

С. ДУРЫЛИН
ЛЕРМОНТОВ
И РОМАНТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

<1>

Свое стихотворение на смерть Лермонтова Баратынский начал словами:

Когда твой голос, о поэт,
Смерть в высших звуках остановит,
Когда тебя во цвете лет
Нетерпеливый рок уловит,
Кого закат могучих дней
Во глубине сердечной тронет?

Поэзия Лермонтова во всем объеме, несмотря на ее богатство, есть творчество, оборванное смертью на полуслове, — но ни к одной области поэзии Лермонтова так не относятся слова Баратынского о том, что это „остановленное“ творчество, как к его творчеству драматурга. Но в данном случае „остановила“ творчество Лермонтова не смерть, а нечто другое. Говорить о лермонтовской драматургии — необыкновенно трудное дело.

Драматические произведения Лермонтова остались в собрании его сочинений, но его театр при жизни поэта не сбылся. Все, что приходится здесь говорить, приходится говорить в условном наклонении: „если бы Лермонтову удалось сделать то-то“, „если бы лермонтовская пьеса попала на сцену“.

В 1826 г. Пушкин закончил „Бориса Годунова“, а в 1830 г. написал свои болдинские драмы. В 1836 г. Гоголь поставил на сцене „Ревизора“.

Между этими датами — 1830 и 1836 гг. — протекало все творчество Лермонтова-драматурга. В 1830—1831 гг. он написал драму „Испанцы“, „Люди и страсти“, „Странный человек“. В 1835—1836 гг. у него шла работа над „Маскарадом“;

16

в 1836 г. написаны „Два брата“. Итак, между реалистической трагедией Пушкина и реалистической комедией Гоголя Лермонтов начал создавать свой театр — романтический театр.

Лермонтов начал его создавать со страстным напряжением: за эти шесть лет он создал пять пьес, и сохранилось до десятка планов и набросков других драматических произведений.

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы
И бури тайные страстей.

„Бури тайные страстей“ — это лучшее определение не только первой из драм Лермонтова „Испанцы“ (1830), но и самой художественно-зрелой из них — „Маскарада“ (1834—1835), а одна из драм Лермонтова так и называется: „Люди и страсти“.

Стоит прочесть любую реплику или монолог из любой ранней драмы Лермонтова, чтобы создалось впечатление, что читаешь драму одного из немецких поэтов эпохи „Бури и натиска“, переведенную на русский язык.

Один из героев Лермонтова, Юрий Волин, восклицает: „Люди, люди... люди... Зачем я не могу любить вас, как бывало?.. Я узнал тебя, ненависть, жажда мщения... Мщения... Ха! ха! ха!.. как это сладко, какой нектар земной!“

Монолог этот со всем его подтекстом бурного страдания и горького протеста, со всем его внешним обликом страстной обвинительной речи — является прямым отзвуком знаменитого монолога Карла Моора из „Разбойников“ Шиллера: „Люди, люди! Лживое, лицемерное, крокодилово племя! Их слезы — вода! Их сердца — железо! Поцелуй — в уста, кинжал — в сердце!“ и т. д. (I, 2). Власть пламенного монолога Карла Моора над Лермонтовым была так велика, что он заставил жить его отзвуками и другого своего героя: „Люди! Люди! О! Проклинаю ваши улыбки, ваше счастье, ваше богатство — все куплено кровавыми слезами“ — восклицает Владимир Арбенин („Странный человек“).

Сюжеты обеих драм взяты из русской жизни, но их построение, их центральный образ, бурное течение речи их главного героя — все это представляется вышедшим из-под пылкого пера ученика или соратника Фридриха Шиллера. К довершению сходства, та драма, из которой взят первый монолог, носит немецкое название: „Menschen und Leidenschaften“,

17

столь близкое к шиллеровскому: „Kabale und Lie be“. Как характерно, что драму с сюжетом из русской жизни Лермонтов озаглавливает по-немецки! В этой шиллеризации самого заглавия драмы Лермонтов без всякой утайки обнаруживает кровную связь своей ранней драматургии с великим немецким драматургом.

Читая юношеские драмы Лермонтова, легко примечать, перевертывая одну страницу за другой: вот это — отражение Лессинга, а вот эта драматическая подробность — от Гюго. Но несравненно чаще, почти постоянно, обнаруживается связь юного драматурга с Шиллером.

Связь эта обнаруживается не только в том, что Лермонтов-драматург написал, но и в том, что он хотел написать для театра. Приведу один пример.

В 1830 г. — к эпохе создания „Испанцев“ и „Люди и страсти“ — относится набросок Лермонтова:

„Сюжет трагедии. Молодой человек в России, который не дворянского происхождения, отвергаем обществом, любовью, унижаем начальниками. (Он был из поповичей или из мещан, учился в университете и вояжировал на казенный счет), — он застреливается“.

Здесь чувствуется благотворное влияние Шиллера на самый замысел сюжетов Лермонтова.

Лермонтов имел бы полное право назвать свою замышленную драму „мещанской трагедией“. Герой его происходит из той среды, которую Шиллер называет „мещанской“, и жизненная борьба, которую ему пришлось вести, вся вытекает из того, что на стороне его „мещанства“ — ум, талант, знание, благородство, а на стороне его врагов — только привилегия „благородного происхождения“ и сила „общественного положения“. Враги этого одаренного шиллеровского „молодого человека“ — его социальные недруги, и он побежден ими: „он застреливается“.

Этот лермонтовский сюжет кажется взятым из записной книжки Шиллера. Но он оказывается родственен длинной веренице излюбленных сюжетов Лермонтова, воплощенных им в целом ряде его поэм. „Мученик мятежный“, ищущий воли себе и другим и теснимый суровым жизненным строем, был любимым героем поэтической мечты Лермонтова: в этом мятежном мученичестве за волю страдали и мужали духом испанский узник-монах („Исповедь“), Арсений, представитель русской „вольницы“ XVI века („Боярин Орша“), и мрачный и мстительный Вадим (из повести времен пугачевщины).

Ученичество у Шиллера было неизбежно для Лермонтова, продолжавшего в своих драмах то дело, которое он начал в своих поэмах.

Сам Шиллер писал: „Те идеи о свободе и благородстве человека, которые заронены счастливой случайностью, а может быть, и благоприятными условиями воспитания, в восприимчивую душу, приводят ее в изумление своей новизной и действуют на нее со всей силой необычайного и поражающего явления“.¹

Это и сбылось над Лермонтовым, как над Герценом, Огаревым, Белинским, как над целым поколением лучших людей 1830—1840 гг., „Идеи о свободе и благородстве“ человека воплощены Шиллером в образы Карла Моора и его товарищей, Фердинанда, Дон-Карлоса, маркиза Позы, и в этой форме — не отвлеченных философских аксиом, а в форме живых, действующих личностей, направляющих свои действия к освободительным целям, — эти идеи Шиллера были легче усвояемы, теснее, сердечнее ощущаемы тем поколением, которому суждено было дать таких вождей революционной демократии, как Герцен и Белинский, и таких поэтов, как Лермонтов.

Свободолюбивые чувства и мятежные действия шиллеровских героев Лермонтов и Герцен направляли в русло русской жизни.

Вот что рассказывает Герцен:

„Шиллер остался нашим любимцем; лица его драм были для нас существующие личности, мы их разбирали, любили и ненавидели не как поэтические произведения, а как живых людей. Сверх того мы в них видели самих себя. Мой идеал был Карл Моор, но я вскоре изменил ему и перешел в маркиза Позу. На сто ладов придумывал я, как буду говорить с Николаем I, как он потом отправит меня в рудники, казнит“.

