Сектор газетных и журнальн. вырезок
Мосгорсправка НКС
Мясницкая, 26-В Тел. 96-59
Вырезка из газеты Советское искусство
от
Москва 11 ОКТ 1934

## 120 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

# ЛЕРМОНТОВ-ДРАМАТУРГ

М. Ю. Лермонтов — Гравюра на дереве В. А. Фаворского

Драматические замыслы Лермонтова связаны с демократическими проблемами, — это относится в равной мере к неосуществленным планам и к законченным драмам. В 1830 г. была написана трагедия «Испанцы». Пьеса была целиком напечатана лишь полвека спустя. Поэт утверждает человеческие права Фернандо, демократа, противопоставленного аристократии: и все симпатии автора на стороне Фернандо. Чтобы подчеркнуть плебейскую позицию своего героя, Лермонтов сообщает ему еще дополнительное качество национальной отверженности. Фернандо не только найденыш, нищий неизвестного происхождения: он в конце концов оказывается еще евреем, т. е. не просто плебеем, но и презренным плебеем.

Лермонтов ставит проблему равенства во весь рост [1],—равенства не только сословного, но и национального. Бездомный, безродный нищий еврей претендует на равноправие в обществе, протестуя против феодально-сословной ограниченности со всею страстью обреченного человека.

Фернандо низкого происхождения, но высокого благородства человек. Алварец, Донна Мария и пр. дворяне кичатся своей породой. Что же представляет собой аристократия?—глупцы, ханжи, стяжатели, продажные души. Аристократический мир в изображаемой Испании по бездушию, подлости, жадности весьма напоминает российский высший свет, заклейменный Лермонтовым с такою силою. Становится совершенно ясным, что в этой романтической трагедии негодование автора направлено совсем не против пиренейской аристократии, а против аристократии отечественной.

Сословное неравенство, попрание всякой свободной мысли, произвол капитала и его носителей из обуржуазившегося дворянства, деспотизм, политическое угнетение — вот что составляет содержание трагедии «Испанцы».

обстоятельство несколько сузило диапазон голоса драматурга. В реалистическом плане надлежало соблюдать сугубую осторожность: то, что позволительно было говорить об «Испании» и «испанцах», никак немыслимо было говорить о россиянах и России.

Что представляет собою высший петербургский свет в сценах «Маскарада»?—игроки, шулера, убийцы, жестокосердые и беспощадные интриганы, обнаруживающие преимущественно ловкость «не ума, а рук». Люди не знают ничего святого. Под личиной светскости, блеска, приветливости кроются сплошная ложь и жестокость. Вся показная прелесть «бомонда» не больше, как мишурный маскарад. И эту «ветошь маскарада», по презрительному выражению пушкинской Татьяны (глава 8 «Евгения Онегина») «постылой жизни мишуру, весь этот блеск и шум и чад» Лермонтов разоблачает более последовательно, более решительно, нежели то сделал Пушкин.

Князь Звездич воплощает черты титулованного дворянства. Что же представляет он? Увертливая и вещая Маска открывает ему свойства его круга:

> Ты: бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
> Самолюбивый, злой, но слабый человек;
> В тебе одном весь отразился век,
> Век нынешний, блестящий, но ничтожный.

«Блеск» николаевского царствования, внешне эффектный, но мишурный по внутренним качествам нашел себе здесь приговор. Среди презренных масок единственное живое существо — Арбенин. Он умен, полон страстей, способен на движение чувств, отважен и решителен. Все его качества ушли на пустяки, но читатель чувствует, что Арбенин был бы способен и на движение души более высокие, если бы не безвременье. Юрий («Люди страсти»), Владимир

ставляется ему омерзительным, настоящее страшным. Арбенин теряет рассудок, и в безумии — его реабилитация.

Пьесы «Люди и страсти» и «Странный человек» насыщены протестом против крепостничества, они обнажают язвы помещичьего произвола. Во второй пьесе читатель встречается с яркой бытовой картинкой: это—разговор Мужика с Белинским. Диалог звучит, как приговор феодально-крепостническому режиму.

Составной частью буржуазно-демократической программы являлось женское равноправие, признание за женщиной прав на самостоятельность. Разложение крепостного хозяйства и рост капиталистических отношений в России второй четверти XIX века выдвинули и у нас женский вопрос. Но задолго до нашумевшей повести А. В. Дружинина «Полинька Сакс» (1847), выдвинувшей право женщины на самостоятельное чувство, Лермонтов в «Маскараде» поставил проблему положения женщины в обществе. Это были годы, когда Жорж Занд потрясала сердца буржуазной интеллигенции своими романами, посвященными женскому равноправию. На нее ссылается в своем монологе Баронесса, и этим монологом открывается наступление за женское равноправие.

