

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( Н И У « Б е л Г У » )

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ПСИХОЛОГИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДОМИНАНТА  
ТВОРЧЕСТВА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Выпускная квалификационная работа  
обучающейся по направлению подготовки  
45.04.01 Филология, магистерская программа «Русская словесность»  
очной формы обучения, группы 02031611  
Виниченко Марии Александровны

Научный руководитель  
доктор филологических наук,  
профессор Липич В.В.

Рецензент  
кандидат филологических наук,  
Курбатова Ю.В.

БЕЛГОРОД 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПСИХОЛОГИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА.....</b>	<b>7</b>
1.1. Определение понятия «психологизм» в литературоведении .....	7
1.2. Внутренняя структура художественного психологизма: приемы и способы психологического изображения .....	13
<b>Глава 2. ПСИХОЛОГИЗМ ДРАМАТУРГИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА .....</b>	<b>21</b>
2.1. Традиции мировой драматургии в драматическом наследии .....	21
М. Ю. Лермонтова .....	21
2.2. Особенности психологического изображения героя в ранней драматургии М.Ю. Лермонтова.....	34
2.3. Психологизм художественного изображения героя в драме «Маскарад» .....	50
<b>ГЛАВА 3. ПСИХОЛОГИЗМ КАК ОСОБЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» .....</b>	<b>71</b>
3.1. Западноевропейские традиции исповедальной прозы в романе «Герой нашего времени» .....	71
3.2. Философско-психологические аспекты в романе «Герой нашего времени».....	78
3.3. «История души человеческой...».....	84
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>106</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....</b>	<b>110</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Современный человек находится в постоянно изменяющихся культурно-исторических, социально-экономических, общественно-политических условиях. Центром российских реформ стал сам человек, перестройка его сознания и самосознания. В силу исторических перипетий общая декультуризация социума приводит к нарушению идеологической и моральной преемственности между поколениями. Именно в такой момент трудно переоценить значимость для современного человека классической литературы как одного из главного источника жизненного опыта.

Необходимо отметить, что на сегодняшний день отечественное литературоведение все более углубляет свой профессиональный интерес к проблемам романтического искусства.

По мнению В.В. Липича [Липич: 2005], столь пристальное внимание к проблемам романтической литературы «объясняется не только возросшим уровнем нашей науки, но и тем, что многие художественно-эстетические проблемы романтизма стали фактом современного литературного процесса» [Липич: 2005].

Так, в последнее время интерес современной западной русистики к насущным проблемам русской литературы XIX века, к ее глобальным историко-теоретическим вопросам, к творчеству отдельных русских писателей и поэтов значительно активизировался, превращаясь в самостоятельную, постепенно укрепляющую свои позиции отрасль евроамериканской славистики. Об этом, отмечает Липич В.В. [Липич: 2005], «свидетельствуют серьезные исследования на Западе, посвященные как общим теоретико-методологическим аспектам русского и европейского романтического движения, так и анализу художественного наследия индивидуальных творческих персоналий (Пушкина, Лермонтова, Гоголя,

Баратынского, Тютчева и др.), а также многочисленные переводы и издания их произведений».

На наш взгляд, данное обстоятельство подчеркивает не просто литературную, художественную значимость романтизма как направления, а именно его содержательную, смысловую сторону, наполненную стремлением понять, объяснить, раскрыть сущность человеческих переживаний, отношений, личностных терзаний и порывов, и – самое главное – все это многообразие внутренней жизни человека уложить в единую систему его ценностей, социальных установок и отношений и мировоззрения в целом.

Человек как существо социальное не может существовать отдельно *от* социума. Однако, как мы видим, не каждый человек способен жить *в* социуме. И вот здесь и начинается тот самый конфликт, который вряд ли какое-либо направление литературы раскрывает столь подробно и трепетно, чем романтики, – потому что авторы сами жили в такой исторической атмосфере, реалии которой и эмоциональное состояние героев которое столь живо находят отклик в сердцах современного человека.

Вопрос о личности и ее жизни в обществе будет актуален до тех пор, пока существует человеческий социум. Данной проблеме посвящено достаточно разнообразной литературы. Нас же интересует, прежде всего, художественное воплощение психологизма в творчестве М.Ю. Лермонтова. Актуальность темы определяется обращением к литературному инструментарию, позволяющему создавать художественный образ, насквозь пропитанный тонким психологическим содержанием.

**Цель** исследования – проанализировать понятие психологизма как литературоведческой проблемы с позиции художественного воплощения, выявить эволюцию и особенности психологизма в творчестве М.Ю. Лермонтова.

Цель работы определяет следующие **задачи**:

- уточнить смысл понятия «художественный психологизм» и определить способы, формы и приемы его проявления в художественной литературе;
- проследить общую эволюцию психологизма в творчестве М.Ю. Лермонтова;
- выявить особенность проявления психологизма в сюжетных коллизиях драматургии М.Ю. Лермонтова;
- проанализировать основные аспекты создания психологического образа Печорина в романе «Герой нашего времени».

В работе используются следующие **методы** исследования: культурно-исторический, герменевтический, сравнительно-исторический, типологический, а также прием целостного анализа.

**Объектом** исследования является драматургия и роман «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова.

**Предмет** исследования – художественный психологизм как основа художественного мира М.Ю. Лермонтова.

**Методологическую основу** нашей работы составили труды таких исследователей, как Асмус В.Ф., Берн Э., Виноградов И.И., Выгоский Л.С., Герштейн Э.Г., Гинзбург Л.Я., Есин А.Б., Коровин В.И., Липич В.В., Манн Ю.В., Удодов Б.Т., Фохт У.Р., Хейзинга Й., Эйхенбаум Б.М. и др.

**Практическая значимость.** Материалы исследования могут быть использованы при создании коллективных монографий, написании учебных пособий для студентов-филологов и учителей-словесников, введены в практику вузовского образования при чтении академических и специальных курсов по истории русской литературы XIX века, теории литературы.

**Апробация** результатов исследования осуществлялась в виде представления материалов работы на научно-практических конференциях, в частности, на Международной научной конференции «Современные

достижения и новые направления филологии», на X Международном молодежном научном форуме «Белгородский диалог - 2018: проблемы истории и филологии».

Также были опубликованы следующие статьи в научных журналах и материалах научных конференций:

1. «Психологический анализ игрового поведения героя романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», (ВАК, РИНЦ), журнал «Современный ученый», 2017, № 1, Т. 2;

2. «Психологизм игрового поведения романтического героя в общеевропейском литературном контексте XIX века», (РИНЦ), сборник научных трудов по итогам VI Международной конференции «Научные тенденции: филология, культурология, искусствоведение», Санкт-Петербург, 2017;

3. «Интерпретация поведения романтического героя в драме М.Ю. Лермонтова «Испанцы», сборник научных трудов по итогам Международной научной конференции «Современные достижения и новые направления филологии», Белгород, 2018;

4. «Психологизм поведения романтического героя в общеевропейском литературном контексте первой половины XIX века», (РИНЦ), журнал «Modern humanities success», № 1, 2018;

5. «Психологизм поведения романтического героя в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», сборник по итогам X Международного молодежного научного форума «Белгородский диалог – 2018: проблемы истории и филологии», Белгород, 2018.

6. Психологизм творчества М.Ю. Лермонтова // Научный альманах. 2018, № 5-3 (43).

**Структура** работы обусловлена логикой исследования и включает в себя – Введение, 3 главы, Заключение и библиографический список.

# ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПСИХОЛОГИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

## 1.1. Определение понятия «психологизм» в литературоведении

При определении понятия «психологизм» в литературе мы сталкиваемся с двумя значениями – широким и узким [Есин: 1979]. В широком смысле под психологизмом подразумевается всеобщее свойство искусства, заключающееся в воспроизведении человеческой жизни, в изображении человеческих характеров. Отражая и художественно осваивая социальную, общественную характерность жизни людей, искусство и, в частности, литература создают не только общественные, но, прежде всего, психологические типы. В искусстве социальное как бы превращается в психологическое, воплощается в нем, получает через него свое выражение. Искусство познает социальные явления через явления психологические.

Воссоздавая тот или иной характер, стержнем которого является, прежде всего, некая социальная определенность, писатель воплощает его в персонаже, создает как бы новую индивидуальность, личность, обладающую неповторимыми особенностями. Совокупность устойчивых черт личности – реальной или вымышленной – называется в научной психологии и обыденной речи характером. Характер – это, безусловно, явление психологическое. Видимо, благодаря этому слова психология и характер сблизилась и стали синонимами или почти синонимами [Есин: 1979].

В таком значении слово «психология» проникло и в литературоведческий обиход: так, часто говорят, что Лесков изобразил психологию русского человека и т.п., хотя терминологически гораздо точнее говорить здесь о характере – как воплощении главных, устойчивых черт явления в их индивидуальной конкретности. В других гуманитарных науках

такое употребление слова «психология» не вызывает недоразумений и путаницы, а в литературоведении, по мнению А.Б. Есина [Есин: 1979], оно ведет к неразличению общих и специфических свойств литературы; ведь если писатель всегда изображает в своих произведениях «психологию» героев, т.е. создает характеры, типы, то это вроде бы и есть художественный психологизм, и, таким образом, все искусство, вся литература психологичны.

За термином «психологизм» в литературоведении прочно закрепилось другое, более узкое значение, согласно которому психологизм является свойством, характерным не для всего искусства и не для всей литературы, а лишь для определенной их части [Бочаров: 1960]. При этом подчеркивается, что «писатели-психологи» изображают внутренний мир человека особенно ярко, живо и подробно, достигают особой глубины в его художественном освоении [Бочаров: 1960, 84].

Таким образом, установление понятийной и терминологической однозначности является безусловно необходимым.

Н.Г. Чернышевский отмечал, что наличие психологизма в художественном произведении является критерием художественности, но критерием не универсальным: «Психологический анализ есть едва ли не самое существенное из качеств, дающих силу творческому таланту» [Чернышевский: 1947,4 25], но психологизм лишь в том случае является достоинством художественного произведения, когда он в этом произведении внутренне необходим.

Таким образом, понимание писателем структуры личности и изображение литературного персонажа с помощью непосредственного показа его эмоций и размышлений – это явления, характеризующие разные стороны художественного произведения. Первое (подход к личности как к многогранному целому) относится к одной из сторон творческого метода, т.е. принципа художественного отражения действительности, и указывает на его реалистичность. Изображение же внутреннего мира человека – психологизм



в собственном смысле слова – представляет собой способ построения образа, способ воспроизведения и осмысления того или иного жизненного характера; такой психологизм принадлежит к области формы, характеризует стиль, стилевое своеобразие произведения.

Под психологизмом в своей работе мы будем понимать не особенности построения характеров в том или ином произведении и не наличие в нем психологической достоверности, а, в соответствие с определением А.Б. Есина [Есин: 1979, 26], художественное изображение внутреннего мира персонажей, т.е. их мыслей, переживаний, желаний и т.п.

О психологизме можно говорить лишь в том случае, когда психологическое изображение становится основным способом, с помощью которого познается изображенный характер; когда оно несет значительную содержательную нагрузку, в огромной мере раскрывая особенности тематики, проблематики и пафоса произведения; когда оно достаточно велико по объему. Как результат – психологическое изображение становится весьма изощренным, тонким и глубоким, не ограничивается общим, схематическим рисунком внутреннего состояния. Тогда и возникает в литературе собственно *психологизм*.

Одновременно возникают и особые, соответствующие художественным задачам способы освоения внутреннего мира человека. Психологическое изображение в литературе может осуществляться в нескольких основных формах. Для психологизма – в отличие от непсихологического принципа построения образа – характерны особые закономерности в сочетании и использовании этих форм.

Интерес к психологическим процессам как таковым характерен не для литературы, не для искусства вообще, а для психологии как науки. Литература художественно осваивает, изучает не закономерности психики и сознания человека, а его общественное в широком смысле слова бытие, закономерности жизни человека как существа не биологического, а

общественного. Поэтому и внутренний мир человека, его стремления, чувства, размышления изображаются в литературе не как самоцель, а для того, чтобы создать художественно убедительный образ личности, ее идейно-нравственной сути. Психологизм – это определенная художественная форма, за которой стоит и в которой выражается художественный смысл, идейно-эмоциональное содержание.

Н.Г. Чернышевский, одним из первых заговоривший о психологизме как о особом художественном явлении, также понимал это свойство произведения как свойство его художественной формы.

Таким образом, изображение внутреннего мира, психологизм – это не предмет постижения в литературе, а одно из средств постижения, особая литературная форма. Его появление в каждом конкретном случае закономерно обусловлено особенностями содержания, потребовавшего именно такого, психологического раскрытия характера, построения образа человека.

Наличие или отсутствие психологизма в первую очередь зависит от идеи произведения, от его содержания, которое закономерно приводит к использованию именно этой формы изображения человека.

Весьма распространенной в литературоведении является точка зрения, согласно которой основной причиной возникновения психологизма является тематика произведения, особенности изображенных характеров. Такое решение вопроса мы видим, например, в исследовании И.В. Страхова «Психологический анализ в литературном творчестве» [Страхов: 1975].

Таким образом, решающими для возникновения психологизма оказываются не объективные свойства характеров (тематика), а их авторское осмысление, вопросы, ради постановки и разрешения которых писатель создает своих героев.

«Объективная действительность отражается в произведении не прямо, а пройдя через призму писательской субъективности. Осмысление писателем

жизненных характеров и их отношений, его интерес к тем или иным вопросам, преимущественное внимание к тем или иным свойствам человеческой жизни в литературоведении принято называть *проблематикой*» [Поспелов: 1983, 56]. Именно в особенностях проблематики, которая является наиболее активной, решающей стороной художественного содержания, своеобразии писательского мирозерцания, его подхода к явлениям действительности проявляется наиболее четко. И именно «проблематика оказывает *прямое и непосредственное* влияние на особенности образной, художественной формы произведения и, в частности, на наличие или отсутствие в нем психологизма» [Поспелов: 1983, 59].

Проблематика каждого писателя, отражая неповторимые особенности его творческой личности, своеобразии его мирозерцания, глубоко индивидуальна. Психологизм же как художественная форма, как свойство стиля встречается у многих, часто совсем не похожих друг на друга писателей. Поэтому правильным будет предположение, что психологизм служит естественной формой для воплощения определенного *типа* проблематики и появляется в произведении, в котором этот тип занимает ведущее место, определяет своеобразии содержания.

Когда в центре внимания писателя стоит неповторимая человеческая личность и то, что составляет ее глубинную основу, – идейно-нравственная, философская сущность характера. Такая проблематика, которую можно назвать идейно-нравственной, требует для своего воплощения психологизма как художественной формы.

Д.С. Лихачев, основываясь на материале древнерусской литературы, считает решающим для возникновения психологизма наличие или отсутствие в художественном произведении разных жизненных позиций и их столкновений: «Раз в литературном произведении нет различных точек зрения, а есть только одна точка зрения, которую автор не признает даже своей, так как она кажется ему единственно возможной, абсолютно

истинной, – автор не стремится к проникновению во внутренний мир своих героев. Он описывает их поступки, но не душевные переживания» [Лихачев: 1956, 6].

Психологизм – такое свойство произведения, которое оказывает на читателя непосредственное эстетическое воздействие, воспринимается как нечто особое, присущее данному художественному созданию и отличающее его от многих других. Иными словами, наличие психологизма и особенно его характер во многом определяют то, что мы называем *творческой манерой*, *творческой индивидуальностью* писателя.

Эстетически значимую, своеобразную содержательную форму, организованную определенным художественным принципом, А.Б. Есин называет *стилем* [Есин: 1979]. «Стиль – показатель художественной завершенности произведения, его эстетического совершенства; в понятии стиля самым наглядным образом реализуется главный закон художественности: единство, закономерное соответствие формы и содержания» [Есин: 1979, 47].

Психологизм имеет самое непосредственное отношение к стилю произведения, всего творчества писателя, иногда даже целого литературного направления или течения. Психологизм, когда он присутствует в произведении, выступает как организующий стилевой принцип, стилевая доминанта, т.е. главное эстетическое свойство, решающим образом определяющее художественное своеобразие произведения и подчиняющее себе строение всей образной формы.

Таким образом, мы можем говорить о *психологическом стиле*, точнее – даже о множестве психологических стилей, так как различия в конкретных особенностях проблематики каждого писателя и даже каждого произведения порождают и соответствующее многообразие индивидуально неповторимых стилей; поэтому у каждого писателя – «свой психологизм».

Литературный психологизм, таким образом, – это художественная форма, воплощающая идейно-нравственные искания героев, форма, в которой литература осваивает становление человеческого характера, мировоззренческих основ личности, с одной стороны, и стилевая доминанта творчества писателя, с другой стороны.

## **1.2. Внутренняя структура художественного психологизма: приемы и способы психологического изображения**

Когда в том или ином произведении складывается психологический стиль, то психологизм становится в этом произведении важнейшим художественным свойством, определяющим его эстетическое своеобразие. Задаче глубокого освоения и воспроизведения внутреннего мира начинают подчиняться приемы и способы изображения человека, все художественные средства, находящиеся в распоряжении писателя. Психологический стиль требует применения особых художественных приемов, особой их организации. Мы можем говорить, что психологизм – это принцип организации элементов художественной формы, при котором изобразительные средства направлены в основном на раскрытие душевной жизни человека в ее многообразных проявлениях.

