
РАЗДЕЛ 4.

ГЕРОИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

С. А. Колесникова¹

ЕВГЕНИЙ АРБЕНИН – ОТ УМА К БЕЗУМИЮ. ГЕНЕАЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗА

В статье рассматривается проблема генеалогии образа Евгения Арбенина, главного героя драмы Михаила Лермонтова «Маскарад». Автор приходит к выводу о преемственности этого литературного образа с героями пьесы Александра Грибоедова «Горе от ума» и романа Александра Пушкина «Евгений Онегин». Данный аспект помогает более адекватно интерпретировать классическое сочинение.

Ключевые слова: русская литература, русский театр, поэтический текст, драматургия.

Подходя к анализу центрального героя романтической драмы Михаила Лермонтова «Маскарад» Евгения Арбенина, мы встречаем удивительное единодушие разных поколений исследователей и научных школ. При исключительном своеобразии Арбенина в русской литературе XIX века, он, как показывают многие авторы, возник не на пустом месте, а наоборот, является эволюционным звеном литературной типологии. Генеалогию Арбенина точно сформулировал Белинский. По словам критика, произведения Грибоедова и Пушкина «положили собой основание последующей литературе, были школою, из которой вышли Лермонтов и Гоголь» [3, с. 442]. В первой биографии поэта, созданной П. А. Висковатым в

¹ КОЛЕСНИКОВА Светлана Александровна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин и спорта Кубанского государственного технологического университета, Краснодар, Россия. Электронная почта: sk16@mail.ru.

1891 году, совершенно определенно отмечается: «Кажется, на него подействовало чтение грибоедовской комедии “Горе от ума”, ходившей по рукам в рукописи, так как цензура не дозволяла ее печатания, не говоря уже о запрещении постановки на сцене» [4, с. 230–231]. Исследователи нового времени также указывают: «Лермонтов продолжал в “Маскараде” дело Грибоедова, начатое в “Горе от ума”. Лермонтов явился прямым драматическим преемником – наследником Грибоедова» [9, с. 30–31], «политическая и сатирическая пьеса Лермонтова, продолжавшая традиции “Горя от ума”, воспринималась как дерзкий вызов придворной аристократии» [1, с. 541]. Авторы основываются на воспоминании А. Н. Муравьева, современника Лермонтова, хорошо знавшего поэта и ситуацию вокруг «Маскарада»: «Пришло ему на мысль написать комедию, вроде “Горя от ума”, резкую критику на современные нравы...» [14, с. 195–196].

Общим в рассуждениях о драме является и то обстоятельство, что уникальность ее целиком и полностью определена сложной личностью центрального героя; при этом многозначное понятие, вынесенное в заголовок, – «Маскарад», определяет собой активный фон, на нем и разворачивается трагическая история одного из участников этого маскарада. Мысль о слитности двух тем, их сложном переплетении доказывалась разными путями. Основные из них два: через жанровую природу лермонтовского сочинения и через анализ характера, шире литературного образа Арбенина. Нередко, и в то же время закономерно, эти две стороны анализа выступали в неразрывном единстве. Здесь можно сослаться на мнения Б. Эйхенбаума [18, с. 214], Т. Головановой [6, с. 436–437], А. Федорова [17, с. 179].

Убедительно аргументировал А. Федоров также разность эстетических систем: «Если “Горе от ума” находится у истоков реализма, то в “Маскараде”, как и в предыдущих драмах Лермонтова, заявляет о себе романтическая стихия – и в идейном замысле, и в сюжете, и в композиции, и в слове...» [17, с. 398]. Действительно, комедия Грибоедова и стихотворный роман Пушкина «Евгений Онегин» – в целом объективно-реалистические сочинения, где изображение социальной реальности и авторский взгляд на нее вполне адекватны. В «Маскараде»

же очевидно заметное смещение взгляда с социальной реальности в глубины психологии и соответственно известная доля романтизации сюжета и героев. «Каждая его драма – как и его поэмы – больше или меньше, полнее или короче является его личным исповедью», – пишет С. Дурылин (разрядка автора. – С. К.) [9, с. 20]. Эту же мысль, даже усиливая ее, отстаивает К. Григорьян: «Драма, трагедия наряду с лирикой, быть может, больше, чем другие жанры, соответствовали природе его дарования» [7, с. 370].

Вопрос о жанровой специфике «Маскарада» не случаен. Авторы стремятся не только через типологию героя, но и через литературную форму разгадать сочинение. Б. Эйхенбаум определяет «Маскарад» как социально-философскую трагедию. К. Ломунов – как социальную [13, с. 60–77]. Театровед Ю. Дмитриев отмечает сугубо театральную специфику пьесы: «По форме “Маскарад” близок к мелодраме, в нем есть мотив ревности, острая интрига, случайное и неверное узнавание, трагическая случайность, преступное отравление, невинная жертва, жестокие муки убийцы и его сумасшествие» [10, с. 53].