У кого из наших писателей 30-х годов можно найти такой страстный язык в защиту женщины? Это вызов, протест. Баронесса выступает пропагандисткой прав своего пола, и выступление ее звучит, как требование эгалитарности не только для женщины, а как протест против угнетения и произвола над человеческой душой вообще.

Лермонтов вывел в своих драмах галлерею действенных персонажей. Они — воплощение творческого духа своего созидателя, и тем ценнее их сущность, чем более полно они выражают настроение поколения своей эпохи. Лермонтов следовал за наиболее передовыми поэтами-драматургами своей эпохи. Шиллер, Гюго, Байрон, Лессинг — все это враги деспотизма, борцы против сословного угнетения, идеологи восходящей буржуазной демократии. Лермонтов учился у гигантов мысли и идеологов прогресса. Вот в чем смысл драматургии Лермонтова.

Данная статья сосредоточилась преимущественно на буржуазно-демократической устремленности в творчестве Лермонтова, поскольку струя эта проявила себя в его драмах. Отсюда отнюдь не следует, будто Лермонтову чужды и другие мотивы. Лермонтов противоречив. В своей психике он носил всю сумму противоречий эпохи, стоявшей на рубеже растущего капитализма. Лермонтов старался выяснить свое отношение к людям, к обществу, к различным его классам. И этот мир, неоформленный и беспокойный, чудился поэту миром стихийного хаоса, жестоких смещений, где человек — слабое создание, игралище судьбы — изнемогает в борьбе и одиночестве.

Персонажи Лермонтова предельно одиноки, и при всяком новом общении с людьми приходят в столкновение, чтобы закончить разрывом, потому что они, эти персонажи, как и воззрения их автора, стояли в глубоком противоречии со всем строем феодально-крепостнического общества, будили мысль, будили волю и вели вперед.

А. ЕФРЕМИН

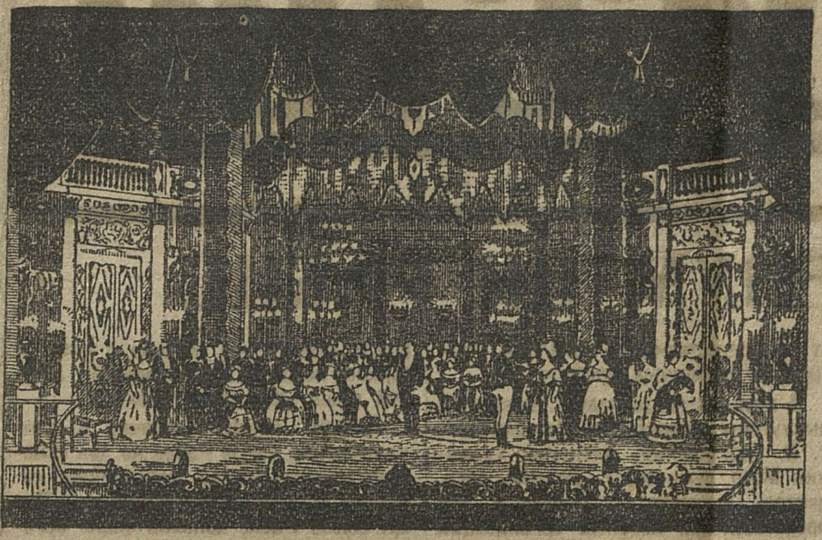
# ТЕАТР РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Романтической драме в России не повезло: ей плохо дышалось в суровом климате царизма. Николай I благосклонно поощрял патриотических романтиков на казенном содержании—Кукольника и Н. Полевого. Единственным нашим романтическим драматургом был Лермонтов, но театральная судьба его была печальна. Взыскательный художник Лермонтов был строг и скуп на печатание своих стихов и поэм, настолько скуп, словно он не хотел быть поэтом на людях: из 400 стихотворений он напечатал при жизни лишь 37, из 30 поэм—лишь 3. Он ничего не делал для того, чтобы стихи его появлялись в печати. Наоборот, он упорно добивался права быть драматургом. В 1835 г. он представил «для императорского санктпетербургского театра» «драму в 3 действиях в стихах» — «Маскарад». Занавес в драме навсегда опускался над трупом Нины под приговор Арбенина над ее любовью и невинностью: «ложь». Никакого воздаяния отравитель Арбенин не получал. Художественная задача Лермонтова была ясна: он взял еще более высокий слой дворянского общества, чем Грибоедов, но вместо вольнодумца мысли Чацкого столкнул его с вольнодумцем чувства и житейской морали—с Арбениным. Весь «большой свет»—маскарад: под масками чинности и приличий скрыта дерзость разврата, откровенность наживы, хищная страсть к золоту, ничтожество мысли и чувства. В маскараде, где разгуливают пестрые домино, срываются все фасадно-пристойные маски жизни; там

> Если маскою черты утаены,
> То маску с чувством снимают смело...

