

5 «ДУШИ НЕПОБЕДИМЫЙ ЖАР...»

РОМАНТИЗМ Лермонтова не был выражением стихийного бунтарства против тупой и давящей силы николаевского режима. Его романтизм был поиском нового миропонимания, был весь проникнут стремлением познать философский смысл окружающей действительности и указать единственно достойный человека путь — путь борьбы со злом, господствующим в жизни.

Героическая тема, трагические мотивы бунта против несправедливости и других форм социального зла — все это входило в круг проблем романтического театра. Свойственное романтизму стремление подняться над серостью повседневной жизни, его героическая, трагедийная проблематика, известная декларативность романтической драмы, дававшая возможность прямого и непосредственного выражения идей автора, — все это делало прогрессивный романтический театр рупором идей социального протеста.

Драматургия Лермонтова вбирала в себя все богатые традиции мировой драматургии и эстетической мысли. Тема «Горе от ума», превратившаяся у Лермонтова в трагическую формулу «горе уму» (как известно, таково было и первоначальное название комедии Грибоедова), антикрепостнический пафос, реалистические и сатирические тенденции в изображении современного дворянского общества — все это сближает романтические пьесы Лермонтова с русской сатирической комедией Фонвизина и Грибоедова. В то же время в его драматургии оживают философская обобщенность, страстная патетика и трагедийная напряженность поэзии Шиллера и Байрона.

В первых «русских» пьесах Лермонтова («Люди и страсти» и «Странный человек») поэт сознательно отказывается от употребления многочисленных, испытанных приемов романтического театра — здесь нет сложной и запутанной интриги и мелодраматических злодеев, ставящих своей целью погубить добродетельных героев, а стало быть, нет и стремления поразить воображение зрителя. Лермонтов подчеркивает жизненную достоверность, своего рода документальную точность изображения событий и лиц. Автобиографизм этих пьес (в особенности первой из них) также свидетельствует о желании автора избежать романтического вымысла. Обыкновенная жизнь с повседневными делами и помыслами обыкновенных людей выступает как трагическая сила, враждебная «настоящему» человеку. Юрия Волина губит не чья-то интрига или злой умысел. Он погибает потому, что его чистая и возвышенная натура не может приспособиться к жизни современного общества и его эгоистическим страстям. В его груди живут сильные чувства, но нет воли к борьбе. Смерть его воспринимается виновными в ней, как несчастие, а это вносит в финал драмы какую-то примирительную ноту.

В лице Владимира Арбенина («Странный человек») мы видим дальнейшее развитие лермонтовского образа положительного героя. Он уже в большей мере наделен чертами исключительного романтического героя, у него «исполненные замыслы», «жажда к великому», он одарен поэтическим даром, в «его опытах виден гений». Он не может найти себе место в обществе, где

надо подчиняться его жестоким законам и лицемерным обычаям. Финал драмы трагичен: Владимира объявляют сумасшедшим. Неожиданно он умирает. Можно догадываться, что он покончил с собой...

«СТРАННЫМ» человеком завершается цикл юношеских пьес Лермонтова. Благородный, прекраснотелый мечтатель, падающий жертвой торжествующего зла, перестает быть героем Лермонтова. В его поэзии и прозе все более отчетливо вырисовывается новый образ сильного и даже злого существа, проникнутого презрением к окружающему его миру (Демон, Вадим и многие герои романтических пьес). Он низводит своего героя с высот романтической фантазии. Гордый, ненавидящий зло, проникнутый презрением к людям, к морали и законам мира, в котором он живет, он входит в русскую современность. Эта эволюция образа лермонтовского героя была обусловлена самой жизнью, самой русской действительностью. Сравнение Юрия Волина с демоническим образом Арбенина заставляет вспомнить замечательные слова Герцена о том, как менялся тип мыслящего человека в первые годы после восстания декабристов: «Нужен был другой закал, чтобы вынести воздух этой мрачной эпохи... надо было приспособиться к неразрешимым сомнениям, к горчайшим истинам... к каждодневным оскорблениям; надо было... приобрести навык скрывать все, что волнует душу, и не растерять того, что хранилось в ее недрах, — наоборот, надо было дать вырваться в немом гневе всему, что ложилось на сердце. Надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из-за гуманности, надо было обладать беспредельной гордостью, чтобы высоко держать голову, имея цепи на руках и ногах». «Принужденные к молчанию, сдерживая слезы, мы научились сосредотачиваться, скрывать свои думы — и какие думы!.. то были сомнения, отрицания, злые мысли».