Психологизм заставляет внешние детали работать на изображение внутреннего мира. Внешние детали и в психологизме сохраняют, конечно, свою функцию непосредственно воспроизводить жизненную характерность, непосредственно выражать художественное содержание. Но они приобретают и другую важнейшую функцию – сопровождать и обрамлять психологические процессы. Предметы и события входят в поток размышлений героев, стимулируют мысль, воспринимаются и эмоционально переживаются.

Событие или поступок читатель воспринимает уже не просто в их прямом, объективном смысле, а как стимул или итог определенной внутренней, эмоционально-мыслительной работы или как проявление определенного душевного состояния. Внешние детали мотивируют внутреннее состояние героя, формируют его настроение, влияют на особенности мышления – иногда прямо, иногда очень опосредованно и косвенно.

Внешние детали могут не прямо входить в процесс внутренней жизни героев, а лишь косвенно соотноситься с ним. Очень часто такое соотношение наблюдается при использовании пейзажа в системе психологического письма, когда настроение персонажа соответствует тому или иному состоянию природы или, наоборот, контрастирует с ним.

В системе психологизма практически любая внешняя деталь так или иначе соотносится с внутренними процессами, так или иначе служит целям психологического изображения. Появление абсолютно непсихологической детали для психологического стиля – явление почти невозможное.

Сказанное относится и к тем художественным деталям, с помощью которых показываются внешние проявления внутренней жизни героя (мимика, пластика, жестикуляция, речь на слушателя, физиологические изменения и т.п.). Воспроизведение внешних проявлений переживания – одна из древнейших форм освоения внутреннего мира, но в системе непсихологического письма она способна дать лишь самый схематичный и поверхностный рисунок душевного состояния, в психологическом же стиле подробности внешнего поведения, мимика, жестикуляция становятся равноправной и весьма продуктивной формой глубокого психологического анализа.

Это происходит потому, по мысли А.Б. Есина [Есин: 1979], что, во-первых, внешняя деталь теряет свое монопольное положение в системе средств психологического изображения. Это уже не единственная и даже не

главная его форма, как в непсихологических стилях, а одна из многих, причем не самая главная: ведущее место занимает внутренний монолог и авторское повествование о скрытых душевных процессах. Писатель всегда имеет возможность прокомментировать психологическую деталь, разъяснить ее смысл.

Во-вторых, освоенная литературой индивидуализация психологических состояний приводит к тому, что их внешнее выражение также теряет стереотипность, становится уникальным и неповторимым, *своим* для каждого человека и для каждого оттенка состояния. Одно дело, когда литература изображает одинаковые для всех и потому схематичные проявления чувств, эмоций и не идет дальше, и совсем другое – когда изображается, скажем, тщательно индивидуализированный внешний мимический штрих (например, «они (глаза) не смеялись, когда он смеялся», Печорин), причем не изолированно, а в сочетании с другими формами анализа, проникающими в глубину, в скрытое и не получающее внешнего выражения.

Внешние детали используются лишь как один из видов психологического изображения – прежде всего потому, что далеко не все в душе человека вообще может найти выражение в его поведении, произвольных или непроизвольных движениях, мимике и т.д. Такие моменты внутренней жизни, как интуиция, догадка, подавляемые волевые импульсы, ассоциации, воспоминания, не могут быть изображены через внешнее выражение.

Постепенно освоенная литературой сложность психологического мира человека усложняет и изображение связи внешнего с внутренним. По одним только внешним признакам практически нельзя определить, что происходит в душе героя, так как эти признаки неоднозначны, могут быть по-разному истолкованы. Вообще растет несоответствие между внешним и внутренним состоянием, что часто используется писателями как особый, своеобразный художественный прием, усиливающий остроту положения или

напряженность внутреннего состояния героя, оттеняющий какие-то особенности его внутреннего мира.

Отдельная, особая форма психологического изображения - портрет. В широком литературоведческом обиходе существует тенденция называть любое портретное описание *психологическим* – на том основании, что оно раскрывает определенные черты характера, психологии человека.

В психологических стилях мы находим богатую систему повествовательно-композиционных форм, с помощью которых осуществляется изображение различных сторон внутреннего мира, разных душевных состояний. Прежде всего, отметим значительную роль, которую играет психологическое повествование от третьего лица. Повествование, которое ведется «нейтральным», «посторонним» рассказчиком, обладает рядом преимуществ в изображении внутреннего мира, хотя в научной литературе часто можно встретить противоположное утверждение, согласно которому более органичной формой психологизма является повествование от первого лица.

Нейтральное повествование со стороны в плане изображения внутреннего мира по утверждению Основина В.В. [Основин: 1970], во-первых, ориентировано, прежде всего, на такую форму психологического анализа, как авторское повествование о мыслях и чувствах героя. Это именно та художественная форма, которая позволяет автору без всяких ограничений вводить читателя во внутренний мир персонажа и показывать его наиболее подробно и глубоко. Для автора нет тайн в душе героя – он знает о нем все, может проследить детально внутренние процессы, объяснить причинно-следственную связь между впечатлениями, мыслями, переживаниями. Нейтральный повествователь может прокомментировать самоанализ героя, рассказать о тех душевных движениях, которые сам герой не может заметить или в которых не хочет себе признаться.



Во-вторых, повествование от третьего лица дает небывалые возможности для включения в произведение самых разных форм психологического изображения: в такую повествовательную стихию легко и свободно вливаются внутренние монологи, публичные исповеди, отрывки из дневников, письма, сны, видения и т.п.

Такая же композиционно-повествовательная форма, как рассказ от первого лица, или роман в письмах, или роман, построенный как имитация интимного документа, дает гораздо меньше возможностей разнообразить психологическое изображение, делать его более глубоким и всеохватывающим. Собственно, для повествовательных структур данного типа единственной естественной формой психологического изображения является рефлексия, психологический самоанализ, для введения же любого другого приема неизбежно приходится прибегать ко всякого рода условностям.

В-третьих, повествование от третьего лица наиболее свободно обращается с художественным временем, оно может подолгу останавливаться на анализе скоротечных психологических состояний и очень кратко информировать о длительных событиях, имеющих в произведении, например, характер сюжетных связок. Это дает возможность повышать удельный вес психологического изображения в общей системе повествования, переключать интерес с подробностей события на подробности чувства. Кроме того, психологическое изображение в этих условиях может достигать небывалой детализации и исчерпывающей полноты: психологическое состояние, которое длится минуты, а то и секунды, может растягиваться в повествовании о нем на несколько страниц.

С точки зрения психологизма повествование от первого лица сохраняет все же при всех условиях два ограничения: невозможность одинаково полно и глубоко показать внутренний мир *многих* героев (чтобы обойти это препятствие, приходится иногда вводить нескольких рассказчиков) и

однообразии психологического изображения (главным образом формы самонаблюдения и самоанализа).

Даже внутренний монолог, в сущности, не вписывается в повествование от первого лица, ибо настоящий внутренний монолог – это когда автор «подслушивает» мысли героя во всей их естественности, непреднамеренности и необработанности, а рассказ от первого лица уже предполагает известный самоконтроль, самоотчет.

К достоинствам «Ich-Erzählung», считает А.Б. Есин [Есин: 1979, 73], надо отнести «возможность исключительно полно сосредоточиться на внутреннем мире героя – во-первых; во-вторых, большую силу эмоционального воздействия и художественную убедительность: кто же лучше знает человека, чем он сам. Форма психологического самораскрытия, исповеди способна придать повествованию исключительный драматизм и напряженность».

В системе композиционно-повествовательных форм, используемых для воспроизведения внутреннего мира, важнейшую роль играет внутренний монолог и психологическое изображение, идущее *от повествователя*.

В отличие от авторского психологического изображения, которое с равным успехом воссоздает как рациональную, так и эмоциональную сферу сознания и психики, внутренний монолог используется почти исключительно для изображения мыслей героев. Ощущения, эмоции, настроения могут передаваться во внутреннем монологе двумя путями. Первый путь: если ту или иную эмоцию сам персонаж как-то осознал и включил в поток своей внутренней речи (т.е. во внутренний монолог введены и мысли персонажа по поводу его эмоционального состояния). И второй путь: эмоциональное состояние героя передается во внутреннем монологе с помощью особенностей построения внутренней речи.

Еще Г. Лессинг отмечал, что «носитель образности в литературе – слово – легко фиксирует те явления жизни, которые не получают

материального, наглядного воплощения в самой реальности [Лессинг: 1957, 168]. К таким явлениям относится внутренний мир человека.

Есть смысл особо выделить такую разновидность внутреннего монолога, как рефлексированная внутренняя речь, иначе говоря – психологический самоанализ.

Мы особо обращаем внимание на эту форму потому, что здесь мы имеем дело как бы с двойным, двухступенчатым психологическим изображением. Первая ступень – изображение мыслей героя с помощью внутреннего монолога; но «внутри» этой формы психологизма – свой психологический анализ: мысли героя уже сами по себе представляют форму изображения внутреннего мира. Перед нами, так сказать, «психологическое изображение психологического изображения».

Внутренний монолог и психологическое авторское повествование – наиболее распространенные композиционно-повествовательные формы психологизма: они встречаются едва ли не у каждого писателя-психолога. Но существуют и формы специфические, которые используются сравнительно нечасто. К ним относятся, в частности, сны и видения как приемы психологизма, а также такая оригинальная сюжетно-композиционная форма, как введение в повествование персонажей-двойников. С помощью этих способов литература идет глубже в познании и изображении внутреннего мира человека: раскрываются новые психологические состояния, фиксируется причудливая игра образов сознания, запечатлеваются процессы ассоциаций, озарения, интуиции.

Таким образом, психологизм перестраивает традиционные формы повествования в соответствии со своими собственными задачами.

Аналогично психологизм меняет функцию персонажей-двойников. В системе непсихологического стиля они были нужны для сюжета, для развития внешнего действия. Иначе используются двойники в повествовании психологическом.

Не подлежит сомнению его огромная роль в сюжете, но одновременно двойник служит и целям психологического изображения: ведь реально он вообще не существует, в нем лишь материализуется какая-то часть сознания самого героя, – может быть, его подсознательные представления о самом себе, подавленные желания, волевые импульсы и пр. Персонаж-двойник здесь органичная форма для воплощения психологической раздвоенности героя. Раздвоенности, которую иначе, с помощью других приемов психологизма, было бы трудно изобразить, поскольку эта вторая сторона сознания настолько скрыта от самого героя, что не может проявиться ни в чувствах, ни в мыслях, ни в настроениях (которые можно было бы так или иначе художественно воссоздать).

Так перестраивается в системе психологизма функция и внутренняя структура персонажей-двойников.

Общие приемы и способы психологического изображения используются разными писателями по-разному. Благодаря этому создается неповторимость, своеобразие психологических стилей таких писателей-психологов, как М.Ю. Лермонтов, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов, М.А. Горький. В соответствии с особенностями проблематики, интересом к тем или иным характерам и положениям каждый писатель по-своему подходит к внутреннему миру человека, раскрывает его с разных сторон.

## **ГЛАВА 2. ПСИХОЛОГИЗМ ДРАМАТУРГИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

### **2.1. Традиции мировой драматургии в драматическом наследии**

#### **М. Ю. Лермонтова**

Искусство и действительность – два противоположных полюса, граница пространства человеческой деятельности.

В пределах этого пространства и разворачивается все разнообразие поступков человека. Объективно искусство всегда тем или иным способом отражает явления жизни.

Классицизм разгораживал искусство и жизнь непреодолимой гранью. Это приводило к тому, что, восхищаясь театральными героями, зритель понимал, что их место – на сцене, и не мог, не рискуя показаться смешным, подражать им в жизни. Законы и того и другого были строги и неукоснительны для художественного или реального пространства.

Между тем, в начале XIX века грань между искусством и бытовым поведением зрителей была разрушена. Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей. Монолог проникает в письмо, дневник и бытовую речь. То, что вчера казалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения. Люди ведут себя в жизни как на сцене. Повторяют поведение героев, известных им по многочисленным отражениям в театре, поэзии, изобразительном искусстве.

Искусство становится моделью, которой жизнь подражает.

«Особенную роль в культуре XIX века в общеевропейском масштабе сыграл театр. Это тем более показательно, что роль театра ни в коей мере в эту эпоху не пропорциональна месту драматургии в общей системе литературных тестов. Театрализуется эпоха в целом. Специфические формы

сценичности сходят с театральной площадки и подчиняют себе жизнь» [Лотман: 1994, 48].

Трагедия, разыгранная на полях Европы, активно формировала психологию людей начала XIX века, в частности, приучала их смотреть на себя как на действующих лиц истории, приучала к сознанию собственного величия. Показательно предложение К. Рылеева, выходя 14 декабря на площадь, надеть «русский кафтан». Здесь был значим факт перевоплощения, поскольку Рылеев, конечно, не рассчитывал, что его в таком костюме могут посчитать человеком из народа. Неслучайно Николай Бестужев назвал этот план «маскарадом» [Лотман: 1994, 203].

Эстетическая игровая сущность такого поведения заключалась в том, что становясь Катонем, Брутом, Пожарским, Демоном или Мельмотом и ведя себя в соответствии с этой принятой на себя ролью, русский дворянин не переставал одновременно быть именно русским дворянином своей эпохи. Эта двойственность поведения становится символом эпохи. Двойственность, ярко проявляющаяся и свойственная целому поколению.

Показательно устойчивое стремление осмыслить законы жизни дворянского общества через призму наиболее условных форм театрального спектакля – маскарада, кукольной комедии и балагана, с чем постоянно встречаемся в литературе конца XVIII – начала XIX веков. К наиболее ранним сопоставлениям света и маскарада относится место в «Почте духов» Крылова: «...сей свет есть не что иное, как обширное здание, в котором собрано великое множество маскированных людей, из коих, может быть, большая часть под наружную личиною в сердцах своих носят обман, злобу и вероломство» [Лотман: 1994, 284].

Взгляд на реальную жизнь как спектакль не только давал человеку возможность избирать амплуа индивидуального поведения, но и наполнял его ожиданием событий. Сюжетность, то есть возможность неожиданных происшествий, неожиданных поворотов становилась нормой. Именно модель

театрального поведения, превращая человека в *действующее* лицо, освобождала его от автоматической власти группового поведения, обычая.

Известно, что сущность человека «есть совокупность всех общественных отношений» [Маркс и Энгельс: 1985, 3]. Однако нередко это положение трактуется односторонне, вследствие чего «личность рассматривается лишь как объект социальных отношений, как их механическое отражение. Но личность не только результат этих отношений, она одновременно выступает и как их творец, не только как их объект, но и как субъект» [Удодов: 1975, 44].

Человек не только формируется обстоятельствами, но в большей или меньшей степени им противостоит и противодействует. Такова динамика субъективного и объективного, личного и социального в человеческом индивидууме, и в первую очередь в личности художника как высокоразвитой личностной организации. Чем выше художник, тем больше в нем развито личностное начало, и тем больше это личностное связано в нем со своим временем, ибо, как сказал Герцен, только «одной непосредственности представлено право независимости от духа времени» [Герцен: 1954, 327].

Личность Лермонтова до сих пор во многом остается психологической загадкой, не поддающейся однозначным определениям. Сто с лишним лет назад А.В. Дружинин, отмечая поражающую самобытность личности поэта, писал: «загадочность, ее облекающая, еще сильнее приковывает к Лермонтову помыслы наши...» [Гиллельсон и Мануйлов: 1972, 380]. Развивая свою мысль, Дружинин указывал на крайнюю противоречивость восприятия современниками личности поэта, многие из которых говорили «о поэте как о существе желчном, угловатом, испорченном и предававшемся самым неизвинительным капризам» [Гиллельсон и Мануйлов: 1972, 309].

И тут же приводим отзывы другого рода, «отзывы людей, гордившихся дружбой Лермонтова... По словам их, стоило только раз пробить ледяную оболочку, только раз проникнуть под личину суровости..., чтоб разгадать

сокровища любви, таившиеся в этой богатой натуре» [Гиллельсон и Мануйлов: 1972, 296].

«В Лермонтове было два человека», - говорит близко знавшее его лицо.

Сосуществование в личности поэта его подлинной сущности и защитных масок, прикрывающих его любящую и легкоранимую душу от досужих соглядатаев, - результат исторически сложившейся системы поведения и взаимоотношений в современном ему обществе.

Личность всегда выполняет ту или иную социальную роль. Осознавая себя и свое место в обществе, человек задумывается и о своей личной социальной ответственности. У обезличенного индивида нет такой проблемы: для него история делается «сама собой» и даже его собственные поступки определяются не им, а какими-то внешними силами – богом, обстоятельствами, «объективными факторами», великими мира сего.

В связи с «театрализованностью» отношений в обществе, лицемерие которых повседневно разоблачается жизнью, чувство противоречия, двойственности испытывает Лермонтов и все его поколение. Поиски смысла жизни индивидуального существования упираются в вопрос о том, куда идет общество в целом, во что верить, к чему стремиться. Внутренняя опустошенность личности своеобразно преломляет в себе духовный кризис господствующей идеологии.