Цензор Ольдекоп наложил резолюцию на драме Лермонтова: «Не знаю, может ли пройти пьеса даже с изменениями, в особенности сцена, когда Арбенин кидает карты в лицо князю, должна быть совершенно изменена».

Из III отделения, в ведении которого была театральная цензура, драма была возвращена Лермонтову «для нужных перемен» (8 ноября 1835 г.) и сообщено было «желание» Бенкендорфа, «чтобы она кончалась примирением между господином и госпожей Арбениными». Лермонтов, страстно желавший видеть свою драму на сцене, не пошел на «примирение», но присочинил четвертый акт с Неизвестным, казнящим Арбенина сообщением, что жена его невинна. В январе 1836 г. новый «Маскарад» был опять в руках цензора. Ольдекоп опять укорял Лермонтова: «В новом издании мы находим... те же дерзости против дам высшего общества... Автор очень хотел прибавить другой конец,



«Маскарад» в Александринском театре (1917 год). Постановка В. Э. Мейерхольда

но не тот, какой был ему назначен (Бенкендорфом—С. Д.). Драматические ужасы прекратились во Франции, нужно ли их вводить у нас? Нужно ли вводить их отраву в семьях? Перенимать драматические уродства, от которых отвернулся даже Париж, это более чем ужасно, это не имеет имени». Не желая в Лермонтове-драматурге получить российского Гюго, автора запрещенных у нас романтических бунтарей «Эрнани» и «Рюи-Блаза» — театральная жандармерия вновь запретила «Маскарад».

Лермонтов не сдавался. В октябре 1936 г. он в третий раз представил свою пьесу в цензуру под заглавием «Арбенин»; из этой драмы в 5 действиях исчезла Баронесса, и появилась добродетельная «невинность» Оленька. Даже цензор был на этот раз доволен: «Ныне пьеса представлена совершенно переделанная», — докладывал он. «Нет более никакого отравления, все гнусности удалены». Но и на этот раз »Маскарад» был запрещен. Почему? «Драма «Маскарад», —писал сам Лермонтов в официальном донесении 1837 г., — отданная мною на театр, не могла быть представлена по причине (как мне сказали) слишком резких страстей и характеров и также потому, что в ней добродетель недостаточно награждена». Лермонтова обманывали: «резких страстей» и «недостаточно награжденной добродетели» было вдоволь в романтическом, переводном хламе, благополучно заполнявшем Александринскую сцену. Дело было не в них, а в том, что у Лермонтова разложение высшего общества было вскрыто очень резко: как ни переделывал Лермонтов драму, в ней все оставались и надменно-развратный, глупый гвардеец князь Звездич и два великосветских профессиональных картежных вора—Казарин и Арбенин, которых «всюду принимают», как достойных членов общества; падение «света» в «Маскараде» тем безнадежней, что никакой честный Чацкий не громит его. Лермонтов при всех переделках не вытравил из своего «железного стиха» ни «горечи», ни «злости». Они ранят сталью в десятках реплик — таких же невозможных на дворянском театре, как вопрос «Второго понтера» князю:

> Я вижу, вы в пылу готовы все спустить,
> Что стоят ваши эполеты?

Умер Лермонтов. К «Маскараду» потянулись актеры. В 1846 г. «Маскарад» попыталась поставить в свой бенефис М. И. Вселберхова — и встретила запрет. В 1852 году «Маскарад», наконец, прошел в ее же бенефис, но в каком виде! Ни одна русская пьеса не была изуродована до такой степени. Из «Маскарада» были выкинуты сцена в игорном доме, из'ято все второе действие, из третьего действия выброшена сцена отравления, отрезано все четвертое действие, из драмы исчезли Баронесса и Казарин: «дамы» и шулеры «высшего общества» были защищены от «горечи и злости» Лермонтова. Арбенин, погубивший Нину, закалывался, обращаясь к самому себе: «Умри ж и ты, злодей!». Все это называлось «сценами, заимствованными из комедии Лермонтова». Арбенина громко «читал» трагик В. А. Каратыгин, но «пальма первенства», по словам современника, «пришлась на долю Читау, которая с душой и искусством передала роль Нины».