„От Мероса, шедшего с кинжалом в рукаве, „чтоб город освободить от тирана“, от Вильгельма Телля, поджидавшего на узкой дорожке в Кюснахте Фогта, переход к 14 декабря и Николаю был легок“.²

Любовь к Шиллеру — и что особенно примечательно: к драматургу Шиллеру — и действенная ненависть к Николаю

I и крепостнической царской России — это для Герцена два оборота одного и того же чувства. Так было не у одного Герцена, а у всего поколения.

Молодой профессор Московского университета Владимир Сергеевич Печерин в 1836 г., когда Лермонтов уже написал первую редакцию „Маскарада“, бежал из царской России и наотрез отказался в нее возвратиться. В своей автобиографии Печерин пишет:

„Я бежал из России, как бегут из зачумленного города. Я бежал не оглядываясь для того, чтобы сохранить в себе человеческое достоинство...“

„Я потерял все, чем человек дорожит в жизни: отечество, семейство, состояние, гражданские права, положение в обществе — все! Но зато я сохранил достоинство человека и независимость духа“.¹

Печерин вспоминает свои стихи, написанные перед бегством из России Николая I:

„Вот блещит хоругвь свободы!
И цари бегут, бегут;

И при звуке труб народы
Песнь победную поют.

.....

Духов тьмы исчезнет сила,
И взойдет на небеса
Трисиянное светило —
Доблесть, истина, краса.

„В этих стихах целая программа. Все мечты и планы, с которыми я оставлял Россию“.²

У Печерина, подобно Герцену и Огареву, учителем свободы был Шиллер.

В 1831 г. про Печерина пишет один мемуарист: „Он обожает Шиллера и живет в мире идеалов“.³

„Я не могу не цитировать Шиллера, — пишет Печерин много лет спустя после бегства из николаевской России, — его стихи вошли у меня в сок и кровь, перевелись с моими нервами: словом, вся жизнь моя сложилась из стихов Шиллера, особенно из двух поэм: „Sehnsucht“ и „Der Pilgrim“.

Вспоминая юношеские мечты о чудесных странах свободы, Печерин писал: „Сердце на крыльях пламенного желания

20

летело в эти блаженные страны, и Шиллерова Sehnsucht переливалась в русские стихи: „Ах, из сей долины тесной, хладною покрытой мглой, где найду исход чудесный? Сладкий где найду покой?“¹

Он нашел этот исход в бегстве из царской России на Запад, в кружки утопических социалистов.

Лермонтов не оставил нам ни дневников, ни переписки, по которым можно было бы проследить ту умственную и сердечную почву, на которой выросла его драматургия.

Но признания Герцена и Печерина с достаточной ясностью показывают ту идейную атмосферу, вскрывают ту политическую почву, на которой выросла драматургия Лермонтова, и с полной очевидностью обнаруживают жизненные задачи и идейное устремление лермонтовской драматургии.

Юноша-драматург, отражая устремления и чаяния лучших людей своего поколения, хочет делать в России то же дело освободительного романтического театра, которое Шиллер делал в Германии.

Лермонтов учится у Шиллера, но вовсе не хочет повторять Шиллера. У него свои темы, свои внутренние задачи, своя любовь и ненависть. Каждая его драма — как и его поэмы — больше или меньше, полнее или короче является его личной исповедью. Фернандо в „Испанцах“, Юрий в „Людях и страстях“, Владимир в „Странном человеке“, другой Юрий в „Двух братьях“ — это сам Лермонтов, в романтическом обличи, скроенном по одеждам шиллеровских героев, но с собственной живою правдою чувств, с горячей устремленностью своей собственной мятежной мысли. Ни одному из этих героев Лермонтова нет места в окружающей жизни и среде. Каждый из них — одинокий отщепенец, непокорный протестант против господствующего уклада жизни. У каждого из них сердце бьется свободнее, чем у их сверстников и современников: вот почему им одинаково тесно и в Испании времен инквизиции и в России эпохи Николая I, — в той самой крепостнической царской России, от тесноты которой так жестоко страдал сам Лермонтов.

Тот крик негодования на гнетущую тесноту жизни, на безысходную темничность, тюремность русской жизни, тот страстный и горький крик, который слышится в стихах Лермонтова 1837—1840 гг., был слышен уже в первых его пьесах

21

В глазах Белинского, „Разбойники“ Шиллера — это „пламенный дикий дифирамб, подобно лаве исторгнувшийся из глубины юной, энергичной души“.

В этих словах „неистового Виссариона“ содержится лучшая характеристика ранних драм Лермонтова.

Помимо литературных влияний, помимо горестных впечатлений, вынесенных из жизни, помимо мятежных чувств, одушевлявших благородное сердце юноши Лермонтова, было еще одно могучее влияние, которое заставляло Лермонтова перо лирика сменять на перо драматурга. Это — влияние театра, а в нем — влияние гения Мочалова.

Мочалов, великий актер романтической „бури“ и мятежного „натиска“ на холодные твердыни косного быта и житейской косности, был одним из самых несомненных и лучших вдохновителей Лермонтова-драматурга.

„Помните ли, милая тетенька, вы говорили, что наши актеры (московские. С. Д.) хуже петербургских. Как жалко, что вы не видели здесь Игрока, трагедию Разбойники. Вы бы иначе думали. Многие из петербургских господ соглашаются, что эти пьесы лучше идут, нежели там, и что Мочалов в многих местах превосходит Каратыгина“.

В этом письме к М. А. Шах-Гирей (1829) пятнадцатилетний мальчик вступает в спор, разделявший всегда тех, кто посещал театр, и с полной решительностью становится на сторону Мочалова против Каратыгина, о котором Щепкин, подчеркивая гениальную вдохновенность Мочалова, утверждал: „Каратыгин — мундирный Санкт-Петербург, затянутый, застегнутый на все пуговицы и выступающий на сцену, как на парад, непременно с левой ноги“.

Мальчик Лермонтов видел Мочалова в двух его ролях — Жермани-сына в мелодраме Дюканжа „Тридцать лет, или Жизнь игрока“ и в роли Карла Моора в „Разбойниках“ Шиллера.

И всюду страсти роковые
И от судеб защиты нет —

вот то высокое потрясение, которое юноша Лермонтов выносил от игры Мочалова в „Жизни игрока“. К образу рокового игрока вполне приложимо то, что Аполлон Григорьев сказал о другой роли Мочалова, — мелодраматический персонаж „вырастал у него в лицо, полное почти байроновской меланхолии“, в подлинного романтического несчастливца, „человека Рока“, каких так много в поэмах Лермонтова.

22

Трагический герой вольности и чести, свободолюбивый Карл Моор, в исполнении Мочалова, был любимым героем целого поколения, к которому принадлежали Белинский, Герцен, Огарев. Карл Моор был любимым героем и юноши Лермонтова. Он любил его за то же, за что любил его сам Шиллер:

„Этот своеобразный полк, который разбойники сформировали, чтобы противостоять бюргерскому обществу, стеснения, пороки и опасности их жизни — все это влечет нас ближе к ним... Меч Карла повергал в ужас маленьких тиранов“.¹

Герцен, как и все его поколение, включая Лермонтова, узнал Карла Моора в живом действии его пламенного сердца — узнал в воплощении Мочалова. „Он знал, — говорит Герцен про Мочалова, — что его иногда посещает какой-то дух, превращающий его в Гамлета, Лира или Карла Моора, и поджидал его“.² Это вдохновенное „превращение“ актера в образ, это полное саморастворение в образе, уничтожив актера, ставило зрителей лицом к лицу с самим Карлом Моором, заставляя трепетать восторгом от этой прямой встречи с героем свобододолюбивой воли.