«В любом человеческом поведении присутствует момент представления, игры. Ожидания окружающих и собственные представления личности об этих ожиданиях заставляют ее учитывать их в своем поведении» [Кон: 1999, 555].

В центре внимания Лермонтова – проблема «личность и общество», ставшая особенно важной в России 1830 –х годов. Драматургический конфликт лермонтовских пьес основан на трагическом столкновении благородного героя с враждебным окружением; герой как бы вырастает из всего предшествующего романтического творчества писателя: человек



сильных и ярких страстей, «с тяжелой ношей самопознания», постигающий несовершенство мира, одинокий, непонятный. Драмы Лермонтова проникнуты общими для всего его творчества темами и мотивами. Ведущими мотивами драматургии Лермонтова являются мотивы игры.

В свое время Ю.В. Манном была предложена следующая классификация мотивов игры у Лермонтова, которую составляют несколько групп образов.

Мотивы игры занимают в творчестве Лермонтова заметное место и могут быть поняты лишь в общеевропейском литературном контексте. Как показал Э. Курциус, мотивы игры входят в основной образный фонд европейской культуры. С древних времен игра фигурировала как философско-эстетическое понятие и как система изобразительных моментов, связанных с театральным искусством, карнавализованным действием (например, маскарадом), а также с разными видами игрового поведения в жизни: игра детей, карточная игра и так далее. Первоначальное использование игры и связанных с ней игровых мотивов отличает *полисемия*, предполагающая не только отрицательные (игра как неискренность, притворство, обман), но и позитивные значения.

Первая группа, сохраняя в основном позитивное значение игры, характеризует игровое состояние природных сил. Таков у Лермонтова играющий ребенок, образ которого является человеку в последние часы его жизни: гладиатор перед смертью зовет «детей играющих – возлюбленных детей» («Умиравший гладиатор»); о том, как он «в ребячестве играл», вспоминает Мцыри. Близок к этому и ряд пейзажных метафор: «играют волны» («Парус»), «студеный ключ играет по оврагу» («Когда волнуется желтеющая нива») и так далее.

Вторая группа образов, обнаруживая негативную, подчас откровенно сатирическую направленность, характеризует подчинение человеческого поведения воле другого, причем часто воле корыстной, эгоистичной. «Что

ныне женщина? создание без воли, /Игрушка для страстей иль прихотей других!» («Маскарад»). Звездич, по характеристике Маски, «людей без гордости и сердца» презирает, а «сам *игрушка* тех людей». Если при этом всеподчиняющая воля «другого» деперсонифицируется, приобретает характер некой надличной силы, то возникает третья группа образов: «игра счастья» - «игрою счастья обиженных родов» – «Смерть поэта» и так далее. Образы этой группы травестируют первоначальную, еще в древности сложившуюся, двучленную модель игры, поскольку в качестве субъекта последней выступает не высшая справедливая сила (платоновский бог, клейстовский кукольник) и не какое-либо злонамеренное лицо, но сила сверхличная и анонимная. Нечто играет человеком – образ, предвосхищающий тенденцию развития мотивов игры в более позднем русском и западно-европейском искусстве.

Наконец, мотивы игры могут определять и художественный строй произведения в целом: таков «Маскарад», где художественно реализуется метафора «игра-жизнь»: вступают в игру с иллюзиями и надеждами, как начинают жить; не выдерживают игры, как не выдерживают неумолимого гнева жизни. Игра в «Маскараде» представляет и особый тип социального поведения, предполагающий разрыв установленных связей, естественных и человеческих («все презирать: закон людей, закон природы»). Такое понимание игры предельно выражено в самохарактеристике Арбенина, который в ответ на реплику оскорбленного Звездича: «Да в вас нет ничего святого, / Вы человек иль демон?» – говорит: «Я? – игрок!».

Игровой план, таким образом, не остается в «Маскараде» на уровне однородной театральной метафоры, но обнаруживает в себе различные, вступающие в конфликт «виды» игры. С одной стороны, – это *маскарад* (и связанные с ним мотивы маски) как образ светской конвенциональности, санкционированный этикетом выход из колеи правил (проявление необычной откровенности, неожиданное обнаружение скрытого, в том числе

искреннего, подлинного), организованный, тем не менее, по своим законам и правилам. С другой стороны, – *карточная игра* шулеров, с ее отступлением от условности правил, таинственной неизвестностью, непредсказуемостью, азартом захватывающей борьбы с самим роком. В этом смысле карточная игра - антипод маскарада, причем на взаимодействии обоих видов игры основано все движение конфликта драмы, весь ее сложный социально-философский, «бунтарский» смысл. В целом, реализацией мотивов игры в творчестве Лермонтова во многом определяется философский и эмоциональный облик его творчества, которое, по характеристике В.Г. Белинского, поражает «душу читателя безотрадною, безверием и жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства» [Лермонтов: 1980, IV, 503].

Драматургическое наследие Лермонтова составляют пять пьес (не считая отрывка «Цыганы»): незавершенная стихотворная трагедия «Испанцы» (1830), драмы «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти», 1830), «Станный человек» (1831), «Маскарад» (1835), «Два брата» (1836), а также многочисленные наброски нереализованных сюжетов. Все они написаны в период 1830 – 1836 годов. Их объединяет общность внутренней проблематики: личные темы в них тесно переплетаются с острыми вопросами современности: поиском социально-нравственных идеалов, справедливых основ жизни. В своих лирических драмах автор с позиции воинствующего гуманизма гневно отвергает все, что сковывает свободный дух, свободную мысль, выступает против фальши, лжи, лицемерия.

Чтобы правильно оценить определяющие связи, соединяющие творчество Лермонтова с литературой Запада, необходимо прежде всего, помнить о характере идейных и художественных воздействий со стороны русской литературы, которые сказались на содержании его ранней деятельности.

«... Наш век есть век размышления. Поэтому рефлексия (размышление) есть законный элемент поэзии нашего времени, и почти все великие поэты нашего времени заплатили ему полную дань...» – утверждает В.Г. Белинский [Белинский: 1978, III, 89], рассказывая жизненную основу творчества Лермонтова. Дух философских, выражаясь языком 30-х годов, размышлений, отличающий лермонтовское время русской литературы, наполняет несомненно и драматургию Лермонтова.

Годы, сменившие пору преддекабрьского политического энтузиазма, стали временем интенсивного общефилософского осмысления жизни.

Литературно-художественная, критическая и философская мысль России искала новых и новых объяснений открывающимся перед нею широчайшим политическим, экономическим, правовым и нравственно-этическим проблемам. Соотношения между событиями 1812 и 1825 годов, отчетливо проявляющееся своеобразие исторического пути России, заставляли задуматься над вопросами об историческом развитии человечества, о дальнейших путях и перепутьях России.

Лермонтов ввергает своих героев в клокочущую атмосферу непрекращающейся ни на мгновение борьбы – с собою, с чувством, с предубеждением, с вереницей «самых ложно черных и ложно радужных надежд», с религиозными и философскими заблуждениями, уходящими вглубь веков, – с идеями фатума, судьбы, извечного предопределения участи каждой отдельной личности. Воля, крепнущая в этой борьбе, возводится в идеал красоты и величия; эстетика Лермонтова имеет под собою исторически сложившуюся этическую почву.

Лермонтов много переводил западноевропейской поэзии. Но помимо этого его начинает привлекать драматургия в самом преддверии 1830-х годов, того периода, в который поэт вступает как зрелый романтический лирик. Первый привлек его Шиллер – драматург. Вполне понятно, что ранние трагедии немецкого писателя с их свободолюбивым духом, с их

тираноборческим пафосом как нельзя более отвечали политическим устремлениям юного Лермонтова; в трагедии «Разбойники» нашла свое выражение близкая Лермонтову и по русскому фольклору разбойничья тема, а эпитафия представлял собой революционный лозунг: «На тиранов!» Молодой Шиллер – драматург был, так сказать, самым «декабристским» среди западноевропейских писателей конца XVIII века, известных в России.

Знакомство Лермонтова с Шиллером засвидетельствовано, помимо перевода 6 стихотворений в 1829 году, тремя упоминаниями о его ранних драмах («Разбойники», «Коварство и любовь»), из которых одно содержится в письме к М.А. Шан-Гирей того же 1829 года: «Помните, милая тетенька, вы говорили, что наши актеры (московские) хуже петербургских. [Как жалко, что вы не видали здесь «Игрока», трагедию «Разбойники».] Вы иначе думали» [Лермонтов: 1980, IV, 406].

А в «Странном человеке» (сц. IV) происходит такой обмен репликами:

*Вышневецкий.* Челяев! Был ты вчера в театре?

*Челяев.* Да, был.

*Вышневецкий.* Что играли?

*Челяев.* Общипанных разбойников Шиллера...

[Лермонтов: 1980, III, 216].

В той же пьесе (сц. V) еще называется «Коварство и любовь» Вл. Арбенин рассказывает своему другу Белинскому: «Я видел в театре: слезы блистали в глазах ее, когда играли «Коварство и любовь» Шиллера!..»

Через шиллеровскую переделку «Макбета» Лермонтов еще в 1829 году соприкоснулся с Шекспиром. К тому же 1829 году относится другое письмо Лермонтова к М.А. Шан-Гирей, где он, восторженно отзываясь о «Гамлете», пренебрежительно говорит о французской переделке трагедии и ратует за истинного Шекспира: «Вступаюсь за честь Шекспира <...> Начну с того, что имеете вы перевод не с Шекспира, а перевод перековерканной пьесы Дюсиса, который, чтобы удовлетворить приторному вкусу французов, не умеющих обнять высокое, и глупым их правилам, переменил ход трагедии и

выпустил множество характерных сцен...» [[Лермонтов: 1980, IV, 407].]. Здесь типичное отрицание «ложно-классической» эстетики драмы, представленной именно французскими писателями XVIII века, и отстаивание подлинного, неискаженного, неприукрашенного Шекспира, характерное для немецких драматургов и теоретиков драмы конца XVIII – начала XIX века (в том числе и для Шиллера), а так же французских романтиков 1820 – 1830-х годов.

В истории «русского Шиллера» одним из самых ярких и значительных эпизодов является соприкосновение творчества Лермонтова, преимущественно еще юношеского, с его драматургией. Возникновение этой связи относится уже к тому этапу в истории «русского Шиллера», когда немецкий писатель стал восприниматься в России именно со стороны своей социальной тематики, как драматург – «бунтарь», как автор «Разбойников» и «Коварства и любви».

Наиболее тесно соприкасаются с европейской традицией трагедия «Испанцы», драмы «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек». Анализ пьес позволяет исследователям говорить о существенных чертах, сближающих их с драматургией молодого Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь», «Дон Карлос») и выражающих в общности круга идей, жанрово-композиционных и стилистических принципов.

В трагедии «Испанцы» (1830) комментаторы видели целый «клубок» влияний, отражение интереса Лермонтова к ряду западноевропейских литератур, среди которых – и «Айвенго» В. Скотта, и «Эмилия Галотти», и «Натан Мудрый» и «Евреи» Лессинга, и «Эрнани» Гюго и «Дон Карлос» Шиллера.

В двух своих драмах, написанных после «Испанцев», то есть в «Menschen und Leidenschaften» (1830) и «Странном человеке» (1831), Лермонтов отказывается от стиха, от романтической декорации, от сюжета из прошлого чужой страны. Действие происходит теперь в современной автору

России, в том обществе, к которому он сам принадлежит, и фоном служит бытовая обстановка. Содержание обеих драм в большей степени автобиографично. Оно почерпнуто из действительности.

Преемственная связь с идеями, с характерными творческими принципами Шиллера продолжается в прозаических драмах Лермонтова. Он еще больше приближается здесь к драмам Шиллера раннего периода и более всего к «Коварству и любви». Эта связь сказывается и в общей патетичности речей положительных персонажей Лермонтова, в их манере думать, реагировать на события, вести себя.

Семейный конфликт, служащий исходной точкой ранних драм Шиллера (борьба между двумя братьями в «Разбойниках», столкновение отца с сыном в «Коварстве и любви»), быстро перерастает в конфликт социальный, в конфликт между положительным молодым героем и несправедливостью, господствующей в обществе, в активную борьбу. Молодой герой становится носителем социального протеста, и тем самым он уже оказывается до некоторой степени вне рамок привычного статического уклада жизни, являющегося фоном (особенно в «Коварстве и любви»).

Прозаические драмы Лермонтова гораздо более камерные, чем драмы Шиллера. Трагический герой Лермонтова погибает, не успев соприкоснуться с более широкой средой, выйти за пределы семейного или светского круга.

Социальный протест Лермонтова – драматурга, выраженный в речах главного героя каждой из драм, направлен против отношений, господствующих в его (автора и героя) семейном кругу. Тема семейного раздора у Лермонтова теснейшим образом связана с фактами его собственной биографии, но, тем не менее, и характер постановки идейных и психологических проблем, связанных с нею, и словесные средства в разборке этой темы не оторваны от литературной традиции.

Б.М. Эйхенбаум в статье «Литературная поэзия Лермонтова» внимательно прослеживает предположительные философские истоки

взглядов Лермонтова и тех этических проблем, которые он ставит в своих произведениях, в частности драматических. Исследователь указывает в этой работе на близость проблематики Лермонтова к этике Шеллинга в той ее части, где идет речь о соотношении между добром и злом и разрешается мнимое противоречие между этими двумя понятиями, утверждается их взаимосвязь и соотносительность.

Прогрессивное осмысление шеллинговой теории добра и зла, как замечает Б.М. Эйхенбаум, было чревато выводами не только морально-этического, но и социального порядка: «Из этого учения можно было почерпнуть идейные силы для борьбы не только с так называемой «добродетелью», лишенной энтузиазма, и тем самым с «небом», но и с политической тиранией и реакцией» [Эйхенбаум: 1961, 178]. И неслучаен круг литературных произведений, связываемых по характеру идей и проблем с философской системой Шеллинга: «Учение Шеллинга о зле как о силе, рожденной из одного корня с добром, стояло для Лермонтова в одном ряду с такими вещами, как «Каин» Байрона, как «Разбойники» Шиллера» [Эйхенбаум: 1961, 61]. (Само собой разумеется, что для драматического жанра подобная проблематика не могла не иметь вполне специфических последствий. Нельзя не согласиться с Б.М. Эйхенбаумом, когда он, по поводу «Маскарада», говорит о том, что «здесь, кроме Шеллинга и Байрона, сыграл роль, вероятно, и Шиллер, тем более что дело касается главным образом драматургии, особенно обостряющей проблему добра и зла» [Эйхенбаум: 1940, 98].

Постоянной темой драматургии «Бури и натиска», и Шиллера, и современной Лермонтову мелодрамы, и драм французских романтиков являются социальные антагонизмы, приводящие к катастрофам в личной жизни персонажей. Эта особенность нового западноевропейского театра, тесно связанная со всей ее идейной и художественной системой, несомненно, выражает не только прогрессивные, но порою даже и революционные



политические тенденции драматургов. И в данном случае для нас, конечно, дело не в том, заимствовал ли Лермонтов эту особенность у своих западных предшественников и современников, а в том, что он в самых ранних своих драматических замыслах уже идет в идейном русле прогрессивной мировой драматургии.

Та линия творческого развития, которая представлена драматургией Лермонтова, видимо, исчерпывает себя к 1836 году, после которого поэт уже к ней не возвращается. На путях перехода от романтизма с его условностями и преувеличиваниями в характерах и в элементах фабулы к методам реалистического изображения жизни, сказывающиеся в «Герое нашего времени», шиллеровское начало (по крайней мере в той форме, в какой Лермонтов его воспринимал) утрачивает для него художественный интерес.

Но огромная положительная роль, которую могли сыграть в развитии Лермонтова ранние драмы Шиллера, выражается в том, что их идейное содержание дало Лермонтову новые опорные точки для более четкой и более острой постановки идейно-философских проблем, всегда занимавших его, возникавшие и в драмах и отсюда переходивших в другие жанры (в частности – в поэму), где они получали у него более полное художественное разрешение. Проблемы эти – проблема героя в его соотношении с обществом, средой, проблема протеста против судьбы, против условий, предопределяющих течение жизни героев, проблема сомнения в справедливости мирового порядка. Рассуждения Юрия Волина в драме «Люди и страсти», Вл. Арбенина в «Странном человеке», Александра Радиона в «Двух братьях» представляют собой подробную разработку (в прозаичной форме) тех мыслей, а отчасти – тех образов, какие проходят и в хронологически параллельных и в более поздних произведениях лирики Лермонтова, а также в его поэмах.

## 2.2. Особенности психологического изображения героя в ранней драматургии М.Ю. Лермонтова

Драматургия Лермонтова во многом автобиографична. Сюжетные ситуации пьес Лермонтова – следы реальных жизненных впечатлений – от семейных распрей в «Menschen und Leidenschaften» до юношеской любви к Н.Ф. Ивановой («Странный человек») и В.А. Лопухиной («Два брата»). Лично пережитое для Лермонтова – повод к созданию более или менее глубоких обобщений. Семейные, узко интимные коллизии представлены в связи с социальными отношениями эпохи, нравственно-философскими конфликтами.