Сосредоточимся на двух главных направлениях анализа: личность героя и драматические обстоятельства, в которых он представлен. Тем самым поймем еще раз, как его самостоятельное художественное и драматургическое значение, так и его литературное происхождение. Оно вроде бы устанавливается легко, если вспомнить прямого предшественника: героя романтической драмы Лермонтова «Станный человек» Владимира Арбенина. В его странности много от Чацкого, это так называемый «байронический» тип, описанный довольно подробно в главных, определяющих чертах, и Евгений Арбенин из «Маскарада» их унаследовал в полной мере. «Арбенин как тип не одинок, – пишет К. Григорьян, – по своей “мятежной” натуре он близок к героям Шиллера и Байрона. Арбенин имеет свою родословную и в русской литературе в лице так называемых “странных людей”. Подобно Печорину он как социально-психологический тип, как явление национального бытия некоторыми своими чертами (хандра, тоска, “охлажденный ум”) в какой-то степени представляет продолжение онегинского типа. В еще большей степени Арбенин – продолжение и развитие образа Чацкого, с его гордой независимо-

стью, “озлобленным умом”, готового “на весь мир излить всю желчь и всю досаду”, с его ненавистью к светскому обществу, страстным обличением московского барства» [7, с. 388].

Между Грибоедовым, его детищем – Чацким, и Лермонтовым с его мрачными романтическими героями прошло не более десяти лет. В масштабах истории – совсем мало. Но в плане сущностных, социально-психологических изменений «дистанция огромного размера» (по выражению Фамусова). И на этой дистанции выстраивается ряд имен, в чем-то, безусловно, родственных по чертам характера и отношению к окружающей их реальности, но несущих на себе отпечаток некоего нового психологического опыта. В. Белинский дает коллективный абрис поколения этих героев, они «вечно находятся в борьбе с внешним миром и самими собою, всегда недовольны, всегда огорчены и желчны» [2, с. 240]. Это все те же скорбные натуры с «озлобленным умом». Но какой разительный контраст между ними! Если, как пишет Н. Пиксанов, «в патетике речей Чацкого, в противостоянии сильной личности косному обществу ощущается еще живое веяние байронического романтизма» [16, с. 260], то Онегин практически умолкает для критики света, не считает ее из-за собственного равнодушия достойным делом. А вслед за ними Арбенин, такой же по природе «байронический» тип, полностью замыкается в себе, с глубоким презрением озирает мир вокруг и посылает ему саркастические пророчества в своих внутренних монологах – «про себя».

Странность Чацкого («я странен, а не странен кто ж?») приобретает у лермонтовского персонажа сущностные черты. Он поистине необыкновенен – своей биографией, речами, поступками. Его прошлое скрыто в намеках, и в нем напрасно искать позитивных полос; оно темнó, теряется в анналах пetersбургских игорных домов. Предшествующая жизнь пунктирно возникает в тумане недоговоренностей. Выражаясь более определенно, он человек с опасным прошлым, возможно уголовным, добившийся твердого положения в свете путем неправедным. Подробности опущены, налицо афористичность автора, тем большая загадочность и мера обобщения. Исследователи усматривают здесь доминирующую черту поэтики: «В первых драматургических опытах уже сказалась характерная

для поэтики Лермонтова афористичность речи, которая в “Маскараде” (1835–1836) становится тенденцией стиля» [7, с. 378]¹.

Но особенность Арбенина как литературного образа, на наш взгляд, и в некоторых композиционно-содержательных принципах, к которым стоит присмотреться. Герой взят в той стадии собственного развития, когда им пройден определенный путь. В отличие от Чацкого, который лишь начинает некое восходящее движение характера, и история в доме Фамусова, с ним приключившаяся, возможно – одно из первых душевных испытаний. И в отличие от Онегина, который раскрывается в ступенчатом процессе познания – с ним сегодня и сейчас, в настоящем времени случаются драматические повороты, в них он оформляется как характер. У Арбенина же словно завершены все жизненные циклы, он является в собственную драму самым ее героем, с грузом пережитого и пережитого. Никакой новизны для него не предвидится – ни в сфере человековедения, ни в социальной реальности, она тоже давно им познана и не в такой сильной мере отражается на финальном отрезке его судьбы. И мы бы не решились уверенно утверждать, что арбенинская драма коренится исключительно во внешней среде, агрессивно воздействующей на него и, в конце концов, его сгубившей. Скорее, нет. Арбенин замкнут на самом себе и попадает в плен собственных маний, и петербургский свет играет в этом процессе вовсе не первостепенную роль; во всяком случае, роль обычную, какую бы сыграл в отношении любого другого.

