другой, – не способен «жертвовать толпе» (т.е. простым людям) «своими чувствами и мыслями» («я этого не могу»). Иначе говоря, индивидуалисту по своему мировосприятию («Я бы желал совершенно удалиться от людей»), ему была чужда гражданская деятельность во имя демократических идеалов в России. Таким образом, он сказался ни в лагере дворян-крепостников, ни в рядах деятелей освободительной борьбы («нигде не гожусь»), т.е. оказался «умной ненужностью», занимая общественно-индивидуалистическую позицию «лишнего человека». Позднее, в финале, переживая свое одиночество, он сам признает это: «…никто не дорожит мною на земле… – я лишний!» (III, 212). Тем не менее Арбенин вращается в этом обществе (например, в доме Загорскиных), и реакция в нем на его те или иные появления в свете совершенно различна, чаще всего негативная («Гость 1») в доме Загорскиных: «Во-первых, он ужасный повеса, насмешник и злой насмешник…»). Таким образом, наряду с индивидуальными образами (Павла Григорича, Марьи Дмитревны, Болинского, княжны Софьи, Натальи Федоровны), играющими каждый свою идейно-композиционную роль в структуре «Странного человека», в пьесе воссоздается и собирательный образ московского дворянства с его как социальным, так моральным обликом (в чем явственно ощущаются традиции «Горе от ума» Грибоедова). Социальный план в изображении общества усиливается благодаря сцене, обличающей крепостной произвол помещиков (V сцена). Слушая рассказ мужика, Владимир загорается еще большим негодованием в адрес дворянского общества, проклинает его понятия о счастье, его богатство, купленное «кровавыми слезами». В нравственном же плане оно характеризуется как «собрание – людей бесчувственных», коварных, подлых, корыстолюбивых, здесь процветают притворство, клевета, глупость. Не случайно в конфликте с этим обществом романтический герой переживает – в отличие от Чацкого – «горе» от глупости, он с прискорбием сознает, что для них он «слишком горд», а они для него –

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

«слишком подлы». Даже у лучших из них «божество» – деньги, богатство, даже самые близкие Владимиру-Белинский, Наташа – не понимают его. Свой конфликт с обществом он сам осознает с романтической точки зрения как противоречие его «страстей» и «бесчувственности» окружающих людей, неизбежно ведущее в гибели. Такова в понимании Владимира его участь как «раба судьбы».

Однако русской молодежи в лице Белинского, которой присуще «стремление к ничтожеству», в «Странном человеке» противостоит другая – студенческая, передовая, которая была питомицей Московского университета. В драме (сцене IV) воссоздается обстановка кружка близких друзей Лермонтова в годы его учебы в университете, которые здесь предстают в лице Снегина, Заруцкого, Челяева и др., создающих собирательный образ московского студенчества 30-х годов. В структуре драмы они фигурируют, чтобы поставить на высокий пьедестал незаурядную личность Арбенина, в том числе и его поэтический талант. И как личность, и как поэт Владимир – образ не только автобиографический, но и романтически-субъективный. Его стихи – это в одном случае фрагмент из известного стихотворения Лермонтова («1831-го июня 11 дня»), в другом – элегия («К чему волшебною улыбкой»), жанр его романтической лирики, в котором выражены те же лермонтовские мотивы неразделенной любви и одиночества, и, наконец, в третьем случае – перед нами фрагмент из лиро-эпического произведения (близкого жанру поэмы), в центре которого образы любящего и страдающего «юноши» и «девы», в своих интимных отношениях близких Владимиру и Наташе. Не случайно Заруцкой называет данный отрывок «картиной с природы». Эти прочитанные в кружке стихи Арбенина вызывают у студентов восхищение их гениальностью («Он это писал в гениальную минуту»), глубиной чувств и переживаний («Он чувствовал все, что здесь сказано»), простотой эпического повествования («Арбенин описывает то, что с ним было, просто…»). Для них он «свой», и не только как гениальный поэт, но и как «славный товарищ» и единомышленник, близкий им своими взглядами и умонастроением. В частности, их наверняка сближает общая идея русского национального самосознания и патриотизма, всегда волновавшая самого Лермонтова («А разве мы не доказали в 12 году, что мы русские? – Такого примера не было от начала мира!..»).

Однако судьба и любовь «свели» Арбенина с Наташей Загорскиной и обрекли его вращаться в кругу «людей бесчувственных» и подлых. Поэтому, развертывая интимно-любовную линию сюжета, доминирующую в драме, автор лает понять, почувствовать неизбежное крушение дружбы и любви Владимира в этом обществе. Здесь в вопросах любви и брака решающую роль играли расчет, богатство, деньги, и поэтому молодые люди рассуждали расчетливо, собираясь жениться, и заботились в первую очередь о своем экономическом благосостоянии. У них это означало жить,

FreeBusta is knowledge
without borders!

руководствуясь рассудком, поступать «как рассудительный человек», игнорируя «чувствительность» сердца. Именно таким человеком и был молодой помещик Белинской, который, как вспоминает Владимир, «мне часто говорил о рассудке» и упрекал за «излишнюю чувствительность». Эту нравственную сущность своего друга Арбенин характеризует словами: «ты искусный, осторожный, умный человек!» В частности, соображениями рассудка он руководствовался, задумав добиться руки Наташи Загорскиной: Белинской знал, что у нее в материальном смысле «кое-что есть!», а сам он, как признается, находился в «таких опасных обстоятельствах», что ему необходимо выгодно жениться. Это хорошо понял потом Владимир, который точно определил, во имя чего он «пожертвовал другом» – «деньги, деньги, вот его божество!...» и тебя принесет он им в жертву!» Его умысел «отбить» возлюбленную друга – явно недружеский, предательский шаг, потому что любовь Наташи после проклятия отца была для Арбенина «последней нитью, привязывающей его к жизни». Но Белинской осуществление своего злого умысла прикрывает благовидной целью: если Наташа изменит Арбенину, то это будет якобы лучшим способом излечить его от «глупейшей болезни» – «излишней чувствительности». Когда же это совершилось, и Белинской у Владимира «одним ударом отнял все», и последний был в состоянии бешенства, он себя утешал иллюзией, что это у него просто «глупая ревность», что Арбенин ненавидит его беспричинно, т.е. якобы за то, что «больше его нравлюсь» Наташе. И совершенно ханжески звучат его слова, слова человека, повинного в личной катастрофе своего друга: «Жалко, что столько способностей ума подавлено бессмысленной страстью!» (III, 213).

Однако лицемерное поведение и действия Белинского нисколько не противоречили нравственным понятиям Натальи Федоровны и, более того, для него она пожертвовала любовью Арбенина, хотя он был уверен: «кто обманул друга, недостоин уваженья!..» презренье и любовь несовместны!» (III, 209-210). И это было не случайно, потому что Наташа по сущности своего характера такой же «рассудительный человек», как и Белинской. Как у него, у нее в вопросах любви и брака также на первом месте «рассудок», расчет, а не чувство, «чувствительность», и поэтому она так и говорит Арбенину: «Рассудок ваш то же говорит, что я («будем друзьями – А.Г.»), только вы его не хотите слушать!» (III, 210). Это скоро понял и Арбенин, мысленно ставя Наташу и Белинского рядом: «они годятся друг для друга». Неслучайно говоря о причине своей измены Владимиру, она прежде всего указывает не на чувство, а на то, что «теперь обстоятельства переменились». Одним из важнейших компонентов ее рассудительности было соображение, внушенное ей матерью Анной Николавной: «Белинского ожидает богатое наследство, подумай, 1500 душ! – рассуди!... не надо упускать жениха!…» (III, 200). И Наташа рассудила здраво (такого жениха не следует упускать) также, как и в отношении влюбленного

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Арбенина (причем и в этом они с Белинским оказались единодушными) – остаться в будущем друзьями: «Этот мгновенный пыл пройдет; а после, – после мы будем друзьями!…» (III, 211).

Кульминационная сцена пьесы (XII сцена) всех окончательно расставила по своим местам и акцентировала нравственное существо каждого из действующих лиц в этом конфликте перед лицом московского общества. Кузина Софья теперь испытывает «раскаяние» в своем былом намерении восстановить Наташу против Арбенина с целью борьбы за свою любовь. Действительно любившая Владимира, она чувствовала всю глубину его страданий: он потерял мать, был проклят отцом и объявлен в обществе «сумасшедшим». В этом ей противостоит его друг Белинской: «ни одной искры раскаяния» не было в «ледяных глазах», он демонстрировал перед всеми «высокую степень лицемерия». В то же время Арбенин, как утопающий хватается за соломинку, пытается разными «чувствительными» доводами тронуть сердце Наташи, добиться ее «жалости» и «услышать» хотя бы одно слово любви. Но услышал в ответ – рассудительное «будем друзьями», что привело его в состояние глубокого отчаяния и безнадежности: «Создатель! Теперь я верю, что демоны были прежде ангелами!» (III, 211). Это был уже полной разрыв прежних отношений, теперь Наташа неизбежно пришла к неприятию критического ума, благородства и любви Арбенина и стала вместе со всеми повторять светскую молву о его сумасшествии, в чем также ощущаются традиции «Горе от ума» Грибоедова.

Отвергнутый в любви, полный отчаяния (умерла мать, проклят отцом), Арбенин поднимает бунт против бога: «во мне отныне к тебе нет ни любви, ни веры!» (III, 211), он обвиняет его в том, что дал ему «огненное сердце, которое любит до крайности и не умеет так же ненавидеть!» Именно в этот момент завершается его перерождение в демоническую личность. Таким образом, в драме «Странный человек» Арбенин выступает не только как тип «лишнего человека» («я лишний»), но и как сформировавшийся к финалу пьесы демонический герой.

В структуре «Странного человека» весьма важную роль играет эпилог, где личность Арбенина показывается на фоне московского дворянского общества и как бы «выносится» на его суд («И этому обществу я отдаю на суд» – по словам Лермонтова из предисловия к драме). В таком аспекте изображения главного героя в финале пьесы также просматриваются традиции «Горе от ума», где Чацкий на балу у Фамусова предстает в окружении московского дворянства. Такой эпилог в драме был нужен автору для того, чтобы дать общественную оценку личности и судьбы Арбенина с точки зрения его различных представителей. В центре их пересудов и личностных характеристик, естественно, были сумасшествие Владимира и его нравственно-психологическое существо. Реакция в обществе на его сумасшествие была различной: для одних он

FreeBusta is knowledge
without borders!

«величайший негодяй» («1.) Гость»), другие к нему и его трагедии равнодушны («2.) Гость»), третьи же полагают, что сумасшедшие очень счастливы» («2. Дама»). Но в обществе есть и люди, близкие по духу Арбенину, которые интересуются его сочинениями («5.) Гость»), сочувствует ему и понимают психический склад его характера и драматическую судьбу («3.) Гость»). Именно устами последнего Лермонтов акцентирует в характере Владимира то, что выражено в его монологах-самохарактеристиках, стихах и поступках в процессе развития действия драмы («… характер пылкий, душу беспокойную, и какая-то глубокая печаль…», «предавался всей доброте своей…»). Его «глубокие мысли и огненные чувства» – по свидетельству «Гостя» – отражены в арбенинских стихах и прозе, представляющих их автора как литературного гения». Наконец, Лермонтов, показывая трагический финал героя, счел даже необходимым обнажить психическое состояние «сумасшествия» («Чувства настоящего и надежда для них не существуют») и объяснить его причины, причем объяснить с естественно-научной и антропологической точки зрения: «Это происходит от мгновенного потрясения всех нерв, всего физического состава…» (III, 215), т.е. всего того, что пережил Арбенин в процессе конфликта с обществом.

Трагическое известие о кончине Арбенина в развязке пьесы не внесло изменения в нравственную атмосферу дворянского круга: оно вызвало только чувство «жалости» к нему («Некоторые. Боже мой! Какая жалость!»), но не возбудило ни сочувствия, ни солидарности, ни «дружбы» («Одна слеза дружбы стоит всех восклицаний толпы!»). Ни одна такая «слеза дружбы» – убежден «Гость» – не упадет на могилу Арбенина, потому что он своими словами будил совесть, бичевал несправедливость и зло, вызывал в окружающих людях «угрызения совести», «сеял» в их сердцах «любовь» и добро. По существу эта арбенинская нравственная и просветительская миссия была миссией «великого человека», созвучная литературной деятельности самого драматурга. В «нынешнем мире», «собрании глупцов и злодеев», Арбенин – «странный человек», но для просвещенных и «чистых» людей он – с просветительско-нравственной точки зрения – «великий человек», оказавшийся в этом «мире» – «лишним человеком» и одновременно сформировавшимся как демоническая личность. Такой осмыслял Лермонтов судьбу людей с «искрой небесного огня», «лучших людей из дворян» в современном обществе России. Образ Арбенина – это отражение судьбы таких «лучших людей», в рядах которых себя мыслил и Лермонтов («За дело общее, быть может, я паду»). Думается, не случайно образ главного героя «Странного человека» имеет автобиографический и романтически-субъективный характер. Как и образ Юрия Волина, он многими нитями связан с внутренним миром и судьбой лирического героя Лермонтова. У них типологически общее моральное противостояние дворянскому обществу, полная драматизма и трагизма

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

жизненная судьба, сформировавшееся демоническое мировосприятие. По сравнению с «Menschen und Leidenschaften» в «Странном человеке» главное внимание Лермонтова сосредоточено на изображении низкого обмана и предательства в сфере любви и дружбы и их последствий в душевной жизни героя. Это типологически сближает образ Арбенина с героем юношеской лирики поэта, который также был «обманутым» в любви и дружбе.

«И сердцу тяжко, и душа тоскует…
Не зная ни любви, ни дружбы сладкой» (I, 79)

Особенно любовные раны были для обоих героев мучительными, страдания обманутой любви «отравляли» «живую душу» «ядом». «Эти нежные губы, – признается Арбенин, – этот очаровательный голос, улыбки, глаза, – все, все это для меня стало яд!» (III, 211). Глубокие любовные переживания и страдания вносили, как у Арбенина, отрицательные эмоции в психологическое восприятие жизни и людей лирическим героем, порождали как ответственную реакцию стремление, потребность творить зло, т.е. порождали демоническое зло и богоборчество:

Начну обманывать безбожно,
Чтоб не любить, как я любил –
Иль женщин уважать возможно,
Когда мне ангел изменил? (I, 218)

Надо сказать, Арбенин и лирический герой менее обостренно и болезненно воспринимают гнусный обман и предательство в приятельской дружбе. Вызвано это, по всей вероятности, тем обстоятельством, что и тот, и другой уже свыклись со стезей одиночества и явственно ощущали отчужденность окружающего общества. Для них «дружеский обман» не столь значим и трагичен, как измена в возвышенной любви, но тем не менее последствия его были душевно пагубны, тяжелы и негативны:

Узнал людей и дружеский обман,
Стал подозрителен и погубил
Беспечности душевной талисман (I, 115-116)

Самая же чувствительная «рана» лермонтовских героев от предательства в юношеской дружбе в том, что оно приводит их к ощущению полной отчужденности в людском мире и отсутствию человеческого участия со стороны других людей:

Никто не дорожит мной на земле
И сам себе я в тягость как другим… (I, 137)

Эту же печальную мысль также сформулировал и Арбенин, обращаясь к Белинскому: «…никто …ровно, положительно никто не дорожит мною на земле...слышишь? это ты сделал!» (III, 212).

Хотя образ Арбенина сугубо романтический, он тем не менее, как и образ Юрия Волина, тесно связан своей субъективной (идеологической,

FreeBusta is knowledge
without borders!

духовной, нравственной) сущностью с лермонтовской эпохой в России. На основе субъективизма, свойственного прогрессивному романтизму, Лермонтов передал в образах Волина и Арбенина характерные для дворянской молодежи той эпохи «общее сознание», настроения, философские раздумья (идея «земного, общего братства», идея самопознания, проблема личности, жажда свободы, протест против несправедливости, против крепостного рабства), отразившиеся и в юношеской лирике поэта («Отрывок», «1831-го июня 11 дня», «Настанет день – и миром осужденный» и др.). Тем самым романтическая типизация здесь строилась – в соответствии с методом романтизма – на субъективной основе, равно как и историзм лермонтовских драм, имеющий двойственное выражение. С одной стороны, субъективное начало, передающее, о чем говорилось выше, духовную, моральную связь возвышенного героя (Волин, Арбенин) с эпохой 30-х годов. Поэтому ее следует рассматривать как современное начало романтического историзма, составляющее его основную сущность. С другой стороны, его объективно-историческое начало, заключающееся в верном воспроизведении в пьесах «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек» типических для того времени картин дворянско-помещичьего быта, семейных и сословных отношений, положения крепостного крестьянства. Думается, это начало в романтическом историзме следует рассматривать как весьма важный элемент реализма лермонтовских пьес, который служит объективно-правдивому воссозданию жизненно-бытовой реальности изображаемой эпохи. Такой двойственный характер историзма возможен только при наличии взаимосвязи в художественном произведении романтизма и реализма, в данном случае – в юношеских пьесах Лермонтова.

Сфера романтизма в них простирается преимущественно на образы главных героев (Волин, Арбенин), которые своей духовной и нравственной субъективностью, как отмечалось выше, весьма близки личности самого автора. Сфера же реализма в драмах намного шире: кроме типических картин дворянско-помещичьего быта с его сословными отношениями, здесь выступают им в унисон объективные и типические образы «столпов» этого общества: в «Menschen und Leidenschaften» – Марфы Ивановны, а в «Странном человеке» – Павла Григорича Арбенина. Образ Марфы Ивановны сатирически заострен и сужен во многом до воплощения господского зла и поэтому ее характер психологически однолинеен. В такой концепции характера героини сказались традиции «Недоросля» Фонвизина: в свете этих традиций (образ Простаковой) в лермонтовской пьесе дается изображение таких типологических черт, как невежество, господское самовластие Громовой, ее грубое барское отношение к дворовым (Дарья, мальчик Васька). Вместе с тем ее типический образ как русской деспотичной барыни предстает на фоне типических обстоятельств и сословных отношений в помещичьей усадьбе российской провинции. В

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

отличие от него образ Павла Григорича – более реалистически полноценный образ, в котором дано типическое воплощение представителя московского дворянства, изображенного в типических обстоятельствах столичной жизни. Он плоть от плоти дворянского общества, характер его рисуется психологически многогранным и объемным. Для него характерно типичное барско-бюрократическое отношение к простым людям. Заботясь о будущем своего сына Владимира, Павел Григорич строит ему планы такого же типичного дворянского образа жизни. Он дорожит своим именем и достигнутой «значительностью» в свете. Поэтому он боится потерять свою репутацию как «почтенного господина», как «своего» в этом светском кругу. Именно этим объясняется его жестокое отношение к жене, однажды изменившей ему, упорное нежелание примириться с ней, «обесчестившей такого мужа» («Что скажут в свете?»), а также его ненависть к сыну, который задел его светскую спесь, защищая свою мать. В этой «распре» с женой источник зла заключался прежде всего в нем, в его «холодном» отношении к жене. Развертывая в «Странном человеке» семейно-бытовой сюжет, Лермонтов выдвинул на первый план – в отличие от «Menschen und Leidenschaften» – не имущественные отношения, а нравственную проблему, проблему нравственных и семейных отношений супругов. С его точки зрения брак и семья должны строится на взаимной любви супругов, а не на расчете, «рассудочных» соображениях о супружестве. И в этом случае у них не будет причин для измены друг другу. А Павел Григорич женился не по любви, а как заведено в дворянском кругу, по расчету, и его нелюбовь, «холодное» отношение к Марье Дмитревне привели ее к измене супругу, потому что каждый человек – с лермонтовской точки зрения – не может не любить. Авторскую точку зрения о браке и семье подтверждает в драме сниженное изображение истории женитьбы Белинского и Наташи Загорскиной: она отклонила большую и «настоящую» любовь Арбенина и вышла замуж за Белинского по велению «рассудка». Их будущая супружеская жизнь будет – как мыслит Лермонтов – повторением истории семейных отношений Павла Григорича и Марьи Дмитревны, и это хорошо понял Владимир: «… деньги, деньги, вот его божество!.. и тебя принесет он им в жертву! – тогда ты проклянешь свою легковерность..» (III, 210).

Образ Павла Григорича стоит в одном ряду с лермонтовскими образами дворян-помещиков этого типа, отличающихся образованностью и культурой, – Николаем Михалычем и Василием Михалычем Волиным из «Menschen und Leidenschaften». Но надо сказать, в художественном отношении он явно выделяется по сравнению с ними, и, в частности, его реалистический статус в драме, вне сомнения, выше. На наш взгляд, в создании образов Волиных также просматриваются традиции «Недоросля» Фонвизина, в котором просвещенные дворяне Правдин и Стародум выступают с осуждением невежества и крепостного произвола

FreeBusta is knowledge
without borders!

Простаковой. Подобно им, Николай Михалыч и Василий Михалыч также представляют собой оппозицию барскому самовластию и невежеству Громовой. И в рамках тех же традиций характеры их односторонни и в достаточной степени психологически не разработаны.

В «Странном человеке» Лермонтов уже преодолевает эту слабую сторону поэтики трагедии «Menschen und Leidenschaften». Это видно и по характеру монологов и диалогов Павла Григорича: они тематически многоплановы, отражают его положение в свете, отношения с сыном и женой и изменяются в своем содержании и тональности в зависимости от сложившейся ситуации. Так, в экспозиционном монологе, монологе-размышлении, выделяется деловая, фактическая сторона, касающаяся его положения в свете, планов на будущее сына, а также дается психологическая характеристика Владимира и выражается злорадство, по поводу бедственного положения изгнанной им жены. Раздумья его логичны, солидны, спокойны и облечены в адекватную речевую форму, отражающую социальное положение персонажа в обществе и черты его характера. Его язык имеет литературно-нормативный характер, представляя ее субъекта как образованного и культурного члена дворянского общества: в ней озвученная лексика, понятия, термины свидетельствуют о жизненном опыте и компетентности героя в вопросах общественного положения, воспитания и психологии (положение критическое, военная служба, штатская, большой свет, некоторая значительность, чувства и мысли, характер, богатая невеста). Это же отражают словосочетания и фразеология языка его монологов и диалогов (определить в службу, слишком своеволен, не силен в математике, его характер есть бесхарактерность, выйти в отставку, коварная женщина, обесчестить такого мужа). Особенно велико фактическое содержание в диалогах и монологах Павла Григорича в сцене с Поверенным, которое характеризует его как жестокого, но умелого управителя своего имения, неплохо разбирающегося в экономической ситуации в губернии на данный момент. Он манипулирует юридическими и экономическими понятиями и терминами, апеллирует к экономическим соображениям, отстаивая свои корыстные интересы (суд, с процентами, деньги дороги, хлебы дешевы, графские сынки да вельможи проматывают именье, мы, дворяне простые). И, наконец, довольный тем, что может повелевать и приказывать, он радуется своему праву и возможности «менять людей на бумажки». Его деловой диалог был постоянно проникнут жестокой требовательностью и одновременно равнодушием к чужому горю, окрашен в тона повелевания и приказывания («И с процентами – слышишь?», «Ни слова больше. – Ступай!»).