Белинский именно на примере „Разбойников“ раскрывал перед зрителем 1830-х гг. всю пропасть, лежащую между мундирным декламатором и великим артистом „бури и натиска“. Монологи Карла в устах Мочалова — „это лава всеувлекающая, это черная туча, внезапно разражающаяся громом и молнией, а не придуманные заранее театральные штучки (намек на Каратыгина. С. Д.). О! в вас нет души человеческой, нет чувства человеческого, если при этом вы не обомрете от ужасного и вместе сладостного восторга!“³

Этим „ужасным и вместе сладостным восторгом“ великий актер-романтик одинаково воспламенял в „Разбойниках“ и самого Белинского, и Герцена, и Лермонтова.

Лермонтов заразил этим „восторгом“ и тот вольнолюбивый круг московских студентов 1830-х гг., — сверстников по университету Белинского, Герцена и самого Лермонтова, — который выведен в 4-й сцене „романтической драмы“ „Странный человек“ и в „Людах и страстях“. Лермонтовские юноши этих драм полны отзвуками игры Мочалова в „Разбойниках“ и „Коварстве и любви“.

23

Лермонтовские студенты, как и он сам, воспринимали шиллеровских „Разбойников“ как бурный протест, как призыв к вольности чувств и мыслей. Со сцены Малого театра не произносилась знаменитая фраза Карла Моора: „Поставьте меня во главе войска таких молодцов, как я, и Германия станет республикой, перед которой Рим и Спарта покажутся женским монастырем“, — но эта фраза звучала, на слух Лермонтова, в молниях мочаловской „бури и натиска“, в которую он превращал роль Карла Моора.

В образах „Странного человека“, его предшественника — Юрия Волина („Люди и страсти“) и преемника — другого Юрия („Два брата“) чувствуется не просто литературное влияние Шиллера, а прямое воздействие шиллеро-мочаловского театрального образа Фердинанда и Карла Моора.

Лермонтов вместе с Белинским, Герценом и др. познакомился с вольнолюбивыми героями Шиллера через книгу, но сблизился и сдружился с ними через властительный гений Мочалова.

Аполлон Григорьев был кругом прав, когда писал: „С Мочаловым сливается эпоха романтизма в мысли, романтизма в искусстве, романтизма в жизни... Факт несомненный, что не Мочалов создался по данным нашего извне пришедшего романтизма... а сам он творил вокруг себя оригинальный романтический мир; что выразитель явился в лице его прежде выражения идеи в слове и поэтическом образе. Факт также несомненный, что мир, им созданный, создан им из веяний его эпохи; в свою очередь внес в массу общей жизни свое могущественное веяние, которое отдалось и в слове, и в звуке, и в нравственном настроении известного поколения“.¹

Театральный образ романтического героя-мятежника, созданный Мочаловым и волнительно пережитый Лермонтовым, получал под пером поэта новое драматическое бытие в его Фернандо („Испанцы“), Юрии Волине („Люди и страсти“), Владимире Арбенине („Странный человек“), Юрии („Два брата“).

Всеми этими драмами Лермонтов возводил здание освободительного романтического театра — по чертежам Шиллера, под руководством Мочалова, этого несравненного строителя

24

романтических образов, но из материалов собственного сердечного, умственного и жизненного опыта.

Чрезвычайно замечательно, что драмы Лермонтова — все стоят на почве освободительного романтизма и вполне чужды романтическим влияниям иного оттенка. Лермонтов мог читать немецких романтиков, далеко отошедших от „бури и натиска“, мог видеть того же Мочалова и в замечательной романтической роли — Яромира в „Праматери“ (Die Ahnfrau) Грильпарцера (драма шла в 1831 г.), но никакого следа влияния на Лермонтова этого романтизма без освободительной мечты-мысли мы не находим. Этот романтизм таинственного мистического мрака и средневековых суеверий, романтизм Шлегеля, Тика и др., для Лермонтова — чужой романтизм. К нему относятся позднейшие осудительные слова Лермонтова:

Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья,
Насмешливых льстецов несбыточные сны.

Мистико-феодальный романтизм Грильпарцера, Тика, Шлегеля не отразился ничем в поэзии Лермонтова.

Лермонтов в своих драмах неизменно остается на почве шиллеровских заветов освободительной драмы революционного театра.

В своей статье „Каково, собственно, может быть действие хорошего постоянного театра“, как и в более ранней статье „О современном немецком театре“ (1782), Шиллер считает театр источником распространения освободительной мысли: „Область подсудности театру начинается там, где кончается царство светского закона. Когда справедливость слепнет, купленная золотом, и молчит на службе у порока, когда злодеяние сильного издевается над ее бессилием и страх человеческий связывает руку властей, театр забирает меч и весы и тащит порок к ужасающему суду“.¹

Этот вольный меч суда и кары держал в своих руках юноша Лермонтов, когда, „упорствуя, волнуясь и спеша“, писал одну за другой свои романтические драмы.

Драмы Лермонтова — не просто „романтические пьесы“ с повышенными чувствами и возвышенными героями, каких немало появлялось в те времена. Романтические драмы

25

юноши Лермонтова все были преисполнены чувств, мыслей и драматических положений, призывавших к освобождению человека от цепей всяческого порабощения. Они богаты идеями, горячо осуждающими насильничество и произвол всех видов и обличий; они богаты призывами, которые в условиях царской России не могли бы не звучать политически, если бы эти драмы вышли на подмостки театра. Оружие Лермонтова-драматурга — романтический кинжал, но этот романтический кинжал всегда направлен против настоящих зол и злодеяний русской жизни и действительности 1820—1830-х гг. В драме „Испанцы“ слышен пламенный протест против угнетения народностей, против клерикального деспотизма и против общественного неравенства. В драме „Люди и страсти“ нельзя не видеть столь же горячего протеста против семейного деспотизма и крепостного холопства. В „Странном человеке“ Лермонтов соединяет свой негодующий голос с теми, кто вел борьбу против крепостного

права. Сцена с „мужиком“ в этой пьесе принадлежит к числу наиболее ярких и смелых изображений ужасов крепостного права, появившихся за все время между „Путешествием“ Радищева и повестью Герцена „Сорока-воровка“. „Мужик седой“ рассказывает одному из персонажей пьесы, Белинскому: „Раз как-то барыне донесли, что, дискать, „Федька дурно про тебя говорит и хочет в городе жаловаться!“ — А Федька мужик был славной. Вот она и приказала руки ему вывертывать на станке... а управитель был на него сердит. Как повели его на барский двор, дети кричали, жена плакала... Вот стали руки вывертывать. „Господин управитель!“ сказал Федька, „что я тебе сделал? ведь ты меня губишь!“... — „Вздор!“ сказал управитель... да вывертывали, да ломали. Федька и стал безрукой. На печке так и лежит да клянёт свое рожденье...“

В ответ на успокоительные речи барчука Белинского, верящего в существование законности в дворянско-самодержавном заповеднике Николая I, крепостной крестьянин отвечает:

„Где защитники у бедных людей? У барыни же все судьи подкуплены нашим же оброком“.