Мы также не стали бы безоговорочно на сторону тех исследователей, которые усматривают в нем одно типическое, ибо такое утверждение снимает исключительность положения этого образа в драматургии. Он типичен по комплексу черт современной ему культуры, в том споре нет. Но он и выделен из нее напряженной субъективностью драмы, психологической остротой переживания ее. Он как раз в этом смысле не типичен, а единичен. Иначе все герои пушкинского и лермонтовского времени оказывались бы отравителями собственных жен и затем уж и пациентами дома сумасшедших. Тут уместно говорить о чертах демонизма в характере земного человека, о

¹ См. также [15, с. 112].

том, что этот человек взял на себя непосильный мировоззренческий груз и взирает на свет, как Демон на грешную землю. Он пытался сравняться в своей гордости с внеземными силами и за это поплатился: «И этот гордый ум сегодня изнемог!». Именно эти черты Арбенина породили концепцию «высокого зла» у Б. Эйхенбаума: «герой драмы должен пройти путь Демона, но в бытовом воплощении» [18, с. 213]. Тема демонизма, так органичная Лермонтову, закономерно имеет много откликов в научной литературе; в том числе, автору этих строк приходилось высказываться на данную тему [11, с. 157–161].

Эта тема своеобразно преломлялась на русской драматической сцене. Герой претерпел там ряд принципиальных эволюций: от мелодрамы, через символистские и мистические постановки (в начале XX столетия, в период Серебряного века в русской литературе и в период символизма в русском театре) – к вульгарно-социологическим трактовкам в период социалистического реализма¹. Разность подходов закономерна и указывает на многомерность содержания «Маскарада» как пьесы мирового репертуара, и поэтому любая односторонность губительна для ее понимания. Наша позиция – в соблюдении разумных балансов; не отрицая ни одно из приведенных утверждений, мы стремимся быть более гибкими в оценке героя «Маскарада» и более объективными, причем, исходя из текста пьесы, ее фактической картины взаимоотношений. И такое пристальное чтение, возможно, в какой-то мере прагматичное и жесткое, открывает для обсуждения ряд новых вопросов.

Первый возникает с появлением героя в игорном доме (действие I, сцена 1). Он является туда не в силу необходимости (выиграть, встретиться по делу), а без всякой видимой цели. Он также не запланировано помогает отыгаться князю Звездичу, которого до той минуты не знал. Он произносит разочарованно слова об окружении, оно ему ненавистно – но тогда, зачем пришел, иди в оперу, в храм, сиротские дома и больницы, департамент социального обустройства. Далее Арбенин из игорного дома является на маскарад к Энгельгардту и проводит там часть времени. В поступке вроде нет никакой

¹ Сценическая история «Маскарада» подробно изложена в работах [13, 8].

странности, кабы не то обстоятельство, что приезжает он сюда без любимой жены Нины, о которой мы узнаем вскоре, что он жить без нее не может, она воскресила его «для жизни и добра» и пр. И, наконец, позже откроется нечто совсем неожиданное: и Нина его – под маской, также находится здесь в бальных залах; где-то рядом, но они не видятся. Мало того, что он пошел один к Энгельгардту, так и она не отстала. Что за отношения, позволительно спросить? Так ли они гармоничны и не пытается ли Арбенин в том убедить самого себя и нас, зрителей? От этих вопросов никуда не деться, если мы хотим проникнуть в мотивы неверия Арбенина, его скорого суда над Ниной, и что-либо понять в истинных мотивах поступков.

Мы задаем подобные вопросы даже не из желания непременно найти ответы, а чтобы поставить «Маскарад» в контекст традиции истолкования драматургии как таковой. Пьесы Шекспира полны логическими несоответствиями, анахронизмами и иными нарушениями жизненной достоверности. Это не мешает прочувствовать их как величайшие по глубине и гуманистическому содержанию тексты, воспринимать их, как советовал А. Пушкин, «по законам, им самим над собой поставленным». Иными словами, «Маскарад» как содержательная структура движется не столько логикой жизненных побуждений, или говоря более конкретно, житейской логикой, а поэтическим воображением автора, силой лирических импульсов. Учтем и сложную историю текста, имевшего несколько вариантов из-за того, что автор переписывал пьесу под давлением цензуры; в результате конечный вариант «Маскарада» не авторизован и известен по копиям. В некоторых местах пьесы это чувствуешь по тем самым несоответствиям или странностям чисто технического и даже логического порядка. Погрешности дали основания некоторым современникам не причислять вовсе «Маскарад» к поэтическим победам Лермонтова. П. Висковатый, например, считал пьесу просто слабой [4, с. 230–231]. Историческая дистанция позволила оценить «Маскарад» в контексте той огромной роли Лермонтова в русской литературе и понять его замысел более масштабно.