Преломление биографического материала в художественном творчестве не противоречит традициям литературы. В лирике Лермонтова, как и в литературе вообще, автобиографичность связана со стремлением к подлинности выражения переживаний, конкретности в передаче психологических движений и событий. Поскольку автор предлагает конкретность в создании образа лирического героя или центрального персонажа (в драмах и в прозе), близкого, но не тождественного автору, в нем воплощены две противоречащие друг другу тенденции – к субъективности и к общезначимости.

Творчество Лермонтова 1830-1832 годов носит в целом обнаженно автобиографический характер: главные герои лирики и драм наделены присущим самому поэту комплексом переживаний, личная подлинность которых удовлетворяется жизненными обстоятельствами и внешними приметами его биографии. Лермонтов стремится убедить в невыдуманности, неподдельности юношеских романтических чувств и прибегает для этого то к прямым указаниям на правдивость запечатленных событий, то в форме дневника или исповеди, то к введению соответственных портретных и

возрастных характеристик. Той же цели – жизненной и достоверной поэтичности – служат упоминания о местах, где происходили те или иные события (например, «Видение», «Вадим»).

Биографическая реальность для Лермонтова не просто материал лирических признаний. Автобиографичность становится принципиальной установкой его раннего творчества, начальной ступенью личной передачи романтических чувств. Однако спаянность автобиографических черт с общеромантической идейно-эмоциональным комплексом уже предопределяла выход за пределы личного опыта поэта. Единичным жизненным фактам Лермонтов придает оттенок исключительности, «повышает» в своем значении. Лермонтовская автобиография, помимо тенденции к жизни и художественной достоверности, к нравственной оправданности собственных переживаний, заключала в себе последовательное стремление Лермонтова подчеркнуть личностный характер философского размышления своего лирического героя (см. стих «1831-го июня 11 дня»).

Есть, вместе с тем, известное несоответствие самого принципа изображения образа лермонтовского героя с точки зрения «вечности» и стремления Лермонтова вводить в раннее творчество реальные приметы своей биографии, конкретные даты и адресаты.

Различные тенденции в тематике ранних драматургических опытов, отражающие движение творческой мысли, привели к сочетанию «высокого» с «низким», «поэзии» с «прозой». Изображение семейного быта с элементами автобиографизма сочетаются с поэтической созерцательностью, мечтательностью, романтическим пафосом, приподнятостью речи, страстностью исповеди в монологах героя, обличением уродливых сторон действительности, обывательской ограниченности, социального зла.

В произведениях Лермонтова сюжетная канва не всегда совпадает с внутренней темой. Нет основания, например, рассматривать «Испанцев» как

историческую трагедию, искать в ней изображение эпохи инквизиции в Испании, требовать соблюдения хронологии внешних событий. Испания – условный фон, обрамление внутреннего содержания драмы.

«Испанцы» – первое законченное драматическое произведение Лермонтова (1830), трагедия. Интерес к испанской теме характерен для Лермонтова («Две невольницы», «Исповедь» и другие) и отражает общественное внимание тех лет к событиям Испанской революции 1820 – 1823 годов. К этому времени относится и увлечение семейным преданием о происхождении его рода от испанского герцога Лермы.

В сюжете трагедии соединены приметы разных периодов испанского средневековья (XV–XVII вв.), которое служило для Лермонтова своего рода символом жестокой, антигуманной сущности жизни и открывало простор для политических аналогий с русской действительностью. Обобщенность и романтическая условность изображения сочетаются с конкретностью исторических деталей и национального колорита.

«Испанцы» – одно из значительных явлений русской романтической драматургии 30-х годов. Лермонтов явился продолжателем декабристских трагедий, протестуя против сословных и национальных предрассудков, против ложных общественных норм. Обостренная обличительная тенденция трагедии Лермонтова имеет общие корни с его политической лирикой 1830-х годов.

В «Испанцах», как и полагается романтической драме, один герой. Остальные действующие лица призваны как бы разъяснить его внутреннюю драму. В образе Фернандо, в его личности, его жизненной судьбе много общего с другими героями произведений Лермонтова. Сила духа, верность высоким идеалам ставят Фернандо в один ряд с теми образами, в которых проявилась мечта поэта о героической личности (стихи 1830-1831, «Боярин Орша», «Мцыри»).

В драме реализуются различные мотивы творчества Лермонтова, перешедшие от лирики в драматургию. Это такие мотивы, как одиночество, любовь, обман, мщение, мотив судьбы, игры и прочие, которые присутствуют в драме. Все мотивы составляют напряженную внутреннюю психологическую жизнь главного героя Фернандо.

Фернандо говорит о себе, терзаемый муками одиночества:

*...совсем, совсем забытый сирота!..*

*В великом божьем мире ни одной*

*Ты не найдешь души себе родной!..*

[Лермонтов: 1980, III, 234].

Помимо этого, на протяжении всей трагедии проходит как сквозная тема сила чувства, верность чувству, тема, которая двумя годами позже приобретает в лирике Лермонтова трагическую окраску. Когда Фернандо стоит перед выбором «позор» или «смерть», он без колебаний выбирает последнюю. Спасая Эмилию от позора («Она моя ... и честь ее моя ...») он спасает свое чувство к ней от осквернения, защищает свою любовь и честь до конца, не щадя жизни. После гибели Эмилии он клянется «любить ее одну».

Фернандо знает, что его ожидает, и спокойно идет на казнь. Он верен себе до конца.

Перед героями Лермонтова всегда стоит вопрос о чести, благородстве, человеческом достоинстве. Фернандо говорит Алварецу:

*Ты можешь кровь мою*

*Испить до капли, но честь, - но честь*

*Отнять не в силах ...*

[Лермонтов: 1980, III, 239].

Он обращается к Моисею, стоящему на коленях перед Соррини, со словами:

*Встань! Встань! не унижай себя пред ним,*

*Будь горд, как Я, - иль ты не мой отец!*

*Встань – и учись ненавидеть, презирая.*

[Лермонтов: 1980, III, 242].

Присутствие в драме Лермонтова «еврейской темы» едва ли можно объяснить литературной традицией обращения к библейским сюжетам; по мнению Эйхенбаума [Эйхенбаум: 1986, 8]. Фернандо говорит: «Я бедный, бедный странник ... ». Его образ служит как бы символом разбросанного по всему миру народа-странника, гонимого народа. Образ странника близок и дорог Лермонтову; он не раз встречается в его лирике и поэмах:

*Я пробежал страны России,  
Как бедный странник меж людей. (1829)*

[Лермонтов: 1980, I, 14]

*Он на земле был только странник,  
Людьми и небом был гоним. (1831)*

[Лермонтов: 1980, III, 134]

*Я в мыслях вечный странник. (1839)*

[Лермонтов: 1980, IV, 94]

В пьесе присутствует элемент некой предсказуемости, который в «Маскараде» получит свое дальнейшее развитие. А пока - это прозрачные, неглубокие намеки на возможное дальнейшее развитие действия.

Так, в самом начале Соррини рассказывает об истории грешниц любви – иносказательная форма предположительной развязки отношений Эмилии и Фернандо, но только меняются акценты – в истории жертва инквизиции женщина, в пьесе – Фернандо.

Еще одно «предсказание» – об участии Эмилии: бродяги, разговаривая между собой, вспоминают, как они однажды похитили для Соррини одну красивую дворянку.

Помимо представленных мотивов, в пьесе реализуется и мотив игры, через который Лермонтов демонстрирует безысходность жизни героя, его вынужденность жить в двух мирах одновременно – в своем истинном, где можно сказать самому себе правду, и в том, который соответствует ожиданиям общества. Необходимо сразу оговориться, что нашим путеводителем в определении этого двухпланового мира, двойственности

личности героя будут служить в первую очередь авторские ремарки, типа – «в сторону», «один», «про себя» и прочие, которые помогут нам выявить в тексте драмы игровое поведение персонажа.

Необходимо отметить, что под игровым поведением мы понимаем, прежде всего, двойственность натуры персонажа – его способность существовать, с одной стороны, в предлагаемых исторических, политических, общественных условиях, с другой – в мире собственных переживаний. Исходя их психологического определения полимотивированности деятельности человека, мы сможем сказать, что любой поступок персонажа и его эмоция представлены в двух видах – официальном – публичном, общественно одобряемом, общественно ожидаемом и настоящем, искреннем, соответствующим актуальному переживанию.

В «Испанцах» носителем игрового характера является отец Соррини.

Итак, отец Соррини – представитель церкви, святой инквизиции средневековья. Его игра являет собой социального рода игру, обусловленную выполняемой им в обществе функцией, ролью священнослужителя. Данный вид игры не находит своего отражения в классификации Ю.В. Манна, однако в нашей работе его выделение необходимо, так как мы сталкиваемся с ним при анализе произведения.

Кроме этого, хотелось бы подчеркнуть, что автор своими ремарками выстраивает для нас систему психологического содержания образа персонажа. Соррини не так прост, как кажется на первый взгляд, в чем мы убедимся при детальном анализе пьесы.

Уже с первого своего появления в пьесе Соррини обнаруживает чувства (авторская ремарка), *не соответствующие его роли*, но непременно от него ожидаемые окружающими. Ожидания света законны: каждый должен выполнять предписанные ему в соответствии с социальным положением

требования. Соррини хорошо знаком с ними и потому добросовестно их выполняет.

Алварец

*Как поживаете, святой служитель божий?*

Соррини

*(кланяясь, с притворством глаза к небу)*

*Помилуйте, я лишь смиренный раб его*

*И ваш слуга покорнейший.*

[Лермонтов: 1980, IV, 133]

Необходимый ритуал приветствия завершен, теперь можно ненадолго Отдаться своим мыслям.

Соррини

*(в сторону)*

*Так жалко, что его карманы пусты,*

*А то набил бы я свои потуже.*

[Лермонтов: 1980, IV, 133]

На наших глазах происходит расшифровка ремарки «с притворством», которая относится к реплике, где идет указание на 2-х адресатов: бога – «раб его» – и Алварца – «вам слуга покорнейший». В истинных чувствах Соррини относительно Алварца мы уже имели возможность убедиться, теперь обратимся к другой, не менее интересной сцене, где развенчивается утверждение Соррини, что он якобы является «рабом» Господним.

Соррини

*Вы согласитесь,*

*(показывая на крест)*

*этот крест смиренью учит*

*Меня. Тот, кто на нем распят.*

*Моим примером должен быть – и я,*

*Как мог свою обязанность исполнил.*

Слуга Соррини входит с письмом и отдает его своему господину.

Слуга.

*Отец Соррини! вот письмо от бедной.*



*Лишь только вы ушли, она явилась в дом наш.*

Соррини.

*Да от кого письмо, - какая крайность?*

Слуга.

*От бедной женщины, которую прогнали*

*Намедни вы...*

Соррини.

*(прерывает его)*

*И нынче приходит велел.*

Слуга.

*О господин мой, как она жалка;*

*Я, слыша речь ее, расплакался*

*Шесть, семь ребят в лохмотьях ...*

*...как я вообразил их крик:*

*«Мать! дай нам хлеба, - хлеба ...мать! – дай хлеба!»*

*Признаться сердце сжалось у меня.*

Соррини.

*Молчи, молчи – не то и я заплачу!..*

*О боже мой, пошли благословенье*

*На бедную, забытую семью.*

*Услыши недостойного молитву.*

*(слуге громко)*

*Дай пять серебряных монет – да от меня –*

Слуга смотрит на него. Соррини подходит и говорит *тихо*.

*Ступай; дай ей одну!..*

Слуга

*Да сжальтесь!..*

Соррини.

*(топнув, громко)*

*Как? Много?*

*Добра не делаем мы никогда довольного...*

[Лермонтов: 1980, IV, 136-137]

Соррини ведет себя как истинный актер, хорошо знающий сценарий действия и регулирующий даже в нужных местах, в зависимости от значимости сообщаемого, интонацию своей речи.

Соррини понимает, что у Алвареца ему не удастся ничем поживиться. Однако он вовсе не тот человек, который сможет уйти просто так, не получив хоть какой бы то ни было компенсации за расстроенные надежды («как жалко, что его карманы пусты»). Соррини обращает свой взор на Эмилию, дочь Алвареца. Для того, чтобы заполучить ее, Соррини необходим план, рождение которого не заставляет себя ждать. В первую очередь ему необходимо запугать Алвареца и донну Марию с тем, чтобы, получив над ними власть, которую ему дарует их страх, он мог манипулировать ими в своих интересах. Соррини рассказывает историю о грешной любви, в которой женщина отравила своего возлюбленного. При этом Соррини, как тонкий психолог, со страшной лаконичностью, для произведения большего впечатления, описывает казнь несчастной.

*Преступницу наказывали долго,  
Именье в пользу церкви отобрав, -  
И, наконец, замучили до смерти.*

Все содрогаются.

[Лермонтов: 1980, IV, 148]

Цель практически достигнута, семья Алвареца во власти Соррини, но чтобы казаться более убедительным, он произносит в конце:

*Вот следствия любви!.. страшись, Эмилия.*

[Лермонтов: 1980, IV, 148]

Проецируя последней репликой все сказанное им ранее на действительную ситуацию Эмилии, Соррини лишний раз обезопасил себя на случай неудачи. Но он произвел должное впечатление. Теперь он достиг своей цели, теперь он может играть ими, он победил. И это доставляет ему удовольствие.

Соррини  
(радостно *в сторону*)  
*Они меня боятся.*

[Лермонтов: 1980, IV, 152]

Здесь реализуется вторая группа образов игры по Ю. Манну, – игра человека человеком, подчинение поведения одного воле другого.

Однако на этом план действия Соррини по «завоеванию» Эмилии не завершается, он только начинает разрастаться, как снежный ком. Для того, чтобы похитить Эмилию, ему нужен сообщник в доме Алвареца. И он его находит. Это донна Мария, мачеха Эмилии. Соррини разрабатывает план, благодаря которому он мог бы заполучить помощь и молчание донны Марии. Идет очень точный расчет, который не может иметь погрешностей.

Здесь уже происходит усложнение интриги: одна начатая игра (с Эмилией) ведет за собой другую (с донной Марией), на реализацию обеих этих игр направлена еще одна, третья, – с бродягами, которые помогают Соррини осуществить его замыслы.

Я к ней подмазаться хочу, чтобы она  
Не помешала нам похитить дочку,  
Она на это, верно, согласится,  
Затем, что если дочери не будет,  
То ей именье все достанется  
По смерти мужа ... а его кончины час  
Она приблизит уж по-своему.

[Лермонтов: 1980, IV, 154]

Соррини манипулирует уже не просто человеческим поведением, он играет душой, пусть алчной, но все же душой донны Марии. Он использует в этой игре слабости души Марии для достижения своей цели – сделать ее своей «сотрудницей», своей рабой, ведь она, даже при желании все поведать церкви, была бы обречена на костер инквизиции, о чем недвусмысленно дал ей понять Соррини во время своего визита в дом Алвареца. Поэтому он играет с донной Марией наверняка.

Соррини - азартный игрок, не останавливающийся ни перед чем для удовлетворения своего желания, он игрок ва-банк:

*... готов я всю казну  
Мою отдать вам...только б вы  
Эмилию мне привезли! – что только можно,  
Яд, страх, огонь, мольбу употребите,  
Убейте мачеху, служителей, отца,  
Лишь мне испанку привезите...*

[Лермонтов: 1980, IV, 154]

Лермонтов постепенно обнажает перед нами душу Соррини. Сначала его личное представление – поведение Соррини в кругу ему равных; затем мы узнаем, что они о нем думают другие:

*Алварец  
... он такой смиренный,  
Что и не знаешь, что сказать ему.  
Боюсь таких людей, которые всегда  
На языке своем имеют: да! и да!  
Хоть сердятся они – не знаешь извиняться,  
Затем, что с виду всем довольны.*

[Лермонтов: 1980, IV, 142]

Далее слышим о Соррини из уст бродяг, его слуг:

*... наш Соррини плутни затевает  
опять. Уж эти угощенья не к добру.*

[Лермонтов: 1980, IV, 149]

Несмотря на то, что характеристику Соррини дают люди, разных сословий, она являет собой суть одну – человек, не заслуживающий доверия, всегда умеющий выкрутиться даже из, казалось бы, безвыходной ситуации, в чем мы имеем возможность убедиться в финале драмы, когда на костер инквизиции вместо него взойдет Фернандо.

Но вот, наконец, Соррини остался один. Теперь он может сбросить маску, о которой говорит при встрече с Эмилией.

*(в сторону)*

*... нелегко*

*Она избегнет рук моих – мне трудно  
Носить поныне маску – и что ж делать?  
Того уж **требуется** мой сан. Ха! ха! ха! ха!*

[Лермонтов: 1980, IV, 137]

Но сейчас он один и может снять с себя то, наличие чего *требуется* свет – маску. Соррини, довольный тем, что все его указания относительно Эмили и донны Марии выполняются, отдается теоретическим изысканиям по поводу приобретения власти над людьми. Он излагает, каким образом это достигается.

*Когда ты хочешь непременно,  
Чтоб что-нибудь не сделали иль сделали,  
То говори, что ты уверен в людях;  
И самолюбие заставит их  
Исполнить трудное твое желание...*

[Лермонтов: 1980, IV, 156-157]

Соррини нашел для себя Архимедов рычаг, которым он переворачивает душу человека, владея ею безгранично. Играя тайными струнами человеческого самолюбия, он вершит свои злодеяния, прикрываясь саном благочестия и святости. Однако все, что знает Соррини, направлено ему на службу – на удовлетворение его низменных страстей.