Выслушав горькую повесть крестьянина, Владимир Арбенин, герой драмы, „в бешенстве“ (такова ремарка Лермонтова) восклицает:

„Люди! Люди! — и до такой степени злодейства доходит женщина, творение иногда столь близкое к ангелу... О! проклинаю ваши улыбки, ваше счастье, ваше богатство — все

26

куплено кровавыми слезами. Ломать руки, колоть, сечь, выщипывать бороду волосок по волоску!.. О боже!.. при одной мысли об этом я чувствую боль во всех моих жилах... я бы раздавил ногами каждый сустав этого крокодила, этой женщины!.. один рассказ меня приводит в бешенство!..“

По уходе крестьянина Владимир с горечью и отчаяньем восклицает: „О, мое отечество! О, мое отечество!“

Приведенный эпизод с „мужиком“ показывает, до какой суровой правды и реалистической силы доходил освободительный протест в юношеских драмах Лермонтова. Пламенность негодования героев-одиночек направлена в этих пьесах на жизненные явления и факты, изображенные с той верностью действительности, с тем правдоподобием русского помещичье-крепостного быта и жизненного уклада, которые в отдельных сценах драмы „Люди и страсти“ и „Странного человека“ изобличают будущего создателя „Максима Максимыча“, реализмом которого восторгались Гоголь, Л. Толстой и Чехов.

Своими драмами Лермонтов создал репертуар для освободительно-романтического театра в России, построенного на тех философских основах и художественных образцах, которые дал Шиллер.

Лермонтов больше всех сделал для этого театра, но он был не одинок в своей работе.

Общеизвестна замечательная драма В. Г. Белинского „Дмитрий Калинин“, звучащая пламенным протестом против крепостного права.

Она выросла на той же почве, что и пьесы Лермонтова. Ее герой кажется двойником лермонтовского „странного человека“. Многие страницы и монологи этих двух драм как бы параллельны; иногда они кажутся как бы двумя редакциями одной и той же драмы.

Спорят о том, читал или не читал Лермонтов „Дмитрия Калинина“. Но дело не в том, читал или не читал Лермонтов драму Белинского, или, наоборот, Белинский драму Лермонтова „Странный человек“, — дело в том, что оба они не только читали, но боготворили

шиллеровских „Разбойников“ и „Коварство и любовь“, оба они учились у Шиллера поэтике и тематике освободительной романтической драмы. Оба они были пленены романтическим гением Мочалова, оба дышали одним и тем же воздухом идейных вершин своей эпохи — и оба стремились выразить свой живой протест против вопиющих явлений русской действительности, пользуясь художественной формой, взятой у Шиллера и Мочалова.

27

Возникновение драматургии освободительного романтизма, возглавлявшейся Лермонтовым, было одним из первых признаков пробуждения после политического сна, вызванного разгромом декабрьского движения. В форме романтической драмы был заявлен протест против этого рабского сна и благонамеренного безмолвия. Романтические пьесы Лермонтова, Белинского, Печерина и немногих других были

Слишком ранние предтечи
Слишком медленной весны.

Судьба этой драматургии „бури и натиска“ была печальна. Если бы драмы Лермонтова . „мочаловского периода“ были представлены в цензуру, нет сомнения, они подверглись бы полному запрещению. Про Владимира, героя „Странного человека“, в московском дворянском кругу утверждали, что „Арбенин не заслуживает названия дворянина, что у него злой язык и так далее“. Этот приговор николаевская цензура должна была бы вынести самому Лермонтову как автору „Странного человека“ и других драм. Драма В. Г. Белинского „Димитрий Калинин“, обладающая подлинным идейным и стилистическим родством со „Странным человеком“, хотя и написанная совершенно независимо от него, была запрещена цензурой. По словам самого Белинского, его сочинение „признано было безнравственным, бесчестящим университет и о нем составили журнал“. Белинскому, по сообщению его товарища Аргиландера, „грозили, что с лишением прав состояния он будет сослан в Сибирь, а могло случиться еще что-нибудь хуже“.¹ В конце концов Белинский был исключен из университета.

Подобная участь ожидала бы и другого студента Московского университета тех же годов, М. Ю. Лермонтова, если бы он представил одну из своих драм в цензурный комитет.

Цензура Николая I, запретившая для сцены „Орлеанскую деву“, „Заговор Фиеско в Генуе“ и „Вильгельма Телля“ и готовившаяся запретить и без того жестоко изуродованных цензорами „Разбойников“, „Коварство и любовь“ и „Дон-Карлоса“ (запрещение это последовало в 1840-х гг.), не могла бы пропустить ни одной из драм Лермонтова, где шиллеровская мятежная „буря“ поднята на мнимо-благополучных равнинах Российской империи, а романтический „натиск“

28

направлен против таких твердынь этой империи, как крепостное право, религиозные предрассудки, социальное неравенство и угнетение бесправных народностей.

Ранние лермонтовские драмы — это настоящий русский мочаловский романтический репертуар; легко представить себе, какие неудержимые потоки освободительных чувств и мыслей возбудил бы великий трагик в своих зрителях, если бы ему суждено было выступить в лермонтовских романтических ролях! Роли Фернандо, Юрия Волина, Владимира Арбенина — это роли, написанные на художественный рост и артистический темперамент Мочалова.

Лермонтов и Мочалов призваны были создать в России подлинный романтический театр „бури и натиска“.

Но юношеские драмы Лермонтова были напечатаны только через полвека после того, как были написаны. Лермонтов никогда не делал попытки к их изданию и к постановке на сцене, и,

повторяю, если бы и была сделана им такая попытка, она привела бы к запрету пьес и к плохим следствиям для самого драматурга. Николаевской эпохе нужен был совсем другой романтический театр. Ему нужен был Кукольник, а не Лермонтов, Каратыгин, а не Мочалов.

2

Увенчание Кукольника как казенного романтического драматурга произошло в 1834 г., а в 1835 г. Лермонтов уже сделал вторую попытку заложить фундамент русского освободительного романтического театра. Он написал „Маскарад“.

К трем первым своим драмам („Испанцы“, „Люди и страсти“, „Странный человек“), как и к примыкающей к ним драме „Два брата“ (1835), Лермонтов отнесся как к пробам пера драматурга, но „Маскарад“ он представил на театр.

В мою задачу не входит ни творческая, ни литературная, ни сценическая история „Маскарада“, не входит и сложная история цензурных мытарств „Маскарада“. Моя задача — указать место „Маскарада“ в театре Лермонтова и в русском романтическом театре вообще.

Лермонтов страстно желал видеть „Маскарад“ на сцене, упорно борясь с цензурой, а цензура столь же упорно отказывала ему в разрешении.

Цензор Ольдекоп так мотивировал запрещение той редакции „Маскарада“, в которой он широко известен (4 акта,

29

с Неизвестным): „Драматические ужасы прекратились во Франции, нужно ли их вводить у нас? Нужно ли вводить отраву в семьях? Перенимать драматические уродства, от которых отвернулся даже Париж, это более чем ужасно, это не имеет имени“.¹

„Драма „Маскарад“, — писал Лермонтов в 1837 г. в официальном объяснении по поводу его стихов на смерть Пушкина, — 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“.

Свой отзыв о „Маскараде“ цензура так мастерски замаскировала, что Лермонтов — таков смысл приведенного его признания — готов был верить тому, что его драма запрещена за густоту романтической атмосферы, за то, что в его „Маскараде“ слишком явно буйствуют, по его собственному выражению, „бури тайные страстей“.

Цензура обманула Лермонтова: „резких страстей“ и „недостаточно награжденной добродетели“ — по выражению цензора — было вдоволь в неисчислимом мелодраматическом переводном хламе, благополучно заполнявшем тогда александринскую сцену, не встречая цензурного запрета.