Независимо от сказанного положение Арбенина не становится проще и понятнее, оно – чрезвычайно сложно и спорно, приемлет различные версии его личной трагедии. В

дуэтной сцене, завершающей первое действие, открывается следующее: и Нина, и он ведут тайную друг от друга жизнь. Она имеет относительную свободу, о чем прямо говорит; он снисходительно смотрит на это положение вещей и объясняет его в своих пространных монологах, полных патетики и театральной напыщенности, будто актер на амплуа трагика. Вскоре в его речах зазвучат семантически предельные выражения, когда он, не обнаружив на руке Нины браслета, вспомнив разговор со Звездичем на маскараде, сразу поверит в ее измену: «Обманут... если на груди моей змея / Так много дней была согрета....», «Прочь от меня, гиена!», «Мести!», «О, час придет...». Он страшен или смешон в этот момент? Нине сначала смешны подозрения. Но завершается сцена ее неподдельным страхом, она в слезах покидает комнату, и это уже не театральные слезы.

Основная стилистическая тенденция «Маскарада» в первом действии – интонационный контраст. Он говорит высоким штилем, можно сказать изъясняется, это поэтико-философская речь высокой степени абстракции и обобщения: «Изломанный челнок, я снова брошен в море: / Вернусь ли к пристани я вновь?» Речь Нины, как и других персонажей, не то, чтобы снижена до бытового уровня, но очеловечена, она гуманистична в настоящем смысле, поскольку построена на естественных человеческих реакциях. Таким образом, в драму заложен на уровне слова, поэтического строя роковой конфликт абсолютного чувства и чувства житейски мотивированного, даже земного. Нина ведь желает немногого: гармоничной жизни в уединении от света («В деревне молодость свою я схороню, / Оставлю балы, пышность, моду / И эту скучную свободу. / Скажи лишь просто мне, как другу...»). А счет максималиста выставляет человек, возмнивший себя сверхчеловеком.

Во втором действии драмы интрига против Нины оформляется, и в нее вовлекаются новые участники. Они также в разной мере станут ее жертвами: баронесса Штраль с легкостью пускает клевету против подруги, в надежде самой остаться респектабельной и вне подозрений; князь Звездич, с искусным вероломством преследующий своими домогательствами Нину; Казарин и Шприх – маленькие, но точные механизмы, приводящие в действие трагедию. И, главное, сам Арбенин,

обманутый наветами против жены и не способный понять истинные мотивы всеобщей игры. Его фигура укрепляется в демоническом величии и в своем замысле мести, и этот замысел ширится, распространяется, захватывает не только несчастную Нину, но всех, к нему причастных. Арбенин с перехваченным письмом к Нине от Звездича. Арбенин у самого Звездича – приходит с сознательным планом его убийства:

*Удобный миг настал!.. теперь или никогда.
Теперь я все свершу, без страха и труда.
(Растворяет дверь)
Он спит!... что видит он во сне в последний раз?
(Страшно улыбаясь)
Я думаю, что он умрет ударом –
Он свесил голову... я крови помогу...
И все на счет благой природы!
(Входит в комнату)*

Шекспировская сцена, шекспировский убийца, переместившийся на машине времени из средневековья на триста лет вперед, в Петербург и, презрев новые правила цивилизации, поступающий в какой-то классической, или, лучше сказать, классицистской манере. «Маскарад» – первая и единственная пьеса Лермонтова, предназначавшаяся для сцены, а не только для чтения. Возможно, в ней сознательно усилен театральный элемент, ее «нормативные» составляющие: занимательность, интрига, нагнетание страха, затем снятие напряжения до следующего острого поворота сюжета, а затем – ужас содеянного и пр. Выше мы приводили комментарий по этому поводу историка театра Ю. Дмитриева. Известно, что первый русский актер Павел Мочалов в Москве боролся за пьесу, хотел в ней непременно играть.

Арбенин не решается на убийство Звездича, размышляет, медлит – возникает шекспировский мотив отложенной мести, как в «Гамлете». Он вспоминает все же о факторе образования и общей культуры, не позволяющей свершать убийство из ревности, а прибегнуть к иным способам возмездия: «Язык и золото... вот наш кинжал и яд!». Сцена Арбенина с вошедшей было инкогнито баронессой Штраль. Вновь душераздирающие

картины разоблачений, обличений, вновь крайние ремарки Лермонтова: «в бешенстве», «решительно», «опомнившись», «упадая в кресла» и пр. Арбенин окончательно ступил на «тропу войны», и первый ее аккорд вот-вот прозвучит – в заключительной сцене второго действия, в комнате для игроков, в одном из петербургских домов, специально предназначенных для сублимации общественных и личных пороков.