Но все изменяется в диалоге-объяснении с сыном: в его речи уже преобладают моральные категории, он не терпит обвинений в свой адрес, его реплики, слова полны неоправданным осуждением жены и нотами

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

возмущения (выводишь из терпения, дерзкий, не жду от тебя любви, боже мой! – до чего я дожил, разве женщине…трудно обмануть, прехитрый план, неблагодарный). В финале кульминационной сцены столкновения с сыном речь его уже проникнута лишь моральной защитой от обвинений Владимира, оправданием своего упрямого нежелания примириться с женой. Здесь эмоциональная атмосфера была накалена до предела, и на обвинения сына Павел Григорич отвечает криком, приказаниями замолчать, упреками в «неблагодарности». Естественно, резко изменилась и его речь с точки зрения лексической, фразеологической и синтаксической. Диалог отца во многом насыщен лексикой (терпения, дерзкий, упрекал, прехитрый план, сумасшедший, моего гнева, неблагородный, оскорблять, накажу) и фразеологическими оборотами, передающими его упреки, возмущение и обвинения сына (Ты с ума сошел!, Что мне за дело до нее?, Прочь с глаз моих!, Замолчи!, Оставь меня!, Замолчи, сумасшедший!, Вон скорей из моего дома!). Изменившиеся синтаксические формы предложений в языке Павла Григорича также служат передаче этого же душевного состояния: теперь это главным образом простые, нераспространенные, неполные, вопросительные, восклицательные предложения, обрывочные, незаконченные фразы (это уже ни на что не похоже!, Я давно уже не жду от тебя любви, Я пойду с тобою – я решился! – нас никто не увидит?, страшись моего гнева и др.).

Итак, образ Павла Григорича создан в рамках реалистической поэтики. Он является движущей фигурой семейно-бытового сюжета, наряду с Владимиром, сюжета, отразившего типический конфликт в дворянско-помещичьей среде и раскрывающего семейную драму главного героя. Однако в развитии сюжета эти персонажи участвуют с двух совершенно противоположных художественных позиций: Павел Григорич – с реалистической, а Владимир – романтической. Их необычное взаимодействие в драме (как и в «Menschen und Leidenschaften») приводит к следующему положению: с одной стороны, первый из них является здесь как бы олицетворением низости и «человеческой жестокости» в супружеской жизни, правдиво и достоверно воспроизведенных в драме, а, с другой, – к образу Владимира восходит известная поэтизация и романтизация сцен семейной жизни, связанных с его личностью и нравственной позицией. В семейные сцены пьесы им вносится – в противовес наблюдаемому в жизни – вопрос о гуманном отношении к «слабой», когда-то оступившейся женщине, которую Павел Григорич не хотел понять. Владимир поднимает свой голос в защиту любимой матери, образ которой он поэтизирует («нежная и божественная душа»), и, ратуя за ее прощение, превозносит благородство и гуманность в отношении к женщине и одновременно отвергает жестокость и социальные предрассудки отца. Тем самым главный герой драмы привносит в

FreeBusta is knowledge
without borders!

изображение низменной жизни возвышенные и романтические краски. Это исходит из особенностей содержания монологов и диалогов романтического героя. В нем торжествует высокая нравственность, человечность и благородство и вместе с тем заключена мощная психологическая струя, которая несет в себе лирическое кипение его чувств и мыслей.

Другая, интимно-любовная линия сюжета, раскрывая личную драму главного героя, охватывает отношения трех действующих лиц: Владимира, Белинского и Наташи. Давние друзья Арбенин и Белинской в пьесе противопоставлены как антиподы прежде всего на основе личного отношения к дружбе и любви. У последнего в основе дружбы и любви лежит главным образом эгоистический расчет, веления «рассудка», а не истинное чувство человека. Поэтому ради собственного материального благополучия он совершенно пренебрег узами дружбы с Владимиром и проигнорировал тот факт, что для друга любовь к Наташе стала единственной нитью, связывающей с жизнью. Для Белинского любовь и брак – такой же эгоистический расчет, также по существу исключающий истинное чувство к женщине. По его признанию, «женитьба – лекарство очень полезное», особенно «от карманной чахотки». «Теперь я занял денег, – размышляет он, – чтоб купить деревню; но тысячи рублей недостает; а где их взять? – женись! Женись! кричит рассудок» (III, 180). И, как говорилось выше, такой же не истинной, а «расчетливой» была и любовь Натиши Загорскиной.

В сфере любви и дружбы им диаметрально противоположен Владимир Арбенин. Он любит чистой, целомудренной и романтической любовью, которая охватила его «огненное сердце, заполонила всю жизнь и «околдовала» (…она мне дороже жизни; не могу ничего путного сказать, когда сижу против этого чудного созданья!» (III, 165-166). Романтическая любовь особенно сильна («люблю, больше бога!»), когда вдохновляется ответным чувством возлюбленной («…Каким голосом было сказано это: обещаю!»), и она невольно порождает «клятву» «любить вечно». Как поэт Владимир романтически воспевает такую любовь-клятву, которая «неизменна» и бессмертна, «как воля творца». Для него она стала последней «искрой надежды» в той трагической ситуации, когда у него умерла мать, проклял отец, и именно ее Владимир надеялся найти у Наташи.

Арбенин – талантливый поэт, и естественно, его монологи полны художественной изобразительности и поэтичности, в них довольно часты формы описательности и живописности: «На ее коленах протекли первые годы моего младенчества, ее имя вместе с вашим было первою моею речью, ее ласки облегчали мои первые болезни… и теперь, когда она, в нищете, приехала сюда, мог ли я не упасть к ее ногам…» (III, 162). Естественно, эти формы органически включаются в состав эпических

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

элементов, выполняющих разные функции. Так, Владимир рассказывает Белинскому о своей верховой езде на лошади, когда он чуть-чуть не ударился об столб. Это краткое повествование в монологе дается для большей наглядности понимания одного из состояний его души («Точно так и с душой»). В другом случае: рассказ о поездке с любовным письмом к княжне Софье явно акцентирует доверчивость Владимира в делах любви и в то же время высвечивает «хитрую» проделку княжны в отношении своего возлюбленного. Наконец, Владимир с грустью говорит о том, что у него «прошла «жажда к великому», и с этой целью он использует для наглядности параболу о «вечернем облаке», которое в конце концов «померкло» («Все прошло! – Я это вижу. Так точно вечернее облако…»). Лексические, фразеологические, синтаксические формы языка главного героя имеют литературно-поэтический и романтический характер: речь изобилует лексикой и фразеологией с экспрессивной окраской, передающей его чувства и переживания: сочувствие, сострадание, прощение «бедной» матери, значение для него всепоглощающей романтической любви к Наташе (женщину слабую, давнишний проступок, заслуживала прощения, раскаяние, обнимал колена, годы младенчества, искры надежды, люблю, больше Бога, поклялся любить и т.д.). С этой лексикой и фразеологией находятся в гармонии субъективно-лирические эпитеты: (нежную, божественную, невинен, сверхестественный, ничтожный, огненное и др.). Как в юношеской лирике («1831-го июня 11 дня») и поэмах («Ангел смерти»), в языке героя явное тяготение к романтическим, т.е. непрямым формам выражения, создающим усложненный и в отдельных монологах мелодраматический характер стиля: перифразы (видел одну женщину, того ангела, чудного созданья), метафоры (слезы раскаяния, ноша самопознания, семя зла, рассказ моих страданий, заплатил годами блаженства и т.д.), олицетворения (был обманут желаниями, глупое чванство и т.д.), сравнения (как богу, как воля творца), аллегории (последний вопль погибающего червя, голодная собака приползла к ногам твоим за куском хлеба – «так я прошу у тебя одного слова любви!»), гиперболы (бросил вселенную к ногам твоим, земной рай для моего сердца и др.).

Как романтический образ Владимира Арбенина занимает «единодержавное» положение в драме «Странный человек» и определяет своеобразие ее композиционной структуры. Он связывает воедино обе сюжетные линии и движет драматическое действие пьесы, поскольку присутствует в большинстве ее сцен как действующее лицо, а в тех, в которых он отсутствует, все равно находится в центре внимания присутствующих лиц, (сцены III, IV, VI, IX, X, XII). Семейно-бытовой сюжет включает в себя только диалогические сцены (при отсутствии массовых), и это не случайно, потому что семейная драма Арбениных сфера сугубо личных отношений, хотя она имела известный общественный

FreeBusta is knowledge without borders!

резонанс, и, кроме того, такого рода сцены нацелены на ее более глубокое нравственно-психологическое постижение. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что все семейно-бытовые сцены имеют острый драматический характер и некоторую трагическую окраску: бедная Марья Дмитревна умирает и угасает ее несчастная супружеская жизнь. Думается, поэтому не случайно эта семейно-бытовая линия начинается и завершается в драме первой: она как бы предваряет и предрекает в будущем судьбу брака и семьи Белинского и Наташи. Это объясняет и то, почему несчастная семейная жизнь Арбениных дается по контрасту с теми картинами, в которых развертывается благополучная история сватовства и женитьбы молодых героев. С точки зрения Лермонтова, утверждаемой в «Странном человеке», дворянский брак и семья, основанные на голом расчете, не имеют счастливого будущего.

Как и первая, вторая сюжетная линия драмы структурно заключена в большое количество сцен (13), имеющих диалогический и массовый характер, которые чередуются на протяжении пьесы. В целом они выполняют разные художественные функции: первые из них нацелены на глубокое и разностороннее психологическое постижение сложного характера Владимира и его партнера по диалогу (Белинский, Наташа). Основными формами постижения характера, в частности главного героя, являются как краткая, общая, так и суммарно-обобщенная психологическая, – часто развернутая, – самохарактеристика, заключающая в себе элементы анализа. Одним из образцов такой самохарактеристики является монолог Владимира в I сцене после столкновения с отцом: в нем аналитически оценивается и осуждается безнравственная позиция отца в конфликте с женой: «Смешны для меня люди! ссорятся из пустяков и отлагают час примирения, как будто это вещь которую всегда успеют сделать!» (III, 162). Исходя из оценки этого обстоятельства, Владимир высказывает свою аналитическую точку зрения и по поводу своего положения в обществе: с одной стороны, Арбенин видит, что в общении с «людьми» он – «средство для достижения их глупых целей», но, с другой стороны, он в то же время с горечью убеждается в том, что «никто» его «не понимает» в окружающем обществе. В поэтике пьесы важное значение имеет и психологическая характеристика главным героем другого лица, в частности, своей матери, которая обнаруживает и его собственное нравственное лицо. Такая характеристика может быть краткой, но весьма выразительной («вы не поняли эту нежную, божественную душу»), а также и суммарно-обобщенной с элементами описательности, передающей его «чувствительное» и гуманное отношение к матери («…Я видел одну женщину, слабую, больную… и никто об ней не жалеет…О! батюшка! Эта душа заслуживала прощение и другую участь! – батюшка! я видел горькие слезы раскаяния…») (III, 161).

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Другим образцом суммарно-обобщенной и одновременно аналитической самохарактеристики является монолог Владимира в XII, кульминационной сцене. Прежде всего здесь дается описательный элемент, касающийся весьма важного момента его интимных отношений с Наташей («Помните ли, давно, давно тому назад, я привез вам стихи, в которых просил защитить против злословий света…»). С одной стороны, в обещании Наташи Арбенин почувствовал глубокое сострадание и любовь («О! каким голосом было сказано это: обещаю!»), а с другой, – как цепная реакция, его ответная клятва любить ее вечно, а «клятва благородного человека», – провозглашает Владимир, – «неизменна, как воля творца».

В той же кульминационной сцене монологом – самохарактеристикой «Ты меня забудешь?» представлена еще одна его важная структура. Типологическая особенность ее состоит в том, что она включает в себя, наряду с самохарактеристикой и краткую нравственно-психологическую характеристику Белинского, его нравственного кредо. Естественно, в ней Владимир усилил, борясь за свою любовь, нотки критичности в обличении фальшивого брака Белинского и Наташи («Белинский тебя не стоит, он не будет в состоянии ценить твою любовь, твой ум») (III, 210). Тем самым характер главного героя здесь раскрывается двояко: в прямой форме, форме самохарактеристики («разве я поверю, чтоб ты могла забыть того, кто бросил бы вселенную к ногам твоим…»), и в косвенной, благодаря сравнительной характеристике себя и Белинского в отношении к Наташе. В арсенале поэтики «Странного человека» своеобразной структурой является также монолог – самохарактеристика Владимира в финале XI сцены. В ней психологическая самохарактеристика героя внутренне сочетается с эпическим элементом. Он сам себе признается в том, что утратил интерес к жизни, а его «исполинские замыслы», «жажда к великому» уже остались в прошлом. Грустное впечатление от утраты им стремления к великому здесь усиливается благодаря лирической пейзажной зарисовке: в лучах солнца «вечернее облако» преображается и, наконец, меркнет, также как «померкли» «исполинские замыслы» героя.

Таким образом, диалогические сцены в «Странном человеке» служат глубокому постижению характера романтического героя и его конфликта с обществом. В драме они чередуется с массовыми сценами (II, IX, XII, XIII), в которых всегда фигурирует целая группа людей, представителей московского общества. Эти сцены проходят обычно в доме Загорскиных, который здесь, можно сказать, представляет светское общество (старухи, гости), и лишь XIII сцена развертывается в «доме графа N». По сравнению с диалогическими сценами они выполняют иную художественную функцию – дать Арбенину, его личности и поведению общественную оценку, так или иначе связать героя с моральной жизнью общества и тем самым расширить, о чем говорилось выше, сущность его конфликта, придать ему общественный характер. В рамках массовых сцен это

FreeBusta is knowledge
without borders!

совершается благодаря тому, что Владимир Арбенин становится в них предметом моральных суждений и разговоров разных лиц, слухов и пересудов. В своем большинстве суждения и оценки этих людей или поверхностны, или односторонни, или просто неверны, хотя среди них можно встретить и справедливые мнения. Одним словом, эти сцены отражают самую различную реакцию окружающего общества на незаурядную и сложную личность Арбенина. Для одних он – «повеса», «злой насмешник», для других – «веселый», «счастливый» человек, для третьих – «сумасшедший», для четвертых «величайший негодяй», а для некоторых из них – «великий человек» («3). Гость») с драматической судьбой, в литературных «опытах» которого «виден гений». Как раз это и акцентирует в драме (о чем говорилось выше) особая массовая сцена – сцена в кругу студентов Московского университета.

Как правило, массовые сцены завершаются диалогом центральных действующих лиц: «гости» уходят и остаются либо Наташа, Софья, Владимир (Сц. II), либо Наташа, Софья (Сц. IX), либо Софья, Наташа, Белинской, Владимир (Сц. XII). Такая композиционная структура сцен была не случайной. В диалогах и монологах этих героев (прежде всего Владимира) как бы опровергалось и разъяснялось то, что было неверным, клеветническим в суждениях и репликах «гостей» в оценке Владимира: так, во II сцене он фигурирует в репликах одного из них как «ужасный повеса», «злой насмешник», других – как «счастливый» человек, потому что у него «веселый характер». Однако оставшаяся после отъезда «гостей» Софья дает совсем иной – глубокий и подлинный психологический портрет Владимира: «Ум язвительный и вместе глубокий, желания, не знающие никакой преграды, и переменчивость склонностей…» (III, 169). И, кроме того, как бы вырывая образ возлюбленного из области слухов, она набрасывает некоторые конкретные черты его привлекательной внешности («Он не красавец…»). В этой же сцене Владимир сам дальше раскрывает свое собственное духовное и нравственное лицо: придя из гостиной, где «гости» играли «в мушку», он обличает и не приемлет «стремление» «половины русской молодежи» к «ничтожеству», ее бездеятельность, «глупость» и высказывает убеждение, что не «сотворен» для людей теперешнего века, что с ним «случится скоро горе, не от ума, но от глупости». А в финале XII сцены Арбенин своей аналитической мыслью и логикой рассуждений фактически парировал обвинение в «сумасшествии», которое прозвучало в его адрес в кругу «гостей». Так, по поводу брака Белинского и Наташи он говорит: «они годятся друг для друга… и что мне за дело? пускай себе живут да детей наживают, пускай закладывают деревни и покупают другие…вот их занятия!..» (III, 210). Но главное он опять-таки аналитическим образом показал вздорность реплик своего друга («Я дружбу принес в жертву любви», «он (Владимир – А.Г.) кажется гораздо чувствительнее, чем в самом деле есть»). Относительно их

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

дружбы Владимир убежденно говорил Наташе: «… он пожертвовал другом для: о! не для тебя!.. деньги, деньги, вот его божество!» (III, 210). Свою же сильную «чувствительность» т.е. страстность характера, он не мог и не стремился каким-то образом показывать или афишировать, потому что сам страдал от нее. Именно поэтому он поставил ее в упрек богу, когда поднял против него свой бунт: «Зачем ты дал мне огненное сердце, которое любит до крайности и не умеет так же ненавидеть!» (III, 211).

С чередованием диалогических и массовых сцен в «Странном человеке» связан еще один композиционный прием, который не применялся в трагедии «Menschen und Leidenschaften»: в ней каждое действие пьесы распадалось на ряд явлений, каждое из которых имело свой стабильный состав действующих лиц, он обычно не менялся на протяжении всего явления (до его конца никто не уходил из них и не появлялся на сцене). Это обусловило какую-то ощутимую неподвижность действия пьесы, его поделенность на определенные законченные части и их известную изолированность друг от друга. В «Странном человеке» уже другая структура: каждая сцена (XIII) приравнена к действию, и в ней наблюдается постоянная текучесть состава персонажей (одни или одни уходят, а другой (чаще всего Владимир) или другие приходят): в I диалогической сцене (Павел Григорич – Владимир) уходит Павел Григорич, приходит Белинской, а потом уходит. В II массовой сцене среди присутствующих лиц появляется Софья, затем все «гости», кроме Наташи и Софьи, уходят играть в мушку, а затем уходит Наташа и входит из гостиной Владимир и т.д. Иначе говоря, происходит постоянное движение и смена действующих лиц, что явно обусловило усиление динамичности развития действия пьесы. Только в XIII, финальной сцене, в которой дается развязка драмы, движение и смена персонажей приостановлена. Этой же цели усиления динамизма действия служит и то обстоятельство, что каждая сцена (действие) в пьесе обозначена конкретной датой (26 августа, 12 мая). Наконец, в «Странном человеке» Лермонтов применил еще один новый прием – в нем отсутствует острая драматическая сцена проклятия сына отцом, которая имела место в «Menschen und Leidenschaften». В новой пьесе эта сцена проклятия отца дается через восприятие других лиц: во-первых, слуг в доме Павла Григорича, которые, наблюдая со стороны, устами простых людей, бесхитростно, просто и прямо комментируют бесчеловечное поведение отца («Проклясть сына, ехать в гости, эти две вещи для него так близки между собою, как выпить стакан вина и стакан воды») (III, 201). Во-вторых, эта же картина проклятия запечатлена и в иной плоскости, с элементами драматизма обрисована с точки зрения стороннего наблюдателя в кратком рассказе «Гостя» («Отец его остолбенел и ни слова не мог выговорить. «Убийца! – воскликнул Владимир, – ты мне не верил, – поди же, поцелуй ее мертвую

FreeBusta is knowledge without borders!

руку!») (III, 204). Тем самым Лермонтов сумел эффектно представить данную сцену и вместе с тем избежать излишнего мелодраматизма и некоторой искусственности в ее воссоздании, наблюдавшихся в «Menschen und Leidenschaften». Это было связано с развитием творческой установки автора на большую объективность в изображении драматически острых психологических коллизий, ситуаций. Ее развитие исходило из объективно-реалистического начала пьесы, которое обусловило верное отображение семейной драмы Арбенина как следствия фальшивости дворянского брака и семьи и одновременно его любовной драмы, драмы человека с «искрой небесного огня», который перерождается в демоническую личность в обществе людей «бесчувственных», «глупых», подлых и завистливых. Все это дано Лермонтовым в жанре психологической драмы («Menschen und Leidenschaften» сочетает черты бытовой комедии и психологическую трагедию), типологическими признаками которой являются: «чувствительный» романтический герой (Юрий Волин, Владимир Арбенин), занимающий центральное место в сюжетно-образной системе, глубокий нравственно-психологический конфликт, мощное психологическое течение пьес, в основе которого драматическое изображение психологии семейной драмы, глубинной психологии мучительной любви и безумной ревности («Menschen und Leidenschaften») психологии предательства и измены в интимной сфере дружбы и романтической любви («Странный человек»), обусловивших на почве душевных страданий и нравственной борьбы формирование демонического мироощущения главного героя. Его духовная, нравственно-психологическая сущность и внутренняя эволюция раскрываются главным образом субъективно-романтическими, а также объективно-реалистическими средствами поэтики психологической драмы и трагедии: в монологах-психологических самохарактеристиках и характеристиках, в нравственных и психологических взаимосвязях, противостояниях, контрастах действующих лиц в рамках единого драматического действия пьес «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек».

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

ГЛАВА ВТОРАЯ
ДРАМАТУРГИЯ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА

(Драмы «Маскарад», «Два брата»)

I

В переходный период процесс творческой эволюции Лермонтова получил уже ярко выраженную двустороннюю форму: с одной стороны, романтизм, переживающий кризис в это время, усиление в его художественно-стилевой системе принципа объективности, черт предметно-конкретной изобразительности, развитие реалистической тенденции. Этот путь творческой эволюции явственно обнаружился в драматических произведениях («Маскарад», «Два брата») и романтической поэме «Боярин Орша» (1836). А, с другой стороны, становление психологического реализма, еще испытывающего влияние эстетики романтизма («Сашка», 1836).

Общая литературная закономерность взаимодействия романтизма и реализма в русской литературы 30-х годов (Пушкин, Гоголь, Огарев) проявлялась в творчестве Лермонтова весьма своеобразно. Его формирующийся реализм выражал стремление к художественному постижению личности и общества в их связях и закономерностях, в то время как романтизм («Хаджи Абрек», «Боярин Орша») – устремленность «гордого духа» к идеалу, к прекрасному, «отвергающего всякое внешнее влияние». Кроме того, сохранение «прекрасных мечтаний» в творческом сознании Лермонтова даже в период кризиса романтизма свидетельствовало о глубокой романтичности и возвышенности его натуры – это была «пламенная душа», с детских лет искавшая «чудесного». Поэтому лермонтовское творчество в тот период еще продолжало питаться идеями и образами юношеского романтизма. Сосредоточенность романтизма на их дальнейшей разработке – явное свидетельство важности и субстанциальности его прежних романтических концепций, идеалов. Но в то же время в юношеском романтизме уже многое пересматривалось и переоценивалось поэтом. В связи с этим в его творчестве тогда наметился отход от некоторых общеромантических традиций и определились новаторские черты в разработке ранних морально-философских проблем. Это закономерно коснулось теперь и проблем демонизма и естественной нравственности, заявивших о себе еще в юношеской драматургии («Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек») и поэмах Лермонтова («Демон» (I-IV ред.), «Ангел смерти», «Исповедь»). В частности, в трактовке концепции демонизма явно превалирует жизненно-бытовой план («Маскарад», «Два брата»), осмысление его дается в самых различных общественных, исторических, нравственных, интимно-любовных связях и отношениях («Вадим»,

FreeBusta is knowledge
without borders!