Эти патетические и проникнутые высокой романтикой слова позволяют нам лучше увидеть жизненные истоки образа Арбенина, носителя «высокого» зла, рожденного ненавистью к порочному и злему миру.

В разработке системы образов, в использовании приема внезапности и ряда других сильных сценических эффектов «Маскарад» близок романтической драме. Несомненно широкое использование в «Маскараде» и приемов мелодрамы — едва ли не самого общедоступного в те годы сценического жанра, к тому же обладавшего огромной силой эмоционального воздействия на зрителя.

ОСНОВНАЯ проблема «Маскарада» — утверждение «высокого» зла — силы, рожденной ненавистью к злу, как форме проявления низких, эгоистических страстей. Идейный пафос драмы — обличение общества, под внешним блеском которого скрывается полное отсутствие идеалов и даже нравственных основ.

Рисуя типы и нравы этой светской черни, Лермонтов охотно пользовался средствами русской сатирической комедии. Однако едва ли можно, как это иногда делается в лермонтоведческой литературе, говорить о последовательно реалистическом изображении светского общества в «Маскараде». Приемы реалистической сатиры и даже отдельные сатирические образы органично впи-

сываются в общий романтический колорит драмы. Таков Шприх, который играет большую роль в развитии интриги. Если в лице демонического героя драмы воплощено высокое зло, являющееся формой добра, то в мелком «бесовстве» Шприха с выразительностью, доходящей до символа, даны низкие, злые и своекорыстные страсти. Характерен и его облик: «Взглянуть — не человек», — говорит о нем Арбенин. С чисто лермонтовской дерзостью блестящему светскому обществу столицы николаевской империи противопоставлен как трагический герой профессиональный игрок, человек с темным и бурным прошлым, испытавший «все сладости порока и злодейства».

Образ Арбенина очень сложен и емко. Он несет в себе типичные черты человека эпохи — человека с изуродованной жизнью, с разбитыми и неосуществленными надеждами и стремлениями, разочарованного во всем, но чувствующего в своей груди, говоря словами Печорина, «силы необъятные». Презрение к людям, обуреваемым мелкими страстями, к их жалкой и лживой морали, основанной на лицемерном осуждении зла и таком же лицемерном признании добра, заставляет его вступить в круг профессиональных игроков. Вечное ощущение опасности, необходимость предельного напряжения воли и всех чувств, жестокость и безразличие к людям — вот что для Арбенина скрывается за его «профессией».

Счастье и жизнь Арбенина разбиты в тот момент, когда он, подобно Демону, хочет порвать со злом, хочет «веровать добру» и верит, что в этом порочном и лживом мире можно жить по иным законам. Трагическая катастрофа является доказательством бессилия и бесплодности добра в мире, где все происходит по законам зла. Не случайно завязка драмы — доброе дело Арбенина, спасающего жизнь и деньги князя, — ведет к ряду роковых случайностей: добро порождает зло. И отсюда, как логический вывод возникает идея драмы: злой силе, господствующей в современном обществе, должна быть противопоставлена только сила, одухотворенная благородной, святой злобой к этому миру.

История цензурного запрещения «Маскарада» известна. Белинский осмеивал мракобесов из журнала «Маяк», которые доходили до того, что провозглашали Пушкина и Лермонтова «искусителями и врагами человеческого рода». Любопытно, что в той же статье критик говорит о романе Загоскина «Искуситель». А в этом произведении автор, бывший в это время директором московских императорских театров, рассказывает не больше не меньше о том, как в Москве на Тверской поселился дьявол, принявший вид богатого иностранца барона Брокена. Желая посеять опасные мысли в умах русского общества и расшатать основы религии и морали, барон Брокен устраивает вечер, вернее, некий сатанинский шабаш, приглашая на него своих верных слуг... Среди них молодой человек с вдохновенным и мрачным взглядом, с исполненной презрения улыбкой и тем спокойствием, которое является предтечей бури. Он — поэт и вернейший слуга дьявола. Он похож на падшего ангела. По словам Брокена, это «певец неукротимых страстей и буйного отчаяния», «он

убивает все счастье, все надежды в сердце человека».