Но прежде вспомним один из важных в драматургической линии поведения Арбенина эпизодов: его разговор с Казариным, старым другом, тоже картежником, который, в отличие от Арбенина, никогда не отходил от игрального стола и не порывал с данным образом жизни. Задача Казарина прагматична: вернуть Арбенина в лоно их былой жизни, он ему нужен как весомая поддержка, как опытный специалист в их общем деле и как партнер. Жертва приходит удачно. Арбенин впадает в кризис неверия и расстается с былым благородством, он произносит нечто вроде отречения от светлых настроений и сворачивает на прежний путь. Это короткое мгновение почему-то уходит из разборов пьесы, а нам оно кажется очень значимым в плане духовной эволюции героя и в плане развития его духовного кризиса:

*Прочь, добродетель: я тебя не знаю,
Я был обманут и тобой.
И краткий наш союз отныне разрываю –
Прощай – прощай!..
(Падает на стул и закрывает лицо)*

И далее реплика Казарина, будто победная фраза Мефистофеля из гетевского «Фауста»: «Теперь он мой!..». Кто такой Казарин? – сплетник и шулер. Арбенин – его добыча. От этого горечь драмы, еще далеко не разрешенной в сюжетном отношении, уже на этом этапе становится особенно видимой и сильной. Она, драма, получает в этот момент дополнительную краску, и ее поступь отныне абсолютно фатальна. Во внутреннем мире героя совершился главный поворот. Во внешнем (сюжетном) плане он вот-вот совершится стремительно и резко.

В следующей сцене за игральным столом, где Арбенин провоцирует скандал с картами и оскорбляет Звездича, бросая

ему колоду в лицо, и где подавленный князь в ужасе вопрошает: «Вы человек иль демон?». А Арбенин отвечает: «Я? – игрок!». Здесь мы опять-таки опускаем встающие вопросы относительно правды ситуации: почему подлог Арбенина, явная провокация, очевидная для окружающих, тем не менее поражает до глубины души Звездича, и он становится «жертвой случая» (как пушкинский игрок Герман в «Пиковой даме») – мечется виноватым. А истинный виновник, как ни в чем не бывало, выходит торжествующим победителем из залы. Иными словами, почему очевидное шулерство Арбенина ударило по Звездичу, и тот не в состоянии оправдаться, ответить, на него нашел столбняк, он не может справиться с волнением, будто заговорен демонической силой? А может в том и есть прием – демонстрация демонического превосходства Арбенина. Он возвратил себе после, так сказать, периода благородства свой истинный облик и начинает безжалостный поход против всех.

Один уже повержен. Другая, Штраль – в полном испуге спасается бегством в деревню (о чем мы узнаем в следующем действии). Он будто с очистительной миссией вырастает на пороге каждого, подвергает их собственному суду и подчиняет ход событий максималистским требованиям. Это как бы позитивное авторское начало драмы, утверждающее себя «от противного», через отрицание. Его раздражение, демонстрируемое в начале пьесы, теперь вполне объясняется: он отлично знает свет, видит каждого насквозь, и его состояние вражды с большинством имеет под собой основания, пусть и субъективные. (На иных, так называемых, светских мероприятиях сегодняшнего дня, презентациях, приемах и пр. сплошь и рядом наталкиваешься на людей пустых, бесцеремонных, самовлюбленных и вспоминаешь Евгения Александровича, и гнев его чрезмерным не кажется.)

Итак, драма прошла ровно половину пути и подобралась к третьему действию: бал, хозяйка ждет баронессу Штраль, скрывающуюся утром из виду после роковой для нее встречи с Арбениным. Гости обсуждают скандал со Звездичем, разумеется, полностью извращая действительный смысл событий. Входит он, от него отворачивается общество, что прямо подчеркнуто ремаркой. Здесь и Нина. Князь возвращает ей браслет и предупреждает о грозящей опасности в лице ее мужа:

«Будьте осторожны: / Ваш муж злодей, бездушный и безбожный, / и я предчувствую, что вам грозит беда». Он хочет казаться добрым. Прощается с Ниной, сообщает, что уезжает, разумеется, на Кавказ, к месту традиционной политической, а для многих и добровольной ссылки.

В подтверждение слов Звездича показывается Арбенин с очередным монологом, из которого ясно о принятом роковом решении убить Нину. Мания превосходства на почве гордости вырастает до предела. Если он мнит себя не богом, то демоном-мстителем, сверхчеловеком, который вправе вершить суд над другими: «Я казнь ей отыщу...». Монолог характеризует пограничное состояние между нормой и сумасшествием, это преддверие его собственного конца, и в нем характерно обращение героя к Всевидающему:

*Но бог всевидящий, – возьми ее, возьми;
Как свой залог тебе ее вручаю –
Прости ее, благослови –
Но я не бог, и не прощаю!..*

Фанатичность замысла усиливается вспомнившейся вдруг историей десятилетней давности: некогда, проигравшись, он решился на отчаянный поступок – самоубийство. Купил яду и уже держал в руке отравленный лимонад. С последним рублем в кармане и четверкой пик в руке. Его карта выиграла. Порошок не понадобился, но остался с ним как «талисман таинственный и чудный». Теперь яд востребован – как ружье, висевшее на стене и ожидавшееся, когда спустят курок.