«Хаджи Абрек», «Боярин Орша», «Маскарад», «Два брата»), но в одном идейном направлении – все большего уяснения, обнаружения его противоречивости, ограниченности его доброго, положительного начала. Это отразилось и на работе Лермонтова над драмой «Маскарад» (1835-1836).

В изучении «Маскарада» исследователями обычно мало уделяется внимания его идейно-художественным связям с ранними пьесами автора. Между тем без уяснения этих связей невозможно правильно понять идейно-образную концепцию драмы и противоречивый образ Евгения Арбенина. Так, в юношеских пьесах на разном художественном материале решалась по существу одна общая проблема – проблема формирования демонизма, демонического мироощущения романтического героя (Фернандо, Юрий Волин, Владимир Арбенин), непосредственно связанная с юношеской лирикой поэта и его внутренним миром. Тем самым они подводят к восприятию образа Арбенина, сформировавшейся демонической личности, к постижению истоков его демонизма. О них в «Маскараде» сообщается в самых общих чертах: когда-то он «все хотел», «всему…верил безусловно», «мир меня не понимал». За этими его словами стоят герои юношеских пьес: Фернандо с его самопознанием «Я был добр», с верой, «что есть на небе бог – и только!»; Юрий Волин с его «нетерпимым» стремлением «узнавать сердце человеческое», «пламенной любовью к природе», восхищением «творением человечества»; Владимир Арбенин с его «исполинскими замыслами», «жаждой к великому» и жалобой – «никто меня не понимает». Но потом Евгений Арбенин «понял» жизнь и людей, «все узнал», подобно Юрию Волину («сон этот миновался, потому что я слишком хорошо узнал людей»), «все презирал», «чаще ненавидел, но более всего страдал отвергнутый миром», как Владимир Арбенин («Я не создан для людей: Я для них слишком горд, они для меня – слишком подлы»), и на жизни своей Евгений «узнал печать проклятья» также, как Юрий Волин и Владимир Арбенин. В «Маскараде» главное для Лермонтова – не освещение истоков демонизма Евгения Арбенина (этому посвящены ранние драмы и уже как бы пройденный этап), а художественное постижение его внутренней эволюции как сложившейся демонической личности, как, например, демона («Демон» – V ред.) или Измаила («Измаил-бей»). Творческий опыт работы над юношескими пьесами не пропал для автора даром и в том отношении, что по аналогии с ними главный герой «Маскарада» как незаурядная личность также приподнят над окружающими действующими лицами и контрастно противопоставлен в моральном плане петербургскому свету. Грандиозный образ Арбенина – это композиционный центр драмы, он держит «в своих руках» все ее сюжетно-образные внутренние связи. Но его противоречивые отношения со светским обществом, с которым он почти совсем уже порвал («Да, я давно уж не был с вами») осложнены,

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

обострены и драматизированы одним посредствующим звеном, каким является его жена Нина. Поэтому образ Нины занимает весьма важное место в сюжете «Маскарада», как, например, Зара в «Измаил-бее» или Тамара в «Демоне». Арбенин и Нина, два центральных и концептуальных образа драмы, составляют ее сюжетное ядро, заключающее в себе внутренний конфликт нравственно-психологического характера. Как и другие демонические герои (демон, Вадим, Арсений), Арбенин в любви к женщине нашел путь к нравственному возрождению, к добру («…мир прекрасный Моим глазам открылся не напрасно, И я воскрес для жизни и добра»). От чего же возрождается он, что преодолевает в себе герой драмы? От демонического презрения к людям, демонического зла, жизненного пути «порока и злодейства». Драматически обстоятельно изобразить арбенинские годы «порока и злодейства» – также не входило в задачу автора «Маскарада», а в юношеской трагедии и драмах отображены только самые первоначальные субстанциональные проявления формирующейся демонической сущности героев: в «Испанцах» Фернандо поднял бунт против бога, разорвал «союз с землей и небом» и отдался только «мести». В «Menschen und Leidenschaften» Юрий Волин поднял «мятежное роптанье» против бога и провозгласил, что «отныне» нет у него «веры» к нему («ничего нет в душе моей»). Такое же «мятежное роптанье» против бога прозвучало и в устах Владимира Арбенина («Бог! Бог! – во мне отныне к тебе нет ни любви, ни веры!»). Для Евгения Арбенина все это уже в прошлом, в драме он – сложившийся демонический тип характера, основную сущность которого составляют (как было видно уже в юношеских пьесах) богоборчество, индивидуалистическое бунтарство, «дьявольский» эгоизм, перерастающий в сознание собственного величия, неукротимая жажда мести. Естественно, это породило у него трагическое ощущение, что жизнь его несет на себе «печать» божьего «проклятья» («На жизни я своей узнал печать проклятья И холодно закрыл объятья Для чувств и счастья земли»). И как мятежный богоборец и бунтарь Арбенин в жизни своей поступал «безбожно», в противовес божьим моральным законам любви, добра и справедливости, вступив на путь «порока и злодейства» («Мне ль, мне ль, который испытал Все сладости порока и злодейства»). Не показанный в драме обстоятельно, арбенинский путь «порока и злодейства» тем не менее обрисован в общих чертах, в его каких-то основных «грехах» самим героем и его приятелем Казариным. В то время, в те «пламенные дни», Арбенин много «играл», был «ветрен», «знал цену злата» и, будучи азартным игроком, готов был, проигравшись, на самоубийство. Тогда же, вступив на «поприще разврата», они с Казариным «выманивали» «из-за кулис» «танцовщиц и актрис», а дома его «чужие жены ждали», но ни одну из них, из женщин, он не любил и «безбожно» обманывал («Романа не начав, я знал уже развязку») (Ср. в «Измаил-бее»: «Для наших женщин он был яд!»). Как демону («И зло

FreeBusta is knowledge
without borders!

наскучило ему»), Арбенину также стало «тяжко» и «скучно жить» на этом пути. В любви прекрасной женщины он нашел теперь выход к нравственному возрождению, к светлому миру любви и добра:

Взглянул… и увидал, что я ее люблю,
И стыдно молвить… ужаснуся!
Опять мечты, опять любовь
В пустой груди бушуют на просторе (III, 240)

С этого времени в его душе происходит внутренняя борьба двух начал: начала любви, добра, добродетели, связанного с процессом возрождения, и начала демонического зла, эгоизма. Сам Арбенин сознает, что «воскрес для жизни и добра», о его «доброте» свидетельствует и Нина: «… в душе твоей есть искра доброты» (III, 303). Теперь он и на деле вершил ее людям: так, Арбенин, рискуя, сел играть за Звездича, выиграл и тем самым «спас» жизнь проигравшегося князя. Он и сам признается, что «платил добром» кому-то, потому что «видел пользу в том»[1]. Своим добрым отношением к людям он близок демону, который, полюбя прекрасную монахиню, стал делать добро людям:

Когда метель гудет и свищет,
Он охраняет прошлеца,
Сдувает снег с его лица
И для него защиту ищет (II,422)

Но, как и у демона, в арбенинском характере таилось и демоническое начало, «зло успело укорениться в его душе» («Демон IV ред.»), оно осталось неизменным. Не случайно Казарин говорит об Арбенине: «Пусть ангелом и притворится, Да черт-то все в душе сидит» (III, 226). И сам Арбенин чувствует в себе этот злой дух:

Но иногда опять какой-то дух враждебный
Меня уносит в бурю прежних дней. (III, 243).

Демоническое зло в нем заговорило в полный голос, как только он заподозрил Нину в измене, увидев отсутствие на ее руке браслета. Этот момент в их взаимоотношениях явился завязкой, положившей начало драматическому конфликту. Конфликт между ними был неизбежен и предопределен совершенно противоположной нравственно-психологической сущностью их характеров и жизненных позиций. Как отмечалось выше, Арбенин – это романтическое воплощение демонического зла, светский человек по своему общественному положению. Нина также обрисована в «Маскараде» светской дамой, но трактуется по своей натуре, по своей нравственности как романтический тип естественного человека, поставленного в социально-бытовые условия

[1] См. Макогоненко Г.П. Лермонтов и Пушкин. Л., Советский писатель. 1987, с. 138. Исследователь не видит возрождения Арбенина и поэтому ошибается, односторонне утверждая относительно его демонизма: «демонизм – неизбежный путь…к отступничеству от идей справедливости и гуманности».

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

аристократического общества. Ее душевный мир отличается непосредственностью и естественностью чувств («Но безотчетно чувствовами играя, И резвясь, как дитя»), чистотой и невинностью («Как ангел божий на закланье»). Она готова ради любимого человека на самопожертвование (оставить светские балы и «схоронить» свою молодость в деревне), способна ему, как бог, прощать («но я и тут Тебе прощаю») и лишена эгоистических чувств и стремлений (даже больная больше всего озабочена самочувствием мужа («Ты бледен»). Будучи невинной и целомудренной, Нина часто обращается к богу, берет его в качестве свидетеля и защитника, отметая ревнивые подозрения и обвинения мужа («Однако есть и бог… он не простит»). В лице Нины Арбенин выбрал женщину этого типа не случайно: он мог полюбить только ее, естественного человека, чистую и «непорочную», которая представляла собой идеальное воплощение женской нравственной сущности («ангел красоты»). Его привлек в ней вынашиваемый им идеал естественности, божественности и непорочности также, как Селима – в Заре («Аул Бастунджи»), Измаила – в Заре – Селиме («Измаил-бей»), Демона- в Тамаре («Демон»). В диалоге с Ниной Арбенин сам говорит об этом:

Нина
Душ непорочных нету
Арбенин
Я думал, что нашел одну…
……
Я сказал,
Что в свете лишь одну такую отыскал я.
…Тебя

Внутренняя борьба добра и зла в душе Арбенина закономерно нашла свое внешнее проявление: как мы видели, добро – в отношении к Звездичу, а заговорившее в нем зло – в отношении к Нине. В конфликте романтический героев драмы трагически столкнулись демоническое зло, демонический индивидуализм, эгоизм, с одной стороны, и естественная, божественная нравственность, идеальная в лермонтовской интерпретации, – с другой. Этот конфликт развивается во взаимосвязи с нравственной борьбой добра и зла, внутренней эволюцией главного героя ко все большему торжеству в нем злого начала. И закономерно, по мере усиления этого торжества зла конфликт драмы становится более обостренным и драматически напряженным. Он движется на мощном психологическом течении пьесы, в центре которого психология романтической любви и безумной ревности Арбенина. В их изображении Лермонтов, несомненно, во многом шел от юношеской драмы «Menschen und Leidenschaften» (Юрий Волин – Любовь).

FreeBusta is knowledge
without borders!

Предваряя возникновение конфликта, Лермонтов дает в «Маскараде» психологическую экспозицию, в которой выясняются супружеские интимные отношения Арбенина и Нины. В ответ на ее жалобы («ты всегда не в духе», «ты меня не любишь») он в монологе «Послушай» с полной откровенностью рассказал ей об истории своей душевной жизни и возрождении к добру и любви. Но в тоже время он признался, что в нем остался «какой-то дух враждебный», который тянет его во прошлое, что он живет «в борьбе с собой» и своими «мученьями», суровостью боится «осквернить» и «испугать» ее. Тем самым в психологической экспозиции драмы как бы подготавливается перелом в жизни главного героя. Стремительный перелом, «взрыв» в его душевной эволюции наступил в завязке – не увидев браслета на руке жены, Арбенин оказался во власти безумной ревности. Его внутреннее состояние здесь раскрывается как посредством драматического действия («останавливается и бледнеет, посылает слугу искать браслет в карете»), так и диалого-монологической формы. Диалог Арбенина и Нины строится в начале на обыгрывании противоречия, с одной стороны, естественного поведения правдивого содержания слов Нины а, с другой, – все более ревнивого поведения и растущего подозрения Арбенина. Для героини – светской дамы потеря браслета – случайная оплошность, завтра можно купить такой же, и поэтому «тревога», беспокойство мужа кажутся ей смешными, и она смеется (как указано в ремарке):

Смешно, смешно, ей-богу!
Не стыдно ли, не грех
Из пустяков поднять тревогу (III, 246)

Ее поведение, слова, смех настолько здесь естественны, искренни и правдивы, что было невозможно подумать об их ложности, представить, что за ними кроются притворство и обман. Такое поведение Нины просто обезоруживает против всяких подозрений в ее измене. Но только не Арбенина. Ослепленный бешеной ревностью, он не понял, даже не почувствовал глубокой естественности ее поведения, всей правдивости ее слов. Более того, он даже не ожидал, что в данной ситуации возможен такой искренний и невинный смех. Арбенин ждал от нее другого – раскаяния и слез:

Да, я б смягчился, если б увидал
Одну слезу …одну…нет! Смех мне был ответом (III, 248)

Так это было в его отношениях с другими женщинами, и к этому он уже давно привык («Наизусть Я знаю, что скажешь ты»). За такого рода раскаянием, по логике его мысли, должно последовать признание в измене («она откроется»). Однако в случае с Ниной Арбенин столкнулся не с раскаянием, а услышал ее смех, который он воспринял как попытку с ее стороны скрыть свою вину и нежелание раскаяться в ней. Возрастание арбенинской ревности все больше сопровождается угрозами в адрес Нины.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Именно такой страшной угрозой прозвучал монолог «Кто знает», в котором сам герой в форме самохарактеристики раскрывает свою нравственную и психологическую сущность и своеобразие. С антропологической точки зрения (передающая точку зрения самого автора) Арбенин утверждает, что «рожден с душой кипучею, как лава», т.е. у него мощная демоническая душа, которая ничего и никому не прощает, она крайне жестока («без слез и сожаленья»), потому что несет в себе «дьявольскую» гордыню, чрезмерное эгоистическое возвеличение своей личности, не терпящей ни малейшего оскорбления. Поэтому арбенинские угрозы были действительно страшными, беспощадными, демоническими. Во время монолога-угрозы «Кто знает» он и сам был страшен, что подчеркнуто сценическим действием: Нина «отскакивает в сторону», когда Арбенин «хотел взять ее за руку», и произносит: «О! Как ты страшен». Ее искренние слова испуга он не воспринял всерьез («ты шутишь»), а уязвленный в своей гордыне уловил в них косвенный намек на то, что он «смешон» («Да смейтесь, смейтесь же..»), а это было тяжелее всего перенести дьявольски гордой личности. Именно с этого момента он совсем утвердился в своем подозрении, что у Нины есть «любовник пламенный» («я знаю все»), и стал прощаться с «небесным и земным раем». Теперь диалог между ними происходил как драматически острое психологическое противоборство бессильной невинности в лице Нины, которая не могла ничего предъявить в качестве доказательства, кроме правдивости своих слов, – с одной стороны, а, с другой, – эгоистически – ревнивой силы, полной угроз и не дающей прощения, т.е. происходила внутренняя борьба добра и зла, любви и мести. На ее очередное признание в любви («Я люблю Тебя, Евгений») Арбенин ответил, что хочет «мести», а ее реплику «бог не простит» ему заключил не обещающей примирения фразой «жалею». Иначе говоря, он оказался теперь во власти демонической мести и безбожия.

Однако в «Маскараде» личный, нравственно-психологический конфликт героев осложнен социальной линией сюжета, развертывающей их взаимоотношения со светским обществом и его индивидуальными представителями. В этом также нельзя не усмотреть преемственной связи «Маскарада» с юношеской трагедией «Испанцы» (Фернандо – Эмилия и дворянско-католическое общество Испании). Короче говоря, в драме два взаимосвязанных конфликта: личный, который имеет сложный морально-философский характер (борьба добра и зла), находится на переднем плане и составляет ее сюжетное ядро, и социальный, обнаруживающий нравственные противоречия, борьбу романтических героев с петербургским светом. Арбенин ему противостоит как демоническая личность своим «гордым умом», могучей волей, богатой одаренностью натуры, возвышенностью и устремленностью в «мир прекрасный» добра и

FreeBusta is knowledge
without borders!

любви[1]. Нина же как романтический тип естественного человека противопоставлена ему своей божественной нравственностью, чистотой души и целомудрием. Но тем не менее именно она стала в свете объектом грязной клеветы относительно ее отношений с князем Звездичем. Благодаря его волокитству за Ниной, светское общество «вторгается» в личную жизнь четы Арбениных, покрывая их «позором и стыдом» («Неслыханная низость!.. Он, играя, Как вор вторгается в мой дом»). С этой целью Лермонтов ввел в сюжет «Маскарада» острую интригу с браслетом, потерянным Ниной и найденным баронессой Штраль, интригу, которая связала вокруг себя почти все действующие лица и стала по существу основным механизмом развития действия драмы. Она выполняет здесь, на наш взгляд, три важнейших художественных функции: во-первых, способствует созданию сложной, запутанной, двусмысленной психологической ситуации в пьесе с тем, чтобы раскрыть характер Арбенина, его внутреннюю эволюцию и трагическую вину в отношении Нины. Во-вторых, благодаря интриге демонстрируется и акцентируется трагическое торжество естественной нравственности героини вопреки мрачному подозрению мужа и грязным сплетням светского окружения. В-третьих, она дает прекрасную возможность обнажить истинное лицо петербургского света, заставить его «играть свою игру» и представить колоритные фигуры его отдельных представителей. Одной из таких фигур является князь Звездич, тип светского льва, главное звено (наряду с баронессой) в механизме интриги. Он изображен как антипод Арбенина и в психологическом, и в нравственном плане. В отличие от него – это «бесхарактерный» и «слабый человек», который может быть только «игрушкой» в руках сильных людей (с «гордостью и сердцем»). И, действительно, он становится такой «игрушкой» в руках такой могучей личности как Арбенин. Как светский лев Звездич живет в соответствии с этикетом и низменными моральными законами окружающего общества, его жизнь ограничена только одними личными удовольствиями и развлечениями: главным образом карточной игрой, сомнительными любовными «приключениями» обольщением женщин («искусный соблазнитель»), характеризующими его как безнравственного волокиту. Живя только собой, он, естественно, не мог жертвовать собой для других, и в этом отношении князь также противоположен демонической личности Арбенина. Последний по велению нравственного добра явно рисковал, жертвовал собой, садясь вместо князя играть в карты, для того чтобы отыграть его деньги («Князь: Большую жертву, вы мне сделали»). Отыграл и тем самым спас ему жизнь («Князь: Вы жизнь мою спасли»). И за это получил, по ироническому выражению Арбенина, «благодарность»,

[1] См. Макогоненко Г.П. Лермонтов и Пушкин., с.137. Не приемлема его мысль относительно характера Арбенина: «он был и остается игроком, плотью от плоти этого общества».

Забери welcome-бонус 2000 USDT по промокоду FreeBusta

приравненная им к «преступлению»: Звездич стал волочиться за его женой (в письме: «Но я скорей умру, чем откажусь от вас»). Эта черная «благодарность» князя, противная законам совести и нравственности, стала основным содержанием анекдота Арбенина, в котором иронически высмеивается субъект такой «благодарности»:

Что благодарный друг, должник уж слишком честный,
Жене его свои услуги предлагал. (III, 284)

В «Маскараде» Лермонтову свойственно стремление к широкому художественно-историческому мышлению: так, тип светского карточного игрока и соблазнителя в лице князя характеризуется не только в нравственно-психологическом плане, но и с точки зрения исторической: он – отражение современной эпохи, эпохи николаевского царствования («Век нынешний, блестящий, но ничтожный»).

Отношения Арбенина и Нины с представителями аристократического общества обнажают социальный конфликт, ибо они были чреваты нравственными противоречиями и столкновениями с петербургским светом. Эти столкновения в драме развертываются главным образом по линии Арбенин – Звездич, а также Нина – баронесса Штраль. Если первая из них отражает борьбу демонического героя как за свою честь и достоинство, так и за супружескую честь жены, то вторая – отстаивание Ниной своей супружеской верности и чести. В этом противостоянии у нее появился новый, но в отличие от Звездича тайный противник – баронесса Штраль, светская львица («женщина, которой свет Дивится с завистью»), подруга Нины, положившая начало истории с браслетом. На маскараде она увлеклась князем, и, закрытая маской, кинулась ему на шею, «моля»

Дать ей два сладкие мгновенья,
Не требуя любви, – но только сожаленья,
И дерзко скажет – я твоя! (III, 235)

Это было так откровенно и бесстыдно, что она решила все оставить в тайне («Он этой тайны вечно не узнает»), и поэтому подарила возлюбленному на память чужой браслет. Пережив случившееся, она, вспоминая, размышляет о нелегком положении женщины в свете и тем самым обличает этот «блестящий» аристократический мир. Как умная женщина («Князь: Ты маска умная») и опытная в светской жизни, баронесса в монологе «Подумаешь» на примере своей судьбы дает суммарно-обобщенный психологический анализ интимной жизни светской дамы, моральных законов аристократического общества, по которым она живет. Женщина здесь – «игрушка для страстей», но, поскольку свет – «судья» строгий, она должна «таить» свои чувства. Однако, если она все же «предается чувствам всей душой», ей не будет «счастья и покоя», потому что свет любовных «тайн» не признает и «в наказаниях жесток». Все это характеризует баронессу Штраль как распространенный тип

FreeBusta is knowledge
without borders!

светской женщины, которая живет любовными приключениями, интригами, аккумулируя развращенность и безнравственность петербургского общества. По существу – это женский двойник князя Звездича. Как и он, баронесса такой же «клад в гостиных» и поэтому, как говорит Арбенин, «я уж не дивлюсь разврату наших дам».