Только в 1862 г. «Маскарад» превратился из «сцен комедии» в «драму»: как пьеса с великолепной ролью для «трагика» и для «героини» он пошел по столичным и провинциальным сценам. Москва его увидела впервые в 1862 г. в Малом театре, но «Маскарад», по словам А. Н. Баженова, «не удержался в репертуаре» благодаря «непозволительно небрежному исполнению». Нину играла юная тогда Г. Н. Федотова, ей удавалась сцена на балу. Из длинной цепи «трагиков» и «любовников», игравших Арбенина, более других запомнились М. И. Писарев, Н. П. Рощин-Инсаров, Стрельский, П. В. Самойлов. Редкие из них играли лермонтовского Арбенина. Так Самойлов, «взяв из самохарактеристики Арбенина: «любил я часто, чаще ненавидел и более всего страдал», только страдание, слишком затушевал ненависть и презрение к окружающим, вследствие чего вместо трагедии не понявшей себя и непонятой души получилась мелодрама» (Петербург, «Народный дом», 1914). Еще хуже получалось, когда к романтической трагедии Лермонтова подходили с натурализмом французской драмы. Вот что записал однажды про свой театр старик А. С. Суворин (1900 г.): «Яворская в «Маскараде» умирала изумительно: она стала на четвереньки, лицом к публике и поползла, в это время груди вывалились у нее из-за корсета. Реально!».

Первой постановкой «Маскарада», не ради ролей и гастролеров, а ради самой пьесы была постановка В. Э. Мейерхольда в Александринском театре (25 февраля 1917 г. в бенефис Ю. М. Юрьева, игравшего Арбенина).

Три драмы Лермонтова, предшествовавшие «Маскараду»—«Испанцы», «Люди и страсти», «Странный человек» и драма «Два брата», написанная позже «Маскарада», появились полностью в 1880 г.: они на полвека опоздали на сцену. Появись они в свое время, они были бы желаннейшей находкой для русского театра. Это драмы шиллеровской закваски, с бурным течением диалога, с яркими взрывами чувства, с заразительной эмоциональностью действия. В таких драмах любил играть Мочалов, их любил смотреть Белинский. Но лермонтовские драмы в свое время не увидели сцены: в них слишком много того «социального беспокойства», того кипящего протеста против гнета и рабства, какому не было хода на сцену.

В 1915 г. для юбилейного спектакля литературного фонда Мейерхольд поставил в Петрограде (Мариинский театр, 10 января) «Два брата» в декорациях А. Я. Головина, с В. Н. Давыдовым (Радин-отец), Ю. М. Юрьевым (Юрий Радин), Ковалевской и Горин-Горяиновым (княгиня и князь Лиговские). «Сдержанная и простая постановка Мейерхольда, — писал тогда «Аполлон», — задумана в стиле драмы и не осложняет лишними подробностями стремительность действия, летящего к неизбежной катастрофе».

В 1916 г. Московский драматический театр в утренниках бледно показал «Странного человека». Революция привела на сцену «Испанцев». Из «Студии руского театра», руководимой К. В. Эггертом (1924 г.), «Испанцы» перешли на сцену недолговечного Московского нового драматического театра (1925 г.), и страстный юношеский протест против социального неравенства и религиозного гнета, несмотря на слабое исполнение, звучал с подкупающей искренностью и силой. Повторилась история с «Двумя братьями». Эта история повторится в каждом театре, если только в ранние пьесы Лермонтова, вышедшие

## РИСУНКИ ПОЭТА

Четыре тетради, хранящиеся в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки, два альбома рисунков, девять картин (масло) и незначительное количество акварелей, входящих в собрание Литературного музея Академии наук СССР (Пушкинского дома), дают достаточный материал для характеристики Лермонтова как художника. «Брюлловомания» 30-х годов породила целую плеяду художников-дилетантов, в большинстве своем представителей «дворянской художественной самодеятельности». Наиболее крупным из них был Г. Г. Гагарин, ученик Карла Брюллова, друг и учитель Лермонтова.

Лермонтов был захвачен общим потоком — Рафаэль и Рембрандт занимают его воображение. Тетрадь лейбгвардии гусарского полка юнкера Лермонтова по предмету географии европейских государств содержит на полях рисунки пером и карандашом — профили мужских лиц, вычерченные рассеянной рукой.

В тетради со стихами рисунки перекликаются с текстом. Страницы стихотворного текста, обрамлены рисунками в большинстве рукописей поэта. Эти наброски нимало не претендуют на мастерство и отличаются небрежностью штриха. Совсем иной характер носят рисунки Лермонтова, выполненные как специальное художественное задание. К таким прежде всего следует отнести набросок старухи и девушки, сидящей на диване (итальянский карандаш) из собрания Литературного музея Академии наук. Иконографические аналогии дают основание видеть в изображении девушки портрет Е. А. Сушковой.