Далее сюжет Лермонтова удивительно близок, можно сказать, программно близок, развязке трагедии Шекспира «Отелло». Дездемона поет песню об иве – Нина поет печальный романс. Арбенин приводит в исполнение собственный приговор, подавая ей отравленное мороженое, свидетелем чему становится единственная фигура – Неизвестный. Предсмертная сцена, происходящая уже в доме, в спальне, при которой присутствует служанка, также напоминает финал шекспировской трагедии, там Эмилия, жена Яго сопереживает последние мгновения жизни героини. Арбенин ведет себя как Отелло, беседующий со звездами. Но Отелло впал в безумие

от любви – Арбенин мучается уязвленной гордостью, хотя и повторяет часто слова любви к Нине¹. Вина Нины кажется в глазах Арбенина не в самом факте измены, а в том, что выставила мужа на посмешище общества. Арбенин удивительно хладнокровен, можно сказать, контролирует себя и свои слова, в тот момент он действительно повелевает жизнью и смертью, при этом философствует: «Жизнь – вечность, смерть – лишь миг!». Уточним, философствует перед умирающей женщиной, молящей о пощаде. Его по-прежнему занимает то, что он обманут, возмечтал, его волнует собственный внутренний мир и переживания. «Все действия демонического героя Лермонтова, – пишет Е. Волжина, – являются результатом его единоличного суда над миром; <...> Изначальная движущая сила поступков демонического героя, повод для их совершения – личная месть, которая имеет в виду и более дальнюю цель, выступая как месть судьбе, творцу» [5]. Действительно так: постоянные отсылки к небу, попытка спора с небесами, самоидентификация с Провидением.

Четвертое, последнее действие «Маскарада», появившееся как вынужденная уступка цензуре, тем не менее ставит логическую точку в замысле Лермонтова и показывает нам, несмотря на молодость поэта, некий путь преодоления демонизма через освобождение из плена «любимой мысли». Мы имеем в виду, что в поисках нравоучительной развязки автор испробовал ряд вариантов, например, примирение мужа и жены. А знаменитый актер Александринского театра Алексей Каратыгин играл заключительную сцену смерти Арбенина, осознавшего содеянное зло, произнося придуманную фразу: «Умри ж и ты, злодей!». Окончательный финал драмы – лермонтовский по сути: ряд нравоописательных сцен, раскрывающих мораль высшего столичного света, приводят к гибели

¹ О сюжетной близости «Маскарада» и «Отелло» не раз писалось, см. [12, с. 244–245], [19, с. 228–229], [4, с. 230–231]; этот автор дает более широкую и сложную картину заимствований: «Оттого у него является желание бичевать современное общество, как это сделал Грибоедов, и изобразить страсть, глубокую, как у Шекспира. Оттого в его Арбенине проскальзывают черты, с коими он ознакомился в “Фаусте” Гете, в “Манфреде” Байрона, в “Рене” Шатобриана, в “Коварстве и любви” Шиллера и др. драмах» [4, с. 232].

невинного человека, и это не просто театральная интрига, но и следствие мировоззренческого заблуждения героя.

Развитие четвертого действия есть, по сути, клиническая картина сползания героя в пучину безумия. Действие открывается монологом Арбенина, в котором он, ловя собственные ощущения после преступления, констатирует «какой-то тягостный, обманчивый покой» и неумолимый приход воспоминаний. Продолжим аналогии с шекспировскими трагедиями. Прежде всего, упоминается «Макбет», хорошо известный Лермонтову и захвативший с молодости надолго его воображение. Здесь на Арбенина мы смотрим также глазами скорбящих посетителей: тихо скользящего Казарина, родственниц покойницы, занятых меркантильными соображениями, какого-то старика и, наконец, вошедших сюда Неизвестного и князя Звездича. В сюжетном плане они оба заодно, их цель общая – поразить врага последним разоблачением. В символическом (метафорическом) плане в этот момент судья и подсудимый меняются местами. Арбенин, выставший в пьесе грозным возмездием всем, теперь сам предстает перед ним.