Позднее, уже в прозе, в «Герое нашего времени», Печорин пишет в своем дневнике: «самолюбие – рычаг, которым Архимед хотел приподнять земной шар!»

Соррини по истине трагический персонаж. Зная всю подноготную «святой инквизиции», он разуверился не только в величии Церкви, но и в могуществе Божьем, раз он позволяет существовать такому порядку, мироустройству, где все и вся решает «металл, в земле открытый». Бога нет в этом мире, так как любой ценою золото может претендовать на его промысел: и карать, и прощать.

*Что значит золото? – оно важней людей,  
Через него мы сможем оправдать  
И объявить, - через него мы можем,  
Купивши индульгенцию,  
Грешить без всяких дальнейших опасений  
И, несмотря на это, попасть в рай.*

[Лермонтов: 1980, IV, 157]

*Хотя б она была моей последней жертвой -  
Последней?.. Будто нету денег у меня,  
Чтобы купить еще на десять лет  
И больше отпущения грехов!  
Грехов! ха! ха! ха! ха! – на что оно годится  
Для тех, которые ему душой не верят?  
А я и без него умею обойтись.*

[Лермонтов: 1980, IV, 156-157]

В монологе слышится горечь разочарованного человека. Соррини отказывается от Бога, потому что «ему душой не верит». Душа Соррини мучается и страдает от осознания ничтожности устройства бытия. Он не нуждается даже в «отпущении грехов», потому что «на что оно годится», если все вершит золото и он может «купить» его.

Примечателен, на наш взгляд, следующий композиционный момент. После речи Соррини, идет застолье у бродяг, на котором они определяют цель жизни Соррини.

3-й испанец

*Мы делаем злодеяния, чтобы жить,  
А он живет – чтобы злодеяние делать!..*

[Лермонтов: 1980, IV, 160]

Отсюда мы видим, что то, о чем говорил Соррини, является результатом его жизненного опыта. Все, что облечено в слова, выстрадано им на протяжении жизни, его экспериментах – игр над людскими страстями.

История посвящения Соррини такова, что его насильно постригли в монахи и определили на службу Богу. Но юноша вскоре разочаровался:

сначала в форме служения, а потом и в объекте служения. Но «выбор» сделан и обратной дороги нет. Соррини искусно приспособляется к «святой» среде, презирая ее, но живя по ее законам. Соррини отделили от мира реальной действительности – сделали священником, но уже сам он прошел полный путь отчуждения и от Бога. И вот, оставшись один, Соррини отдается на растерзание своим мыслям. Он честен перед собой, прекрасно осознает свои пороки, зная их истоки.

*Когда я сам с собою, то никак  
Себя я не щажу. Зачем? – Я плут.  
Я это знаю сам, зачем скрываться  
Перед собой? – Я плут, но умный плут.*

[Лермонтов: 1980, IV, 164]

Нечто подобное – по силе откровения с самим собой - мы встречаем позже в дневнике Печорина: «Признаюсь еще, чувство неприятное, но знакомое пробежало слегка в это мгновение по моему сердцу; это чувство – было зависть; я говорю смело «зависть», потому что привык себе во всем признаваться...» [Лермонтов: 1980, VI, 257].

Соррини хорошо постиг науку святой инквизиции. С горечью он говорит:

*Великий инквизитор обещал  
У нашего отца святого выпросить  
Мне шапку кардинала, если я  
Явлюсь ее достойным – то есть  
Обманывать и лицемерить научусь.*

[Лермонтов: 1980, IV, 161]

С одной стороны вроде бы все ясно: главные умения служителей и кардинала – обман и лицемерие. Соррини это прекрасно понимает. Лишь при условии совершенного владения этим «оружием» возможно чего-либо достичь. Но в то же время, Лермонтов употребляет здесь сослагательное наклонение – «если я ...научусь». Таким образом, выходит, что Соррини, несмотря на его поведение и поступки, все же сохраняет в своей душе нечто

живое. Уместным, на наш взгляд, будет здесь употребление для иллюстрации внутреннего состояния Соррини записи из дневника Печорина: «Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла... умерла... тогда как другая шевелилась и жила...» [Лермонтов: 1980, VI, 243].

Именно это «живое» и вынуждает Соррини протестовать против лицемерия инквизиции, восставать против Бога и религии как способе ограничения человеческой свободы.

*Безумец тот, кто думал удержать  
Ничтожным правилом, постановленьем  
Движение природы человека;  
Он этим увековечил грех – и только,  
Дал лишний совести укор и между тем  
Желание усилил запрещеньем!*

[Лермонтов: 1980, IV, 163]

Соррини выступает против извращения религией человеческой природы. Он не верит в возможность существования такого закона, который бы сумел удержать в узде развитие человека.

Соррини выходит на арену политических сил, бросает Богу вызов. Пробивается наружу демоническое начало Соррини – он отказывается от Бога. Но и в этом отказе сокрыто трагическое противоречие: отказался от Бога, но под его же началом и вынужден пребывать во власти законов религии, помимо того, что он существует в своем мире, созданном по своему подобию.

Как и любой лермонтовский герой, Соррини задается извечным вопросом «зачем я жил?» в мучительных поисках ответа. И в том, как он это делает, ставит его рядом с Печориным.

(смотрит на часы.)  
*Я жил! Зачем я жил?*

[Лермонтов: 1980, IV, 168]



«Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?...». Однако Печорин уже идет дальше в своем развитии трагического сознания. «А, верно, она существовала, и, верно, было мое назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные...» [VI, 298].

*...ужели нужен*

*Я богу, чтоб пренебрегать его закон?*

[Лермонтов: 1980, IV, 168]

«Неужели, думал я, мое единственное Назначение на земле – разрушать чужие надежды?.. Какую цель имела на это судьба?» [Лермонтов: 1980, VI, 229].

*Я жил, чтоб наслаждаться...*

[Лермонтов: 1980, IV, 169]

«...я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных...» [Лермонтов: 1980, VI, 229].

*...наслаждался,*

*чтоб умереть...умру...а после смерти?*

*Исчезну! – как же?... да, совсем исчезну ...*

[Лермонтов: 1980, IV, 169]

«И, может быть, я завтра умру!...и не останется на земле ни одного существа, которое поняло бы меня совершенно ... живешь – из любопытства: ожидаешь чего-то нового ... смешно и досадно [Лермонтов: 1980, VI, 229].

Таким образом соотносится мироощущение персонажей ранней драмы Лермонтова и его прозы, что позволяет нам заключить, что Соррини – ближайший прообраз Печорина.

Соррини не находит смысл своей жизни и противопоставляет себя Богу, создавая свой мир, свою религию, свою веру:

*О наслажденье! я твой раб, твой господин!*

[Лермонтов: 1980, IV, 172]

Соррини живет в своем мире как творец и в то же время как раб, но живет он по своим законам, в собственном созданном мире, куда нет доступа ни Богу, ни человеку. Он один.

Та же картина индивидуального мирообразования встретится нам позже в прозе Лермонтова, где в процессе эволюции этого мотива подобный протест с выстраиванием собственного мира в сознании героя, сочетаясь с его игровым характером, выливается в новую организацию игры – игры с судьбой.

### **2.3. Психологизм художественного изображения героя в драме «Маскарад»**

Драма «Маскарад» М.Ю. Лермонтова (1835-36), вершина его драматургии. Лермонтов продолжил и развил здесь основные линии, намеченные в юношеских пьесах, и в то же время «Маскарад» – произведение иного художественного уровня, свидетельствующее об огромных возможностях Лермонтова-драматурга. Это единственная драма, которую Лермонтов предназначал для театра и упорно добивался ее постановки на сцене.

«Маскарад» тесно связан с выдающимися достижениями русской и западноевропейской драматургии. В пьесе отчетливо прослеживается воздействие характерного для Ф. Шиллера «принципа двойного страдания» (сочувствие к жертве, и к «палачу»). Заметно преломление драматургических принципов У. Шекспира – в характере романтической приподнятости, отличной от ранних драм, своеобразной монологичности, углубленном психологизме, мотиве мучительной ревности («Отелло»), способе драматической развязки, развитию интриги.

Использованы в «Маскараде» и некоторые элементы русской и переводной мелодрамы. Особенно близки художественные принципы «Маскарада» и комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»: общая природа сценического конфликта, способ портретных характеристик второстепенных персонажей, приемы построения диалогов и так далее. Вместе с тем на развитии конфликта «Маскарада», на облике его героя лежит печать трагических 30-х годов XIX века. На смену общественной активности Чацкого приходит мрачное неверие Арбенина, острее и драматичнее развивается интрига, завершаясь гибелью героя, по-иному звучит мотив сумасшествия: не слух, не измышления злых языков, выдающие бессилие врагов Чацкого, а подлинное крушение личности, «гордого ума».

Художественное содержание драмы многослойно; оно представляет собой совмещение разных планов – от бытового, конкретно-социального до философского.

В пьесе изображен Петербург 30-х годов XIX века – средоточие лицемерия, фальши, эгоизма; широко отражены черты великосветского быта, увлечение столичной знати балами, карточной игрой, маскарадами. Большой известностью пользовались публичные маскарады в доме Эндельгардта, на одном из которых и происходит действие 2-ой сцены 1-го акта драмы Лермонтова. Не менее широко была распространена карточная игра. В облике главного героя есть нечто сходное с писателем Н.Ф. Павловым, который пользовался репутацией одержимого карточной игрой человека и которого Лермонтов знал лично, а также с некоторыми другими известными игроками того времени (композитор А.А. Алябьев, Ф.И. Толстой – Американец).

Тема карточной игры и маскарада широко представлена в западноевропейской литературе того времени («Тридцать лет, или Жизнь игрока» В.А. Дюканжа, «Маскарад» А.Ф.Ф. Коцебу и др.), а также в русской литературе («Испытание» А. Марлинского, «Игроки» А.А. Шаховского,

«Игрок в банк» А. Яковлева, «Семейство Холмских» Д.П. Бегичева, «Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Игроки» Н.В. Гоголя и др.).

Название драмы звучит символично: вся жизнь «большого света»- это маскарад, где нет места подлинным чувствам, и где под маской внешней благопристойности и блеска скрывается порок. Вместе с тем, как показывают исследователи (Ю. Манн), образы «маскарада» и «игры» обретают в драме Лермонтова весьма неоднозначный, сложный и взаимно контрастирующий смысл.

Прежде всего, необходимо заметить, что основные образы – «игра», «бал» и «Маскарад» – имеют не один, а два смысловых слоя.

Один слой увидеть легко – он лежит на поверхности.

Арбенин говорит князю Звездичу о «карточной игре», об «игроках»:

*Я здесь давно знаком, и часто здесь, бывало,  
Как колесо вертелось счастья.  
Один был вознесен, другой раздавлен им,  
Я не завидовал, но и не знал участия:  
Видал я много юношей, надежд  
И чувства полных, счастливых невежд  
В науке ... пламенных душою,  
Которых прежде цель была одна любовь ...  
Они погибли быстро предо мною ...*

[Лермонтов: 1980, IV, 345]

Идет иллюстрация параллелизма образа игра-жизнь. Вступают в игру с иллюзиями и надеждами, как начинают жить. Не выдерживают игры, как не выдерживают неумолимого гнета жизни. Капризы игры равносильны переменчивости фортуны, возносящей на вершину счастья или обрекающей на гибель («... один был вознесен, другой раздавлен им»). Сюда же относятся аналогии, вытекающие из омонимии: гнуть (в смысле удваивать ставку) и гнуться в жизни: «кто нынче не гнется, ни до чего тот не добьется». Перед нами известный, предопределенный традицией образ.

Таков же образ бала. Арбенин говорит:

*... жизнь как бал –  
Кружишься весело, кругом все светло, ясно ...  
Вернулся лишь домой, наряд измятый снял –  
И все забыл, и только что устал.*

[Лермонтов: 1980, IV, 328]

Почти то же самое говорит Арбенин о маскараде:

*Ну, вот и вечер кончен – как я рад.  
Пора хотя на миг забыться,  
Весь этот пестрый сброд – весь этот маскарад  
Еще в уме моем кружится.*

[Лермонтов: 1980, IV, 346]

Жизнь как игра. Жизнь как бал. Жизнь как маскарад. Старое гротескное уподобление.

Однако, Манн Ю.М. видит проблему в другом: «Если значение образов сходное, то почему пьеса стремится к накоплению однородного материала? Ради оттенков? Едва ли. В большом произведении искусства художественный смысл рождается более глубоким и принципиальным несходством и столкновением образов. И, кажется, не только не решен, но даже не поставлен вопрос о том, что образы «маскарада» и «бала», с одной стороны, и «игра» - с другой, несут в себе контрастные значения и что этот контраст определяет весь строй драмы» [Манн: 1987, 186]. Иначе говоря, под первичным смысловым слоем скрывается другой, более важный.

Маскарад – не просто образ жизненной борьбы, но борьбы над чужой личиной, образ скрытого соперничества. В русском романтизме это значение образа развил еще Е.А. Баратынский в поэме «Наложница» («Цыганка»):

*Признаки всех веков и наций,  
Гуляют феи, визири,  
Полишинели, дикари,  
Их мучит бес мистификаций ...*

[Баратынский: 2015, 132]

По Баратынскому, однако, «бес мистификаций» не прижился к русским сугробам: «К чему неловкая натуга? // Мы сохраняем холод *свой* // В приемах *живости чужой*» [Баратынский: 2015, 187].

Вера Волховская подчеркнуто появляется в маскараде без маски и просит поскорее сбросить маску Елецкого. Елецкому, правда, маска помогает – горячо и откровенно изливает он свое сердце перед Верой.

В драме Лермонтова «бес мистификаций» чувствует себя увереннее. Чужую личину носят свободно, как будто это собственное лицо.

*Вот, например, взгляните там,*

*Как выступает благородно*

*Высокая турчанка ... как полна!*

*Как дышит грудь ее и страстно, и **свободно***

[Лермонтов: 1980, IV, 357].

Хотя, возможно, как говорит Арбенин, «эта же краса к вам завтра вечером придет не полчасу». Маска уравнивает разные положения («Под маской все чины равны ...»); маска скрадывает душевные различия («У маски ни души, ни званья нет, – есть тело»); маска делает незаметными внутренние колебания и нерешительность. Но это не значит, что маскарад только ложь, а срывание маски – разоблачение лжи. Арбенин продолжает: «И если маскою черты утаены, // То маску с чувств снимают смело» [Лермонтов: 1980, IV, 354].

Чувств не только низких и, может быть, главным образом не низких. Маскарад – знак необычной естественности, откровенности, обнаружения того, что во вседневной жизни сдвинуто приличием и этикетом. Ю. Манн отмечает любопытное превращение: личина маскарада становится антимаской, а незакрытое лицо ежедневного общения – притворной маской. И в соответствии с этим баронесса Штраль, скрывающая обыкновенно «весь пламень чувств своих» под притворной маской благовоспитанности и холодности, будучи неузнанной, в маскараде говорит со Звездичем языком сердца и страсти.

Баронесса, однако, ни в чем не грешит против правил света. Она разрешает себе быть искренней там, где это допускается, и с окончанием маскарадного действия входит в свою обычную предписанную ей роль (хотя естественнее, казалось бы, ожидать обратного: выхода из роли).

Так нам открывается новая сторона «Маскарада». Сверх своей первичной иносказательности – жизнь вообще – он несет в себе более конкретную иносказательность: светское соперничество в «условленности» и санкционированности его правил. По определению, данному Ю. Манном, маскарад - *«образ самой светской конвенциональности, разрешаемой этикетом неправильности, включая и такую «неправильность», как искреннее чувство»* [Манн: 1987, 13].

Образ маскарада в драме постепенно выдвигается на первый план. Он вырастает в обобщение, объединяющее все остальное: «и суету бала, и жестокую игру, и пеструю сутолоку будней, сквозь которую одни пробираются робко и ощупью, другие – идут уверенно и самовлюбленно, третьи – ползут, перевоплощаясь, «применительно к подлости». Здесь идет борьба за обладание одной душой или «пятью тысячами душ». И вступая в нее, одни отваживаются предстать перед окружающими без маски, другие снимают ее по недалёковидности, а третьи остаются в маске, из страха попасть в постыдное положение и стать смешным. Ведь всем слышится, «смех толпы пустой и шепот злобных сожалений», а «коварный лепет молвы» и «стыд скрытого признанья» здесь страшны едва ли не более смерти. Жизнь представляется людям маскарадной мозаикой. Но перед каждым из них жизнь, как призрак, рано или поздно сбрасывает обманчивое покрывало и обнаруживает настоящее, трагическое лицо.

Бальный вихрь, маскарадное мельканье, а скрывается за этим этим второй план жизни – ее трагизм. И тогда маскарад вырастает во всеобъемлющий художественный символ.