В путевых набросках Лермонтова часто встречается такой мотив: от'езжающий от станции экипаж, на крылечке фигура станционного смотрителя, словно иллюстрация к пушкинскому «Станционному смотрителю». Интересны портретные наброски в альбомах, например, юнкера Л. Н. Хомутова и др. Живописные работы Лермонтова, среди которых преобладают батальные сцены и кавказские мотивы, представляют также некоторый документальный интерес. Это выполненные с большим старанием фигуры двух или нескольких всадников на фоне гор и эпические «Кавказские виды» с саклей, руинами

## ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ „МАСКАРАДА"

В подготовляемом издательством «Академия» под редакцией Б. М. Эйхенбаума собрании сочинений М. Ю. Лермонтова появится найденная пе-

Ставя в 1917 г. «Маскарад», В. Э. Мейерхольд в газетной беседе, предшествовавшей спектаклю, заявил, что

«высшего общества» была заменена в постановке Мейерхольда мистерией. Сам Неизвестный, на «заговоре» ко-

М. Ю. Лермонтов Гравюра на дереве В. А. Фаворского

Драматические замыслы Лермонтова связаны с демократическими проблемами, — это относится в равной мере к неосуществленным планам и к законченным драмам. В 1830 г. была написана трагедия «Испанцы». Пьеса была целиком напечатана лишь полвека спустя. Поэт утверждает человеческие права Фернандо, демократа, противопоставленного аристократии: и все симпатии автора на стороне Фернандо. Чтобы подчеркнуть плебейскую позицию своего героя, Лермонтов сообщает ему еще дополнительное качество национальной отверженности. Фернандо не только найденыш, нищий неизвестного происхождения: он в конце концов оказывается еще евреем, т. е. не просто плебеем, но и презренным плебеем.

Лермонтов ставит проблему равенства во весь рост [1],—равенства не только сословного, но и национального. Бездомный, безродный нищий еврей претендует на равноправие в обществе, протестуя против феодально-сословной ограниченности со всею страстью обреченного человека.

Фернандо низкого происхождения, но высокого благородства человек. Алварец, Донна Мария и пр. дворяне кичатся своей породой. Что же представляет собой аристократия?—глупцы, ханжи, стяжатели, продажные души. Аристократический мир в изображаемой Испании по бездушию, подлости, жадности весьма напоминает российский высший свет, заклейменный Лермонтовым с такою силою. Становится совершенно ясным, что в этой романтической трагедии негодование автора направлено совсем не против пиренейской аристократии, а против аристократии отечественной.

Сословное неравенство, попрание всякой свободной мысли, произвол капитала и его носителей из обуржуазившегося дворянства, деспотизм, политическое угнетение — вот что составляет содержание трагедии «Испанцы».

Устами Фернандо дается оценка николаевскому режиму и высшему обществу властителей:

> У них отец торгует дочерьми,
> Жена торгует мужем и собою,
> Король народом, а народ свободой...

Через семь лет поэт скажет о том же в инвективе «Смерть поэта» в более зрелых выражениях. Но содержание останется то же.

Поцелуи Фернандо отравлены горечью, горечью социальной неустроенности. Фернандо смотрит на мир мрачным взором. До какой степени безнадежности может дойти человек, если своей возлюбленной он дает такой совет:

> Ступай в обитель —
> Скрой себя от света —
> Умри... предвижу много страшного!

«Испанцы» — романтическая трагедия. Все прочие пьесы Лермонтова включают в себя и реалистические черты. Пьесы построены по принципу выделения романтического героя на фоне обычных людей, обыденных событий и повседневных отношений. Основной персонаж во всех пьесах — носитель сильных неукротимых страстей. Он приходит в столкновение с реально существующим социальным и психологическим миром. Отсюда конфликт: герой-одиночка и общество.

Бытовые драмы Лермонтова складываются из переплета узорчатых мотивов бытовых и романтических одновременно. Линия развития главного героя находится всецело во власти романтических влияний. Остальные персонажи, окружение, второстепенные мотивы и характеры — все это в совокупности дает богатую картину нравов своего времени.

Выход из пределов романтической трагедии к драматургии реалистической сделал пьесы Лермонтова более близкими эпохе и общественным отношениям, более жизненными. Это же обстоятельство несколько сузило диапазон голоса драматурга. В реалистическом плане надлежало соблюдать сугубую осторожность: то, что позволительно было говорить об «Испании» и «испанцах», никак немыслимо было говорить о россиянах и России.