Явление Арбенина со свечой, поглощенного мыслями об убиенной: «Смотрел я целый час на труп ее немой», – и роковая встреча с двумя посетителями. Из монолога Неизвестного отчасти становится ясным, почему он так настойчиво преследует Арбенина и окончательно обращает его в жертву. Предыстория их отношений весьма туманна и имеет все то же значение встречи героя с неумолимым роком. В Арбенине вскипает было протестное чувство, он бросается, чтобы сразиться с судьбой, но схватка кратковременна, за ней упадок сил, как у Макбета после известия о смерти Леди Макбет; шотландец произносит символическую фразу: «Дотлевой огарок» (V, 5). Пришельцы открывают Арбенину истину о мнимой измене Нины, и эта правда окончательно поражает убийцу: дикий взгляд, хохот, падение на колени, «дикий стон»... Путь от гордого ума к безумию завершен.

Последний раз перед тем, как упадет занавес, в разговоре троих заявлена мысль-вопрос о персональной вине в убийстве Нины – он или они? Гордый герой или злобное большинство, мстящее ему таким образом? В этих вопросах по-прежнему заключен смысл романтической драмы, и каждое время, по-

коление читателей, артистов и ученых будет отвечать на него по-своему. В этом тонком смещении акцентов – с индивидуума на общество – огромный нравственный смысл и дальнейшее движение нашего художественного сознания при встрече с Лермонтовым-драматургом.

В сюжетной основе трех произведений «Горя от ума», «Евгения Онегина» и «Маскарада» центральное место занимает интрига общества против личности. Местом центральных событий становится бал или публичное мероприятие. Во всех трех случаях центральное событие спровоцировано с участием женщины и является таким образом, по определению, любовной интригой. Собственно в чисто сюжетном отношении все трое принуждены участвовать и преодолевать обстоятельства личной драмы. Так, общественный конфликт, выступающий во всех трех сочинениях как активный фон, переходит в сферу личностно-психологическую. Все три сочинения в этом смысле близки к социально-психологической драме времени, и эта их особенность невольно сопоставима с трагическими судьбами их авторов.

Использованная литература:

1. Андроников И. Л. Примечания // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4-х т. М., 1975–1976.
2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М., 1954–1955. Т. IV.
3. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М., 1954–1955. Т. VII.
4. Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. Репринт, 1891. М., 1989.
5. Волжина Е. Д. Демонизм [Электронный ресурс] // Электронная библиотека по русской литературе XIX века. URL: <http://ruslibrary.ru/default.asp?trID=310>. (дата обращения: 12.06.14).
6. Голованова Т. П. М. Ю. Лермонтов // История русской литературы в четырех томах. Л., 1981–1983. Т. 2.
7. Григорьян К. Н. Драматургия М. Ю. Лермонтова // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л., 1982.
8. Державин К. Театр Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. 1814–1939. Л. 1939.

9. Дурылин С. Н. Лермонтов и романтический театр // «Маскарад» Лермонтова: сб. статей. М.; Л., 1941.
10. История русского драматического театра: в 7-ми т. М., 1977–1980. Т. 3.
11. Колесникова С. А. Семантические модуляции демонического в русской литературе // Вестник студенческого научного общества: Кубанский гос. ун-т. Вып. 9. Краснодар, 2007.
12. Левин Ю. Д. Русский романтизм // Шекспир и русская культура. Под ред. акад. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965. С. 244–245.
13. Ломунов К. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия // «Маскарад» Лермонтова: сб. статей. М.; Л., 1941. С. 60–77.
14. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972.
15. Нейман Б. В. Язык пьес Лермонтова // «Маскарад» Лермонтова. Сб. статей. М.; Л., 1941.
16. Пиксанов Н. К. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969.
17. Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967.
18. Эйхенбаум Б. М. М. Ю. Лермонтов // Русские драматурги XVIII–XIX вв. Л.; М., 1961.
19. Яковлев М. А. М. Ю. Лермонтов как драматург. Л.; М., 1924.

EUGENE ARBENIN – FROM WIT TO INSANITY (GENEALOGY OF THE LITERARY CHARACTER)

KOLESNIKOVA, Svetlana – Cand. Sc. (National Literature), Senior Lecturer, Department of Humanities and Sports, Kuban State Technological University, Krasnodar, Russia.

E-mail: ck16@mail.ru

The article reviews the literary genealogy of the image of Eugene Arbenin, the protagonist of Mikhail Lermontov's drama «The Masquerade». The author supports the idea of the succession of this literary character with the personages of Alexander Griboedov's play «Woe from Wit» and Alexander Pushkin's novel «Eugene Onegin». The given aspect allows to interpret more adequately the classical piece.

Keywords: Russian literature, Russian theatre, poetic text, drama.