В «Маскараде» она – антипод Нины, которая олицетворяет собой естественную нравственность и чистоту души. Если Нину характеризует внутренняя борьба невинности сложными подозрениями со стороны мужа, то Штраль присуще совсем другое противоборство чувств: с одной стороны, стремление сохранить «тайну» интриги, а, с другой, – опасения за судьбу возлюбленного, угрозу которому она усмотрела со стороны Арбенина. Желание сохранить «тайну» и «спасти себя» было столь велико, что она была готова на все, в том числе и на подлость по отношению к своей подруге – подставить ее вместо себя:

Нет, я себя спасу…хотя б насчет другой
От этого стыда, – хотя б ценой мучений
Пришлося выкупить проступок новый мой! (III, 258)

Кроме того, она инициирует клеветнические слухи о любовной связи Нины и Звездича («Они осуждены уж светом») и даже дает им «совет», как будто это происходит на самом деле: ему – «женщины ценят Настойчивость в мужчине», а ей – «Поменьше строгости и скромности поболе!». При этом к разглашению клеветы она сознательно подключила Шприха, который стал распространителем грязных наветов, после чего баронесса была уже вполне уверена, что «спасена» («Теперь я спасена – полезный мне урок»). Была уверена, потому что за дело взялся Шприх, завсегдатай карточных домов, балов, маскарадов, комическая, презираемая всеми, но нужная фигура в свете. Это был жалкий угодник и подхалим, вращавшийся среди важных особ общества и исполняющий им важные услуги – собирал и распространял всякие светские «истории», «новости», сплетни. Он был здесь нужным человеком еще и потому, что давал проигравшимся аристократам деньги под проценты (предлагал князю, у баронессы «проценты за пять лет») и осуществлял для них коммерческие операции (продает графских борзых собак). Поэтому закономерно, образ Шприха окрашен в юмористические и иронические тона, и эта тональность создается в драме посредством искусного диалога Шприха с баронессой и особенно с Казариным. В диалоге с Штраль он всячески стремится угодить важной светской даме, и поэтому его речь строится на комическом противоречии того, что он думает на самом деле, и того, что приходится подобострастно говорить в порядке угождения. Встретив баронессу, он не случайно сразу заговорил о ее покойном супруге, который занял у него несколько тысяч рублей. И, следовательно, деньги ему были нужны, и он хотел бы их получить (именно об этом он мечтает, оставшись один: «И уж авось, тогда хоть получу Я пятилетние проценты»). Однако, угождая

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

важной даме, Шприх, унижаясь, говорит, употребляя частицу – с в конце слова для придания своей речи оттенка подобострастия:

Мне-с нужды в деньгах нет,
Помилуйте-с, я так, случайно вспоминаю. (III, 259)

В основе другого диалога с Штраль лежит такое же комическое противоречие – противоречие между незнанием предмета разговора и придумыванием ложных сведений. На вопрос баронессы «А ничего Про князя Звездича с Арбениной не слышал?» он ничего не мог сказать о них («Нет…слышал…как же…нет»), но тем не менее все-таки солгал: «об этом говорил и замолчал уж свет». Однако в конце все же вынужден был признаться себе (ремарка «в сторону»): «А что-бишь, я не помню, вот ужасно!» Эта последняя фраза явно передает его смятение от того, что не может ей угодить и сообщить что-либо про «князя Звездича с Арбениной». Все это создает в пьесе комически-юмористическую окраску образа Шприха.

Более комически острой отображается его фигура в диалоге с Казариным. Прежде всего здесь в монологе героя «Вот видите», благодаря его легкомысленному и беспардонному вранью, напоминающему в какой-то мере Хлестакова, вырисовывается комически-иронический образ самодовольного враля и клеветника, без которого (как без Хлестакова не могли обойтись в «Ревизоре») не могли якобы уладить размолвку князя и Нины:

….того смотри, что быть беде!
Меня просили сладить это дело…
Я принялся – и разом все поспело (III, 264)

В таком же стиле продолжается и дальше диалог между Шприхом и Казариным. Он движется на комическом противоречии: с одной стороны, выраженное Шприхом в высоком стиле большое мнение о своей личности, о своих делах, а, с другой, – остроумные, меткие, едкие, иронические реплики Казарина, развенчивающие его личность:

Шприх
В таких ли я делах бывал,
А обходилось без дуэли…
Казарин
И даже не был бит?
Шприх
А я всегда скажу, что жизнию без цели
Не должно рисковать.
Казарин
И в самом деле!
Такую жизнь, бесценную для всех,
Без пользы подвергать великий грех. (III, 265)

FreeBusta is knowledge
without borders!

А дальше диалог между ними вылился в комическую форму обыгрывания таких слов, как «жениться», «жена», «купить» собак («находка») «собака», обыгрывание, которое в смешном свете представляет в данный момент «торговца» собак. Казарин был явно удручен сообщением Шприха о том, что его приятель Арбенин – рогоносец, он думает и говорит об этом. Шприх же в этот момент пристает в нему с предложениями купить у него борзых собак и, таким образом, их разговор превратился в обыгрывание указанных слов, создающее комический эффект.

Казарин
Женитесь после этого.
Шприх
Находке этой был бы рад.
Казарин
В женитьбе верность, счастие – все враки! –
Шприх
Послушайте, одна особенно вот клад.
Казарин
Жена?
Шприх
Собака.
Казарин
Вот дались собаки!

Воссоздавая диалог Шприха с баронессой и Казариным, Лермонтов в «Маскараде» наглядно показал, как в светском обществе рождается и распространяется клевета на невинного человека. Подхватив эту клевету от Шприха, Казарин уже по-своему препарирует ее, и, более того, советует самому Арбенину, если у него «случится» приятель с «премудрыми советами», поступить по образу и подобию поступка князя Звездича, ставшего волочиться за Ниной:

А от игры он спас…так ты ступай на бал,
Влюбись в его жену – иль можешь не влюбиться,
Но обольсти ее, чтоб с мужем расплатиться (III, 269)

После этого Арбенин окончательно понял, что «это («история» Нины и князя) всем известно», т.е. клевета широко распространилась в свете. Подобным образом петербургское общество сознательно и несознательно разжигало в демоническом герое ревнивое подозрение и злые страсти, что усугубляло его конфликт с женой. К торжеству зла в его душе в известной мере двигало и другое – моральное влияние на него старого «картежного» приятеля Казарина, который играет в образной системе драмы роль петербургского Мефистофеля. Это колоритный образ, несколько сатирически заостренный, в котором представлен тип завсегдатая игорного дома, своего рода карточного «профессионала», вся жизнь которого – в

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

игре. Для него в фанатичной преданности картам – «все таинства премудрости земной»:

Что ни толкуй Волтер или Декарт
Мир для меня – колода карт,
Жизнь – банк: рок мечет, я играю… (III, 268)

Для него положительным примером, можно сказать, идеалом служили в прошлом игроки – «старики», многие из которых «игрой достигли до чинов», «вошли со знатью в связи», «при них и честь и миллионы». Отвечая на вопрос «А все ведь отчего?», Казарин утверждает свой положительный кодекс правил, которых он придерживается и в жизни, и за карточным столом: сохранять «во всем приличие», культуру поведения, соблюдать «законы» общества («свои законы»), «держаться» «правил» игры, побеждать противника «уменьем» – «Тогда и сам Наполеон Тебе покажется и жалок и смешон». Казарин-игрок – это, можно сказать, давнее прошлое Арбенина, когда они вместе «кутили», вели веселый и развратный образ жизни, а главное – с упоением играли в карты («На картах золото насыпано горой»), когда «сквозь душу переходит Страстей и ощущений тьма». Испытывая ностальгию по прошлому, Казарин теперь зовет Арбенина возвратиться к прежней восхваляемой им разгульной жизни («пуститься в игру или разврат»), предвидя в нем надежного партнера в карточных «боях». И надо сказать, Казарин своей умной проповедью достиг желанной цели – вернул Арбенина, переживающего внутреннюю борьбу добра и зла, на прежний путь «порока и злодейства». Арбенин усомнился в своей нынешней «доброй» жизни в любви, «беспечности и покое» («Мне ль быть супругом и отцом семейства»), его снова потянуло к прошлым «нестерпимым, но пламенным дням», и именно теперь он разрывает свой «краткий союз» с «добродетелью», добром:

Прочь, добродетель: я тебя не знаю,
Я был обманут и тобой. (III, 271)

Теперь Казарин был вполне доволен переменой в Арбенине: «Теперь он мой!»

Негативное моральное влияние Казарина на демонического героя сказалось и в другом весьма важном вопросе – в отношении любви к женщине. Он видел, что на пути Арбенина к прежней жизни стоит одно большое препятствие – его безумная любовь к Нине. Без нее, без ее любви он не представлял своей жизни:

Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье…
Я человек: пока они мои,
Без них нет у меня ни счастья, ни души,
Ни чувства, ни существованья! (III, 247)

Арбенинской любви Казарин противопоставил свое заумное понимание любви к женщине. В монологе-объяснении «Последний пункт

FreeBusta is knowledge without borders!

осталось объяснить» он пытается убедить Арбенина, что, жертвуя всем женщине, он стремился лишь ею обладать и в то же время не думал о ее истинном счастье:

Чтоб ею обладать, пожертвовал ты все,
А не для счастия ее (III, 270)

Поэтому человеческая любовь, с его точки зрения, также «условна» и непостоянна, как все существующее в мире («в мире все условно»). Умные слова казаринской проповеди легли на благодатную почву – в то время Арбенин терзался ревнивыми подозрениями, сомнениями, внутренней борьбой: он делает печальный вывод о непостоянстве любви женщины, о том, что в любви ей нужны «ежедневно» «новые победы». В связи с этим он осудил себя («глупец») за то, что мечтал в одной женщине найти «свой земной рай». Тем самым Арбенин мыслительно подготовил себя к разрыву с Ниной, и конфликт с нею принял более глубокий и острый характер и стал стремительно развиваться.

Разрыв с «добродетелью» означал все большее торжество зла в арбенинской душе. Проявлением его явилось твердое намерение демонического героя убить своего обидчика («За ваш урок я заплачу вам честно») и соперника князя Звездича (также, как в «Демоне» демон устранил своего соперника «властителя Синодала»). Однако убить спящего князя Арбенин не смог, и он бичует, стыдит себя за это малодушие («впервые во всю жизнь»), расценивая его как следствие воздействия на него характера современной эпохи («наш век») и «гнета просвещения». В «образованном народе» теперь «убийство уже не в моде», в просвещенный век применяются более тонкие и изощренные средства уничтожения человека. И Арбенин их точно определил: «Язык и золото – вот наш кинжал и яд!» (т.е. оскорбить бранными словами и обыграть в карты). Именно их он и употребил в дальнейшем в борьбе с «обольстителем» Звездичем. С целью обыграть князя («надо пощипать слегка») он вместе с Казариным организует карточный поединок и приглашает на него соперника, который в этой ситуации вел себя по «светским правилам»: «Я мужу угождаю, А за женою волочусь»). Здесь непримиримые противники столкнулись за игровым столом лицом к лицу, князь проигрывал («спустил бы тысяч двести»), но ненависть Арбенина была столь велика, что он, не дождавшись громадного проигрыша, оскорбил его бранными словами («шулер и подлец») и действием (бросил ему в лицо карты). При этом Арбенин игнорировал светские «правила» и оставил князя не отомщенным, для него в этот момент не было «ничего святого», он утверждал лишь свое демоническое право «на ненависть и месть». Не случайно Звездич воскликнул: «Вы человек иль демон?». Это был кульминационный момент в конфликте демонического героя и петербургского света с его низменностью, развращенностью, ложной

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

цивилизацией, которые презирал и отвергал Арбенин («Повсюду зло – везде обман»).

На поднимающейся волне демонического зла Арбенин переходит и к следующему акту своего мщения: на балу он видит рядом друг с другом Нину и князя (он вернул ей браслет), и в его ревнивом сознании созревает окончательное решение, что сомнений быть не может («Это всем известно»), что он «неистово обманут», и Нина должна умереть – «быть любимой…злодеем и любить другого… Как же можно жить Ей после этого!». Эгоистически уверенный в своем праве на возмездие, Арбенин совершает новое злодеяние – отравляет свою жену, аналогично тому, как демон убивает прекрасную монахиню, Тамару («Демон»). В пьесе это кульминационный момент в стремительном и драматическом развитии личного конфликта романтических героев. Но тем не менее между ними – на фоне совершенного злодейства – продолжается, начавшаяся с потери браслета, психологическое противостояние, борьба, с одной стороны, беззащитной невинности Нины, а, с другой, – мучительной демонической ревности, мести, безжалостных обвинений Арбенина. В продолжении этой борьбы в центре были животрепещущие вопросы супружеской жизни. На ее выстраданный вопрос-жалобу «На что мне жизнь такая?» он пытается внушить ей в порядке утешения, что жизнь – это «обман». Однако она неоднократно умоляет «я жить хочу», но Арбенин тем не менее стремится убедить ее в обратном – «к чему?». Обреченная Нина до конца не может поверить, что им совершается злодейство, напоминает ему, что она – жена его, ей продолжает казаться, что муж «только шутит», «смеется» над нею. В ответ на жалобу жены «ты меня не любишь» Арбенин в монологах «А за что же Тебя любить», «Так, я был обманут!» излил целый поток страстных упреков, обвинений, в основе которых ярко проявилось эгоистическое начало демонического характера. По его словам, Нина не смеет «требовать» его любви, потому что принесла ему «зло», не оценила «нежности» его чувств. Когда же Арбенин с угрозой произнес, что у него, у плачущего мужа, «Смерть – в руках – и яд в его груди», Нина с мольбой обратилась к богу: «Он, твой судья, защитник будет мой». Но и Арбенин, хотя и сознавал, что «проклят богом», тут же апеллирует к «божьему суду», стремясь тем самым заставить жену сознаться в измене, а это для него было важнее всего, потому что он до конца верил только себе, своим обвинениям жены. А когда в диалоге прозвучала его реплика «я тебе на бале подал яд», Нина усомнилась в последний раз в злодействе мужа («Не верю, невозможно…»), так как, в ее понимании, он еще не «злодей», не «изверг» и в его душе «есть искра доброты». Но прощальный арбенинский монолог «Да, ты умрешь» все прояснил до конца в ее сознании. В первой его части Арбенин с глубокой скорбью обрисовал их контрастные и неизбежные судьбы в будущем после ее смерти: его судьба демоническая, судьба трагического одиночества:

FreeBusta is knowledge
without borders!

… и я останусь тут
Один, один… года пройдут,
Умру – и буду все один! Ужасно! (III,303)

Такая же трагическая судьба у Демона («И вновь остался он надменный, Один, как прежде, во вселенной Без упованья и любви!») и других демонических героев Лермонтова. Иная судьба ждет Нину с ее естественной и божественной сущностью: пребывать в «мире прекрасном» среди ангелов, стать небожителям.

…мир прекрасный
Тебе откроется, и ангелы возьмут
Тебя в небесный свой приют (III, 303)

Вторая часть монолога также контрастна по своему нравственному содержанию: здесь Арбенин выступает в двух противоположных ипостасях – страстно любящего человека («Да, я тебя люблю, люблю…») и убийцы («…смотри, убийца твой Здесь, как дитя, рыдает над тобой»). Этот монолог героя с его трагическим прощанием с Ниной окончательно открыл ей глаза на то, что совершено злодейство, и теперь он предстал перед ней как законченный злодей («Я умираю, но невинна… ты злодей»). В борьбе добра и зла в нем в конце концов, как и у демона, восторжествовало зло. Арбенин до конца остался верен своему «дьявольскому»эгоизму и антибожественному началу («Я проклят богом»), и это еще раз прозвучало в развязке личного конфликта драмы («Ложь!»), имеющего морально-философский смысл.

Таким образом, в «Маскараде» показывается торжество демонического зла Арбенина в его противостоянии идеальному естественно-божественному началу, воплощенному в образе прекрасной Нины. Однако на фоне этого торжества демонизма в драме идеализируется нравственная красота и возвышенность этого начала – естественная правдивость, чистота души, невинность и мужественная непреклонность героини, которые она продемонстрировала на демоническом «страшном суде» Арбенина («Я сам свершу свой страшный суд… Я казнь ей отыщу…»). В этом заключается романтическая идейно-образная концепция драмы « Маскарад».

На наш взгляд, эта концепция драмы отражала творческую позицию Лермонтова в юношеский период, она не включала в себя идею возмездия, обрушивающегося на демонического героя. Его могучее, мятежное духовное начало было родственно внутреннему миру самого поэта, и поэтому оно им поднималось на щит и романтически поэтизировалось как в лирическом, так и поэмном творчестве в ранний период. В его главном произведении на тему демонизма, в поэме «Демон» (во всех ее редакциях, вплоть до VIII), ее главный герой после убийства им монахини (I-V ред.), Тамары (VI ред.) снова оказывался во власти трагического одиночества, но оставался не побежденным и его не настигало возмездие. Этот сюжетный

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

мотив прослеживается во всех юношеских поэмах, в центре которых герой демонического типа («Литвинка», «Аул Бастунджи», «Измаил-бей»), прослеживается он и в финале трехактного «Маскарада».

Однако работа Лермонтова над «Маскарадом» проходила в переходный период и, естественно, отразила его новые идейно-творческие позиции, в связи с чем он дополнил текст пьесы IV актом, в котором воплотил идею возмездия. Выражая ее, автор прежде всего сосредоточился на дальнейшем глубоком раскрытии мучительной внутренней борьбы Арбенина («ослабел в борьбе с собой»), его сомнений в справедливости подозрений относительно Нины («Уже ль я ошибался?»), тревожного предчувствия «новых» страданий. Сам герой ясно сознавал демонический смысл своего злодеяния: он расправился с «ангелом», божественным существом, ниспосланным ему богом, также как Демон с Тамарой («… огненным дыханьем Тамары душу запятнал»). В абстрактно-романтическом стиле Арбенин это формулирует так:

И в виде ангела мне бог его послал:
Мое преступное дыханье
В нем осквернило божество,
И вот оно, прекрасное созданье.
Смотрите – холодно, мертво. (III, 308)

Спокойное лицо умершей («В чертах спокойствие и детская беспечность») снова порождало у него сомнения и душевные терзания, но все-таки пока уверенность в себе берет в нем верх. Однако появление Неизвестного все в корне изменило, и мучительная борьба в душе Арбенина продолжается с новой силой. Образ Неизвестного – это таинственно-романтическая и во многом условная фигура, которая не вошла сколько-нибудь глубоко в сюжетно-образную систему всей драмы «Маскарад». Появляясь по существу лишь в IV действии, Неизвестный выступает здесь в роли своего рода морального судьи над Арбениным, которого он хорошо узнал и понял. Как моральный судья с его миссией справедливого возмездия в драме, он выполняет двойную художественную функцию: с одной стороны, с его точки зрения стороннего наблюдателя снова акцентируются черты божественности и чистоты героини:

Но здесь ждала ее печаль,
А в небесах спасенье!
Ах, я ее видал – ее глаза
Всю чистоту души изображали ясно (III, 316)

А с другой стороны, благодаря ему Лермонтов внес новые штрихи, краски для еще более критической обрисовки характера героя как демонического и тем самым еще глубже психологически мотивировал арбенинское злодейство: «его душа» «мрачна И глубока, как двери гроба», «подозренья ей стоят доказательств», «Когда обижен – мщенье! мщенье. Вот цель его тогда и вот его закон», «адское презренье ко всему». Как бы

FreeBusta is knowledge
without borders!

наглядной иллюстрацией к этой характеристике явился монолог-обвинение Неизвестного «Семь лет тому назад», в котором он рассказал историю своей жизни, столкнувшей его с Арбениным. Эта история ярко демонстрирует, какое зло делал последний людям в прошлом, будучи сильным картежным игроком. Неизвестный дважды ему «все» проиграл, «предался отчаянию», «были и слезы и мольбы», но они «возбудили» в Арбенине только «смех». Таким образом была исковеркана человеческая судьба («Навеки передо мной закрылась счастья дверь!»), одна из тех, какие встречались на пути демонического героя. Однако у сильных людей («Умру – но уже назад не сделаю ни шагу») это порождает неутомимую жажду мщения («чувство внятное: иди, иди, встревожь»), и с этой целью он стал все узнавать о виновнике своей несчастной судьбы. Глубоко познав психологию Арбенина и постоянно наблюдая за ним, он, как следователь, пришел к установлению одной страшной «истины» – «ты убил свою жену». Это был мощный психологический удар, который потряс убийцу (в ремарке: «Арбенин отскакивает»), второй удар, скорее фактической силы, был нанесен князем Звездичем: он сообщил, как все в действительности произошло в браслетом на маскараде и представил в качестве подтверждения письмо баронессы («вам открывается во всем»). Этот важнейший момент противоборства с демоническим героем (это по существу вторая кульминационная точка в развитии конфликта Арбенина со светским обществом) Неизвестный зафиксировал многозначительными словами «Казнит злодея провиденье», а сам Арбенин отреагировал угрозой: «Я задушу вас, палачи!», т.е. палачей его демонического эгоизма, «дьявольской» самоуверенности («Я так уверен был») и гордыни. Психологическая мощь двойного удара возмездия была столь велика, что Арбенин, потрясенный, не мог не сознаться в убийстве, не мог не признаться, что ошибся («Ошибка – я ошибся – что ж!»), не мог не понять по себе, переживая свою непростительную трагическую ошибку, как был эгоистически жесток и неумолим с женой. Эта мучительная борьба героя «с собой» завершилась его сумасшествием, демонический герой при всей мощи своего ума и воли не мог перенести душевной тяжести злодеяния, совершенного в отношении прекрасного и невинного существа, т.е. наказание, настигшее его, исходило из него самого, из мучительной борьбы противоречивых чувств, сомнений его мятущейся души. Иначе говоря, это была «внутренняя кара»[1] романтического героя драмы, его собственное «самовозмездие», наступившее в результате тягостной борьбы «с собой!». Вместе с тем Арбенин, переживая «внутреннюю кару», осознал и то, что убийство Нины – дело не только его рук («Не я ее убийца»), но и светского общества: его лживая атмосфера и низменные люди (князь, Штраль, Шприх) не только противоречили торжеству добра в арбенинской

[1] Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. – М. – Л.: Наука, 1964, с. 71

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

душе, но и явно способствовали разжиганию в ней безумной ревности и злых страстей. Таким образом, устами Арбенина в «Маскараде» выражено и косвенное обвинение петербургского света в трагической кончине романтической героини. Однако демонического героя настигла не только внутренняя, но и внешняя кара в лице Неизвестного и князя как расплата за его злые деяния на пути «порока и злодейства» в прошлой и современной жизни. В частности, Неизвестный – это, можно сказать, карающая тень прошлого, он пришел оттуда как жертва арбенинского зла, чтобы свети счеты с обидчиком и отомстить ему. Вместе с ним с той же целью явился к Арбенину и князь как такая же жертва демонического зла, но уже в современной жизни. Они пришли к Арбенину как оскорбленные им представители общества, чтобы обвинить его в убийстве жены, раскрыть это преступление («слишком строго ты обошелся») и тем самым отомстить ему, нанеся мощный моральный удар. Не случайно их приход он воспринял как «заговор против него» («А! заговор …прекрасно…я у вас В руках…»), а обвинения как выражение общественной «молвы» («Так вот как я унижен в вашем мненье Коварным лепетом молвы!»). Моральный удар с их стороны был настолько неожиданным и мощным, что Арбенин быстро растерял «присутствие ума, и опытность, и силу», оказался в жалком и униженном положении («вот и я упал пред вами на колена»), уже был не способен бороться. Приговор из уст Неизвестного прозвучал трагически: «И этот гордый ум сегодня изнемог!» Демонический герой оказался поверженным, побежденным, потому что в лице Нины поднял руку на возвышенное, божественное, идеальное в окружающем мире и поэтому был сокрушен своей собственной внутренней борьбой. Тем самым Лермонтов раскрыл в драме духовную и нравственную противоречивость и несовместимость демонизма и идеала «любви, добра и красоты», что также наблюдалось и в поэмах «Аул Бастунджи» «Измаил-бей». Но «Маскарад» был написан в переходный период лермонтовской эволюции, когда автор начинал уже критически пересматривать концепцию демонизма и демонического героя, и это мы можем обнаружить уже в поэме «Хаджи Абрек». Здесь демонический герой низведен до положения «злодея» с «проклятием» на «челе», которого «никто» из людей («бедных странников») не «узнал». В «Маскараде» эта идейная тенденция нашла дальнейшее развитие: здесь Арбенин терпит моральный крах вследствие того, что в его душе восторжествовало зло, и сам он явился прежде всего жертвой собственного зла, своего «дьявольского» эгоизма, отсутствия божественного начала («Я проклят богом»). Позднее это будет продолжено и раскрыто Лермонтовым в «Демоне» («И проклял Демон побежденный Мечты безумные свои»).