Что представляет собою высший петербургский свет в сценах «Маскарада»?—игроки, шулера, убийцы, жестокосердые и беспощадные интриганы, обнаруживающие преимущественно ловкость «не ума, а рук». Люди не знают ничего святого. Под личиной светскости, блеска, приветливости кроются сплошная ложь и жестокость. Вся показная прелесть «бомонда» не больше, как мишурный маскарад. И эту «ветошь маскарада», по презрительному выражению пушкинской Татьяны (глава 8 «Евгения Онегина») «постылой жизни мишуру, весь этот блеск и шум и чад» Лермонтов разоблачает более последовательно, более решительно, нежели то сделал Пушкин.

Князь Звездич воплощает черты титулованного дворянства. Что же представляет он? Увертливая и вещая Маска открывает ему свойства его круга:

> Ты: бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
> Самолюбивый, злой, но слабый человек;
> В тебе одном весь отразился век,
> Век нынешний, блестящий, но ничтожный.

«Блеск» николаевского царствования, внешне эффектный, но мишурный по внутренним качествам нашел себе здесь приговор. Среди презренных масок единственное живое существо — Арбенин. Он умен, полон страстей, способен на движение чувств, отважен и решителен. Все его качества ушли на пустяки, но читатель чувствует, что Арбенин был бы способен и на движение души более высокие, если бы не безвременье.

Юрий («Люди страсти»), Владимир («Странный человек»), снова Юрий («Два брата») — все они, как и Арбенин, противопоставленные и противопоставляющие себя обществу, задыхаются в тисках общественного безвременья. Они приходят в столкновение с действительностью и погибают жертвою разлада. Арбенин погряз в болоте эпохи, будущее пред-

пропагандисткой прав своего пола, и выступление ее звучит, как требование эгалитарности не только для женщины, а как протест против угнетения и произвола над человеческой душой вообще.

Лермонтов вывел в своих драмах галлерею действенных персонажей. Они — воплощение творческого духа своего созидателя, и тем ценнее их сущность, чем более полно они выражают настроение поколения своей эпохи. Лермонтов следовал за наиболее передовыми поэтами-драматургами своей эпохи. Шиллер, Гюго, Байрон, Лессинг — все это враги деспотизма, борцы против сословного угнетения, идеологи восходящей буржуазной демократии. Лермонтов учился у гигантов мысли и идеологов прогресса. Вот в чем смысл драматургии Лермонтова.

Данная статья сосредоточилась преимущественно на буржуазно-демократической устремленности в творчестве Лермонтова, поскольку струя эта проявила себя в его драмах. Отсюда отнюдь не следует, будто Лермонтову чужды и другие мотивы. Лермонтов противоречив. В своей психике он носил всю сумму противоречий эпохи, стоявшей на рубеже растущего капитализма. Лермонтов старался выяснить свое отношение к людям, к обществу, к различным его классам. И этот мир, неоформленный и беспокойный, чудился поэту миром стихийного хаоса, жестоких смещений, где человек — слабое создание, игралище судьбы — изнемогает в борьбе и одиночестве.

Персонажи Лермонтова предельно одиноки, и при всяком новом общении с людьми приходят в столкновение, чтобы закончить разрывом, потому что они, эти персонажи, как и воззрения их автора, стояли в глубоком противоречии со всем строем феодально-крепостнического общества, будили мысль, будили волю и вели вперед.

А. ЕФРЕМИН

---

[1] Разумеется, здесь речь идет о равенстве в пределах буржуазно-правовой идеологии, о равенстве прав, которое по существу маскирует реально существующие отношения классового неравенства.

---

скараде, где разгуливают пестрые домино, срываются все фасадно-пристойные маски жизни; там

> Если маскою черты утаены,
> То маску с чувством снимают смело...

Цензор Ольдекоп наложил резолюцию на драме Лермонтова: «Не знаю, может ли пройти пьеса даже с изменениями, в особенности сцена, когда Арбенин кидает карты в лицо князю, должна быть совершенно изменена».

Из III отделения, в ведении которого была театральная цензура, драма была возвращена Лермонтову «для нужных перемен» (8 ноября 1835 г.) и сообщено было «желание» Бенкендорфа, «чтобы она кончалась примирением между господином и госпожей Арбениными». Лермонтов, страстно желавший видеть свою драму на сцене, не пошел на «примирение», но присочинил четвертый акт с Неизвестным, казнящим Арбенина сообщением, что жена его невинна. В январе 1836 г. новый «Маскарад» был опять в руках цензора. Ольдекоп опять укорял Лермонтова: «В новом издании мы находим... те же дерзости против дам высшего общества... Автор очень хотел прибавить другой конец,

«Рюи-Блаза» — театральная жандармерия вновь запретила «Маскарад».