Гоголя приводил в ужас поток романтических драм и мелодрам, заполнявших театр:

„Уж лет пять, как мелодрамы и водевили завладели театрами всего света. Какое обезьянство!.. Дюма, Деканж и другие стали всемирными законодателями!.. Клянуся, XIX век будет стыдиться за эти пять лет! О Мольер!.. Лессинг, и ты, благородный, пламенный Шиллер, в таком поэтическом свете выказавший достоинство человека! взгляните, что делается после вас на нашей сцене; посмотрите, какое странное чудовище, под видом мелодрамы, забралось между нас! Где же жизнь наша? где мы со всеми страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отражение ее видели мы в нашей мелодраме! Но лжет самым бессовестным образом наша мелодрама...“

В гневном выпаде Гоголя очень важно упоминание о Шиллере. Гоголь резко противопоставляет здесь благородные „бурю и натиск“ Шиллера — мутным волнам мелодраматизма

30

„романтических“ чудовищных страстей у французских авторов.

За шесть лет, предшествовавших окончательному запрету „Маскарада“ (1830—1836), „первый трагический актер“ В. А. Каратыгин перевел и переделал больше дюжины трагедий, драм и мелодрам с „резкими страстями“ и „недостаточно награжденными добродетелями“. Все эти пьесы с бурными страстями и кровавыми происшествиями, без всякой задержки пройдя через цензурную заставу, прелюбопытно игрались в бенефисы самого В. А. Каратыгина или его жены. Сам Николай I с покровительственным панибратством спрашивал своего любимца В. А. Каратыгина: „Сколько раз зарезал ты в нынешнем году или удушил жену твою на сцене?“

Более того, Николай I даже наградил главного поставщика этих романтических мелодрам, о котором с такою ненавистью говорил Гоголь: он пожаловал Александру Дюма-отцу свой именной перстень за поднесенную мелодраму „Алхимик“.¹

Дело было не в романтических страстях „Маскарада“.

На пути построения новой романтической драмы Лермонтов встретился с Грибоедовым.

О влиянии Грибоедова на „Маскарад“ говорилось не однажды, подобно тому, как говорилось (Висковатовым, Н. Котляревским, М. Яковлевым, Дюшен, Ефимовой и др.) о „влияниях“ на эту драму различных драматургов от Шекспира до Коцебу. Но речь должна идти не о влиянии Грибоедова на Лермонтова: речь должна идти о том, что Лермонтов взял на себя продолжение дела Грибоедова, продолжение его драматической сатиры на высшее общество.

Лермонтов явился прямым драматическим преемником-наследником Грибоедова.

„Горе от ума“, наряду с вольными стихами Пушкина, Рылеева и Вяземского, было излюбленным произведением в агитационной литературе декабристов; в картине „грибоедовской Москвы“ они видели политическую сатиру на дворянское крепостничество и реакционерство.

Комедия Грибоедова была запрещена, а декабрист А. А. Бестужев открыто печатал о ней: „Рукописная комедия г. Грибоедова „Горе от ума“ — феномен, какого не видали мы от времен „Недоросля“. Толпа характеров, обрисованных смело

31

и резко; живая картина московских нравов; душа в чувствованиях; ум и остроумие в речах; невиданная доселе беглость и природа разговорного русского языка в стихах, — все это завлекает, поражает, приковывает внимание. Человек с сердцем не прочтет ее, не смеявшись, не тронувшись до слез. Люди привычные даже забавляться по французской систематике или оскорбленные зеркальностью сцен, говорят, что в ней нет завязи, что не по правилам нравится, но пусть они говорят, что им угодно: предрассудки рассеются, и будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее в число первых творений народных“.¹

Сквозь похвалы литературным достоинствам комедии в словах Бестужева звучит горячая хвала „зеркальности сцен“, „смело и резко“ отражающих жизнь, звучит хвала тому, что эти сцены „оскорбляют“ действительных Фамусовых и Молчалиных, узнающих себя в грибоедовских персонажах. Декабрист Бестужев спешит подчеркнуть „душу в чувствованиях“, „ум и остроумие в речах“, — конечно, эта хвала относится к непокорной „душе“ Чацкого,

пламенеющего протестующим гневом, к его „уму“, переживающему тяжкое „горе от „насилия бессмертной пошлости людской“.

Все это полностью может быть отнесено и к „Маскараду“. Его „зеркальность“ сатирических сцен „смело и резко“ отражает пустоту и пошлость высшего петербургского общества. Страстная, негодующая „душа в чувствованиях“, злой „ум и остроумие в речах“ — это ли не лучшая характеристика Арбенина, героя „Маскарада“?

Цензоры упорно запрещали „Маскарад“ не потому, что Арбенин кипел буйством страстей и отравлял свою жену. Запрещали оттого, что Лермонтов продолжал в „Маскараде“ дело Грибоедова, начатое в „Горе от ума“.

Внутреннее сходство „Маскарада“ с комедией Грибоедова было при самом ее зарождении замечено консервативным писателем А. Н. Муравьевым:

„Пришло ему [Лермонтову] на мысль написать комедию вроде „Горе от ума“, резкую критику на современные нравы, хотя и далеко не в уровень с бессмертным творением Грибоедова. Лермонтову хотелось видеть ее на сцене, но строгая цензура Третьего отделения не могла ее

32

пропустить. Автор с негодованием прибежал ко мне и просил убедить начальника сего отделения моего двоюродного брата Мордвинова быть снисходительным к его творению; но Мордвинов остался неумолим; даже цензура получила неблагоприятное мнение о заносчивом писателе, что ему вскоре отозвалось неприятным образом“.¹ Последней фразой Муравьев, хорошо осведомленный о мнениях III отделения, намекает на ссылку, постигшую Лермонтова за стихи на смерть Пушкина. В 1837 г., когда появились эти стихи, когда гневно прозвучало в них обличение:

Вы, жадною толпою стоящие у трона,
Свободы, гения и славы палачи,
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — все молчи! —

литературные исследователи из III отделения сумели найти крепкую связь между этими обличительными стихами, направленными против высшего общества, и между запрещенной обличительной драмой, направленной против того же общества, и то, что тогда, в 1835—1836 гг., автор „Маскарада“ так упорно, вопреки воле III отделения, добивался ее постановки на сцене, было теперь, в 1837 г., сочтено за такое же упорство пропагандиста вредных идей, как и распространение в рукописи заведомо нецензурного стихотворения „Смерть поэт а“.

Прежние критики и исследователи „Маскарада“, сосредоточивая все свое внимание на личности Арбенина, мало обращали внимания на то, какое видное место отведено в пьесе показу светского общества царского Петербурга. Из десяти картин, образующих пьесу, пять — целая половина — уделена Лермонтовым этому показу. Мы видим дворянский Петербург в игорном доме, на публичном маскараде, на балу, вновь за картами, но в другом месте (4-я картина II действия) — и, наконец, мы видим этот светский Петербург в трауре, у гроба погибшей Нины. Поэт хочет, чтобы мы увидели одних и тех же лиц в разгуле страстей, жадно сгрудившимися над кучами золота, — и их же, поставленных лицом к лицу со смертью, в соседстве с могилой. Если в сцене на балу —

При диком шопоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем скованные маски,

то те же лица в сцене маскарада являются в действительных масках, позволяющих им сменить „затверженные речи“ иными, мнимо-свободными разговорами.

Грибоедов написал сатирическую комедию из жизни высшего общества. Лермонтов написал сатирическую драму, — еще точнее: грозную трагикомедию из жизни того же общества. Но он взял еще более высокий слой дворянского общества: у Грибоедова — сонная барская Москва, у Лермонтова — деятельный правительственный Петербург.

Лермонтов изображает это общество, мнящее себя „светом“ целой страны, в состоянии падения и разложения еще более глубокого, чем то, в котором показана грибоедовская Москва.