Таков идейно-философский смысл развязки и лермонтовской драмы в целом. Как мы видим, он выражен прежде всего в системе взаимоотношений двух романтических образов – Арбенина и Нины,

FreeBusta is knowledge
without borders!

представляющих собой два противоположных типа, два – с авторской точки зрения – противоположных духовных начала человеческой жизни – демоническое и естественно-божественное. Сюжетное ядро драмы (Арбенин – Нина) по своей структуре – типично романтическое, поскольку оба типа героев субъективны по своей сущности и выражают нравственно-философское сознание Лермонтова. В психологическом течении, заключенном в этом сюжетном ядре, развертывается борьба этих духовных начал, сталкиваются противоположные типы мироощущения, нравственных чувств и понятий: с одной стороны, естественная любовь, непорочность, невинность души, божественность, а, с другой – демонический эгоизм, злые чувства, месть, безбожие. Короче говоря, в психологическом течении пьесы – большая субъективно-романтическая волна чувств и понятий, родственная внутреннему миру лирического героя и самого автора. Можно сказать, в образах Арбенина и Нины выражено много нравственно и психологически субъективного, лермонтовского, прозвучавшего еще в юношеских драмах. Работа Лермонтова над ними не прошла даром: как в «Menschen und Leidenschaften», сцены «Маскарада», где присутствуют как действующие лица демонический герой и Нина, являются не только психологически глубокими и драматическими, но также и романтическими. И вместе с тем как в романтической драме здесь явно ослаблена объективная сторона сюжетного ядра. В центре его, как и сюжета «Маскарада» в целом, – интрига с браслетом, построенная не на логике самой жизни, а на цепи случайностей, таинственности, обмана, где почти не ощущаются причинно-следственные связи, мотивы поступков и действий персонажей: Ниной случайно был потерян браслет, таинственно и с обманом он попал в руки князя, тот обманулся с признанием владелицы браслета, по ошибке стал волочиться за другой женщиной, случайно потом узнал его настоящего хозяина и т.д. Но главное в результате этого была нарушена объективная правда и логика характера Арбенина: при своем могучем уме и жизненном опыте он не верил Нине, но в тоже время, презирая светское общество, оказался от него морально зависимым – был не в силах пренебречь его клеветническими слухами в отношении жены («Повсюду зло – везде обман»). Характеру Арбенина противоречило и то, что он, отравляя жену, не только мстил, но и добивался у нее подтверждения своего подозрения в ее измене («Смерть, помоги»). «Отравление Нины, – пишет У.Р. Фохт, – в целях установления истины явно противоречит могучему уму и сильной воле героя»[1]. Но надо сказать, Лермонтов не стремился в «Маскараде» соблюдать правду жизни и логику характера героя, потому что важнее для него было выразить в романтических образах драмы свои субъективные морально-философские

[1] Фохт У.Р. Лермонтов. Лочина творчества. М.: Наука, 1957, с. 128.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

представления о жизни, любви, интимных отношениях людей с «искрой небесного огня».

Однако в супружескую жизнь возвышенных героев вторгается светское общество, они живут в атмосфере развратного петербургского света и в общении с его низменными представителями. Поэтому основное сюжетное ядро драмы (Арбенин – Нина) естественно вошло в более широкое композиционное полотно – в сюжетное русло всей пьесы, в котором фигурируют различные типы петербургского общества (Звездич, Штраль, Шприх, Казарин, Неизвестный). В этом сюжетном русле «Маскарада» в целом передается объективное течение событий, отношений, конфликтов. Особенно это касается тех сцен, где отсутствует Арбенин как романтическое действующее лицо или где он взаимодействует с представителями светского общества. В таких сценах вырисовывается объективная обыденная, жизненно-бытовая линия сюжета. И она, и романтическая линия взаимно переплетаются в сюжете драмы, и наиболее конкретно это выражено в нравственном противоборстве двух пар персонажей: Арбенин – Нина и Звездич – Штраль. Первая из них раскрывает романтический мир любви демонической и естественной, ревнивой и чистой, а вторая – низменный мир «легкой» любви, волокитства, разврата. Кроме того, обыденная линия сюжета охватывает отношения персонажей, имеющие определенную нравственную и житейскую мотивацию, а также их характерологические поступки и действия. Так, развратная баронесса Штраль в истории с браслетом руководствовалась лишь одним эгоистическим мотивом – спасти себя от позора «на счет другой», и поэтому явилась инициатором распространения сплетни об отношениях Нины и князя. Или поведение князя сообразно «светским правилам» в кульминационной сцене карточного поединка с Арбениным у N., когда он, волочась за его женой, в то же время «угождал» ему как мужу в игре. Все переломные моменты в развитии сюжета драмы (завязка: потерянный браслет Нины случайно попадает к князю; кульминация: карточный поединок Арбенина с князем и нанесение оскорбления последнему, вторая кульминация: обвинение Неизвестным и, князем Арбенина в убийстве жены; развязка: сумасшествие героя) имеют жизненную достоверность, рельефность и психологическую мотивировку. В изображении представителей великосветского общества претворен не только принцип объективности, но в известной мере и принцип реалистической типизации: их характеры (Казарин, Звездич, Штраль) типичны и обрисованы в типических обстоятельствах дворянско-аристократической жизни. Это дает основание говорить о значительной эволюции элементов реализма в драме «Маскарад» по сравнению с юношеской драматургией.

Как видим, сюжет драмы – и в первую очередь его ядро – раскрывает нравственную и психологическую сферу жизни персонажей в ее

FreeBusta is knowledge without borders!

взаимодействии с окружающим обществом. Короче говоря, «Маскарад» – драма социально-психологическая, но в первую очередь – психологическая, и в этом заключается ее отличительная особенность. Ее предмет – психология романтической любви и безумной ревности в супружеской жизни людей с «искрой небесного огня». Здесь все совершается, движется на психологической основе, мотивации, психологическом дыхании. Этот глубокий психологизм в пьесу вносит ее яркая диалого-монологическая форма. В центре «Маскарада» диалоги Арбенина и Нины, взаимоотношения которых являются одним из главных двигателей сюжета и его психологического течения. Из их диалогов по мере развития сценического действия рождаются величественные монологи демонического героя, которые несут основную психологическую функцию в драме. Причем его монологи, представленные в экспозиции и в период развития супружеского конфликта, имеют во многом различное нравственно-психологическое наполнение и эмоционально-лирическую тональность. Экспозиционные монологи «Бог справедлив!», «Послушай» глубоки этическим и психологическим содержанием и сосредоточены вокруг личности Арбенина и его личной жизни в прошлом и настоящем. В первом из них в форме суммарно-обобщенной самохарактеристики выражено осуждение безнравственных «минувших дней», их разврата и обмана, и одновременно монолог исполнен глубокого удовлетворения женитьбой на женщине «прекрасной и нежной», но самое важное в этом потоке чувств – Арбенин обнаружил в своей душе способность снова любить («Взглянул … и увидал, что я ее люблю»). Второй монолог «Послушай», прозвучавший в ответ на упрек «ты меня не любишь», сосредоточен, с одной стороны, на психологической характеристике любви Нины и ее судьбы. С арбенинской точки зрения любовь его жены чистая, непосредственная, естественная («И резвясь, как дитя») и ее ждет счастливая судьба («Открыто море счастия и зла»). А с другой стороны, главный герой останавливается на характеристике и анализе своей прошлой жизни, сущности своей любви и нового душевного и нравственного состояния. Давая психологический анализ, он здесь уже вносит в суммарно-обобщенную самохарактеристику морально-философское осмысление истории своей жизни: ее психологических пластов, проблемы самопознания и взаимоотношения с миром:

Сначала все хотел, потом все презирал я,
То сам себя не понимал я,
То мир меня не понимал. (III, 243)

В таком же свете Арбенин расценивает в монологе свою любовь к жене, расценивает как демоническую, противоположную непосредственной и безыскусственной любви Нины, т.е. любовь человека, который «все перечувствовал», «все понял», вследствие чего она утратила свою непосредственность, естественность. Кроме того, это любовь

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

человека, который «чаще ненавидел» и «все презирал», и поэтому неизбежно она приобрела индивидуалистически-эгоистическую сущность, которая до конца раскроется в процессе развития конфликта драмы. С той же морально-философской точки зрения и в стиле суммарно-обобщенной самохарактеристики им восторженно обрисовывается его новое нравственно-психологическое состояние как следствие любви к прелестной Нине: перед ним открылся «мир прекрасный», и он «воскрес для жизни и добра». В словах Арбенина здесь звучат оптимистические ноты и жизнерадостные лирические интонации пронизывают его монологическую речь. Но одновременно он признается, что «иногда» в нем снова пробуждается «дух враждебный», т.е. злой дух, который, сталкиваясь с добрым, светлым («Стирает в памяти моей Твой светлый взор и голос твой волшебный»), ввергает его в мрачное состоянии борьбы «с собой», т.е. внутренней борьбы добра и зла. Здесь в его речи звучат уже тревожные и печальные ноты. В целом же монологи «Бог справедлив», «Послушай» в экспозиции драмы, представленные в форме суммарно-обобщенных самохарактеристик, выдержаны в спокойном исповедальном стиле и имеют попечительную окраску.

Возникновение завязки и развитие конфликта сразу изменили характер арбенинских монологов и диалогов героев. Теперь их диалог стал в значительной мере напоминать допрос «обвиняемого», в роли которого выступала Нина, и состоял из вопросов, упреков-замечаний, каждый из которых все больше подливал масла в огонь разгорающегося конфликта. Сначала это были главным образом вопросы и реплики-замечания Арбенина («Так вы были там?», «С кем вы были?», «Я страшен?», «Вы за кого боитесь?»), за которыми следовали ответы и объяснения невинной героини («Спросите у людей; Они вам скажут все…»). Плодом такого диалога явился монолог-объяснение Арбенина «Кто знает, может быть». Этот монолог, открывающий полосу нарастающего противоборства героев, уже совсем иной, чем прежде, по своему содержанию, структуре и тональности. Прежде всего здесь в самохарактеристике героя представлена фактическая сторона его жизни, которая освещается на фоне благополучных судеб других людей. По сравнению с ними он ничего не добился в жизни: ни «чинов», ни «славы», он не «любит общество, забавы». От жизни осталась у него только жена Нина. В таком свете его общественное положение характеризуется им с целью акцентировать то обстоятельство, что Нина для него – единственная нить, связывающая с жизнью. Далее в монологе демонического героя «заговорил» психологической элемент, но уже иного характера и лирической тональности: Арбенин обнажил свою безумную ревность, которая выглядит угрожающей в связи с характеристикой им своей «души» мощной, «кипучей, как лава», не предвещающей никому ни «прощенья», ни «сожаленья». Здесь слова и обороты его монологической речи звучат

FreeBusta is knowledge
without borders!

уже страстно, жестоко, в угрожающей и безжалостной тональности. А за репликой Нины «как ты страшен!» гордый Арбенин, ревнуя, услышал совсем другое – ты «смешон», и с этого момента он стал говорить о ее измене как совершившемся факте, ожидая признания и раскаяния жены. Не встречая со стороны мужа понимания и доверия, она как «обвиняемая» стала также задавать вопросы («но чего же ты хочешь?», «что же медлишь ты?», «Ужели много ждет меня таких минут?»), и диалог между ними продолжался в порядке перебрасывания тягостными вопросами и ранящими ответами (Арбенин: «Мести!»), что в конце концов заставило ее обратиться к богу («Однако есть и бог»), а он нашел ее плач запоздалым («Жаль, что поздно!»).

Теперь авторское внимание в драме все больше концентрируется на психологическом анализе внутренней борьбы демонического героя, борьбы любви и мстительных, злых чувств, на анализе тех душевных мотивов, которые толкнули его к трагическому шагу – «она умрет». С одной стороны, субъективные мотивы: его безумная любовь и «неистовый обман», Нина любима им, но сама любит «другого», его уязвленное «дьявольское» самолюбие, индивидуалистически-эгоистическая сущность любви, а, с другой стороны, объективные, внешние: «намеки колкие со всех сторон», «это всем известно» («Я жалок им, смешон!»). Все это привело Арбенина к мысли о свершении «страшного суда» над своей женой. С этого времени в кульминационных сценах «Маскарада» (на балу, где подсыпает яд, в доме Арбенина) диалог между ними уже напоминает «страшный суд», на котором грозным судьей выступает сам герой. Нина упрекает его за «холодность», жалуется, что он «изменился с некоторых пор», и Арбенин, отвечая на ее вопросы «Какая тут любовь? На что мне жизни такая?», говорит с ней уже не как с «обвиняемой», а как с «приговоренной к смерти» («Смерть, помоги»). Он логически и психологически пытается убедить ее, что «жизнь – вещь пустая», как детская «шарада», а в монолог «Молчи и слушай» им даже вводится эпический элемент с тем, чтобы описательно и красочно показать и внушить ей («…жизнь как был – Кружишься – весело, кругом все светло , ясно…»), что жизнь еще и такая «вещь», с которой надо расстаться уже в юные годы, пока душа не сроднилась с ее «бездушной пустотой». Тем самым он как бы духовно и морально пытался подготовить Нину к предстоящей близкой смерти, и вел себя с выдержкой, как палач: отказался послать за доктором, следил за тем, сколько еще времени ей осталось жить («Осталось полчаса», «Ты умереть должна через несколько минут»). Чем ближе к развязке в разрешении конфликта, тем все больше обнажалась индивидуалистически-эгоистическая сущность характера демонического героя, его любви, все больше брала верх в нем жалость не к Нине, обреченной на смерть, а к самому себе («Я ж плакал? Я мужчина!»). На ее упрек «ты меня не любишь» он в лирически взволнованной и страстной

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

монологической речи («Тебя любить – за то ль, что целый ад Мне в грудь ты бросила?..») приводит целый ряд психологических мотивов того, что она не «смеет» «требовать любви»: заставила его страдать, «продала» «за поцелуй глупца». Больше того, окончательно утвердившись, что «был обманут», Арбенин обвиняет Нину во всем: мог «быть счастлив», «думал снова любить и веровать», хотел «осуществить небесные мечты» – но не смог по ее вине («Ты не хотела, ты!»). А в монологе «Да, ты умрешь» он, прощаясь, скорбит не по ней, умирающей на его глазах, а по себе, по поводу ожидающего его трагического одиночества («Года пройдут Умру – и буду все один!»).

После трагической развязки в драме Арбенин находился в состоянии душевного смятения, «тягостного покоя и тревожных предчувствий» («Душа тревожится…»). Но как в его сознании, так и в форме его выражения монологах героя в центре пульсировали две жгучие мысли: во-первых, ему Нина была послана богом для счастья, и, следовательно, с ее смертью он все потерял. Во-вторых, все большее усиление мучительных сомнений по поводу «доказательств» ее виновности. Показательным в этом отношении может быть монолог «Смерть! Смерть!», глубокий по психологическому драматизму, верно отразивший внутренне движение его сознания. Прежде всего в сознании Арбенина, проникнутом ужасом смерти, запечатлелся облик мертвой Нины («Смотрел я целый час на труп ее немой»), в чертах ее лица были «спокойствие», «детская беспечность» и «улыбка вечная», свидетельствующие о невинности героини. И перед Арбениным снова встал тягостный вопрос – «Ужель я ошибался?», в нем происходит, полная сомнений, внутренняя борьба, переданная в форме самовыражения: признание своей ошибки и вера в «доказательства» ее виновности. В этой борьбе все-таки верх берет последняя, отсюда и его вопрос-вызов «кто же разуверить Меня осмелится?»

Его заставили «разувериться» Неизвестный и Звездич, нанесшие ему моральный удар: обвинили в убийстве своей жены. В этой кульминационной сцене драмы Арбенин в последней раз произнес (до потери рассудка) мощный монолог «А! заговор», который прозвучал как смелый вызов «палачей» к «бою» и выразил его несломленные душевные силы. В нем Арбенин как бы разыграл перед ними трехактную драматическую психологическую сцену. Расценив выпад Неизвестного и князя как «заговор», он сначала прикинулся, чтобы ввести их в заблуждение, поверженным, побежденным («…вы здесь цари… Я смирен: я сейчас У ваших ног…Я мигом побежден»). Но дальше, после первого акта сцены, снова зазвучали страстные арбенинские слова, полные прежних сил и угроз в адрес своих недругов, он здесь вдруг предстал таким же, как раньше:

А вы не разочли, что есть еще во мне
Присутствие ума, и опытность, и сила?

FreeBusta is knowledge
without borders!

Вы думали, что все взяла ее могила?
Что я не заплачу вам всем по старине? (III, 315)

В третьем акте монолога «А! заговор» эта арбенинская сила и угроза обрушились против одного из них – князя – «мальчика», в лице которого демонический герой снова подверг уничтожающему суду светскую «жизнь глупца», «площадного волокиты» и «подлеца» («Умрете – с именем и смертью подлеца»). Однако это была последняя вспышка демонической мощи Арбенина. Моральный удар его «палачей» оказался для него психологически неотразимым и сокрушающим, и «гордый ум» его «сегодня изнемог».

Таким образом, психологическое течение, проходящее в унисон с развитием сюжета «Маскарада», являет себя в первую очередь в монологах и диалогах демонического героя, занимающего «единодержавное» положение в драме. Другие же действующие лица по мере развития сюжета в большей или меньшей степени способствуют своими диалогами и монологами, репликами и действиями поддержанию мощи и глубины этого течения и вместе с тем психологическому раскрытию характера центрального героя с разных сторон. В этом отношении первостепенную роль играют диалогические сцены драмы, входящие в ее сюжетное ядро, где фигурируют Арбенин и Нина. Здесь явно просматривается преемственная связь «Маскарада» с юношеской драмой «Странный человек»: и в той, и в другой драме такие диалогические сцены служат в первую очередь глубокому постижению характера главного героя (Владимира Арбенина и Евгения Арбенина). Но если в «Странном человеке» это диалоги Владимира Арбенина только в дружеском кругу с возлюбленной, другом или с любящей его девушкой, то в «Маскараде» заметно расширяется сфера общения героя с людьми окружающего общества. Здесь перед нами уже проходят диалоги Арбенина с разными представителями петербургского света (князь Звездич, баронесса Штраль и т.д.). Благодаря этому Лермонтов сумел обнажить общественный конфликт демонического героя и высшего света – в отличие от «Странного человека», – где эту функцию выполняли главным образом массовые сцены. В «Маскараде» они выполняют другую функцию – функцию экспозиции, каковой здесь является I сцена I-го действия, в которой воссоздается бытовая и нравственная обстановка в игорном доме и на маскараде в доме Энгельгардта. Сначала характеризуется обстановка игорного дома, где в сценическом действии участвует целый ряд лиц, картежных игроков (понтеров, банкомет, князь), в центре которых две видные фигуры – Арбенин и Казарин. Прежде всего благодаря их умному диалогу в экспозиции дается меткая юмористическая и ироническая характеристика завсегдатаев игорного дома (Шприх, Трущов и др.). Большую роль в экспозиционном обозрении играют монологи Арбенина и его диалог с проигравшимся князем: в них характеризуется жесткая и

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

беспощадная атмосфера этого дома («юноши…погибли»), а также низменный нравственный кодекс личности игроков («Все презирать: закон людей, закон природы»). Тем самым Лермонтов вводит читателя и зрителя в моральную атмосферу карточного мира светского Петербурга, с которым связано развитие сюжета драмы. Автор открыл в «Маскараде» прежде всего «картежное» лицо российской столицы эпохи Николая I. Другое ее знаменательное лицо – «маскарадное», которое характеризуется также благодаря диалогическим сценам II-го действия пьесы (Арбенин и князь, маска и князь и др.) и массовой сцене на балу III-го действия. Устами Арбенина оно определяется как «чуждое», за ширмой маскарадных масок все «таинственно» и обманчиво, и поэтому за ней может произойти любое сомнительное «приключенье», случайно завязаться запутанная грязная интрига. Не случайно именно здесь, в «маскарадном» зале, возникла необычная завязка сюжета драмы: случайно найденный браслет случайно попадает в грязные руки. В этих массовой и диалогических сценах игорного дома и маскарада, входящих в экспозицию пьесы, выявляется и определенный круг действующих лиц и дается их первоначальная характеристика: в игорном доме – прежде всего Арбенина, а в маскарадном зале – князя Звездича. А массовая сцена III-го действия в свою очередь вносит новые экспозиционные сведения в отношении нравов высшего света и его безнравственной атмосферы – атмосферы низких сплетен, слухов, в которой разворачивается личный конфликт драмы.

Небольшое количество массовых сцен и большое преобладание диалогических в структуре «Маскарада» не было случайным. Дальнейшая работа Лермонтова в области драматургии давала свои плоды. Дело в том, что диалогические сцены, положения в пьесе явно способствовали – по сравнению с массовыми сценами – усилению динамики развития драматического действия. Думается, этой же цели служит в драме и деление сцен, входящих в каждое действие, на «выходы», т.е. определенные явления, которые регламентируют смену тех или иных действующих лиц. Наконец, с этим связано и мастерство драматурга постепенно и незаметно переводить массовые сцены (например, в начале I-го действия (выходы 1,2,3) в диалогические, когда на первый план уже выходят диалоги и монологи центральных персонажей. Так, массовая сцена на балу перерастает в ряд диалогических: сцена Нина-князь (выход 1), сцена Арбенин – Нина (выход 4), где демонический герой подсыпает в мороженое яд. Однако главное здесь в другом: такая структура драмы – в отличие от «Странного человека» – дает возможность охватить диалогическими сценами, положениями, ситуациями большее число индивидуальных образов, разных лиц из окружающего общества, в частности, связать Арбенина и Нину в диалогах и монологах с различными типическими представителями светского Петербурга (князь Звездич, баронесса Штраль, Казарин, Шприх, Неизвестный). Именно благодаря

FreeBusta is knowledge
without borders!

этому у Лермонтова была возможность драматически раскрыть в «Маскараде» социальный конфликт – конфликт возвышенных героев драмы и низменного светского общества. Не менее важно здесь и то обстоятельство, что диалоги в сочетании с монологами способствуют более разностороннему постижению характеров персонажей пьесы, их объективной нравственной сущности. В конечном счете все это было связано с ориентацией автора на широкое отображение – по сравнению с «Странным человеком» – жизни светского общества, ориентацией на объективную логику жизни, исходящей из развития лермонтовского романтизма в направлении к реализму.