Лермонтов не сдавался. В октябре 1936 г. он в третий раз представил свою пьесу в цензуру под заглавием «Арбенин»; из этой драмы в 5 действиях исчезла Баронесса, и появилась добродетельная «невинность» Оленька. Даже цензор был на этот раз доволен: «Ныне пьеса представлена совершенно переделанная», — докладывал он. «Нет более никакого отравления, все гнусности удалены». Но и на этот раз »Маскарад» был запрещен. Почему? «Драма «Маскарад», —писал сам Лермонтов в официальном донесении 1837 г., — отданная мною на театр, не могла быть представлена по причине (как мне сказали) слишком резких страстей и характеров и также потому, что в ней добродетель недостаточно награждена». Лермонтова обманывали: «резких страстей» и «недостаточно награжденной добродетели» было вдоволь в романтическом, переводном хламе, благополучно заполнявшем Александринскую сцену. Дело было не в них, а в том, что у Лермонтова разложение высшего общества было вскрыто очень резко: как ни переделывал Лермонтов драму, в ней все оставались и над-

же невозможных на дворянском театре, как вопрос «Второго понтера» князю:

> Я вижу, вы в пылу готовы все спустить,
> Что стоят ваши эполеты?

Умер Лермонтов. К «Маскараду» потянулись актеры. В 1846 г. «Маскарад» попыталась поставить в свой бенефис М. И. Вселберхова — и встретила запрет. В 1852 году «Маскарад», наконец, прошел в ее же бенефис, но в каком виде! Ни одна русская пьеса не была изуродована до такой степени. Из «Маскарада» были выкинуты сцена в игорном доме, изъято все второе действие, из третьего действия выброшена сцена отравления, отрезано все четвертое действие, из драмы исчезли Баронесса и Казарин: «дамы» и шулеры «высшего общества» были защищены от «горечи и злости» Лермонтова. Арбенин, погубивший Нину, закалывался, обращаясь к самому себе: «Умри ж и ты, злодей!». Все это называлось «сценами, заимствованными из комедии Лермонтова». Арбенина громко «читал» трагик В. А. Каратыгин, но «пальма первенства», по словам современника, «пришлась на долю Читау, кото-

из-за корсета. Реально!».

Первой постановкой «Маскарада», не ради ролей и гастролеров, а ради самой пьесы была постановка В. Э. Мейерхольда в Александринском театре (25 февраля 1917 г. в бенефис Ю. М. Юрьева, игравшего Арбенина).

Три драмы Лермонтова, предшествовавшие «Маскараду»—«Испанцы», «Люди и страсти», «Странный человек» и драма «Два брата», написанная позже «Маскарада», появились полностью в 1880 г.: они на полвека опоздали на сцену. Появись они в свое время, они были бы желаннейшей находкой для русского театра. Это драмы шиллеровской закваски, с бурным течением диалога, с яркими взрывами чувства, с заразительной эмоциональностью действия. В таких драмах любил играть Мочалов, их любил смотреть Белинский. Но лермонтовские драмы в свое время не увидели сцены: в них слишком много того «социального беспокойства», того кипящего протеста против гнета и рабства, какому не было хода на сцену.

В 1915 г. для юбилейного спектакля литературного фонда Мейерхольд поставил в Петрограде (Мариинский театр, 10 января) «Два брата» в декорациях А. Я. Головина, с В. Н. Давыдовым (Радин-отец), Ю. М. Юрьевым (Юрий Радин), Ковалевской и Горин-Горяиновым (княгиня и князь Лиговские). «Сдержанная и простая постановка Мейерхольда, — писал тогда «Аполлон», — задумана в стиле драмы и не осложняет лишними подробностями стремительность действия, летящего к неизбежной катастрофе».

В 1916 г. Московский драматический театр в утренниках бледно показал «Странного человека». Революция привела на сцену «Испанцев». Из «Студии руского театра», руководимой К. В. Эггертом (1924 г.), «Испанцы» перешли на сцену недолговечного Московского нового драматического театра (1925 г.), и страстный юношеский протест против социального неравенства и религиозного гнета, несмотря на слабое исполнение, звучал с подкупающей искренностью и силой. Повторилась история с «Двумя братьями». Эта история повторится в каждом театре, если только в ранние пьесы Лермонтова, дышащие молодой силой гражданского гнева и оскорбленного чувства, будет вложена такая же свежая искренность и правдивая страстность исполнения.