Как и любой другой символ Лермонтова, это – не абстрактный прием, по мнению В. Турбина, лермонтовский символ – «средство познания мира. Он зовет углубиться в сокровенную диалектику бытия. Он нагляден и осязаемо реален» [Турбин: 1957, 94]. Вслед за В. Турбиным, мы хотели бы отметить, что символ Лермонтова – полон психологического содержания: действительно, он окунает в «сокровенную диалектику бытия», в котором герой остается один на один со своими страстями, страхами и чаяниями, что позволяет ему либо выстоять против внешнего мира, либо вести с ним внутреннюю борьбу. Именно данный художественный прием воплощения психологизма в драме делает пьесу в целом глубоко психологической.

«Маскарад» – романтическая драма о трагических судьбах мыслящих людей современной поэту России, об их порывах к действию и роковых заблуждениях.

В центре внимания автора – проблема личности, раздумья о судьбе человека, принявшего на себя тяжесть одинокого противостояния существующему порядку вещей.

Арбенин – один из тез персонажей Лермонтова, которые, не будучи его положительными героями, вместе с тем по умонастроению и взаимоотношениям с окружающим миром во многом близки автору и потому, естественно, в соответствии со своим характером нередко выступают как выразители его взглядов. Лермонтов наделил своего героя силой духа, мужеством, тоской по иной жизни. Сознание невозможности достигнуть духовной свободы, независимости, человеческого доверия и участия в том мире, где смещены понятия о сущности добра и зла, порождает трагическое мироощущение Арбенина.

«Я размышляю», – говорит Арбенин, оставшись наедине с Казариным. Он постоянно пребывает в «размышлении», и подобно ему, другие персонажи драмы напряженно анализируют поступки друг друга. Все время, точно замороженные одной мыслью, они размышляют о жизни, об ее



потаенном смысле. Каждый бьется над разгадкой преследующего их повсюду вопроса: «Что такое жизнь?» Степенью глубины постановки этого вопроса и содержанием ответа на него определяется место, занимаемое каждым из них в драме. Жизнь в представлении главного героя «Маскарада»

*... давно известная шарада*

*Для упражнения детей;*

*Где первое – рожденье! Где второе –*

*Ужасный ряд забот и муки тайных ран,*

*Где смерть – последнее, а целое – обман!*

[Лермонтов: 1980, IV, 356].

Арбенин появляется перед нами в момент относительного затишья. Кажется, он обрел счастье в любви. Прошлое его туманно и бурно. «Зло наскучило ему». Он жаждет душевной гармонии, «свободы и покоя».

В основе пьесы – романтический конфликт, связанный с тем, что центральный персонаж (Арбенин) проходит трудный путь отчуждения, разлада с окружением, что этот разлад достигает самых резких форм – бегства или изгнания из родного края, преступления и так далее. Такова общая схема происходящего.

Конкретная разновидность конфликта «Маскарада» – когда все предшествующее, весь пережитый героем процесс отчуждения (воплощенный в стадии «игры») отодвинут в предысторию, а действие начинается с его «возвращения» (Неясно, совмещается ли в «Маскараде» это возвращение (возрождение) с возвращением буквальным, географическим. Возможно, да. В своем монологе Арбенин упоминает о былых «странствиях»), с его новой попытки наладить взаимоотношения с людьми и жизнью.

И, как это свойственно центральному персонажу постромантического конфликта, горестный опыт прошлого до конца не изжит Арбениным; то и дело пробивается этот опыт на поверхность его сознания («... Иногда опять какой-то дух враждебный // Меня уносит в бурю прежних дней»)

[Лермонтов: 1980, IV, 362]. Именно незавершенность, неразрешенность конфликта постоянно держит Арбенина в напряжении. Интересным, на наш взгляд, является тот факт, что описанное ощущение героя является наглядной демонстрацией одного из механизмов психологической защиты личности – вытеснения, о котором З. Фрейд напишет гораздо позже. Именно в предвосхищении тех или иных явлений и заключается уникальность Лермонтова в психологическом изображении личности.

Мечта Арбенина о союзе с женщиной, в котором бы он «воскрес для жизни и добра», осуществилась:

*Созданье слабое, но ангел красоты:  
Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье ...  
Я человек: пока они мои,  
Без них нет у меня ни счастья, ни души,  
Ни чувства, ни существования!*

[Лермонтов: 1980, IV, 343].

Любовь переживается Арбениным с той высшей значительностью, которая делает возлюбленную залогом разумности бытия. И это чувство тем острее, что за ним – целая полоса прошлых страданий; оно не только поддерживает, но и исцеляет. И потеря возлюбленной, сознание измены равносильны непереносимому удару, рушащему в несколько мгновений все «существование» героя. Так намечается путь ко вторичному отпадению – непереносимой части постромантического конфликта, по Ю. Манну [Манн: 1987].

Б. Эйхенбаум отмечает: «Казарин думает, что Арбенин вернулся к карточной игре под его влиянием «теснит тебя домашний круг, дай руку, милый друг, ты наш». И Арбенин отвечает в тон ему: «Я ваш! былого нет ни тени». На самом деле Казарин обманут: он не знал, что возвращение к картам задумано Арбениным с целью не наживы, а мести» [Эйхенбаум: 61, 207].

У Арбенина своя цель. Ю. Манн добавляет к этому «самое главное – совпадение *новой стадии* отчуждения Арбенина и *возвращения* к игре»

[Манн: 1987, 219]. Иначе говоря, этот роковой шаг (отчуждение) как раз и обозначается возвращением к карточной игре, в силу особого смысла последней как разрыва социальных связей и вступления на путь «зла»:

*Прочь добродетель: я тебя не знаю,  
Я был обманут тобой  
И краткий наш союз отныне разрываю ...*

[Лермонтов: 1980, IV, 348].

Четкая и точная расстановка действующих лиц позволила драматургу при помощи небольшого их количества создать картину нравов и отношений, царящих в светской среде. Сложный механизм интриги, направленной против героя, держится на пяти центральных персонажах, сосредоточивших в себе наиболее характерные проявления светской психологии и морали. Это – баронесса Штраль, умно и тонко оценивающая жизнь, но более всего озабоченная своей репутацией в свете (пока искреннее и сильное чувство не пробуждает в ней способности к самопожертвованию); Казарин – картежник, шулер, со своей циничной философией лицедейства; князь Звездич – блестящий столичный офицер, ничтожество и глупец, герой сомнительный маскарадных приключений, воплощение (в любой ситуации) пошлых светских «правил»; наконец, Шприх (эта фамилия взята из повести О.И. Сенковского «Предубеждение», у Сенковского – Шпирх) – шпион и интриган по призванию, с помощью низких услуг завоевавший себе доступ в высшее общество (его прототип - мелкий литератор и, возможно, агент III отделения А.Л. Элькан). Сюда же относится Неизвестный, фигура полуреальная-полусимволическая. Персонаж, наделенный конкретной библиографией, мотивирующей и его присутствие в пьесе, и мстительное озлобление против Арбенина, он в то же время - как бы своеобразный символ «света», его враждебности герою.

Происходит встреча двух игроков – Арбенина и Звездича. Может показаться, что жизненная философия двух героев драмы сходна. «Я? –

Игрок!» — говорит о себе Арбенин, и его слова находят отзвук в самоуверенной реплике Звездича, обдумывающего один из очередных тактических ходов: «Лишь выиграть бы там, а здесь пусть проиграю!» Но разница натур, постоянно раскрываясь, разбивает представление о какой бы то ни было возможности сходства.

С первого же акта обнажается внутренняя противоречивость Звездича: претензия на знание жизни – с одной стороны, и, с другой почти полная пустота, непреодолимое при помощи каких бы то ни было «советов» жизненное невежество светского юноши. Он мотылек с «эполетами», которые «были загнуты кверху в виде крылышек амура» («Герой нашего времени»). Он порхает по сцене и его мельканью аккомпанируют трезвые слова Арбенина:

*Видал я много юношей, надежд  
И чувства полных, счастливых невежд  
В науке жизни ... пламенных душою,  
Которых прежде цель была одна любовь ...  
Они погибли быстро предо мною,  
И вот мне суждено увидеть это вновь*

[Лермонтов: 1980, IV, 351].

Жизнь Звездича – это «жизнь глупца». Жизнь, события обманывают его расчеты гораздо нагляднее и очевиднее, чем обманывают они прогнозы Арбенина. Он мнил себя «игроком», а оказался «игрушкой». Он копировал «гордый ум» Арбенина, а оказался «невеждой». Он постоянно попадает в ситуацию двух антагонистов, и его позиция – недоуменно вопрошающая. Он словно спрашивает жизнь:

*- Ты шутишь?  
- Шуток нет меж нами!.. –*

звучит ему в ответ со всех сторон. А он по-прежнему, не смущаясь неудачами и не предвидя своих ошибок, принимает за шутку то выстраданное признание баронессы, то спокойную отповедь Нины, то

гневно-угрожающий «анекдот» Арбенина. Но не он играет, а им играют. Не он шутит, а люди, жизнь вечно шутят над ним.

В драме возникают две полярных противоположности, люди разного психологического облика: один – свысока благотворящий и другой, бездумно принимающий благодеяния. Но крайности начинают сходиться и на сцене выступают «игрок» и «игрушка» – два звена единой цепи, различие между которыми слишком тесно граничит со сходством.

Дальнейшее развитие конфликта протекает в тонкой борьбе противоположных смыслов – дозволенной конвенциональности (в частности, выраженной в образе маскарада) и нарушающей ее установленности, то есть игры «арбенинского типа» (Манн Ю. [Манн: 1987]).

Баронесса предостерегает Звездича против мести Арбенина: «... ужасен в любви и ненависти он». Князь отвечает:

*Ваш страх напрасен!..*

*Арбенин в свете жил, - и слишком он умен,*

*Чтобы решиться на огласку;*

*И сделать, наконец, без цели и нужды,*

*В пустой комедии – кровавую развязку*

*А рассердится он, - и в этом нет беды:*

*Возьмут Лепажка пистолеты,*

*Отмерят тридцать два шага,*

*И право, эти эполеты*

*Я заслужил не бегством от врага*

[Лермонтов: 1980, IV, 368].

Звездич судит об Арбенине по себе, применяет к нему светский кодекс правил. А правила эти требуют притворного незнания, воздержания от прямой «огласки», соблюдения вида, что ничего не произошло. Образ маскарада как нарочитой маскировки реально существующего с помощью притворной личности распространяется на всю повседневную жизнь. «Маскарадность» не обязывает верить в подлинность представляемого, но

возбраняет обнаруживать свое *неверие*, то есть нарушать принятый этикет общественного действия.

Если же участвовать в нем становится не по силам, то и на этот случай обществом предусмотрен допустимый выход из спектакля: отмщение чести, дуэль. И это равносильно оставлению одних правил ради других, но того же ряда; переход из одного сценического действия в другое – с «кровавой развязкой».

Но когда Арбенин провозглашает:

*Я докажу, что в нашем поколенье  
Есть хоть одна душа, в которой оскорбленье,  
Запав, приносит плод ... –*

[Лермонтов: 1980, IV, 362]

другими словами, когда один из всего «поколенья» берет на себя бремя произвольной, не разрешаемой обычаем мести, противопоставляет себя всем, то он тем самым говорит о своем решительном разрыве с общепринятой конвенциальностью маскарада.

«Маскараду» противостоит «игра». Игра в «арбенинском смысле».

Арбенин и князь Звездич столкнулись лицом к лицу «в комнате у N». «А все *играть* с тех пор еще боитесь?» – спрашивает Арбенин, вкладывая в это слово свой смысл. «Нет, с вами, право, не боюсь», – отвечает Звездич, понимая под игрой светскую условленность, что прекрасно разъясняет следующая затем его реплика «*в сторону*»:

*По светским правилам, я мужу угождаю,  
А за женою волочусь ...  
Лишь выиграть бы там – а здесь пусть проиграю!..*

[Лермонтов: 1980, IV, 358].

Арбенин, предупреждая свою месть, рассказывает притчу о человеке, который «остался отомщен и оболстителя с пощечиной оставил». «Да это вовсе против правил», – восклицает князь: «В каком указе есть // Закон иль правило на ненависть и месть» – звучит ответ Арбенина. Но «правило»,

конечно, есть, хотя бы та же дуэль. Арбенин отклоняет ее вместе со всем кодексом, из которого она вытекает.

Динамизм диалога в том, что в сходные слова – о «правилах», «законах» - противники вкладывают различное значение: Звездич говорит о светской условленности («маскарадность»), а Арбенин – об ее нарушении («игра»), причем один из них – Звездич – до поры до времени отступления от общепринятого смысла не подозревает. Не подозревает до тех пор, пока Арбенин, нанеся ему оскорбление, не отказался от дуэли.

Отказ Арбенина от дуэли – факт исключительной важности, почти невысказанный в то время ни в своем реальном жизненном проявлении, ни как художественный момент сюжета. Ведь, по известным словам А.И. Герцена, «отказаться от дуэли, – дело трудное, и требует или много твердости духа или много его слабости» [Герцен: 1954, I, 237].

Отказ от дуэли Арбенина – дело, требующее «много твердости духа». Ведь и князь Звездич, и все окружающие ясно осознают, что Арбенин поступил так не по трусости («Я трус – да вам не испугать и труса»). И они ощущают за этим поступком холодный расчет – не только столкнуть противника в бездну отчаяния, оттого что он бессилен восстановить свою честь «законным» путем, но и нанести урон самим законам. Расчет поистине дьявольский, однако, когда Звездич, чуть не пав к ногам Арбенина, восклицает:

*Да в вас нет ничего святого,*

*Вы человек иль демон? –*

Арбенин отвечает:

*Я? – игрок!*

[Лермонтов: 1980, IV, 372]

По замечанию Ю. Манна, «ответ «Я – демон» как будто прозвучал бы сильнее, «инферральнее», чем «Я – игрок». Да и все заставляло ожидать именно этой самохарактеристики: и демонический склад характера

Арбенина, и место демона в мироощущении и творчестве Лермонтова. Но ответ Арбенина – логическое следствие, вытекающее из всего строя драмы, из образа «игры», и поэтому его самоопределение «страшнее» уподобления демону.

Арбенин отомстил, играя по не предусмотренным, по своим, другим правилам, нежели те, которые предлагал ему Звездич и в его лице само общество. «Преграда рушена между добром и злом». Колея допустимых норм и поступков снята. Маскарадное действие сорвано» [Манн: 1987, 222].

Необходимо отметить, что у «игры» и «маскарада» (в отличие от «бала») есть общее: и в процесс игры, и в маскарадное действие входит элемент неизвестности. В маскараде можно набрести на удачу, на приключение («Что, князь?.. не набрали еще на приключение?» – спрашивает Арбенин Звездича). Тем более заманчива непредвиденная удача в игре, сулящая обогащение, перемену судьбы.

В маскараде и в игре борются друг с другом люди, однако посредством случая. И присутствие случая и неизвестности располагает видеть в игре и маскараде, в игре в первую очередь, высшее участие, что неудержимо увлекает мысль к разгадке тайны – тайны судьбы. Э. Гофман писал [Гофман: 1994] в одном из рассказов «серапионовского цикла», в «Счастье игрока»: «Иным игра сама по себе, независимо от выигрыша, доставляет странное неизъяснимое наслаждение. Диковинное сплетение случайностей вступает здесь с особенной ясностью, указывая на вмешательство некой высшей силы, и это побуждает наш дух неудержимо стремиться в то темное царство, где вершатся человеческие судьбы, дабы проникнуть в тайны его ремесла!» [Гофман: 1994, 247].

У Лермонтова сходную мысль очень лаконично высказывает Казарин (хотя игра не представляет для него интерес «независимо от выигрыша»): «Рок мечет, я играю». Выигрыш доставляет невыразимое наслаждение, так



как означает участие судьбы, победу над судьбой, превышающую даже победы Наполеона.

*И если победишь противника уменьем,  
Судьбу заставишь пасть к ногам твоим смиреньем –*

*Тогда и сам Наполеон*

*Тебе покажется и жалок и смешон*

[Лермонтов: 1980, IV, 378].

В начале действия Арбенин, объясняя, почему он оставил карты, указывает на то, что игра уже не заключает для него элемент неизвестности: «О, счастья здесь нет!» Ответ Арбенина на реплику князя: «Но проиграться вы могли»:

*Я... нет!.. те дни блаженные прошли,  
Я вижу все насквозь ...все тонкости их узнаю,*

*И вот зачем я нынче не играю*

[Лермонтов: 1980, IV, 367].

Неизвестность и случай объединяют противоположные образы, как маскарад и игра. Потому что, согласно Лермонтову, их автономность относительна перед лицом более общих особенностей мира. Ведь элемент неизвестности входит в круговорот жизни на всех ее ярусах – и в верхние этажи, и в преисподнюю, в респектабельность светского этикета и в вызывающую дерзость отпадения. Перед лицом еще не познанного и неизвестного любви корпорации, вроде светского круга, должны ощутить и свою фрагментарность, и власть над собою чего-то более значительного и могущественного.

Постоянное упоминание об окружающих почти каждого человека тайнах, о непоправимых ошибках, неумение героев драмы понять друг друга, их ирония – все это переключает внимание с внешних, в сущности, незамысловатых и очевидных интриг в глубь произведения.