На наш взгляд, в меньшей мере эта творческая тенденция просматривается в сфере языка лермонтовской драмы «Маскарад». Как справедливо отметил один из исследователей, язык арбенинских монологов и диалогов – это язык самого автора, язык его юношеской лирики и романтических поэм. К тому же их сближает и стихотворная форма, которая придала речи персонажей «Маскарада» еще большую яркость и эффектность. После трагедии «Испанцы» Лермонтов обратился к стихотворной форме новой пьесы не случайно. Дело в том, что «Испанцы» – это была высокая трагедия, и автор согласно литературной традиции написал ее стихами. А «Маскарад» – это высокая психологическая драма, написанная на вечную возвышенно-трагическую тему любви и ревности. Думается, поэтому Лермонтов не мог не обратиться в ней к стихам. И, более того, увенчал их рифмами. Стихотворные монологи главного героя «Маскарада» родственны и по содержанию, и по форме юношеским интимным стихам поэта, особенно любовным элегиям («К***» (…Дай руку мне…), «Она была прекрасна, как мечта», «К***» («Не ты, но судьба виновата была»), «Измученный тоскою и недугом», «К***» («Я не унижусь пред тобою») и др. Они связаны многими внутренними нитями: общностью церковно-религиозной лексики и словосочетаний (рай, бог, демон, ангел, грехи, ад, небо, святой и т.д.), этической, морально-философской лексики и фразеологии (счастье, добро, зло, душа, проклятье, злодей, месть, гордый и т.д.). В гармонии с ними в стихах наличествуют – нередко повторяющиеся – субъективно-экспрессивные средства романтической стилистики: лирические эпитеты (жизнь бела, порочной юности, несчастный, мир прекрасный, голос волшебный, коварная любовь, душой кипучею, дух враждебный и т.д.); красочные, эффектные метафоры (судьбы оковы, книги жизни, море счастья и зла, печать проклятья, ангел красоты и т.д.); экспрессивные, часто неожиданные, гиперболы (море счастия и зла, мир меня не понимал, закрыл объятья для чувств и счастия земли, с душой кипучею, как лава); яркие сравнения (резвясь, как дитя, тверда, как камень, кипучая, как лава и др.) и т.д. Как отмечалось выше, в юношеской лирике Лермонтова это приводило к созданию весьма усложненного романтически-экспрессивного стиля стихотворений («1831-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

го 11 дня»), в монологах же Арбенина эта усложненность во многом снимается благодаря тому, что монологи и диалоги предполагают устное изложение на сцене. А устная речь, приобретая в той или иной мере разговорный характер, исключает возможность широкого употребления лирически-экспрессивных средств стилистики, в том числе таких, как непрямые формы романтической фразеологии (перифрастическая, аллегорическая, метафорическая и т.п.). Кроме того, большую роль в усилении разговорного стиля монологической речи главного героя играют разностопность стихов, довольно частое применение переносов:

Как же можно жить
Ей после этого!.. (III, 291)

Наконец, этому же соответствует и сама синтаксическая система языка героя: в нем многочисленны короткие, неполные, часто незаконченные, обрывочные фразы, а также восклицательные и вопросительные предложения:

Я трус?.. трус… кто это сказал…
Я сам, и это правда, стыдно, стыдно,
Беги, красней, презренный человек! (III, 273)

Сюда же следует отнести и использование в арбенинских монологах и диалогах афоризмов, изречений, метких выражений, демонстрирующих силу ума демонического героя («Бог! справедлив!», «Вернусь ли к пристани я вновь?», «Язык и золото… вот наш кинжал и яд!», «Но я не бог и не прощаю!», «Повсюду зло – везде обман» и др.).

Монологическая и диалогическая речь Арбенина и других персонажей «Маскарада», входящих в аристократическую элиту петербургского общества, основана на системе литературно-книжного русского языка, и в своей нормативности она выдержана от начала до конца. В соответствии с романтической поэтикой драмы речь действующих лицо слабо индивидуализирована, она не отражает в себе те черты личности персонажей, которые обусловлены своеобразием их характера, положением в обществе, образованием и т.д. Поэтому речевая форма их монологов и диалогов с точки зрения лексической, фразеологической, синтаксической характеризуется во многом близкой и сходной. За исключением речи Шприха, не входившего в великосветскую элиту. С точки зрения романтической эстетики Шприх – это низкая комическая личность, и для воссоздания ее образа Лермонтов – продолжая традицию своих драм «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек» – обращается к соответствующим пластам русского языка для создания колоритной речевой характеристики героя. Благодаря образу Шприха в возвышенную романтическую стилистику драмы «хлынула» струя народно-разговорного языка (сладить дело, все поспею), элементы просторечия (намедни, что-бишь, отклепаться, записку навалял), которые обогатили нормативный языковой арсенал пьесы. Разумеется, это не

FreeBusta is knowledge
without borders!

вывело ее стилистическую систему за пределы романтизма, но тем не менее отвечало общей тенденции развития творчества Лермонтова от романтизма к реализму в переходный период.

II

Драма «Маскарад» находилась на подступах Лермонтова к реализму в переходный период, как и другая романтическая драма «Два брата» (1836). Последняя явилась как бы творческим дополнением к Маскараду» и вместе с тем его дальнейшим развитием в одном направлении – в разработке проблемы любви и брака в современном дворянском обществе. С юных лет эта проблема волновала поэта, первоначальными истоками внимания к ней были несчастливый брак и безрадостная жизнь семейства его родителей и близких родственников, что нашло свое отражение в юношеских драмах «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек». Работая над «Двумя братьями», Лермонтов продолжал, развивая идеи драмы «Странный человек», осмыслять существо проблемы дворянской семьи и брака, не выходя еще за пределы автобиографических фактов. Новым мощным толчком для размышлений над этой проблемой явилось автобиографическое событие – выход замуж В.Лопухиной, любимой девушки поэта, за богатого пожилого помещика Н.Ф. Бахметева. Она явилась в «Двух братьях» прототипом образа Веры Лиговской. Решая проблему любви и брака в дворянском обществе, Лермонтов ставит этот образ в центр сюжетно-образной структуры драмы и развертывает в ней три сюжетных звена: Вера – князь Лиговский, Вера – Юрий Радин, Вера – Александр Радин. Каждая из них связана с решением конкретных проблемных вопросов: первая – с вопросом дворянской семьи и брака, вторая – с изображением драматической судьбы естественной любви человека, третья – с постижением сущности демонической любви. Эти три звена начинают определяться уже в экспозиции драмы (I действие), где предметом диалога Дмитрия Петровича с сыновьями явилась необычная новость – выход замуж Веры Загорскиной за пожилого князя Лиговского. В ходе диалога выявляются нравственные позиции, наметилась расстановка действующих лиц и обнаружились их противоречия. Дмитрий Петрович – представитель старшего поколения Радиных – одобряет этот брак, считает его счастливым, потому что князь старается во всем угодить Вериньке, а она любит его, поступив благоразумно выйдя за него и не надеясь «на ребяческую склонность» Юрия. С точки зрения Юрия брак Веры и князя – не по любви, а по расчету, он обвинил Веру в том, что она стала «рассудительной» (ср. с Наташей в «Странном человеке»), ее сердце оказалось «продажно» – оно стоило «несколько сот тысяч дохода». Но несмотря на это, Юрий убежден, что она «любить» князя «не может», так как он слишком «глуп» и отвратителен. В то же время в экспозиции выясняется, что Вера – «прежняя московская страсть» Юрия, и в связи с

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

этим отец предупреждает его, чтобы он забыл свои прошлые отношения с Верой. Эти любовные отношения в их недавнем прошлом – своего рода «мина замедленного действия» в экспозиции драмы, которая должна будет разорваться в процессе развития сюжета. В экспозиционном диалоге Дмитрия Петровича с сыновьями затаился Александр, демонический герой драмы, который как бы перешел сюда из «Демона» с тем, чтобы акцентировать судьбу любви Демона и Тамары в случае, если бы она осталась жива. У него здесь своя замаскированная позиция, но что было совершенно очевидно – он пытается обмануть Юрия и в противовес ему лжет, что Вера любит князя «страстно». Накинув на себя маску «холодности» и «рассудительности», он ввел в заблуждение даже отца, скрывая свою любовь к Вере, и явно лукавил, говоря, что «бережет других» людей от своих «глупостей» (Дмитрий Петрович: «никогда не влюбится… и не наделает глупостей»). Эта позиция Александра – другая «мина замедленного действия», заложенная в экспозицию «Двух братьев», которая также должна разорваться по мере развертывания конфликта в драме.

Появление княгини Веры и князя в I действии, которое Александр назвал «решительной минутой», – завязка сюжета драмы. С этого момента сразу обострились нравственные позиции действующих лиц – в центре внимания незаметно встал вопрос о роли денег в любви и браке: князь готов дать «десять тысяч» за «каждую ласку» жены, Александр за «такую ласку» уже «отдал спокойствие» и готов «отдать жизнь». Юрий же выступил с резким осуждением роли денег, «господина миллиона» в сфере любви и брака, заменяющего собой все в интимных отношениях. Негодующие, в саркастическом стиле он ведет свою обличительную речь: «…миллион, да тут не нужно ни лица, ни ума, ни души, ни имени – господин миллион – тут все… Сколько прелестей в миллионе!…» (III, 322). Стрелы этой обличительной речи были направлены против Веры, которой он не мог простить – с его точки зрения – измены их прежней взаимной любви. Но это были всего лишь первые признаки готовящегося взрыва «мины».

На первый же план в развитии сюжета драмы Лермонтов выдвинул другое звено – Вера-Александр. Объясняется это тем обстоятельством, что их отношения уже как бы за кадром таинственно продолжались и, естественно, их надо было продолжать в первую очередь. Но главное, на наш взгляд, в другом – в центре пьесы прежде всего драма демонической любви Александра, которая своим характером, своей внутренней сущностью была близка Лермонтову с его еще во многом демоническим мироощущением, о чем свидетельствует его юношеская лирика («Измученный тоскою и недугом», «К» («Мы случайно сведены судьбою»), «Поцелуями прежде считал») и драматургия. Это сюжетное звено «заговорило» сразу, без промедления («мина взорвалась») и стало

FreeBusta is knowledge
without borders!

развиваться стремительно в глубоком психологическом русле. Самое важное в нем – психология, психологические пружины противоречий, с одной стороны, отвергнутый, но окрыляемый надеждой любви (Александр), а, с другой, – любви уже минувшей, полной упреков, раскаяния, досады (Вера). В борьбе этих противоречий постепенно в ходе развития действия раскрываются характерные черты демонической любви. Она отличается способностью приносить любые жертвы во имя возлюбленной («Нет жертвы, которой бы я не принес вашей минутной прихоти»). (Ср. со словами Арсения в «Литвинке»: «Кто ж больше перенес и для тебя так много погубил, Как я?»). При этом любовь демонического героя настолько эгоистична, что он выходит в своем поведении за пределы честности и душевной чистоты и обращается к «употреблению хитрости» («Зачем не употреблял я хитрости, чтоб удержать твое сердце, когда хитростью приобрел его! »), к обману и лукавству. Кроме формы самохарактеристики, осуществляемой в диалогах и монологах, Лермонтов в «Двух братьях» для постижения характера героя использует средства сюжета в гораздо большой мере, чем в «Маскараде». Уже в I действии драмы склонность Александра к обману и лукавству раскрывается посредством фиксации его действия: согласившись передать Юрию просьбу Веры не «огорчать» ее, он тем не менее этой просьбы не выполнил, обманул из-за своих эгоистических соображений. Однако в поэтике драмы основной по-прежнему оставалась диалого-монологическая форма, именно она служила прежде всего обнаружению глубинных движений души демонического героя. В единстве с сюжетом они обеспечивают в «Двух братьях» глубокое психологическое раскрытие его характера. Одним из вершинных монологов Александра является монолог–откровение и объяснение «Да! … такова была моя участь со дня рождения». Сначала здесь дается развернутая суммарно-обобщенная самохарактеристика героя, в центре которой вопрос об истоках формирования его демонического характера. Они приурочиваются им в первую очередь к годам детства и связаны с семейным воспитанием и атмосферой дворянской среды (это нашло свое отражение в драмах «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек»), вследствие чего хорошие природные психические задатки юного Александра, развиваясь, превращались в полную свою противоположность: «Я глубоко чувствовал добро и зло – никто меня не ласкал – все оскорбляли – я стал злопамятен… Я был готов любить весь мир – меня никто не любил – и я выучился ненавидеть…» (III, 330). А дальнейшее формирование его характера происходило в годы «бесцветной молодости» в обстановке пагубного влияния света и его моральных законов (это нашло отражение в «Маскараде»), также наложивших свой негативный отпечаток на нравственное развитие героя: «Лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубину сердца… они там и умерли… я пустился в большой

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

свет, сделался искусен в науке жизни – а видел, как другие без искусства, счастливы, – в груди моей возникло отчаянье… » (III, 330). В результате произведенного здесь нравственно-психологического анализа Лермонтов впервые пришел (равно, как и в романах «Сашка», «Княгиня Лиговская») к открытию, имеющему философское значение, противоречий природы человека и искажающих ее пагубных условий окружающего общества.

В следующей части монолога, неразрывно связанной с первой, Александра волнует и воодушевляет вопрос о необычайном значении для него, для его угасающей жизни любви Веры (это типологическая черта – такое значение любви прекрасной женщины характерно и для других демонических героев Лермонтова: Демона, Селима, Е. Арбенина) и о том, не менее важном – как она была им завоевана. Здесь в монологе героя выявляется противоречивость его демонической любви: с одной стороны, для него возлюбленная – «ангел спаситель», «обладать» ее любовью – «райское» желание, но, с другой стороны, для ее завоевания ему «все средства были хороши»», даже «неслыханно низкие». «Обладание» любовью Веры стало «единственным блаженством» демонического героя. Тем не менее однако эта любовь не стала для него мощным стимулом для нравственного возрождения, как, например, у Е. Арбенина, Александру не открылся «мир прекрасный», он не «воскрес для жизни и добра» и поэтому не сделал ни одного доброго дела, как Е. Арбенин, спасший жизнь князя Звездича. На наш взгляд, объясняется это усилившейся творческой ориентацией Лермонтова в переходный период на более объективное и критическое изображение демонического героя, в целом остающегося еще в рамках романтизма. Эта тенденция просматривается уже здесь, в 3-ей части монолога Александра. В его устах она сказалась в том, что он намеренно подчеркивает и поднимает на щит эгоистическую сущность своего характера, своей любви к женщине. Превыше всего он ставит свое эгоистическое «я»: то, что «принадлежало» ему, может и будет «принадлежать» только ему, как предмет собственности: «Нет, что хоть раз мне принадлежало, то не должно радовать другого…» (III, 331). Аналогично, в таком же сниженно-обличительном плане рисуется и Демон, который в противоборстве с ангелом утверждает свое эгоистическое право на душу Тамары: «Она моя!». Кроме того, в словах Александра звучит угроза, и, следовательно, его демонический эгоизм приобрел воинствующий характер и был мощным противоядием его возрождения. («Только он (Юрий – А.Г.) никогда не будет твоим – никогда»). В развитии сюжетного звена Александр-Вера – это кульминационная сцена, которая определила дальнейший ход событий.

Угроза Александра стала им немедленно притворяться в жизнь, принося зло любимой женщине, а против брата он начал вести тайную, закулисную «войну». С этого момента три сюжетные звена пьесы стали в своем движении пересекаться, поскольку возникшие противоречия,

FreeBusta is knowledge
without borders!

закулисная борьба коснулись личностей и нравственных позиций всех действующих лиц. Развертывая широкое полотно драматического сюжета, Лермонтов показывает, как Александр в собственных поступках и действиях обнаруживает свою воинствующую злую сущность. Одно сотворенное им нравственное зло следовало за другим: скрывая свою любовь, он доносит отцу на Юрия, разглашая его тайные отношения с Верой. Больше того, всячески пытаясь чинить препятствия их любви, он настаивает на том, чтобы отец сообщил об этом ее мужу и посоветовал ему уехать из Москвы. Наконец, Александр поступает также подло с запиской Юрия к Вере об их тайном свидании, а вершиной его воинствующего эгоизма и подлости стало то, что на ночное свидание с Верой вместо Юрия явился он сам, выдавая себя за него. Сцена ночного свидания – вторая кульминация в развитии сюжетного звена Вера-Александр, которая благодаря его козням совпала с кульминацией другой сюжетной линии Вера-Юрий. Здесь родился другой вершинный монолог демонического героя «Хоть стар замок», состоящий из двух частей, в котором до конца обнажается неприглядная эгоистическая сущность его характера и любви к женщине. В нравственной самохарактеристике героя выявляется еще одна из граней его эгоистической любви – насилие над женщиной, когда-то одарившей его любовью, насилие, дискредитирующее само свободное чувство любви. Сам Александр сознается в том, что «удовольствие» свидания с Верой – «украденное», он хочет насильно, против ее воли, прижать Веру «к груди своей» и «под чужим именем», как вор, «выманить два-три ласковых слова» («В темноте под этим плащом она не скоро меня узнает!»). Как бы отвечая на вопрос, как он «дошел до жизни такой», Александр продолжил в монологе свой морально-философский анализ, в фокусе которого «история души человеческой». Его доводы в пользу того, что он в течение 30 лет «не жил для других», раскрывают личность героя как сугубо индивидуалистическую: «я никому не делал добра…презирал глупцов, боялся умных, был далек от всех, не заботился ни о ком – один, всегда один, отверженный, как Каин» (III, 339). Глубокий индивидуализм героя с неизбежностью толкал его в объятия эгоизма, эгоистической самоизоляции, не «заботясь» о других, он естественно жил только «для себя». Именно такой была для Александра и любовь Веры, которую он здесь называет «что-то похожим на любовь», т.е. это была не настоящая любовь, потому что ею – это он сознает и сам – «обязан» был своему «адскому искусству», «хитрости», он «заворожил» Веру своими «ядовитыми речами», как демон прекрасную монахиню. Для героини это была не любовь сердца, не естественная его потребность, а непродолжительная «вспышка» влюбленности, сильного увлечения. Тем не менее всю вину в крушении любви, подобно Е. Арбенину, Александр возложил только на нее, безжалостно унижая ее, мстил за себя, перейдя

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

дальше к прямому глумлению над бедной и беззащитной женщиной. Угрожая, он повелел Вере сказать, против ее воли, что «нисколько не любит Юрия и отвергает его «ласки».

Таков финал в развитии данного сюжетного звена, раскрывающего эгоистическое зло демонической любви к женщине, ее нравственную несостоятельность и драматическую судьбу. Тем самым в «Двух братьях» Лермонтов продолжил после «Маскарада» постижение сущности и судьбы демонической любви, как бы предположив, что Нина Арбенина или Тамара в «Демоне» остались живыми. Это с одной стороны. А, с другой стороны, здесь решается вопрос о драматизме и безысходности судьбы прекрасной, но беззащитной женщины в дворянском обществе, в котором существуют законы воинствующего эгоизма и индивидуализма, зависимости личной жизни от богатства, собственности и знатности.

С иной стороны Лермонтов подошел к решению вопроса о судьбе женщины в современном обществе, развертывая сюжетные звенья Вера-Юрий и Вера-князь, которые им противопоставлены друг другу. Здесь в фокусе авторского внимания – судьба настоящей, естественной любви женщины, живущей в этом обществе. Именно такой изображается любовь Веры, московской барышни, и Юрия Радина с периода их первого знакомства и до последних дней их второй встречи. История их любви освещается в монологе Юрия «Я очень рад», который представляет собой эмоциональный рассказ-исповедь о лично пережитом и незабвенном в жизни. В нем Юрий в известной мере романтизирует их любовь: Вера «не требовала ни обещаний, ни клятв» и в то же время «сама клялась любить меня вечно». Расставаясь с ней, Юрий был «уверен» в ней, в ее любви, «как в самом себе», а его «драгоценное чувство»к Вере постоянно «следовало» за ним в годы разлуки. Почему же она вышла замуж за уже пожилого человека? Вот вопрос, который глубоко волновал поэта в то время. Собственно, он указывает в драме на две причины: во-первых, это «ветреность, молодость, неопытность – ее надо простить» – утверждает автор устами князя, но, во-вторых, главное в другом – с авторской точки зрения: Вера вышла замуж за князя, потому что он был «богат и знатен». По этому поводу князь говорит, подчеркивая эту закономерность в жизни дворянского общества: «да это нынче главное! Ее поступок совершенно в духе века» (III, 328). Таким образом, решающим фактором в браке и семье является не любовь, а материальное богатство, собственность, знатность, о чем Лермонтов впервые поставил вопрос еще в юношеских драмах («Испанцы»). На основе нравственного противоречия (главное в браке – любовь или богатство) и определилось противопоставление этих сюжетных звеньев, а также возникновение конфликта между князем и Юрием. В понимании князя, приверженца домостроевский морали, любовь – это угождение жене, покупка ей вещей и нарядов, «утонченность роскоши». И одновременно за каждую ее «ласку» он готов платить «десять

FreeBusta is knowledge
without borders!

тысяч». Иначе говоря, за деньги, за «миллион» можно купить «уважение, любовь, дружбу», такая любовь женщины за деньги – это «один обман», по словам Юрия. Сам князь свой брак мыслил только на основе житейского расчета – «надо было жениться», и он женился на Вере потому, что она «доброго и тихого нрава», а о любви в его репликах ни одного слова. Однако по-своему он любит жену, потому что «надобно любить жену, чтоб быть счастливым!», т.е., как говорит он, угождать ей, утешать, ублажать ее.

Старой морали князя Юрий противопоставил свою любовь, естественную, страстную, сильную, которая выдержала испытание времени. Если князь мог жениться на любой другой женщине, лишь бы она была «доброго и тихого нрава», то для Юрия «нет других женщин», кроме одной. Он не может «жить без нее», и поэтому начинает борьбу за свою любовь: «все против меня – и я против всех!». Юрий был уверен в любви Веры до последних дней их встречи, и она сама сказала о своей любви на ночном свидании: «Я могла заблуждаться, но теперь чувствую, что сердце мое никогда не изменялось» (III, 339). Однако в ее душе замужней женщины теперь началась внутренняя борьба чувства любви и долга жены, обязанностей перед супругом. В кульминационной сцене ночного свидания эта борьба в ней обнаружилась открыто: Вера не только призналась в своей любви, но и решилась сказать ему, что намерена «забыть» любимого человека. Она обосновала это своим нравственным кредо замужней женщины: на время женщина может забыть свой долг, но через какое-то время она «должна возвратиться к нему», так как долг, супружеские обязанности – вот смысл жизни замужней женщины. «Оторвать» женщину от ее «обязанностей» – утверждает княгиня – «это иногда хуже убийства». Таким образом, в лермонтовской героине победило чувство долга жены, и эту перемену сразу почувствовал Юрий в диалоге с нею («В вас нет и тени той женщины, которая некогда любила меня так нежно…Боже! Как вы переменились»). По существу победа супружеского долга означала в жизни провинциальной дворянской семьи возврат к домостроевской морали: в князе заговорили обскурантизм и самодурство, так как вину за случившееся он усмотрел в «модных романах», «все зло» от них, и князь решил оставить жену без единственной книги, обрекая ее заниматься одним «хозяйством». Он лишил ее всего, чем живет образованная личность в современном обществе, и Вера покорно согласилась стать «робою» мужа («я буду вашею рабой»), она с горечью говорит: «И вот мне раскрылась целая жизнь страданий – но я решилась терпеть и буду терпеть до конца!» (III, 346).