В противоположность Пушкину, Лермонтова мало и неудачно инсценировали. В связи со столетним юбилеем Суворинский театр поставил в 1914 г. инсценировку «Героя нашего времени», сделанную В. Бурениным. В ней, по словам Н. О. Лернера, «над романом не произведено никакого насилия, изменения в его основе вызваны необходимыми требованиями театра. Зато сыграны были сцены скверно. Постановка небрежная, обстановка бедная». В провинции, до буренинской инсценировки, шла другая—Р. Серебрякова и В. Витте (1901 г.).

Театр Лермонтова еще ждет своего режиссера и актера. Искренняя мятежность лермонтовской романтики не может не привлечь советского зрителя, как влечет его освободительная романтика шиллеровских «Разбойников» и «Коварства и любви», этих пращуров лермонтовской драмы.

С. ДУРЫЛИН

## РИСУНКИ ПОЭТА

Четыре тетради, хранящиеся в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки, два альбома рисунков, девять картин (масло) и незначительное количество акварелей, входящих в собрание Литературного музея Академии наук СССР (Пушкинского дома), дают достаточный материал для характеристики Лермонтова как художника. «Брюлловомания» 30-х годов породила целую плеяду художников-дилетантов, в большинстве своем представителей «дворянской художественной самодеятельности». Наиболее крупным из них был Г. Г. Гагарин, ученик Карла Брюллова, друг и учитель Лермонтова.

Лермонтов был захвачен общим потоком — Рафаэль и Рембрандт занимают его воображение. Тетрадь лейбгвардии гусарского полка юнкера Лермонтова по предмету географии европейских государств содержит на полях рисунки пером и карандашом — профили мужских лиц, вычерченные рассеянной рукой.

В тетради со стихами рисунки перекликаются с текстом. Страницы стихотворного текста, обрамлены рисунками в большинстве рукописей поэта. Эти наброски нимало не претендуют на мастерство и отличаются небрежностью штриха. Совсем иной характер носят рисунки Лермонтова, выполненные как специальное художественное задание. К таким прежде всего следует отнести набросок старухи и девушки, сидящей на диване (итальянский карандаш) из собрания Литературного музея Академии наук. Иконографические аналогии дают основание видеть в изображении девушки портрет Е. А. Сушковой.

В путевых набросках Лермонтова часто встречается такой мотив: от'езжающий от станции экипаж, на крылечке фигура станционного смотрителя, словно иллюстрация к пушкинскому «Станционному смотрителю». Интересны портретные наброски в альбомах, например, юнкера Л. Н. Хомутова и др. Живописные работы Лермонтова, среди которых преобладают батальные сцены и кавказские мотивы, представляют также некоторый документальный интерес. Это выполненные с большим старанием фигуры двух или нескольких всадников на фоне гор и эпические «Кавказские виды» с саклей, руинами башни на берегу реки и удаляющейся фигурой черкеса, за которым следует укутанная в чадру женщина.

В целом изонаследство Лермонтова распадается на подчас очень живые рисунки и условную, академическую живопись, которая представляет интерес только как подсобный материал для характеристики поэта.

М. МЕЛЕНЕВСКАЯ

## ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ „МАСКАРАДА“

В подготовляемом издательством «Академия» под редакцией Б. М. Эйхенбаума собрании сочинений М. Ю. Лермонтова появится найденная редактором в архиве Ленинградской госдрамы первая редакция драмы «Маскарад». Основное отличие этой редакции от той, которая общеизвестна и играется на театре, в том, что в ней отсутствует четвертое действие с Неизвестным, карающим Арбенина: эту кару, этого Неизвестного и весь этот акт Лермонтов присочинил поневоле, желая провести пьесу на сцену.

Ставя в 1917 г. «Маскарад», В. Э. Мейерхольд в газетной беседе, предшествовавшей спектаклю, заявил, что в «Маскараде» главное действующее лицо — Неизвестный: в его руках сосредоточены все нити интриги против Арбенина». «Неизвестный»— это представитель «демонического» начала, ополчившегося на Арбенина; Казарин и Шприх—мелкие бесы, шпионы и агенты, руководимые Неизвестным. Романтическая драма с острыми социальными конфликтами и сатирическими выпадами против «высшего общества» была заменена в постановке Мейерхольда мистерией. Сам Неизвестный, на «заговоре» которого построена постановка Мейерхольда, появился в «Маскараде» только в угоду цензуре и совершенно отсутствовал в том единственном творчески-свободном тексте «Маскарада», который валялся в пыли архива Александринского театра, в то время, когда Мейерхольд строил свое великолепное зрелище, не имевшее ничего общего с подлинным замыслом Лермонтова.