По мнению В. Турбина, «в основе сюжета «Маскарада» – история наделенного гордым умом человека, который стремится к гармонии, к

познанию себя, к проникновению в недра бытия; история о поединке, в котором выступила «мысль гигантская», глубокая и могущественная, и чувство, предубеждение. Люди познают мир и подчиняют свои действия представлениям, складывающимся по мере его познания; но знание оказывается ложным, и от сцены к сцене это становится все очевиднее» [Турбин, Усок: 1957].

Атмосфера какого-то непрерывающегося обмана и самообмана сопровождает всех основных героев. Обманув себя, опрометчиво выдавая желаемое за сущее, заблуждается Звездич, он приписывает Нине поступки, которых она не могла совершить, и чувства, которых она не испытывала. Заблуждается баронесса Штраль, погнавшаяся за призраком глубокой и человеческой любви, заблуждаются Арбенин, Нина.

Жизнь предстает на сцене в виде бессистемного чередования условностей, злых и незлобных шуток, чреватых трагическими последствиями столкновений и искренних порывов, предшествующих убийству Нины, безумию Арбенина, отъезду Звездича и баронессы. Бытие, растворенное в лихорадочной пестроте игры, бала, маскарада оборачивается к каждому герою одною из своих граней.

Одним жизнью представляется простенькой, в виде бала, легкой игры, триумфов. Для других она – жесткий поединок одной души против другой, когда в одно мгновение сквозь сердца врагов «страстей и ощущений проходит тьма». Третьи видят в ней маскарад, где «маскою черты утаены», но «маску с чувств срывают смело». Жизнь попеременно проецируется в игорный дом, маскарад, бал.

Оказавшись в плену бала – «повсюду зло – везде обман», герои драмы теряют способность, как отмечает В. Турбин, «разобраться даже в чрезвычайно ясной логике внешних событий» [Турбин, Усок: 1957, 102].

В подводном течении «Маскарада» возникают «водовороты», толкающие действие в сторону или вспять. Само строение драмы внутренне

философично – ведь оно навевает мысль о трагической игре неожиданностей, которыми пестрит действительность. В силу этого композиционная многогранность драмы обогащается, и новые штрихи налагаются на запечатленный поэтом образ жизни, возникающий из соотношения между характерами размышляющих, борющихся, презирающих или боготворящих друг друга людей.

*Образ жизни* выступает как бы источником света. Герои драмы – зеркала, попеременно отражающие его лучи. Каждое из зеркал отражает к тому же и лучи, отраженные другими зеркалами, расположенными на разном удалении от источника света, – ведущего образа «маскарада», – и под разным углом к нему. Ближе всех к этому свету стоит Арбенин. К нему стягиваются все нити, и все характеры как бы проецируются из его характера. Именно через использование двойников создается тонкое психологическое изображение героев.

Так, Звездич – отблеск «порочной юности» Арбенина. И иногда Арбенин начинает узнавать в нем свое далекое прошлое:

*Вы молоды, - я был  
Неопытен когда-то и моложе,  
Как вы застенчив, опрометчив тоже...*

[Лермонтов: 1980, IV, 432].

Другую частицу былого угадывает Арбенин в Нине. Более того Назойливый проходимец Шприх, являющий собой, казалось бы прямую противоположность утонченному аристократу Арбенину, оказывается уродливой маской с него. Казарин тонко подчеркивает сходство двух антогонистов:

*Пусть ангелом и притворяется,  
Да черт-то все в душе сидит  
И ты, мой друг, (ударив по плечу)  
хоть перед ним ребенок,  
А и в тебе сидит чертенок*

Вскоре возникает новая аналогия:

Арбенин

*Говорят, у вас жена красотка...*

Шприх

*Ну-с, что ж!*

Арбенин

(переменив тон)

*А ездит к вам смуглый и в усах!*

(Насвистывает песню и уходит).

Шприх

(один)

*Чтоб у тебя засохла глотка...*

*Смеешься надо мной ... так будешь сам в рогах*

[Лермонтов: 1980, IV, 423].

Шприх – карикатура на Арбенина. но все же любая карикатура походит на подлинник. И суетливо торопящийся подобрать ускользающие «проценты» Шприх уродливо повторяет Арбенина, спокойно и холодно облагающего спасенных иными процентами – нравственными.

Повторяет Арбенина и другой, более несомненный его двойник – Казарин. Он дублирует Арбенина, напоминает ему прошлое, предсказывает будущее, повторяет его собственные выводы. Недаром циничные слова Казарина «в женитьбе верность, счастье, все враки ...» находят мгновенный отклик в ироничном замечании Арбенина:

*... глупец, кто в женщине одной*

*Мечтал найти свой рай земной*

[Лермонтов: 1980, IV, 434].

Он повторяет другую сторону характера Арбенина – его склонность анализировать, превращая жизнь в сплошной философско-психологический эксперимент, в испытание ума и воли, его недоверие к бескорыстию чьих бы то ни было добрых порывов.

Вполне самостоятельный характер баронессы в какой-то степени отсвечивает арбенинской гордостью, умом, стремлением к независимости и умением остро чувствовать фальшь жизни.

Присущую Арбенину склонность к справедливости, жажду правосудной мести дублирует Неизвестный.

Все герои, в конечном счете, поставлены Лермонтовым в сходное положение: лицом к лицу с жизнью, смысл которой они упорно хотят разгадать, страдая, ошибаясь, принимаясь за новые поиски и ошибаясь снова. Каждый из них ошибается по-своему, лишь смутно догадываясь, «что от одной ошибки произойдет так много зла».

Обнаружившая себя еще в юношеских пьесах Лермонтова тенденция ввести высокого романтического героя в бытовое окружение только в «Маскараде» получает полноценное художественное воплощение: высокое и низкое предстают здесь как отражение разных сторон действительности, а романтическая исключительность героя воспринимается как жизненно-правдивое явление.

Вольный стих (разностопный ямб), которым написана драма, глубоко соответствует богатству ее стиля, многообразию смысловых и интонационных оттенков – от возвышенной патетики монологов Арбенина до острых и легких светских диалогов и каламбуров; при этом основную тональность произведения определяет ярко романтический, величественный образ главного героя. Последовательность философского осмысления сложных, противоречивых явлений жизни отличает «Маскарад» от опытов ранней лермонтовской драматургии.

Вместе с тем в «Маскараде» отчетливо различаются мотивы многих романтических произведений Лермонтова, несущих идею благородной мести, духовного мятежа (ранняя лирика, кавказские поэмы). Наибольшую внутреннюю близость с драмой обнаруживает поэма «Демон» – освобожденный от бытовой конкретности вариант той же идейно-

философской и психологической коллизии. Герои «Демона» и «Маскарада» находятся на разных этапах единого направленного духовного движения (от горького разочарования в мире людей – к новому, еще более страшному разочарованию – падению).

С другой стороны, Арбенин – это в известной степени один из предшественников Печорина. При многочисленных различиях, обусловленных как своеобразием конкретных творческих задач, так и общей идейно-художественной эволюцией автора, оба героя в широком плане принадлежат к одному социально-историческому и нравственно-психологическому типу; сближает их и характер взаимоотношений с окружающей средой, и «эгоизм», и трагический удел причинять зло тем, кого они любят. Неслучайно, как и Печорин, Арбенин – одна из повторяющихся фамилий у Лермонтова (драма «Странный человек», прозаич. «Я хочу рассказать вам...»). В свою очередь, Звездич – своего рода прообраз по отношению к фигурам Грушницкого и драгунского капитана. Есть некоторое сходство и в построении конфликта обоих произведений: Арбенин – Звездич – Нина, Печорин – Грушницкий – княжна Мери. Образы житейского «маскарада», саркастические оценки «света» и «нашего поколения» предваряют те же мотивы в стихотворениях «Смерть поэта», «Дума», «Как часто, пестрою толпою окружен» и другие.

Своеобразие стиля драмы — в сюжетном и тонком взаимопроникновении романтических и реалистических планов изображения, представление характеров героев, особенности проявлений внутреннего мира персонажей - их мыслей, переживаний, желаний, страстей и т.п. – все подчеркивает психологическую составляющую драматургии М.Ю. Лермонтова, которая является воплощением психологизма как художественной формы.

### **ГЛАВА 3. ПСИХОЛОГИЗМ КАК ОСОБЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»**

#### **3.1. Западноевропейские традиции исповедальной прозы в романе «Герой нашего времени»**

Во Франции, как и в Англии, романтизм не был единым направлением: в самом начале XIX века выступили реакционные романтики, объявившие поход против революции и просветителей; несколько позже, перед Июльской революцией, в литературную борьбу вступили представители прогрессивного романтизма, нанешие в эти годы сокрушительный удар реакционному искусству эпохи Реставрации.

Исторические события во Франции этих лет были очень бурными и напряженными. Только что закончилась первая французская буржуазная революция. Новый общественно-политический строй в основном уже сложился, но яростное сопротивление врагов революции далеко еще не было сломлено.

Борьба передовых и консервативных сил французского общества нашла яркое отражение в литературной жизни страны. В первые же годы XIX века во Франции начинает свою деятельность ряд публицистов, философов, писателей, задача которых сводилась к ниспровержению идей революции и Просвещения. Эти философы и писатели последовательно отрицали все идеи просветителей. Они считали разум источником всяческого зла, предлагали восстановить в правах веру, религию, церковь, отвергали идеи веротерпимости и свободы совести, за которые боролись просветители, требовали восстановления единой католической церкви с ее главой — папой. Наконец, они отвергли принцип народовластия, призывая к возвращению феодальной монархии.

К философам и реакционным публицистам французского романтизма примкнул целый ряд писателей. Одним из наиболее типичных представителей реакционного романтизма во Франции является Ф.Р. Шатобриан.

Французский романтизм, возникший на родине буржуазной революции конца XVIII века, был, естественно, более отчетливо связан с политической борьбой эпохи, чем романтическое движение других стран. Деятели французского романтизма проявляли разные политические симпатии и примыкали либо к лагерю уходящего в прошлое дворянства, либо к прогрессивным идеям своего времени, но все они не принимали нового буржуазного общества, чутко ощущали его враждебность полноценной человеческой личности и противопоставляли его бездуховной меркантильности идеал красоты и свободы духа, для которого не было места в действительности.

Трагедия, разыгравшаяся на полях Европы, активно формировала психологию людей начала XIX века, в частности, приучала их смотреть на себя как на действующих лиц истории, приучала к сознанию собственного величия.

Французский романтизм развивался в первое тридцатилетие XIX века. Первый этап его совпал с периодом Консульства и Первой империи (приблизительно 1801 — 1815 годы); в это время романтическая эстетика только формировалась, выступили первые писатели нового направления: Шатобриан, Жермена де Сталь, Бенжамен Констан.

Второй этап начался в период Реставрации (1815 — 1830), когда рухнула наполеоновская империя и во Францию, в обозе иностранных интервентов, вернулись короли династии Бурбонов, родственники свергнутого революцией Людовика XVI. В этот период окончательно складывается романтическая школа, появляются главные эстетические манифесты романтизма и происходит бурный расцвет романтической литературы всех жанров: лирики, исторического романа, драмы, выступают



крупнейшие писатели- романтики, такие, как Ламартин, Нерваль, Виньи, Гюго.

Третий этап падает на годы Июльской монархии (1830 — 1848), когда окончательно утвердилось господство финансовой буржуазии, происходят первые республиканские восстания и первые выступления рабочих в Лионе и Париже, распространяются идеи утопического социализма. В это время перед романтиками: Виктором Гюго, Жорж Санд — встают новые социальные вопросы, как и перед творившими в те же годы великими реалистами, Стендалем и Бальзаком, и наряду с романтической поэзией возникает новый жанр романтического, социального романа.

Французский романтизм зародился в среде аристократов-эмигрантов, враждебных революционным идеям. Это естественная «первая реакция на французскую революцию и связанное с ней Просвещение...». Первые романтики поэтизировали феодальное прошлое, выражая свое неприятие нового царства буржуазной прозы, которое складывалось у них на глазах. Но при этом они мучительно ощущали неотступный ход истории и понимали иллюзорность своих обращенных в прошлое мечтаний. Отсюда пессимистическая окраска их творчества.

Крупнейшей фигурой первого этапа французского романтизма был виконт Франсуа-Рене де Шатобриан, которого Пушкин назвал «первым из современных французских писателей, учителем всего пишущего поколения».

В становлении эстетики французского романтизма сыграл определенную роль трактат Шатобриана «Гений христианства» (1802), где он пытался доказать, что христианская религия обогатила искусство, открыв для него новый драматизм — борьбу духа и плоти. Шатобриан делит искусство на дохристианское и христианское, подразумевая тем самым, что искусство развивается и меняется вместе с историей человечества.

Литературная известность Шатобриана основывается на двух небольших повестях «Атала» (1801) и «Рене» (отдельное издание, 1805),

которые он первоначально мыслил как главы прозаической эпопеи о жизни американских индейцев, но затем использовал в качестве иллюстраций к «Гению христианства» (к разделу «О зыбкости страстей»).

Влияние Шатобриана на французскую литературу огромно; оно с равной силой охватывает содержание и форму, определяя дальнейшее литературное движение в разнообразнейших его проявлениях. Романтизм почти во всех своих элементах — от разочарованного героя до любви к природе, от исторических картин до яркости языка — коренится в нём; Альфред де Виньи и Виктор Гюго подготовлены им.

В России творчество Шатобриана было популярно в начале XIX века, его высоко ценили К. Н. Батюшков и А. С. Пушкин.

Романтическому искусству свойственны: отвращение к буржуазной действительности, решительный отказ от рационалистических принципов буржуазного просвещения и классицизма, недоверие к культу разума, который был характерен для просветителей и писателей нового классицизма.

Нравственно-эстетический пафос романтизма связан прежде всего с утверждением достоинства человеческой личности, самоценности ее духовно-творческой жизни. Это нашло выражение в образах героев романтического искусства, которому свойственны изображение незаурядных характеров и сильных страстей, устремленность к безграничной свободе. Революция провозгласила свободу личности, но та же революция породила дух стяжательства и эгоизма. Эти две стороны личности (пафос свободы и индивидуализм) весьма сложно проявились в романтической концепции мира и человека.

Романтики отрицали необходимость и возможность объективного отражения действительности. Поэтому они провозгласили основой искусства субъективный произвол творческого воображения. Сюжетами для романтических произведений избирались исключительные события и необычайная обстановка, в которой действовали герои.

В начале XIX века грань между искусством и бытовым поведением зрителей была разрушена. Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей. Монолог проникает в письмо, дневник в бытовую речь. То, что вчера казалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения. Люди ведут себя в жизни как на сцене. Повторяют поведение героев, известных им по многочисленным отражениям в театре, поэзии, изобразительном искусстве.

В этом плане показательным предложением Кондратия Федоровича Рылеева, выходя 14 декабря на площадь, надеть «русский кафтан». Здесь был значим факт перевоплощения, поскольку Рылеев, конечно, не рассчитывал, что его в таком костюме могут посчитать человеком из народа. Неслучайно Николай Бестужев назвал этот план «маскарадом» [Благой: 1986, 203].

Искусство становится моделью, которой жизнь подражает.

Романтизм породил новые представления о задачах и формах существования литературы. По содержанию искусство становится отныне бунтом против отчуждения и превращения человека, великого по своему призванию, в частного индивида. Образ романтического героя становится прообразом того цельного, гармонического человека, которому нет предела ни на земле, ни в космосе. Романтическое «бегство от действительности», уход в мир мечты, мир идеала есть возвращение человеку сознания той истинной полноты бытия, того призвания, которые были отняты у него обществом.

Не имея возможности реального действия, человек был вынужден сосредоточиться на своих душевных переживаниях, чтобы как-то оправдать происходящее вокруг и свое бездействие.

Столкновение внешних событий перенесено во внутренний мир героя, в душе которого происходит борьба противоречий. Человек уходит от реальности в свой внутренний мир.

Подобный психологический механизм, который носит название эскапизм, то есть уход от реальности в мир иллюзий, в ситуации принятия другой роли, новой маски, позволял человеку, с одной стороны, уйти от реальных неблагоприятных условий, с другой стороны, помогал человеку найти себя, другими словами, человек, примеряя разные маски и роли, он искал подходящую, так сказать, маску по размеру.

Для того, чтобы человеку не «заблудиться» в дебрях собственного сознания, ему нужно было какое-то подспорье в своих экспериментах, и самым подходящим вариантом оказалось – ведение дневника. Именно поэтому в данный период особой популярностью пользуются исповедальные формы художественных произведений.

Так, роман известного французского романтика Альфреда де Мюссе о чудовищной болезни, настигшей французское общество после наполеоновских кампаний называется «Исповедь сына века».

В романе отражена французская действительность 20-30-х годов XIX века, показана безысходность судеб молодого поколения Франции.

Болезнью века становится меланхолия, овладевшая умами большинства французов.

Повествование ведется от лица Октава — мечтательного юноши, пораженного «нравственной болезнью». Если мы обратимся к деталям, то для нас будет значимым тот факт, что все действие закручивается после маскарада, на котором Октав уличил свою возлюбленную в измене, именно в игровой атмосфере — маскараде: где лица, где маски не разобрать. Что является настоящей сущностью человека- любовь или предательство – не понятно.