References:

1. Andronikov, I. Primechaniya (Notes) in *Lermontov M. Yu. Sobranie sochineniy v chetyrekh tomakh. 4 vols.*, Moscow, 1975–1976.
2. Belinskiy, V. G. *Polnoye sobranie sochineniy*, 13 vols., Vol. 4. Moscow, 1954–1955.
3. Belinskiy, V. G. *Polnoye sobranie sochineniy*, 13 vols., Vol. 7. Moscow, 1954–1955.
4. Viskovatyy, P. A. *Mikhail Yur'evich Lermontov. Zhizn' i tvorches-tvo* (Mikhail Lermontov. Life and Works). Moscow, 1989.
5. Volzhina, E. D. Demonizm (Demonism), *Elektronnaya Biblioteka po Russkoy Literature XIX Veka*. <http://ruslibrary.ru/default.asp?trID=310>. Accessed June 12, 2014.
6. Golovanova, T. P. M. Yu. Lermontov, in *Istoriya russkoy literatury v chetyrekh tomakh (The History of Russian Literature in 4 Volumes)*, 4 vols., Vol. 2. Leningrad, 1981–1983.
7. Grigor'yan, K. N. *Dramaturgiya M. Yu. Lermontova* (The Dramaturgy of Mikhail Lermontov), in *Istoriya russkoy dramaturgii. XVII – Pervaya Polovina XIX Veka*. Leningrad, 1982.
8. Derzhavin, K. *Teatr Lermontova* (The Theatre of Mikhail Lermontov), in *M. Yu. Lermontov. 1814–1939*. Leningrad, 1939.
9. Durylin, S. N. Lermontov i romanticheskii teatr (Lermontov and the Romantic Theatre), in “*Maskarad*” *Lermontova: Collection of Articles*, Moscow; Leningrad, 1941.
10. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra v semi tomakh* (The History of Russian Dramatic Theatre in 7 Volumes), 7 vols., Vol. 3. Moscow, 1977–1980.
11. Kolesnikova, S. A. Semanticheskie modulyatsii demonicheskogo v russkoy literature (Semantic Modulations of Demoniac in Russian Literature), *Vestnik studencheskogo nauchnogo obshchestva: Kubanskiy gosudarstvennyy universitet*, 2007, no. 9.
12. Levin, Yu. D. Russkiy romantizm (Russian Romanticism), in *Shekspir i russkaya kul'tura*, Alekseev, M. P., Ed., Moscow; Leningrad, 1965, pp. 244–245.
13. Lomunov, K. “Maskarad” Lermontova kak sotsial'naya tragediya (“Masquerade” by Mikhail Lermontov as the Social Tragedy), in “*Maskarad*” *Lermontova: Collection of Articles*. Moscow; Leningrad, 1941. pp. 60–77.
14. *Mikhail Yur'evich Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov* (Mikhail Lermontov in the Memoirs of Contemporaries). Moscow, 1972.
15. Neyman, B. V. Yazyk p'es Lermontova (The Language of Lermontov's Plays), «*Maskarad*» *Lermontova: Collection of Articles*. Moscow; Leningrad, 1941.

16. Pksanov, N. K. Komediya A. S. Griboedova «Gore ot uma» (The Comedy of Alexander Griboyedov “Woe from Wit”), in *Griboedov, A. S., Gore ot uma*. Moscow, 1969.

17. Fedorov, A. V. *Lermontov i literatura ego vremeni* (Lermontov and the Literature of His Time). Leningrad, 1967.

18. Eykhenbaum, B. M. M. Yu. Lermontov (Mikhail Lermontov), in *Russkie dramaturgi XVIII–XIX vekov*. Leningrad; Moscow, 1961.

19. Yakovlev, M. A. M. Yu. *Lermontov kak dramaturg* (Mikhail Yu. Lermontov as a Playwrite). Leningrad; Moscow, 1924.

Е. А. Куянцева¹

БЭЛА. ЭТНОГЕНДЕРНЫЙ ПОРТРЕТ

Автор рассматривает известный литературный образ лермонтовской героини через теорию этногендера. Такой подход позволяет проникнуть в «глубинные слои» художественного текста.

Ключевые слова: этногендерная характеристика, модель поведения, горянка, мировидение, архетип реки, культурные традиции, фольклор, этнокультурные стереотипы.

Гендероведение в последние десятилетия становится одним из ведущих направлений гуманитарных наук. И если лингвисты уже достаточно хорошо освоили категорию «гендер», то литературоведы (особенно российские) лишь вырабатывают принципы гендерного литературоведческого анализа, исходя из достижений западной науки о литературе. Появились работы И. Савкиной, И. Жеребкиной, Е. Здравомысловой, А. Темкиной, в которых, в основном, обобщается западный опыт. Вот несколько положений, которые, на наш взгляд, позволяют анализировать художественный текст с позиции гендера, то есть могут сформировать новые стратегии прочтения и истолкования текста.

Э. Сиксу считает, что «женский стиль» письма не зависит от биологического пола автора. А. Колодны формирует свою

¹ КУЯНЦЕВА Елена Александровна – доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии Кабардино-Балкарского государственного университета имени Х. М. Бербекова, г. Нальчик, Россия. Электронная почта: ekuyantseva@mail.ru.