Между грибоедовской Москвой и лермонтовским Петербургом лежит историческая грань — 14 декабря 1825 г. В декабрьское движение ушли все лучшие оппозиционные силы дворянской интеллигенции. Если в обществе Фамусовых и Молчалиных еще горел своей смелой мыслью и разил своим острым словом будущий декабрист Чацкий, то теперь, в начале 1830-х гг., в обществе Казариных и Звездичей исчезла самая память о Чацком: Чацкие в это время томились в сибирской ссылке и каторге. Самое имя их было запрещено.

Лермонтов с яркой отчетливостью изобразил два жребия, уготованные последекабрьскому поколению в это глухое безвременье. Или человек этого поколения, „в 20 лет желающий чего-то“,

будет вечной одержим зевотой
И в тридцать лет покинет край родной
С больною грудью и больной душой, —

или, наоборот, человек этого поколения станет,

как глупая овца,
В рядах дворянства с рабским униженьем,
Прикрыв мундиром сердце подлеца,
Искать чинов, мирясь с людским презреньем.

В „Маскараде“ Лермонтов изображает тех, кто с полнейшим раболепством принял это верноподданническое „овечество“ перед Николаем I, и того, кто, не сумев, или, точнее, не пожелав уместить себя в этот жребий, взял на себя невыносимое бремя одиночества, — изображает Арбенина.

К добру и злу постыдно равнодушны
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно молодушны,
И перед властью — презренные рабы.

В сложной и яркой картине Лермонтов показывает в „Маскараде“ то дворянское стадо, которое вызвало в нем эти гневные строки.

В „Маскараде“ общий фон, общая почва одна для всех — это жажда золота. Безумная погоня за ним на зеленом поле составляет самый сюжет пьесы.

Если вспомнить, что все игроки в „Маскараде“ — представители высшего круга столичного дворянства, то понятно, почему цензура Николая I так и не пустила на театр сцену в игорном доме: нельзя было до такой степени обнажать гнойник высшего света, чтобы на одного

грибоедовского московского Загорецкого („известный он мошенник, плут“) вывести несколько великосветских Загорецких, которых „всюду принимают“, даже без былого предупреждения: „при нем остерегись: переносить горазд и в карты не садись: продаст!“

Фигуры „Маскарада“, в сравнении с персонажами „Горя от ума“, яснее всего показывают, как глубоко после разгрома декабристов высшее дворянское общество шагнуло в грязь морального и всяческого разложения. Показывать это на сцене — значило выносить смертный приговор этому обществу, и правительству Николая I нельзя было отказать в последовательности, когда оно запрещало пьесу Лермонтова. Лермонтовский „железный стих, облитый горечью и злостью“, не могли обуздать никакие цензурные запреты и жандармские уроки; стих этот обличал, негодовал и казнил вольно и неумно.

Грибоедов столкнул Москву Фамусовых и Молчалиных с вольнодумцем мысли Чацким. Лермонтов столкнул свой Петербург баронесс и князей Звездичей с вольнодумцем чувств и житейской морали — с Арбениным.

Как Чацкий, Арбенин презирает вскормившую его среду. Ему давно видна неизлечимая пошлость Звездичей и баронесс, его сильному чувству тесны рамки светских условностей и убогих внешних правил, которым подчинена жизнь светской черни. Его зоркому взгляду ясна ничтожность людей, дел и мнений, которые его окружают. Подобно Чацкому, с уст Арбенина не сходят злые эпиграммы на всех, кто его окружает. Когда Арбенин говорит о светской толпе, о хозяевах жизни, он постоянно эпиграммирует: до такой степени она ему ненавистна, до такой степени он не приемлет ее мыслей, чувств, жизненных воуждений. Эпиграммы Арбенина еще злее, еще ядовитее, чем эпиграммы Чацкого. У Чацкого

35

есть еще непочатый запас молодости, он еще верит в свои силы, в возможность победы над Фамусовыми и Молчаливыми. Арбенин в это не верит: Звездичи навсегда останутся Звездичами, и победа над ними невозможна. В чувствах, в мысли, в жизневоззрении Арбенина живет великое разочарование. Он давно сделал для себя вывод из всех „дел и и дней“, своих и чужих:

Что жизнь? давно известная шарада
Для упражненья детей,
Где первое — рожденье, где второе —
Ужасный ряд забот и муки тайных ран,
Где смерть — последнее, а целое — обман.

Но чем яснее и неопровержимее для Арбенина этот вывод — вывод, близкий к известному лермонтовскому выводу:

А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка! —

тем строже его самообладанье, тем холоднее его презренье к шутящим эту „шутку“.

Свою внутреннюю свободу и гордую независимость Арбенин, как пушкинский Сальери, охранял ядом, с которым не расставался. И ядом же смертельно-жалящего сарказма он победоносно обороняется от „бессмертной пошлости людской“.

Беспокойный, свободный дух, влитый Лермонтовым во всех его отщепенцев и мятежников, от „Демона“ до Арсения в „Боярине Орше“; их гордый взор, которым они презрительно оглядывают унылый замкнутый круг человеческого бывания и еще более тесного получеловеческого бытования; сознание своих великих сил, бесплодно растрчиваемых в этом

бывании и бытовании; наконец, их неисходное высокое одиночество, которое они ощущают как единственное условие достойного их „бытия“, — все это богатство романтического „Я“ Лермонтов, собрав от прежних своих героев, вместил в Арбенина.

Но в отличие от прежних героев, которыми он населял романтические страны Востока и Запада, он придал Арбенину черты своего современника.

Замечательно, что именно в драмах у Лермонтова идет последовательное осовременение романтического героя. В „Испанцах“ герой еще взят из чужой страны и из чужого века, но во всех последующих драмах герой у Лермонтова

36

осовременивается: это русский „молодой человек“ из дворянского круга, тогда как в поэмах у Лермонтова попрежнему еще действуют испанцы, духи, демоны, славянские витязи. Арбенин завершает это осовременение героя.

Биография Арбенина дана Лермонтовым в трагической редакции. Но можно указать ряд житейских Арбениных, чьи биографии остались в тесно-прозаическом, бытовом или даже в уголовном плане.

Арбенин — меньше всего „покорная овца“ дворянского стада. У него неистребимая жажда независимости и полной личной свободы. Он — достойный сомятежник таким мятежникам, как герои ранних драм и поэм Лермонтова. У него общая романтическая родословная с Демоном, с его „беспокойностью и порочностью“.

„Ни в чем и никому я не был в жизнь обязан“ — говорит он. Как Печорин, Арбенин мог бы сказать про себя: „Я чувствую в душе моей силы необъятные“. Лермонтов наделил Арбенина немалыми запасами своей собственной тонкой иронии, высокой грусти и пламенной ненависти. Лермонтов напитал Арбенина тем же духом протеста, каким был полон сам и который так любил и искал в Байроне. В этом смысле Арбенин — один из самых ярких романтических образов, какие только есть в русской поэзии: одинокий отщепенец с мятежным духом, с железной волей, он в творчестве Лермонтова стоит между Демоном и Печориным.

Но все своеобразие „Маскарада“ состоит в том, что Лермонтов не захотел изъять своего героя из подвластия тому круговороту жизни, в котором он заключен вместе с другими. Если своих прежних героев Лермонтов высоко возносил над жизнью, как Демона „над вершинами Кавказа“, то Арбенина он никуда не возносит и не отъединяет от тех, кем он окружен. Демон застывает над ледяными вершинами в величии трагического одиночества. То, что совершается с Арбениным, это только одною своей стороной — романтическая трагедия; по существу же — это социальная трагикомедия.