Такова развязка в развитии противостоящих сюжетных звеньев пьесы «Два брата» (Вера-Юрий и князь-Вера): драматический финал любящих друг друга героев, их возвышенной любви, терпящей фиаско в современном обществе, в котором царят законы богатства и

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

собственности. В духе времени торжествует старая, домостроевская мораль и любовь. Но в лабиринт этих сюжетных звеньев входит еще третье (Вера-Александр), которое выполняет свою идейно-композиционную функцию. Она раскрывает новое в условиях развития буржуазных отношений 30-х годов в России идеологическое и нравственное явление, каким были индивидуализм и эгоизм, крайней формой которых стал демонизм. На их почве произрастает и демоническая любовь человека, которая в столкновении с возвышенной любовью Веры и Юрия обнаружила свою несостоятельность. Демоническая любовь Александра Радина в драме – это плод глубокого индивидуалистического эгоизма, порождающего зло в интимных и нравственных отношениях, которое активно утверждает себя, «отравляя», разрушая счастье других людей и подавляя их личность (Вера). Так, он разрушил счастье свидания любящих друг друга Юрия и Веры, счастье их настоящей любви (Юрий: «Подслушивать – так коварно отравлять чужое счастье…знаешь ли, что это дело подлецов…»).

По сравнению с «Маскарадом» Лермонтов сделал в «Двух братьях» заметный шаг в снижении образа демонического героя и в усилении принципа объективности в его воплощении. Выраженная в нем стихия демонического мировосприятия была близка и родственна молодому Лермонтову, была в его юношеской лирике и драмах, о чем говорилось выше, глубоко личностной, субъективной:

Как демон, хладный и суровый
Я в мире веселился злом,
Обманы были мне не новы,
И яд был на сердце моем (II, 418).

Герой демонического типа романтически поэтизировался автором «Демона» как сильная и бунтарская личность («А он, мятежный, просит бури»). Его демоническое бунтарство явно импонировало юному поэту своей активностью и непримиримостью в противостоянии несовершенному миру, людям и небу, а также утверждением свободы личности и борьбы за идеал «любви, добра и красоты» («образ совершенства» – «Мой демон»»). Однако в переходный период Лермонтов стал низвергать своего героя с высокого романтического пьедестала и «спустил» в мир будничной действительности, в мир дворянского быта Москвы. Тем самым Лермонтов не только произвел в образе Александра снижение демонического героя, подверг его критической переоценке (Е. Арбенин, Александр Радин), но и заметно усилил объективность изображения, еще больше отдалился от него, ограничив его субъективные черты. Иначе говоря, автор преодолевал в себе демонизм, его крайние формы, но в то же время еще немало оставляя в характере Александра личностного, близкого самому поэту (глубокий ум, сильные чувства и воля, непокорность, мятежное начало, черты индивидуализма). Кроме

FreeBusta is knowledge
without borders!

того, истоки формирования демонизма героя, его необузданная, «противозаконная» любовь к Вере, их интимно-любовные отношения в недавнем прошлом – все это окутано в пьесе покрывалом таинственности и загадочности, что также придавало образу Александра романтический колорит. Однако в сценическом действии драмы, происходящем в настоящее время, он в значительной мере предстает как объективно очерченная личность в ее обыденных бытовых и семейных взаимоотношениях.

Творческая ориентация автора на объективность в еще большей мере просматривается в образе Юрия Радина. Думается, на это повлияли личные впечатления и наблюдения Лермонтова, связанные с автобиографическими фактами (В. Лопухина, изменив, вышла замуж за другого). Автобиографичность и художественная достоверность особенно ощущается в воссоздании взаимной любви Веры и Юрия в недавнем прошлом. Теперь же, на протяжении сценического действия, страстная любовь героя явно романтизируется: в его диалогах и поступках она предстает необычайно сильной, не признающей в своей естественности и возвышенности никаких моральных запретов и законов окружающей среды.

Влияние автобиографичности (в том числе и факта личной обиды поэта на измену В. Лопухиной) на обрисовку и трактовку образа Веры сказалось еще более явственно в плане его снижения и усиления объективности. Как отмечалось выше, Лермонтова не мог не волновать вопрос, почему же молодая женщина, на время расставшись с возлюбленным, изменяет ему? В «Двух братьях» он ответил на него вполне определенно: для Веры решающим фактором в замужестве стали богатство и знатность (князь) мужа, что было типичным явлением в дворянском обществе в то время. Думается, в этом сказалось прежде всего влияние на нее родителей (правда, об этом ничего не говорится в драме), убедивших ее в правильности, разумности такого шага (ср. в «Странном человеке» – именно мать Наташи убедила ее не отказываться от богатого жениха Д. Белинского). Как и Наташа Загорскина, Вера подошла к браку с позиций материального расчета, поборов на время свои подлинные чувства, и только позднее поняла свою ошибку («… это было безумие, ошибка…»). В «Двух братьях» Лермонтов снял свою героиню с романтического пьедестала Нины Арбениной, которая мужественно и до конца отстаивала свою невинность и женскую честь, и изобразил зависимой, униженной и типичной фигурой дворянского круга. В связи с этим автор указывает в драме и еще на один фактор, сыгравший свою роль в замужестве героини («союза неровного, противного законам природы и нравственности») – это слабость натуры женщины, не способной защищать свою личность. Как бы противопоставляя себя Нине Арбениной, она постоянно, на протяжении всего сценического действия, говорит и Александру («я не ангел, я слабая, безумная женщина… я тебя

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

боюсь!»), и Юрию («Я слабая женщина… я имею обязанности»), и князю («Женское сердце так слабо…»). Но Вера была рождена для любви (красивая, «милая», в ней была «какая-то пылкость», «что-то увлекающее»), она могла влюбляться, безотчетно отдаваться любви (Александр: «Я третий, которому ты изменяешь; со временем будет и двадцатый…»). Без сомнения, это выделяет ее среди окружающих дам и в известной мере драматически окрашивает ее образ. Не случайно в «Двух братьях» Вера оказалась как бы между «двух огней», между двумя братьями – демонической любовью Александра и страстной, чистой любовью Юрия. И та, и другая ее любовь (особенно первая), с одной стороны, поэтически возвышает личность, душевный облик героини, вносит романтические краски в ее образ, но, с другой стороны, раскрывает слабость ее характера, неспособность противостоять сильным чувствам влюбленных мужчин, они, как волнами, «захлестывают» ее своими эмоциями. В конечном счете все это определило в тех жизненных условиях драматическую судьбу любящей и любимой, но «слабой» женщины. Поэтому в ее душевной жизни было неизбежно торжество долга и обязанностей жены, и она в конце концов безропотно покорилась печальной судьбе «рабы» мужа. Это – третий из «огней», между которыми по сюжетной схеме пьесы оказалась героиня – «огонь» мужней «любви», который был для нее особенно невыносимым («О боже! И всю жизнь слышать этот голос!»). По своим взглядам, отношению к женщине, к просвещению князь – типичный приверженец старой морали, домостроевских устоев в семье, изображенный в драме на фоне типичного городского и дворянского быта. Продолжение судьбы такой женщины из дворянского общества мы прослеживаем позднее в романах «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени» (Вера Лиговская).

Таким образом, «Два брата» – это психологическая драма, в которой отразился переходный период в творчестве Лермонтова, сложность и противоречивость его развития от романтизма к реализму. В драме, с одной стороны, – романтическое начало, мощная струя романтизма, заключающая в себе структурные взаимоотношения центральных героев Александра, Юрия и Веры. Каждый из них окружен своим романтическим ореолом, в большей или меньшей степени выражает личностное начало автора, его отдельные субъективные чувства и автобиографические черты, о чем говорилось выше: демонизм Александра, пламенная , возвышенная любовь Юрия, а образ героини романтически окрашен благодаря поэтизации ее как субъекта большой любви женщины, у которой «отрезают крылья» для полета. Но, с другой стороны, в пьесе также наблюдается заметное сужение сферы романтизма и субъективизма в сюжетно-образной и художественно-стилевой системе произведения и одновременно расширение принципа объективности и предметной изобразительности (Александр, Юрий, Вера, князь). Сюжет, система сюжетных звеньев драмы строится главным образом на объективно-

FreeBusta is knowledge
without borders!

жизненной основе: она отражает драматические взаимоотношения лиц двух дворянских семей, центром «притяжения» в которых является образ прекрасной русской женщины. Наряду с субъективными нитями (демоническая любовь Александра, естественная любовь Юрия), в этих взаимоотношениях много нравственно и житейски закономерного (брак Веры с князем) и противоречивого, поскольку сталкиваются персонажи разных возрастов, нравственных позиций и чувств. При этом развертывающиеся события имеют определенные причинно-следственные связи: приехав в родительский дом в отпуск, Юрий встретил здесь предмет своей юношеской любви, и их любовные отношения получили дальнейшее продолжение. Личный конфликт братьев в борьбе за Веру также имеет не только субъективные корни, но и объективно-нравственные причины: это противостояние различных нравственных понятий, разного понимания сущности любви, отношения к женщине (с одной стороны, эгоизм, насилие, подлость, а, с другой, – благородство, верность, непорочность). Кроме того, возвышенные чувства Юрия находятся в непримиримом противоборстве со старой, домостроевской моралью князя, которое отражало закономерность борьбы нового и старого в моральной сфере дворянского быта. Думается, можно утверждать, что дальнейшее осуществление (по сравнению с «Маскарадом») принципов объективности и предметной изобразительности в художественно-стилевой системе «Двух братьев» в значительной мере обусловило развитие элементов реализма в драме (образ князя, воспроизведение дворянского быта).

Как психологическая драма «Два брата» целиком сосредоточены на интимной, личной жизни героев, их нравственно-психологических отношениях, на решении проблемы любви и брака в современном дворянском обществе. Главный предмет пьесы – сложная и тонкая психология любви в ее различных модификациях, человеческих проявлениях (демоническая, естественная любовь, понимание любви в «духе века») и соотношении с браком. Поэтому сюжет, конфликты драмы проникнуты глубоким психологизмом, сюжетные звенья имеют не только объективное развитие и взаимодействие, но и нравственно-психологическую мотивацию. Так, личный конфликт Александра и Юрия Радиных, возникший на почве борьбы за Веру, ее любовь, мотивируется их совершенно различным пониманием любви, их различной нравственностью и отношением к любимой женщине. То же самое просматривается и в конфликте Юрия и князя, о чем речь шла выше. Такая внутренняя мотивация поступков, действий персонажей в конечном счете приводит в своем развитии к возникновению «психологического детерминизма», свойственного реалистическому методу. Думается, зачатки его обнаруживаются и в лермонтовской драме «Два брата» (образ Александра Радина).

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Однако основное психологическое течение пьесы, помимо сюжета, проходит в рамках диалого-монологической формы, именно здесь и благодаря ей обнажаются душевные глубины и тайны любви. Она включает в себя нравственно-психологическую самохарактеристику героя и «персонажные» характеристики (в диалоге, репликах) других действующих лиц, приобретающие самые различные формы: развернутой, детальной, суммарно-обобщенной, аналитической характеристики, нередко в их взаимном или частичном сочетании. Поскольку в центре драмы прежде всего изображение демонической любви Александра, естественно на первый план выступают его монологи: «Да! Такова была моя участь со дня рождения», «Хоть стар замок – а не скоро его сломаешь…», монологи, объемные и своеобразные по своему содержанию и структуре, соответствующие романтической поэтике лермонтовской драмы. И тот, и другой монолог представляет собой глубокий морально-философский и психологический самоанализ демонического героя, раскрывающий «историю души человеческой». В первом из них, состоящем из трех частей, сначала дается развернутая суммарно-обобщенная аналитическая характеристика, в центре которой нравственные истоки и история формирования демонического характера Александра. Стилистическая форма изложения в монологе – типично романтическая: это форма недомолвок, определенной недоговоренности, во многом еще абстрактного и таинственного освещения процессов внутренней жизни героя («…все читали на моем лице какие-то признаки дурных свойств, которых не было…но их предполагали – и они родились»). С таким характером его монологической речи находится в гармонии антитетическое построение конструкций предложений: с одной стороны, в исходной составляющей («Я был готов любить весь мир») констатируются хорошие природные психические задатки Александра, а, с другой, – в последней составляющей уже фиксируется их перерождение вследствие негативных причин в плохие нравственные качества («меня никто не любил – и я выучился ненавидеть»). Эти составляющие сложных конструкций предложений в монологе героя как бы образуют их трех – пятиступенчатое движение, которое акцентирует динамику процессов душевной жизни персонажа («Я был скромен, меня бранили за лукавство – и я стал скрытен»).

Во второй своей части монолог героя «Да! Такова была моя участь со дня рождения» обогатился еще элементами детальной психологической характеристики. Это было вызвано необходимостью анализа им своих кипящих чувств и прежде всего любви к прекрасной Вере, которую он превозносит как своего «ангела спасителя». Теперь и стилистика его монологической речи совершенно преобразилась: он с лирическим подъемом и воодушевлением говорит о пробуженных в нем «неукротимой воле», «силе отчаяния», которые были внутренне необходимы для завоевания ее любви. Здесь речь демонического героя приобретает

FreeBusta is knowledge
without borders!

возвышенно-романтический характер, она, как алмазами, «пересыпана» эффектными экспрессивными средствами стилистики: сравнениями («как необходимое в жизни несчастие», «как ребенок»), метафорами («ты была ангелом спасителем», «сила отчаяния»), эпитетами («неутомимой воли», «райскую мысль»). Свое же душевное состояние в недавнем прошлом он гиперболически определил «я погибал», и на этом фоне любовь Веры, завоеванная им («Да, ты меня любила, Вера!»), также превозносится гиперболической формулой «единственное блаженство». Александр, как поэт, слагает вдохновенные поэтические строки признания: «О, как оно было полно, восхитительно, необъятно…» (III, 330). Эмоциональной и лирической окраске речи героя соответствуют и синтаксические формы стилистики: частые повторы («Видишь, видишь слезы», «О, позволь, позволь мне»), градация («полно, восхитительно, необъятно», «Я не обманул, не обольстил тебя»), обращения («Да, ты меня любила, Вера!», «О, позволь, позволь мне…»), восклицательные предложения («Никто на свете меня не разуверует – никто не вырвет у меня из души воспоминаний о моем единственном блаженстве!»). Даже воспоминания о «единственном блаженстве», уже канувшем в прошлое, пробуждают в нем сентиментальные чувства и слезы («… а теперь плачу, как ребенок, плачу…»).

Морально-философский самоанализ героя продолжается и в заключительном его монологе «Хоть стар замок – а не скоро его сломаешь…». Однако продолжение его дается в другом плане: Александр подытоживает историю своей «пустой и напрасной» жизни («Да, мне 30 лет…а что я сделал? Зачем жил?») и своей аналитической психологической характеристике придает вопросно-ответную структуру. В центре его типологического анализа два вопроса: «Я жил для себя?» («Я эгоист») или «жил для других?». В системе своих суждений и умозаключений по первому вопросу он не затронул сущности эгоизма, зато по второму вопросу они были достаточно глубоки, убедительны и обнаруживали личность демонического героя как сугубо индивидуалистически-эгоистическую.

Любовь Александра, какой она выявляется в его самохарактеристике, не была, как у Веры, настоящей, непосредственной, но по другой причине. Дело в том, что с его антропологической точки зрения он «видно, так создан, – видно не достает какой-нибудь звучной струны» в его «сердце», вследствие чего даже в «решительную минуту» свидания с любимой женщиной сердце его не волновалось, было «неподвижно», чувства его были «мертвы». В его индивидуалистически-эгоистическом самосознании любовь Веры была нужна ему для удовлетворения собственного «дьявольского» самолюбия, нужна была лишь «для себя». Поэтому Александр не чувствовал никакого долга перед любимой женщиной. Но это лишь одна сторона его самосознания. Другая же его сторона состояла в том, что, утрачивая любовь Веры, он боялся только одного: вместе с ее утратой он останется один, один

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

со своими «ядовитыми сомнениями» («… потерять все – и остаться опять одному с ядовитым сомнением в груди, с сомнением вечным, которому нет границ») (III, 339).Потеряв любовь Веры, Александр в конце концов не мог в силу эгоистических побуждений не обрушиться на нее с обвинениями, которые и прозвучали во второй части монолога «Ха, ха, ха! – разве ты этого прежде не знала!». Он становится в позу строгого и циничного обвинителя, который, производя нравственно-психологический анализ их интимных отношений, обвиняет ее в том, как она могла полюбить его, «человека ужасного», с «душой испорченной». Обвинения героя в ее адрес еще более тягостны потому, что он был с Верой в то время не только предельно откровенен, открыт, но и в то же время и предупреждал о том, что она будет раскаиваться в будущем («…разве я не говорил: берегись, ты будешь раскаиваться…Но ты не верила, ты улыбалась, ты думала, что я шучу…»). Его взволнованная речь – в русле того же возвышенно-романтического стиля: она исполнена лирически-экспрессивных форм стилистики (эпитеты, метафоры, перифразы и т.д.) и соответствующих фигур художественного синтаксиса (повторы, обращения, вопросительные и восклицательные предложения и т.д.). Весь критический смысл слов Александра был направлен на то, чтобы обвинить Веру во всем – и в любви к нему, «недостойному», и в ее крушении, и причина этого – утверждает он, – в том, что она – «просто слабая, ветреная, непостоянная женщина». Это были обвинения законченного эгоиста с его демонической любовью к женщине.

Если характер демонической любви раскрывается главным образом в монологах и диалогах Александра, то постижение психологии естественной любви восходит к диалогам и монологам Юрия Радина. Ее сущность обнаружила себя сразу в его резко негативном отношении к любви и браку по расчету, где деньги, «миллион» играют решающую роль. Любовь Юрия потому и непорочна, безыскусственна, что его характер несет в себе «доброе, простое» начало, которое запечатлено портретной зарисовкой («у него в улыбке-то именно есть что-то доброе, простое») . Вместе с тем такая любовь и сама заключает в себе – в отличие от демонической (Александр) – добро и красоту. Не случайно князь, сторонний наблюдатель, признался жене, что уже с первого раза «полюбил» Юрия. Главная же роль в раскрытии сущности естественной любви принадлежит поэтическому рассказу-исповеди самого героя. Он заостряет внимание на имени московской барышни – оно стало для него символом любви, и более того, Юрий ассоциирует его с «молитвой», хранит его «как образ благословения матери», и тем самым вкладывает в это девичье имя, в свою любовь возвышенный, божественный смысл. Но все это прозвучало в драме лишь прологом к исповедальному повествованию об их отношениях с Верой. В нем использована детальная психологическая характеристика, в которой производится анализ характера героини и обрисована история их любви. Набрасывая романтические штрихи и краски, Юрий поэтизирует в ее характере идеальное сочетание, с одной стороны, «пылкости, твердости,

FreeBusta is knowledge
without borders!

благородства», а, с другой, – естественного начала («что-то первобытное, допотопное, что-то увлекающее»), что создавало вокруг нее «какой-то волшебный очерк», возвышенный ореол очарования. И герой был «околдован» ее любовью. В его сознании – это «вечный» союз двух сердец, слияние двух родственных натур, когда каждый из них принадлежал другому и не было ни «клятв, ни обещаний». Поэтому Юрий мог сказать: «Она была моя – я был в ней уверен, как в самом себе» (III, 327). Отсюда совершенно естественны его слова, сказанные в диалоге с отцом: «Я не могу жить без нее» (III, 336). Наконец, романтическую естественную любовь в лице Юрия характеризует то, что она не терпит смирения и покорности обстоятельствам, старым общественно-семейным законам – таков лейтмотив монолога героя после столкновения с отцом. Особенно сильно он звучит в записке Вере, где Юрий угрожает князю дуэлью, а также в кульминационной сцене ночного свидания, когда он восклицает: «теперь или никогда – вы моя, вы будете моею…Судьба этого хочет» (III, 343).

Но на свидание пришла уже не та, прежняя Вера, а замужняя женщина, выполняющая свои «обязанности» и долг перед мужем. Время, супружеская жизнь, семейные заботы сделали свое дело – Вера «переменилась». По нашему мнению, взгляд Лермонтова на женщину, ее положение в семье и обществе в значительной мере эволюционировал в переходный период, в частности, в направлении от «Маскарада» к «Двум братьям». Сопоставление в таком плане образов Нины Арбениной и Веры Лиговской многое в этом проясняет: создавая образ Веры, автор ставил вопрос – в отличие от «Маскарада» – о слабости натуры женщины (Вера: «Я не ангел, я слабая, безумная женщина»), нежного и эмоционального создания: она пасует перед сильными мужчинами (Александр, Юрий), ей трудно сопротивляться их чувствам, и поэтому ее судьба нередко зависит от воли и чувства мужчин (Вера и Александр) (ср. также Белу и Печорина, княжну Мэри и Печорина). Но это лишь одна сторона дела, из которой явствует, что Лермонтов мыслил необходимой ответственность мужчин за судьбу женщины в современном обществе. Другая же сторона заключается в том, что положение женщины также зависит от старых, традиционных законов о семье и браке, согласно которым жена, женщина неизбежно становилась «рабой» мужа. Развертывая сюжетное звено Вера-князь и его развязку, автор хорошо высветил в «Двух братьях» это беспросветное положение женщины в дворянском обществе (Вера: «я буду вашею рабою»). Поэтому финал драмы и звучит так пессимистически и удручающе.

Как и сюжетная система, диалого-монологическая форма пьесы приобрела и своеобразие своей внешней структуры, обусловленное психологическим содержанием – постижением типов романтической любви (демонической, естественной), противопоставленной любви и браку в «духе века». Каждое действие драмы, состоящее из одной сцены (за исключением V действия), распадается по существу на две контрастных половины, распадается на основе их противоположных нравственной и

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

эстетической доминант. Так, первая половина сцены (I действие), включающая экспозицию и завязку драмы, в центре которой семейный спор о роли денег в заключении брака, имеет обыденный и объективно-бытовой характер. Но с ней контрастирует другая половина этой сцены, которая имеет уже возвышенную и романтическую окрашенность, потому что здесь на первом плане стал фигурировать романтический герой с его демонической любовью. Именно эта мощная стихия романтической любви предстает контрастной по отношению к распространенным любви и браку по материальному расчету и таким образом вторая половина сцены эстетически оттеняет низменность и безнравственность процветающего в обществе замужества в «духе века». Разделение сцены второго действия уже на три внутренние части происходит на основе тех же критериев, как и в дальнейшем на протяжении всей драмы. Начальной картине сцены, где господствует «старческий» княжеский брак, контрастно противостоят, выражая, как и в I действии, тот же идейно-эстетический смысл, две другие части сцены. Они имеют также возвышенный и романтический характер, поскольку здесь в лице Юрия и Александра раскрывается стихия романтической естественной и демонической любви во всей их торжествующей красоте и драматизме. Однако главный акцент здесь, в этих частях сцены, сделан на другом – на изображении в контрастном плане двух типов романтической любви, естественной и демонической. Они противопоставлены и с нравственной, и с эстетической точек зрения: источник естественной любви – «доброе, простое» начало в характере Юрия, и поэтому она несет добро и красоту в человеческих отношениях: Но и такая любовь, как любовь Юрия, потерпела поражение, но – что весьма важно – не «изнутри», не из-за субъекта любви – Юрия, в по причине воздействия внешних, жизненных факторов (Вера вышла замуж или в «духе века», или по настоянию родителей). Поэтому вторая часть сцены, где фигурирует образ Юрия и его любовь, получила светлую и романтическую стилевую окрашенность.