Имя поэта не названо. Однако внешность его напоминает описанный Тургеневым облик Лермонтова. Возможно, что портрет сатанинского поэта в романе был рассчитан на определенные ассоциации у читателя 1838 года. Но это не Лермонтов, это другой «гонимый миром странник», это Байрон. Лермонтова постоянно называли подражателем Байрона. И, стало быть, он также являлся «искусителем» и «врагом человеческого рода», о чем вслед за почтенным романистом и крупным чиновником из дирекции императорских театров поспешили объявить и критики из реакционного журнальчика.

«МАСКАРАД» не был допущен на сцену. Николаю I не было нужды заказывать кому-нибудь верно подданному писателю пьесу, призванную полемизировать с очередным «опасным» сочинением, проникшим на русскую сцену, как это было после появления «Горя от ума» и «Ревизора», вслед за которыми вышли в свет «Недовольные» Загоскина и «Настоящий Ревизор» Цицианова. Но отголоски борьбы против бунтарского романтизма Лермонтова проникли на сцену. В 1838 году Полевой написал драму «Уголино». В образе главного действующего лица этой пьесы Нино русская сцена впервые увидела романтического героя лермонтовского типа. Он разочарован и мрачен. Когда-то он верил,

Что мир прекрасен, что для счастья в мире мы,
Что есть какие-то тут добродетель, честь,

Что люди братья...

Все это оказалось «несбыточной мечтой». Мир кажется ему мрачной бездной, которую он хочет осветить пожаром своих страстей. Но иногда он с тоской вспоминает о прошлом и с отчаянием восклицает: «О, кто бы возвратил мне мир души...». Он полон презрения к ничтожному и изнеженному поколению людей, неспособных ответить на обиду «добрым ударом шпаги». Коварные люди разбивают его счастье, и он из добродетельного супруга опять превращается в демонического героя, обуреваемого жадной мести. Но этот романтический персонаж, как бы повторяющий путь Арбенина и Демона, выведен Полевым на сцену лишь для осуждения. В финале драмы Нино понимает греховность своего бунта против действительности, осуждает «безумство мшненья» и призывает людей «прощать своим врагам». Примирительным аккордом, которого так тщетно добивалась цензура от автора «Маскарада», и завершается эта поучительная история о раскаявшемся грешнике.

Пьеса имела большой успех. «Каждый стих был оценен, узан (Выделено мной. — Б. А.), принят — и это в холодном Петербурге от beau-monde», — писал Полевой. Позднее он говорил, что «Уголино» возбудил неслыханную злобу, и глухо упоминал о какой-то попытке оклеветать его. Многие в этой истории еще неясно.

Но я думаю, что драма Полевого, ее «творческая история», так же как история ее постановки в Петербурге при активном содействии «Третьего отделения», должны привлечь внимание лермонтоведов и историков театра...

Лермонтов продолжал традиции декабристской революционной драматургии, но иная историческая эпоха определила и отличие его пьес, и в частности «Маскарада», от драматических произведений декабристов. В «Маскараде» нет декларативно выраженных революционных лозунгов, нет образов тираноборцев и картин народных восстаний. Революционность пьес Лермонтова — в той смелости, с которой в них срываются маски, скрывающие подлинный облик страшного мира лжи, лицемерия, своекорыстных, эгоистических страстей. И, может быть, самым революционизирующим умы и сердца людей был призыв к мести палачам «Свободы, Геня и Славы», призыв к бескомпромиссной ненависти к общественному злу.

Пафос поэзии Лермонтова и его романтических драм можно выразить словами другого великого поэта — Маяковского:

Уже ничего простить нельзя.
Я выжег души, где нежность
растили.
Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий.

Б. АСЕЕВ,
доктор искусствоведения.

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
г. МОСКВА
15 ОКТ 1964