Лермонтов с такой же суровой правдивостью отнесся и к Арбенину, как и к другим действующим лицам „Маскарада“.¹

37

Арбенин — при всей силе своей личности — оказывается жертвою безвременья. Его способность беззаветно, глубоко отдаваться охватывающей его страсти находит себе жалкий исход в пустых волнениях карточной игры. Его железная воля не находит себе более достойного приложения, как умение владеть собою в самом иступлении страстного игрока за карточным столом. Его холодное, умное презренье к великосветской черни не ведет его ни к какому действию, кроме злых и едких эпиграмм, которые он роняет по адресу уродов из светской черни.

Чацкий при разезде на крыльце бросает в лицо Фамусову:

Безумным вы меня прославили всем хором,
Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним,
И в ком рассудок уцелеет.

Арбенин провел в угрюмом царском Петербурге всю жизнь — мудрено ли, что в нем „рассудок“ не „уцелел“? Чацкий спасается бегством из России, как Вл. Печерин, Арбенин впадает в безумие.

Этот трагический исход предопределен не только характером Арбенина, не только силою его романтической бури — этот исход предопределен той эпохой, в которую он жил. Гибель Арбенина была неизбежна.

Лермонтов гениально закончил свою пьесу: он потушил в ее герое разум, оставив ему жизнь.

Так — если не с потушенным, то с притушенным разумом, с потушенной совестью и честью — длилась не жизнь, а тупое быватье-бытованье многих тысяч людей в царской России.

Конец Арбенина символичен для множества людей николаевской эпохи.

В своей долгой и упорной борьбе за „Маскарад“ Лермонтов отстаивал не только свою пьесу: он отстаивал свое право быть драматургом.

Своими ранними драмами Лермонтов пытался положить в России фундамент тому театру „бури и натиска“, который, на полвека ранее, был создан в Германии творческими трудами Гете, Шиллера, Клингера, Ленца, Лейзевица, Г. Л. Вагнера и других.

Своим „Маскарадом“ Лермонтов зачинал в России театр освободительной романтики, за который в эти же годы боролся

38

во Франции Виктор Гюго; подобно Лермонтову, он отстаивал право на театральное бытие своего „Кромвеля“ и „Эрнани“.

Грибоедовскую „Музу пламенной сатиры“ (выражение Пушкина) Лермонтов сдружил в своем „Маскараде“ с издавна ему любезными музами шиллеровской освободительной мечты и байроновской мятежной печали.

„Маскарад“ завершал собой долгий путь Лермонтова к новой драме, еще небывалой на русском театре, вот почему Лермонтов так упорно боролся за выход „Маскарада“ на сцену.

В те годы (1835—1836), когда „Маскарад“ трижды подвергся запрещению, Кукольник стяжал крупный успех на сцене. 17 января 1835 г. была представлена впервые его трагедия „Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский“ с В. А. Каратыгиным в роли Прокопа Ляпунова.

В пьесе этой Кукольник достиг апогея риторической выпренности и холодного псевдоромантического декламаторства на шовинистические темы.

Свое впечатление от „победы“ Кукольника Лермонтов выразил в следующей эпиграмме:

В Большом театре я сидел,
Давали „Скопина“: — я слушал и смотрел.
Когда же занавес при плесках опустился,
Тогда сказал знакомый мне один:

Что, братец! жаль! — вот умер и Скопин!..

Ну, право, лучше б не родился!

Лермонтов чрезвычайно редко высказывался о событиях и происшествиях литературной злобы дня, — можно сказать, совсем не высказывался. Почему же с его пера сорвалась эта эпиграмма на представление драмы „Князь М. В. Скопин-Шуйский“? Почему Лермонтов не просто обмолвился этими стихами, а работал над ними?¹

„Скопин“ считался лучшим произведением официального „романтика“ двора его величества Николая I — Нестора Кукольника. Роль Прокопа Ляпунова в этой романтико-„патриотической“

39

драме, исполненной всяческих риторических эффектов, играл любимый актер Николая I — В. А. Каратыгин, и роль эта считалась одной из лучших в его репертуаре. Весь спектакль „Скопина“ был как бы показательной демонстрацией официальной романтики, насаждаемой свыше и поддерживаемой похвалами таких театральных критиков, как Фаддей Булгарин.

Эпиграмма автора трижды запрещенного „Маскарада“, направленная на спектакль „Скопина“, на Кукольника и на Каратыгина, имела в указанных условиях особый политический смысл: она была прямым нападением на реакционную ложь официального романтизма, насаждаемого на место освободительных драм Шиллера и запрещенных пьес Лермонтова и Белинского.

Замечательно, что эта эпиграмма на Кукольника была последним произведением Лермонтова, непосредственно посвященным театру.

Последний же отзвук борьбы Лермонтова за романтический театр мы находим в стихотворении „Не верь себе“, написанном в 1838 г. и обращенном к „мечтателю молодому“.

Лермонтов, остерегая молодого поэта от мнимого искусства, предупреждает его, что ложным приемам декоративного пафоса и холодной декламации недоступна передача правдивых чувств и истинных переживаний человека:

Стихом размеренным и словом ледяным

Не передашь ты их значенья.

Но Лермонтову как будто мало всех этих предупреждений. Он хочет поставить молодого поэта лицом к лицу с образцом ложного искусства, искусства позолоченной фальши и выспренней эффектности, и сталкивает поэта с образом актера:

Поверь: для них смешны твой плач в твой укор

С своим напевом заученным,

Как разруганный трагический актер,

Махающий мечом картонным.

Все эти черты лже-артиста, лже-художника так живы, что, кажется, они взяты Лермонтовым от какого-то действительного „трагического актера“, хорошо ему известного.

Герцен называет имя этого актера. Это В. А. Каратыгин: „он удивительно шел к николаевскому времени и к военной столице“.

В стихотворении „Не верь себе“ мы находим, как и в раннем письме 1829 г., как и в эпиграмме на „Скопина“, отзвук неприятия Лермонтовым официального романтизма, связанного с именами Кукольника и Каратыгина.

Но этот официальный романтизм торжествовал на театральных подмостках, а романтический театр Лермонтова был убит — убит, казалось, навсегда.

Николай I знал Лермонтова не только как неуживчивого „офицера“ и беспокойного человека, но и как враждебного ему писателя. Николай I был достаточно внимательным читателем Лермонтова. Неизвестно, привелось ли ему взглянуть на „Маскарад“, полученный из III отделения, как когда-то на „Бориса Годунова“ Пушкина, доставленного оттуда же, но Николай читал то произведение Лермонтова, в котором есть живое преимство, по главному герою, с „Маскарадом“, — царь читал „Героя нашего времени“. Он читал его в то самое время, когда Лермонтов отправлялся во вторую свою ссылку на Кавказ. Свой отзыв о романе Лермонтова Николай I написал 12/24 июня 1840 г. в письме к императрице Александре Федоровне. Это примечательное письмо было напечатано в 1913 г. немецким историком Теодором Шиманом в его известном труде: „История России в эпоху императора Николая I“: „Я прочел „Героя“ до конца и нахожу вторую часть¹ отвратительной, вполне достойной быть в моде (à la mode). Это такое же преувеличенное изображение презренных характеров, которое находим в нынешних иностранных романах. Такие романы портят нравы и портят характер. Потому что, хотя подобную вещь читаешь с отвращением, все же остается неприятный осадок, ибо, наконец, привыкаешь думать, что свет состоит только из таких индивидуумов (Individuen), у которых поступки, кажущиеся отличными, проистекают из отвратительных и ложных побуждений. Что должно явиться последствием этого? Презрение или ненависть к человечеству! Но это ли цель нашего пребывания на земле? И без того есть склонность стать ипохондриком или мизантропом, зачем же поощрять или развивать подобными изображениями эти наклонности! Итак я повторяю, что, по моему убеждению, это — жалкая книга, которая обнаруживает большую испорченность сочинителя. Характер капитана (Максим Максимович. С. Д.) хорошо намечен. Когда я начал эту историю,