И, напротив, источник демонической любви – индивидуалистически-эгоистическое начало в характере Александра, она сопряжена со злом и насилием, потому что их неизбежно порождает «дьявольский» эгоизм героя. И фиаско такая любовь потерпела прежде всего «изнутри», по причине эгоистической сущности Александра, применявшего для «обладания» любовью женщины «адское искусство», «хитрость», «ядовитые речи», а теперь настойчиво «навязывающего» Вере свою, уже давно отвергнутую любовь («Да ты мучитель…палач… и я должна терпеть»), имея виды на нее как на свою «собственность» («Если хочешь, то я уступлю тебя брату»). Поэтому данная заключительная часть сцены второго акта, кульминационная в развитии действия, получила романтическую и одновременно драматическую стилевую окраску. Дальнейшее (III и IV акты) развитие действия и диалого-монологической формы в пьесе сконцентрировано главным образом вокруг противостояния этих типов

FreeBusta is knowledge
without borders!

романтической любви с целью все более глубокого их психологического постижения. В третьем действии, разделенном на две сценические части, это противостояние уже перерастает в закулисную борьбу братьев, в процессе которой обнаруживаются новые черты и проявления и той, и другой любви. Так, борясь за свою любовь, Александр прибегает к «низким средствам» (тайно доносит на брата) и восстанавливает против Юрия и отца, и князя, и, таким образом, демоническая любовь здесь выявила свои низменные, эгоистические черты. В то время как Юрий в конфликте с отцом открыто и честно вступил в борьбу за свою любовь («все против меня – и я против всех!»), отстаивая ее как слияние двух родственных сердец («Для меня нет других женщин»). А в кульминационной сцене (IV действие) братья, уже непосредственно столкнувшись в борьбе за Веру, еще глубже раскрыли типологические черты своей любви: демоническая любовь – эгоизм, насилие, подлость, а естественная любовь – верность союзу двух сердец, борьба за прежнюю Веру и их любовь. Однако эта борьба Юрия и его благородная любовь потерпели уже окончательное поражение – это драматическим образом продемонстрировало пятое действие драмы. В первой его сцене торжествуют свою нравственную победу княжеская любовь и брак в «духе века», княжеские амбиции и старый дворянско-провинциальный быт. А вторая сцена, развязка пьесы показывает перед лицом торжества княжеского брака поражение романтической любви Александра и Юрия в условиях, где процветают старые, домостроевские устои в семейной жизни дворянства. Они, эти семейно-бытовые устои, – с точки зрения Лермонтова – были сильнее и той, и другой романтической любви молодых героев драмы «Два брата». В этом нельзя не усмотреть развивающейся у него тенденции к реалистическому видению действительности. Но в крушении романтической любви, кроме семейно-бытовых устоев, автор усматривал еще одну – психологическую причину. Лермонтовскую точку зрения, о которой говорилось выше, высказал в этой сцене умный Александр: причина – в «слабости» женской натуры (Александр: «…ты просто слабая, ветреная, непостоянная женщина»). Развивая эту мысль в финале пьесы, он говорит своему брату: «Глупец, глупец! ты думал, что когда раз понравился 17-летней девушке, то она твоя навеки – что она не может любить другого, видевши раз такое совершенство как ты» (III, 348).

В унисон с внешней структурой диалого-монологической формы находится и ее внутренняя структура – речь действующих лиц. В соответствии с романтической поэтикой драмы на переднем плане звучит речь ее главных героев, субъектов демонической и естественной любви, речь, которая в целом оформляется как романтическая стилевая система. Лермонтову было важно выразить в этих образах психологический мир любви и ревности, глубину этих чувств и переживаний, особенно в сфере демонической любви Александра. Поэтому диалогическая и монологическая речь Александра и Юрия выполняет в драме прежде всего эту общую

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

характерологическую функцию, но в то же время не передает какой-либо комплекс индивидуальных черт персонажей. При известном отличии внутреннего содержания монологов героев (монологи Александра характеризуются большей аналитичностью и морально-философской направленностью обобщений)) их речь в целом основана на литературно-книжной системе языка: часто употребляется «высокая» лексика (я царь, рука судьбы, уста, райская мысль, огненный поцелуй, мыслью, ангел, бог, эгоист, наслаждений, зла, добра, Каин, искусство и т.д. – Александр), первобытной, благородство, допотопное, увлекающее, таившуюся искру, обещаний, клятв и др. – Юрий), романтическая фразеология: перифразы (молчаливой жертвой чужих прихотей, драгоценное чувство), метафоры (из рук судьбы, околдован ею), сравнения (как хлеб нищего, как печать, как молитва) и т.д.. Для их языка характерны общие и сходные конструкции предложений, начиная от самых сложных и кончая простыми («Она была моя – я был в ней уверен, как в самом себе»), а также фигуры художественного синтаксиса (повторы, вопросительные, восклицательные предложения и т.д.). Все это определило возвышенную и романтическую окрашенность стиля их речи.

Однако от нее заметно отличается язык персонажей старшего поколения дворянства (Дмитрий Петрович Радин, князь Лиговский): он изобилует будничной бытовой лексикой и фразеологией, насыщен разнообразными разговорными интонациями. Но на этом языковом фоне в известной мере выделяется речь князя, личность которого была ограничена семьей, княжеским бытом, заботами о жене. Поэтому его язык в значительной мере наполнен множеством названий домашних вещей, мебели, драгоценных камней, которые он, угождая, покупал своей жене. Но в свой диалог он как человек, вращавшийся в светском кругу, время от времени привносит выспренние фразы, претендующие на культуру и образованность («Мы с женой постараемся превратить эту обязанность в удовольствие!»), а иногда вставляет в речь французские слова (venez ici), щеголяя знанием светского этикета. Между тем речь князя, вначале благодушная, становится в финале пьесы, когда он узнал об отношениях жены с Юрием, грубой, высокомерной («Не твое дело рассуждать – дурачина»). Она обнаруживает за почтительной внешностью пожилого князя жестокого и самодовольного помещика-самодура и обскуранта («отныне делаю все вам напротив, вы хотите обедать – а велю подавать завтрак…»). Эта речевая характеристика явно обогащает образ князя Лиговского чертами социальной типичности и элементами реализма, которые способствуют обрисовке его как знаменательной фигуры реакционного дворянского общества 30-х годов. Это было, наряду со сказанным выше, свидетельством того, что драма «Два брата» находилась в творческой эволюции Лермонтова переходного периода на подступах к психологическому реализму.

FreeBusta is knowledge
without borders!

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Драматургия Лермонтова выросла на почве прогрессивного романтизма и явилась его ярким и выдающимся художественным творением. Созданная главным образом в первую половину 30-х годов, она отразила творческую эволюцию поэта в юношеский и в значительной мере переходный периоды, выявляя на своем специфическом материале проблемно – идейное и художественное своеобразие каждого из них.

С точки зрения проблематики юношеская драматургия предусматривала концентрированное изображение драматической и трагической судьбы главного героя в переломный для него жизненный момент. Это обусловило яркое своеобразие идейной концепции и романтической композиционно – стилевой системы лермонтовских трагедий («Испанцы», «Menschen und Leidenschaften») и драмы («Странный человек»). На переднем плане в них – история романтической любви героя и его возлюбленной, которая находится в трагическом противоречии с моралью и законами дворянского общества («Испанцы») или завершается предательством друга и ее коварной изменой («Menschen und Leidenschaften», «Странный человек»). Это определило острую конфликтность пьес, постоянную напряженность в развитии сюжета, психологический драматизм и трагизм в изображении судьбы возвышенного героя, динамичность сценического действия. В центре же – внутренняя эволюция главного героя и ее переломный психологический момент. Его нравственная сущность – перерождение чувствительного, исполненного добра и романтически настроенного юноши (Фернандо, Ю. Волин, В. Арбенин) в демоническую личность, его становление на путь индивидуалистического бунтарства и богоборчества. В «Испанцах» этот переломный момент в судьбе Фернандо и его любви вызван сословным неравенством в испанском обществе и получил социальную окраску, поскольку конфликт трагедии отражал общественную борьбу в послереволюционной Испании. В «Menschen und Leidenschaften» и «Странном человеке» конфликт перенесен в комически – низменный мир российских внутридворянских имущественных и семейных отношений и противоречий, которые обусловили, с одной стороны, общественно – семейную трагедию главного героя (Фернандо, Ю. Волин), а, с другой, – моральное неблагополучие дворянской семьи, ставшее также мощным источником его семейной драмы (В. Арбенин).

Другим фактором перерождения романтического героя явилась интимно – любовная сфера его жизни: в «Испанцах» – трагическое крушение «запретной» любви Фернандо к дворянской дочери, а в «Menschen und Leidenschaften» и «Странном человеке» – предательство в дружбе и коварная измена в любви. Эта проблема нравственного перерождения юноши, впервые разработанная в ранних пьесах, была связана на романтически – субъективной и автобиографической основе с внутренним миром

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

лирического героя и формированием демонического мироощущения самого Лермонтова.

Романтическая любовь Фернандо, Юрия и Владимира обнаруживает глубокую чувствительность их души, ставшую первопричиной их необыкновенной страстности, безумной любви и ревности. На этой основе базировался глубокий психологизм лермонтовских пьес, формировалось их психологическое течение, сосредоточенное вокруг их центральных персонажей, особенно в «Menschen und Leidenschaften» и «Странном человеке». Это определило их жанровый статус как психологической трагедии и драмы, предметом которых является изображение психологии семейных отношений в дворянском обществе, мучительной любви и безумной ревности («Menschen und Leidenschaften»), психологии предательства и измены в дружбе и любви («Странный человек»). Важнейшим аккумулятором психологического содержания пьес являлась яркая и своеобразная диалого – монологическая форма, главными средствами которой были как общие, суммарно – обобщенные, так и развернутые и детальные психологические самохарактеристики и характеристики персонажей, нередко включающие в себя элементы морально – философского анализа (монологи Фернандо, Ю. Волина, В. Арбенина).

Таким образом, в пьесах Лермонтова определилось два художественных аспекта в изображении судьбы главного героя – интимно – любовный и общественно – семейный. Первый привел к созданию драматургом романтической трагедии и драмы и продолжению им традиций шиллеровской трагедии. А второй – к воссозданию в рамках трагедии и драмы семейно – бытового сюжета и продолжению реалистических традиций русской комедии (Фонвизин, Грибоедов). Лермонтовские пьесы – новаторские произведения в русской драматургии 30-х годов, для которых характерны такие типологичесие черты как новизна проблематики, глубокий психологизм и драматизм в изображении романтического героя, многоконфликтность сюжета, сочетание комически – бытового и возвышенно – трагического, романтизма и элементов реализма.

Романтические драмы переходного периода («Маскарад», «Два брата») создавались Лермонтовым в русле традиций юношеской драматургии. Отсюда не случайно то, что они связаны глубокими внутренними нитями в сюжетно – образной и художественно – стилевой системе. Первообразом арбенинской четы, изображенной в конфликте с великосветским обществом, явилось сюжетное звено Фернандо – Эмилия («Испанцы»), демоническая безумная любовь и ревность Арбенина впервые «заговорила» в Юрии Волине («Menschen und Leidenschaften»), а черты идеальной естественной нравственности Нины впервые «заявили» о себе в образе Эмилии. Однако резко изменилась проблематика лермонтовских пьес юношеского и переходного периодов, отразившая дальнейшую творческую эволюцию автора.

В ранних пьесах в центре стояла проблема формирования демонизма и демонической личности, в «Маскараде» же – постижение противоречивой

FreeBusta is knowledge
without borders!

сущности демонизма и возможности нравственного возрождения демонического героя. Если Ю. Волин и В. Арбенин еще только пришли к демонизму, то Арбенин – уже сложившийся демонический тип характера, и он идет в жизни по пути «порока и злодейства», типологическому для демонических героев Лермонтова («Демон»). В «Маскараде», как и в юношеских драмах, на переднем плане внутренняя эволюция Арбенина, но в отличие от ранних пьес, в центре ее – возвышенный момент его нравственного возрождения, также типологический атрибут эволюции лермонтовских героев этого типа. Подобно демону, Арбенин «воскрес для жизни и добра» под воздействием любви к прекрасной женщине, в образе которой воплощена романтическая концепция естественного человека и идеальной естественной нравственности. «Воскресший» Арбенин был готов, забыв прошлое, идти по новому пути добра и гуманности и, более того, совершил такой гуманный шаг, спасая князя. Но согласно авторской концепции, злое начало, «дух враждебный» еще остались в его характере, и поэтому он теперь переживал внутреннюю борьбу добра и зла, определявшую эволюцию демонического героя. Между тем любовь Арбенина зиждилась на почве индивидуалистического эгоизма, и по этой причине малейшее подозрение в любовной измене привело к катастрофе. В душе героя взыграли «дьявольский» эгоизм и ревность, и зло стало все больше торжествовать в сознании и поведении Арбенина, что со всей силой сказалось на его отношении к жене. Сюжетные драматические взаимоотношения Арбенина и Нины – двух противоположных концептуальных образов – заключают в себе противоборство двух начал, столкновение двух разных типов мироощущения, нравственных чувств и понятий: с одной стороны, демоническое зло, эгоизм, месть, угрозы и насилие, а, с другой, – естественная любовь, непорочность, чистота души, целомудрие и божественность. Помимо драматического сюжета, это противоборство раскрывается главным образом в яркой диалого – монологической форме и составляет нравственное содержание и психологическое течение монологов и диалогов героев, которое стало здесь более глубоким и мощным по сравнению с ранними драмами. С точки зрения структуры их весьма искусный диалог вначале строился как бы на «обыгрывании» психологического противоречия естественного поведения, правдивых слов Нины и растущего подозрения, ревности Арбенина. Потом он уже продолжался в виде «перестрелки» тягостными вопросами и ранящими ответами, и в конце концов их диалог стал напоминать уже «страшный суд» Арбенина, на котором грозным и беспощадным судьей выступает сам демонический герой. С точки зрения поэтики главными средствами обнаружения внутреннего мира центральных персонажей были суммарно – обобщенные, но преимущественно развернутые и детальные психологические самохарактеристики главного героя, а также характеристики других действующих лиц. Нередко они имеют аналитический характер и включают элементы морально – философских обобщений (монологи Арбенина,

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Казарина). В этом отношении явно возросло искусство лермонтовского монолога.

Таким образом, в «Маскараде» показывается торжество демонического зла Арбенина и в то же время идеализируется нравственная красота и возвышенность естественно – божественного начала, воплощенного в образе Нины. Тем самым Лермонтов обнажил духовную и нравственную противоречивость и несовместимость демонизма и авторского идеала «любви, добра и красоты». Однако победа демонизма не осталась без трагических последствий («Маскарад», в 4-х актах): Арбенин не перенес мучительных сомнений, борьбы «с собой» и сошел с ума, т. е. его настигла «внутренняя кара», собственное самовозмездие. Но одновременно героя настигла и внешняя кара – моральный суд общественной «молвы» в лице Неизвестного и Звездича как расплата за его недобрые деяния на пути «порока и злодейства». Это изображение Арбенина в финале драмы как поверженного отразило критическую переоценку Лермонтовым концепции демонизма и демонического героя в переходный период («Хаджи Абрек», «Сашка»).

Нравственно-психологический мир Арбенина и Нины, воплотивших два противоположных начала человеческой жизни, передает субъективное морально-философское сознание автора. В психологическом течении драмы – большая субъективно-романтическая волна чувств и понятий, родственная внутреннему миру лирического героя и самого Лермонтова. Поскольку в орбите «Маскарада» – нравственная и психологическая сфера жизни, а главным предметом драмы является психология демонической любви и ревности, ее следует квалифицировать с жанровой точки зрения как психологическую или социально – психологическую драму.

В жизнь романтических героев пьесы вторгается петербургский свет и его индивидуальные представители. В связи с этим в ее сюжете определились две различные линии: романтическая (Арбенин – Нина) и объективно – жизненная, обыденная, представленная прежде всего парой – Звездич – Штраль. Переломные моменты в развитии сюжета имеют жизненную достоверность и объективную психологическую мотивировку. В изображении великосветского общества претворен не только принцип объективности, но и в известной мере и принцип реалистической типизации: характеры светских лиц типичны и обрисованы в типических обстоятельствах дворянско -– аристократической жизни. Все это дает основание говорить о заметном развитии объективного начала внутри романтизма Лермонтова и вместе с тем о значительной эволюции элементов реализма в драме «Маскарад» по сравнению с юношеской драматургией.

Драма «Два брата» явилась продолжением и дальнейшим развитием идей и образов юношеской драматургии и «Маскарада» в одном направлении – в решении проблемы любви и брака в современном дворянском обществе. Эта проблема разрабатывается в трех идейно-художественных аспектах: во-первых, неблагополучное состояние дворянской семьи и брака, и в этом отношении в драме просматривается связь с «Странным человеком» (семья

FreeBusta is knowledge
without borders!

Арбениных), во-вторых, драматическая судьба романтической естественной любви и, в-третьих, противоречивая сущность демонической любви. Первые два аспекта тесно связаны с идейно – образной системой «Маскарада». В соответствии с этими аспектами построена и сюжетно-образная структура «Двух братьев», которая состоит из трех сюжетных звеньев (Вера-Александр, Вера-Юрий, Вера-князь Лиговской), в центре которых образ прекрасной княгини, связывающий данные аспекты в единое целое. Каждая сюжетная линия облечена в соответствующую яркую диалого-монологическую форму, и в своей совокупности они способствуют решению проблемы, а также психологическому раскрытию характеров главных героев.

Первая из них сразу стала развиваться стремительно, самое важное в ней – психология, психологические пружины противоречий, с одной стороны, отвергнутой, но окрыленной надеждой любви (Александр), а, с другой, – любви уже минувшей, полной упреков и отчаяния. В борьбе этих противоречий, составляющей психологическое содержание драмы, постепенно, по мере движения сюжета, обнаруживаются характерные черты демонической любви. Главную роль здесь играют такие средства поэтики, углубленные и развитые после «Маскарада», как развернутые суммарно – обобщенные самохарактеристики, исполненные нравственно-психологического анализа. Следует отметить, по сравнению с «Маскарадом» в самохарактеристиках героя явно усилилась аналитичность и расширился диапазон морально-философских обобщений. В центре одной из самохарактеристик- вопрос об объективных истоках формирования демонического характера Александра («Да!…такова была моя участь…») и установление противоречия природы человека и пагубных условий общества. Вместе с тем здесь акцентируется и необычайное значение для демонического героя любви Веры (ср. «Маскарад»), но она тем не менее не стала стимулом для его нравственного возрождения. На это обстоятельство проливается свет в другой самохарактеристике, в центре которой – «история души человеческой» (т. е. Александра). В результате психологического анализа выявляется индивидуалистически – эгоистическая сущность героя, эгоистическое зло демонической любви к женщине.

Второе сюжетное звено драмы сосредоточено на изображении драматической судьбы естественной любви в современном обществе (Вера и Юрий). Она выявляется такой как средствами сюжета, так и прежде всего в монологе-самохарактеристике Юрия, в которой дается поэтическое описание и психологический анализ «характера» Веры. Он нашел в ее характере (этого не было в характеристике Нины в «Маскараде») идеальное сочетание, с одной стороны, «пылкость, твердость и благородство», а, с другой, – «что-то первобытное, допотопное», т. е. естественное начало, заложенное в княгине самой природой и не искаженное цивилизованным обществом. Поэтому любовь Веры естественна, безыскуственна, как и любовь Юрия – это союз двух родственных сердец. Радин ее явно романтизирует и осознает как необычайно возвышенную, не признающую никаких моральных запретов и законов окружающей среды. В драме она противопоставлена старой морали и

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

любви князя Лиговского, представляющего третье сюжетное звено. Для него решающим фактором в браке и семье была не любовь, а житейский расчет, материальное богатство и знатность. Такой брак характеризуется в «Двух братьях» как союз «совершенно в духе века», и именно так поступила Вера, выйдя замуж за князя. Теперь же она мучительно переживает внутреннюю борьбу любви и супружеского долга, и в ней побеждает второе-сознание своих «обязанностей» перед мужем. В жизни провинциальной княжеской семьи это означало торжество домостроевской морали, помещичьего самодурства и обскурантизма. Княгиня покорно согласилась стать «рабою мужа». В драме указывается еще на один фактор, сыгравший свою роль в замужестве Веры – это слабость натуры женщины, не способной защитить свою личность. Лермонтов снял свою героиню с романтического пьедестала Нины Арбениной и изобразил зависимой, униженной и типичной фигурой дворянского круга в ту эпоху.

По сравнению с «Маскарадом» Лермонтов сделал в «Двух братьях» заметный шаг в претворении принципа объективности в воплощении образов главных героев, что было вообще характерно для его романтизма переходного периода. Прежде всего он снял с высокого романтического пьедестала демонического героя, «спустив» в мир будничной реальности, подверг его критической переоценке, усилил объективность изображения, еще больше отдалился от него, ограничив субъективные черты образа. Тем самым Лермонтов преодолевал в себе демонизм, его крайности, но в то же время еще немало оставляя в характере Александра личностного, близкого самому автору. В еще большей мере принцип объективности коснулся образа Юрия Радина. Он окружен ореолом романтической естественной любви и в то же время предстает на драматическом пространстве пьесы как объективно обрисованная личность в ее будничных семейно – бытовых действиях и взаимоотношениях. В «Двух братьях» романтическая любовь (демоническая и естественная) терпит поражение в условиях дворянского общества, в котором личная, интимная жизнь человека находилась в зависимости от богатства и знатности (князь Лиговский). Торжествует любовь и старая мораль в «духе века», и это показано в драме прежде всего на судьбе Веры, московской барышни, а потом княгини, судьбе, которая была типичным явлением в жизни современного дворянства. В таком изображении ее судьбы Лермонтов обнаружил черты реалистического видения закономерностей русской действительности того времени. Дальнейшее осуществление (по сравнению с «Маскарадом») принципов объективности, предметной изобразительности в художественно-стилевой системе «Двух братьев» в значительной мере обусловило развитие элементов реализма (типичность образа князя, воспроизведение типических черт дворянского быта) в драме Лермонтова и его творчестве переходного периода («Боярин Орша», «Сашка»).

FreeBusta is knowledge
without borders!

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3
Глава первая. Юношеская драматургия 13
Глава вторая. Драматургия переходного периода 70
Заключение 117

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Научное издание

Александр Иванович Глухов

Драматургия М.Ю.Лермонтова

Лиц. на издат. деят. Б848421 от 03.11.2000 г. Подписано в печать 10.06.2002.
Формат 60Х84/16. Компьютерный набор. Гарнитура Times New Roman.
Отпечатано на ризографе. Усл. печ. л. – 8,0. Уч.-изд. л. – 7,8.
Тираж 100 экз. Заказ №

Издательство БГПУ 450000, г.Уфа, ул. Октябрьской революции, 3а
Лиц. на полигр. деят. Б848280 от 17.11.99

FreeBusta is knowledge
without borders!