41

я надеялся и радовался, что, вероятно, он будет героем нашего времени, потому что в этом сословии есть гораздо больше настоящих людей, чем среди тех, кого обыкновенно так называют. В кавказском корпусе, наверно, найдется много подобных людей, только их слишком редко умеют распознать; но в этом романе капитан появляется, как надежда, которая не осуществляется. Господин Лермонтов был неспособен провести в жизнь этот благородный и простой характер и замещает его негодными, весьма мало привлекательными личностями, которых, если бы они и существовали, следовало бы оставить в стороне, чтобы не возбуждать отвращения. Счастливого пути, господин Лермонтов; пусть он очистит свою голову, если это возможно, в сфере, в которой он найдет людей, чтобы дорисовать до конца характер своего капитана, — предполагая, что он вообще в состоянии его охватить и изобразить“.¹

Шиман сопровождает письмо Николая I замечанием: „При своей всегда живо работающей фантазии император изукрасил по своему желанию характер капитана до героя и, наоборот, характер Лермонтова отождествил с Печориным, в котором Лермонтов хотел изобразить картину распада своего современника“. Суд Николая I над „Героем нашего времени“ кажется пристрастным даже такому его приверженцу, как Шиман; немецкий историк не без лукавства добавляет: „Нужно заметить, что Николай I приказывал присылать ему из Парижа романы Поль де Кока в корректурных листах“.² Таков был в своих литературных вкусах строгий обличитель безнравственности „Героя нашего времени“ и его автора.

Письмо Николая I бросает яркий свет на его отношение к Лермонтову.

Лермонтов, в глазах царя, — вреднейший писатель; его сочинения могут распространять только нравственную и умственную заразу, губительно действующую на общество. В своих писательских пороках Лермонтов, по мнению царя, связан со всем, что есть порочного в современной литературе Запада.

Отзыв Николая I вызван „Героем нашего времени“, но он должен быть отнесен ко всем произведениям Лермонтова. Известно, что, когда Николай I получил по почте стихи Лермонтова на смерть Пушкина с выразительной надписью „Воззвание

42

к революции“, он согласился с этим отзывом и согласие свое выразил в том, что сослал Лермонтова на Кавказ. Известен и последний отзыв Николая I о Лермонтове, вызванный смертью поэта: „Собаке собачья смерть“. Отзыв о „Герое нашего времени“ смыкает эти два отзыва Николая I в один обвинительный приговор над всей поэзией Лермонтова, — в том числе и над его драматургией.

В этой части приговор царя был суровее всего. Если „Демон“ был запрещен, то другая поэма Лермонтова — „Мцыри“ все-таки увидела свет. С трехкратным запрещением „Маскарада“ был запрещен весь театр Лермонтова.

Запрет „Маскарада“ навсегда отстранил Лермонтова от драматургии. До окончательного запрета „Маскарада“ (1836 г.) Лермонтовым написано, кроме этой драмы, еще четыре пьесы и набросано несколько планов драматических произведений. После 1837 г. Лермонтов не написал и не запланировал ни одного драматического произведения: он понял, что трибуна театра при Николае I для него закрыта навсегда.

Запрет „Маскарада“ лишил русский театр великого драматурга.

Еле терпимый в царские годы на сцене, „Маскарад“ в советское время стал одной из самых излюбленных пьес русского классического репертура. Это и понятно: искренняя мятежность лермонтовской романтики, неувыдаемая свежесть стиха Лермонтова не может не привлекать советского зрителя, как влечет его к себе освободительная романтика шиллеровских „Разбойников“ и „Коварства и любви“, этих благородных предков лермонтовской драматургии.

В „Маскараде“ живет и всегда будет жить нестареющая правда любви и ненависти одного из самых свободолюбивых поэтов в мире.

Великая Октябрьская социалистическая революция отменила волю Николая. Всюду идет „Маскарад“. Начинают играть «Испанцев». Готовятся играть „Странного человека“ и другие драмы. Революция воскресила романтический театр Лермонтова.

В предстоящую столетнюю годовщину со дня гибели Лермонтова, советский театр так сыграет его „Маскарад“, что станет очевидным, как велик драматургический гений Лермонтова.

Сноски

Сноски к стр. 18

¹ Письма о „Дон-Карлосе“. Сочинения Шиллера, под ред. С. А. Венгерова, СПб. 1902, том IV, стр. 242.

² „Былое и думы“, часть I, глава IV („Ник и Воробьевы горы“).

Сноски к стр. 19

¹ В. С. Печерин. Замогильные записки, изд. „Мир“, М. 1932, стр. 37, 115.

² Там же, стр. 18—19.

³ М. О. Гершензон. Жизнь Печерина, М. 1910, стр. 53.

Сноски к стр. [20](#)

¹ „Замогильные записки“, стр. 27, 33.

Сноски к стр. [22](#)

¹ К. Анисимова. Ранний Шиллер, сб. „Ранний буржуазный реализм“, Л. 1936, стр. 480.

² „Былое и думы“, часть VII, глава LXIV.

³

„И мое мнение об игре г. Каратыгина“ („Молва“, 1835). Полн. собр. сочинений под ред. С. А. Венгерова, том II, СПб. 1900, стр. 105—106.

Сноски к стр. [23](#)

¹ Ап. Григорьев. Сочинения, том I, СПб, 1876, стр. 287—288, 347—348.

Сноски к стр. [24](#)

¹ Собрание сочинений Ф.Шиллера, изд. „Academia“, том II, М.—Л. 1936, стр. XII.

Сноски к стр. [27](#)

¹ В. Г. Белинский. Полн. собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова, том I, М. 1900, стр. 139—140.

Сноски к стр. [29](#)

¹ Доклад цензора Ольдекопа, см. „Ежегодник императорских театров“, 1911 г., кн. V, стр. 55—59.

Сноски к стр. [30](#)

¹ С. Дурьлин. Александр Дюма-отец и Россия. „Литературное наследство“, том 31—32, М. 1937, стр. 504—507.

Сноски к стр. [31](#)

¹ „Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 г.“, «Полярная звезда» за 1825 год.

Сноски к стр. [32](#)

¹ А. Н. Муравьев. Знакомство с русскими поэтами, Киев, 1871, стр. 22.

Сноски к стр. [36](#)

¹ Уместно вспомнить замечание В. Д. Спасовича: „По методу беспощадного психологического анализа автор „Героя нашего времени“ и „Маскарада“ выходит далеко за пределы байроновского влияния и главенства. Его бы следовало изучать совместно с Бейлем (Стендалем)“. В. Д. Спасович. Байронизм у Лермонтова. Сочинения, том II, СПб. 1890, стр. 398.

Сноски к стр. 38

¹ Существует червовая редакция эпиграммы:

Сидел в театре я один
И молча „Скопину“ дивился,
Когда же занавес упал,
Сосед мой жалобно сказал:
„Как жаль, что умер наш Скопин —
Ну, право, лучше б не родился!“

Сноски к стр. 40

¹ Вторую часть романа составляют в издании 1840 г. — „Княжна Мери“ и „Фаталист“.

Сноски к стр. 41

¹ Theodor Schiemann. Geschichte Russlands unter Keiser Nicolaus I, Band III, Berlin, 1913, Verlag v. G. Reimer, ss. 411—412.

² Там же, стр. 413.

Дурылин С. Н. **Лермонтов и романтический театр** // Лермонтов М. Ю. Маскарад: Сб. ст. — М.; Л.: Изд. ВТО, 1941. — С. 15—42.