По воле автора молодой Октав превращен в представителя поколения. Представление об эпохе, которое рождало «пассивно-романтическое» сознание, легло в основу романа: «Все, что было, уже прошло. Все, что будет, еще не наступило. Не ищите же ни в чем ином разгадки наших

страданий». Таким образом, герой Мюссе, провалившись в пустоту настоящего времени, не имеет в себе никаких способностей к сопротивлению.

Октав впадает в безумное отчаяние, неверие, разочарование. Он испытывает безумную злость ко всему окружающему. Это и есть «болезнь века». Эта злость знаменует собой наступление бесчеловечной, бессмысленной, бесперспективной эпохи — XIX века — в понимании Мюссе.

Герой романа Бенжамена Констана «Адольф» (1806-1810; изд. 1816). Адольф рано привык к одиночеству; он прячет свои подлинные мысли за светским злословием, живет без цели и думает, что цели, которая была бы достойна хоть малейшего усилия, вообще не существует. Рассказы приятелей о любви и связях с женщинами пробуждают в нем любопытство, он ищет, в кого бы ему влюбиться, и начинает домогаться любви Эленоры скорее из тщеславия, чем из страсти.

Самое значимое в констановском изображении Адольфа — анализ психологических механизмов, которые движут поступками героя. Адольф действует то искренне, то по воле тщеславия, он жаждет независимости и одновременно нуждается в привязанностях, он страстно желает чего-то, но лишь только желание это исполняется, охладевает к предмету своей страсти, он стремится скрыть сам от себя истинные мотивы своих действий, он разрывается между велениями эгоизма и голосом сострадания. Причем характер А. раскрывается в истории его любви к Эленоре так полно, что, как замечает автор, по этому эпизоду можно судить обо всех других этапах его жизни, можно сказать наверняка, что он «не подвизался с пользой ни на каком поприще, что он растратил свои способности, руководствуясь единственно своей прихотью, черпая силы единственно в своем озлоблении».

Констана интересуют общечеловеческие свойства характера. Адольф, по меткому выражению Петра Андреевича Вяземского (переводчика романа), «не француз, не немец, не англичанин: он воспитанник века своего», и, более

того, он представитель определенного типа людей, не исчезнувшего вместе с этим «веком», — чувствительных эгоистов, непоследовательных, нерешительных и безвольных.

Современники, однако, видели в Адольфе прежде всего «сына века», наследника Рене и Чайльд-Гарольда; в России одним из самых внимательных и восторженных читателей «Адольфа» был Пушкин, сообщивший некоторые черты Адольфа Евгению Онегину, Валериану Волоцкому (герою незавершенного отрывка «На углу маленькой площади...») и даже Дон Гуану из «Каменного гостя».

Необходимо отметить, что, так называемая, «болезнь века» — нерешительность и безволие определяли характер жизнедеятельности героев. Процессуальность поведения европейских романтических героев их несопротивление ситуации, а переживание ее, не предполагало ни духовной, ни социальной активности. Все было так, как случилось. И они смирились с этим — кто в злобе, кто в страстях, кто в маскараде.

Несколько иное понимание «сына века» представлено в романе М.Ю. Лермонтова.

### **3.2.Философско-психологические аспекты в романе «Герой нашего времени»**

Литературный путь Лермонтова начался в 1820-е годы в период господства поэтических жанров в русской литературе. Начав как поэт, Лермонтов приходит к прозе сравнительно поздно.

Круг чтения раннего Лермонтова в области прозы почти неизвестен. В 1830 году он замышляет трагедию на сюжет «Атома» Ф. Р. Шатобриана. К 1831 году относится его заметка о «Новой Элоизе» Ж.Ж. Руссо в сравнении со «страданиями молодого Вертера» И.В. Гете.

Значительно большую роль в предыстории лермонтовской романной прозы сыграли впечатления от драматургии Ф. Шиллера. После «Испанцев» драматургические опыты Лермонтова 1830 – 1831, как и драмы и трагедии Ф. Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь»), написаны в прозе; именно в них первоначально происходит становление принципов изображения характеров в повести и романе Лермонтова, что отчасти подтверждается текстуальными связями (сравним, например, монолог Александра в драме «Два брата» (действие II, сц. 1) и запись в дневнике Печорина от 3 июня в «Княжне Мери»). Тем не менее, доминантой творчества раннего Лермонтова продолжает оставаться лирика и лирическая поэма, что накладывает отпечаток на ранний роман «Вадим» (предположительно 1832-1834) – первый известный нам опыт Лермонтова в области прозаической формы.

Субъективно-лирическое начало в «Вадиме», прежде всего, сказывается в построении романа по принципу «единодержавия» героя с контрастным противопоставлением «демона» - Вадима и «ангела» – Ольги. Вадим близок к «герою-злодею» байронической поэмы. С его образом связан и ряд мотивов, характерных для «неистойвой словесности» (В. Гюго и др.): физическое уродство в сочетании с незаурядностью волевой и страстной натурой, мотивы мщения, преступления и страдания. В монологах героя явственно прослеживаются мотивы «исповедей» драм и отчасти поэм Лермонтова.

Прямо к лирической прозе «неистойвой словесности» — в западноевропейском и русском (А.А. Бестужев-Марлинский и др.) варианте — ведет повышенная экспрессивность как персонажей, так и автора, с эмоционально-прерывистыми синтаксическими конструкциями, фразеологизмами, заимствованиями из лирической поэзии 20 – 30-х годов и так далее. Вместе с тем эпически-повествовательное начало в первом романе Лермонтова оказывается чрезвычайно устойчивой и органичной частью общего замысла.

Лермонтов пишет исторический роман на бытовом материале, вводит побочные линии (Палицына, Юрия), приобретающие относительно автономный характер и ограничивающие «единодержавие героя». Это сочетание двух регистров – драматически-экспрессивного и повествовательно-бытового – также уже было достоянием драм Лермонтова и характеризовало две сферы действительности и два круга персонажей: центральный (романтические натуры) и побочный (окружение); оно отнюдь не противоречило романтическому в целом методу Лермонтова и психологизму его художественного изображения.

На протяжении 1835 – 1836 годов Лермонтов обращается к изображению современного быта в «Сашке», «Маскараде». К середине 30-х годов в русской литературе получает развитие «Светская повесть» и появляются повести Н.В. Гоголя. Во Франции так же намечается отход от ультраромантических тенденций в сторону современной светской повести и романа (А. Мюсе, Ж. Санд); школа О. Бальзака становится ведущей. В этих условиях обращение Лермонтова к «светской повести» оказывалось подготовленным современными литературными тенденциями.

В 1834 – 1836 годах Лермонтов пишет драму «Два брата» с автобиографическими мотивами, конфликт которой в известной мере подготавливает сюжет «Княгини Лиговской». Романтическая ситуация (соперничество братьев из-за любимой женщины) предстает уже в несколько трансформированном виде: на первое место выдвигается не страстный и открытый, близкий к мелодраматическим героям Юрий, а холодный и сдержанный, но раздираемый скрытыми страстями Александр. В этом характере намечаются некоторые (хотя еще и отдаленные) точки соприкосновения с будущим типом Печорина.

Вслед за «Двумя братьями» Лермонтов начинает писать (также на автобиографической основе) роман «Княгиня Лиговская» (1836), где впервые



появляется фигура Григория Александровича Печорина, светского человека, и дается новый абрис его отношений с прежней возлюбленной.

«Княгиня Лиговская» знаменовала собой этап становления поздней лермонтовской прозы. По методу и стилю это произведение переходное. В отличие от «Вадима» в центре повествования – не исключительный герой. В отличие от «Героя нашего времени» он не наделен ясно выраженными чертами социальной психологии. В описаниях петербургского быта и общества Лермонтов отчасти следует традициям «светской повести», отчасти воспринимает стилистические черты повестей Гоголя и «физиологий», бывших достоянием французской прозы, а затем и русской натуральной школы.

В стилистическом отношении «Княгиня Лиговская» отходит от лирической прозы; элементы ее сохраняются, но в функционально переосмысленном виде (повышенной экспрессивностью характеризуются более всего сцены, где действует Красинский).

Весьма плодотворной для последующей лермонтовской прозы оказывается наметившаяся здесь сказовая манера повествования (часто с ироническим оттенком) и стилистические приемы психологизации (портретные характеристики, отбор психологически значимых черт внешнего поведения героев).

Чрезвычайно существенен и вводимый Лермонтовым социальный конфликт – между человеком «света» – Печориным и бедным дворянином Красинским: психология последнего получает социальную мотивированность. Вместе с тем, как раз этот конфликт, намеченный в романе, (некоторые исследователи называют «Княгиню Лиговскую» повестью), вскрывает его романтическую основу: Красинский типологически близок к «страстным» героям раннего Лермонтова.

В «Княгине Лиговской» определился ряд конфликтов и ситуаций, разработанных в «Герое нашего времени». Петербургская жизнь Печорина

при внешнем сопоставлении предстает как предыстория того же лица в «Герое нашего времени», однако это не есть единая «биография» одного и того же персонажа. «Княгиню Лиговскую» следует рассматривать как этап формирования эволюции прозаических замыслов, генетически связанных между собой. Петербургская предыстория Печорина в «Герое нашего времени» намеренно скрыта; намеренно создается, неподдающийся дешифровке, мотив «тайны», существенный вообще в обрисовке характера Печорина.

Первые наброски нового романа о Печорине возникают у Лермонтова, по-видимому, летом и осенью 1837 года на Кавказе и Закавказье, где он расширил круг своих впечатлений (пребывание в Толиани, непосредственное наблюдение кавказского быта, участие в военных действиях и другое). Основной период работы над романом – 1838 – 1839 годы. Очевидно, уже на ранних стадиях работы определяется композиция романа – в виде цепи повестей-новелл с единым героем.

Каждая из новелл «Героя нашего времени» имеет свою сюжетно-жанровую генеалогию и опирается на известную русскую и западноевропейскую литературную традицию.

В «Бэле» разработан популярный романтический сюжет о любви европейца к «дикарке» (ср. Ф.Р. Шатобриан, А.С. Пушкин, А.А. Бестужев-Марлинский); однако традиционно-романтические элементы здесь функционально преобразованы и пропущены сквозь восприятие рассказчика – Максима Максимыча. Сказовая функция повествования способствует приглушению внешней напряженности сюжета и подчеркиванию внутреннего, психологического смысла событий.

Три другие новеллы («Княжна Мери», «Герой нашего времени», «Фаталист»), составляющие «Журнал Печорина», написаны от первого лица и в известной мере соотносятся с традицией «романа-исповеди» («Адольф» Б. Константа, «Исповедь сына века» А. Мюссе и др.), прежде всего, это

касается метода психологической авторской характеристики героя – анализа диалектики чувства, рационалистического расчленения эмоций. Этот метод «анатомирования» характера, своего рода художественный «объективизм», считался достоянием «французской» школы (О. Бальзак и др.) и отвергался русскими романтиками. Будучи доминантой «Журнала Печорина», он определил собой соответствие элементов художественной структуры повестей и обеспечил целостность повествования, сделав доминантой в целом – психологизм романа.

В сюжетном и жанровом отношении повести «Княжна Мери», подобно «Бэле», в значительной мере опираются на романтическую традицию. «Княжна Мери» в наибольшей степени связана с предшествующей прозой Лермонтова, представляет собой «светскую повесть». Однако, как и в «Бэле», здесь происходит функциональное преобразование традиционно-романтических мотивов и ситуаций, получающих новую мотивировку и новое значение в контексте всего повествования.

В «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтов, избрав форму цикла повестей, объединенных фигурой героя и отчасти автора – повествователя, отказался от повествовательно развивающегося действия. Близкие принципы циклизации более известны в западноевропейской (Э. Гофман, В. Ирвинг) и русской литературе и особенно распространились в 30-е годы (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, В.Ф. Одоевский, А.А. Бестужев-Марлинский, В.А. Жуковский и др.); однако только у Лермонтова они были использованы для создания романной формы.

«Герой нашего времени» был показателем поворота Лермонтова к прозе, характерного и для всей русской литературы на рубеже 1840-х годов. К 1841 году относится и неоконченная повесть о художнике «Штосс», сочетающая элементы «светской повести», «физиологии» (в описании Петербурга) и романтической новеллы о мечтателе – художнике, в ней прослеживаются популярные романтические мотивы, в том числе и мотив

игры, отчасти восходящие к Гофману, у которого, по-видимому, взята и основная сюжетная линия («Счастье игрока»).

В истории русской литературы роман Лермонтова явился первым классическим образом русского общественно-психологического романа. Тип Печорина, вызвавший особый интерес в русской литературе и обществе, послужил отправной точкой для В.Г. Белинского, А.И. Герцена, Н.Г. Чернышевского при анализе русской действительности; открытый М.Ю. Лермонтовым метод психологического анализа в значительной мере предвосхитил достижения в этой области Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого.

### **3.3. «История души человеческой...»**

«Герой нашего времени» (1837-1840), роман Лермонтова, его вершинное творение, первый прозаический социально-психологический и философский роман в русской литературе.

«Герой нашего времени» создавался в тот период, когда русская литература выходила из романтизма и вступала на пути реализма. Талант юного Лермонтова формировался под огромным воздействием романтической литературы. И, естественно, что герой лермонтовского романа, явившись ближайшим потомком героя романтиков, наследовал характерные его черты, его представление, его идеалы. Все это осложнилось в его сознании новыми идеями нового времени.

Проблема личности – центральная в романе. «История души человеческой ... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа», — говорит в романе Лермонтов [Лермонтов: 1980, VI, 249].

Личность и ее отношение к обществу, в ее обусловленности социально-историческими обстоятельствами и в тоже время в противодействии им – таков особый, двусторонний, психологический подход Лермонтова к

проблеме. Человек и судьба, человек и его назначение, цель и смысл человеческой жизни, ее возможности и действительность, свобода воли и необходимость – все эти вопросы получают в романе многогранное образное воплощение; богатство проблематики сочетается с ограниченным единством основной художественной идеи, которая развита в главном герое – Печорине.

Образ Печорина – одно из художественных открытий Лермонтова. Начиная со второй половины XIX века, за Печориным упрочилось определение «лишнего человека». В Печорине запечатлена трагедия сложившейся развитой личности, обреченной жить в полуазитской, «стране рабов, стране господ». По мнению Лермонтова, трагедия его времени не только в том, что «люди терпеливо страдают», но и в том, что «большинство страдает, не сознавая этого» [Гиллельсон, Мануйлов: 1972, 304].

Одна из заслуг Лермонтова – психологизм художественного изображения: углубление представлений о реальной сложности природы человека и многомерности структуры человеческой личности. Печорин неоднократно говорит о своей двойственности. Начальной ступенью концепции человека, развитой в романе, можно считать лермонтовское решение вопроса о соотношении природного физиологического и духовного начал.

В неукротимой двойственности Печорина получила отражение другая важная сторона лермонтовской концепции человека. В представлении Печорина, страсти – не единственный и не главный источник человеческих поступков; «сам я больше не способен, - говорит он, - безумствовать под влиянием страсти» [Лермонтов: 1980, VI, 294].

Движущим началом его действия является воля, на которую воздействуют как страсти, так и разум. Аффективно – волевым, импульсивным по своему характеру поступкам «детей природы» (Казбич, Азамат) противостоит интеллектуально-волевое действие Печорина, регулируемое его рефлексией, как убедительно свидетельствует сам Печорин

и все его поведение, «это расположение ума не мешает решительности характера...» [Лермонтов: 1980, VI, 374].

Печатью мужественности отмечено «ни перед чем не останавливающееся отрицание героем романа неприемлемой для него действительности, лишенной возможности прямого общественного действия, Печорин стремится, тем не менее противостоять обстоятельствам, утвердить свою собственную надобность», вопреки господствующей, казенной надобности. «Несмотря на то, что у него нет ясной цели в жизни, — и в этом один из источников трагизма его судьбы, — было бы неверным утверждать, что у него вообще нет значительных жизненных целей. Одна из них — постижение природы и возможностей человека. Отсюда — нескончаемая цепь его нравственно-психологических экспериментов над собой и другими. С этим связана и вторая подспудно присутствующая в его сознании цель. Самопостроение себя как личности, так или иначе соизмеряющей свое поведение с неведомым самому герою, назначением высоким».

«Журнал Печорина» показывает историю нравственных блужданий современного Лермонтову человека.

В «Княжне Мери» Печорин проверяет идею жизненной практикой. Это — идея возможности вернуться в среду, связанную с тем петербургским светским обществом, которое породило его, и обрести здесь душевный покой и счастье. Все лучшее, что сохранилось в этой среде, тянется к Печорину: дружеские контакты связывают с ним доктора Вернера, полюбила его княжна Мери, юная, чистая, грациозная девушка, мечтающая составить счастье любимого человека. Готовая на все для единственной дочери, княгиня Лиговская с радостью благословила бы ее на брак с Печориним.

Нечто подобное мы встречали ранее и в «Маскараде». Арбенин — игрок, но он знает, как ему вернуться в «жизнь», в реальную, а не карточную действительность — это мечта его о союзе с женщиной. Мечта осуществляется, и Арбенин вновь «воскрес для жизни и добра». Однако, на

наш взгляд, в «Герое нашего времени» происходит несколько иное воплощение идеи «возвращения». Арбенин верил и знал, как «воскреснуть». Печорин же Лермонтов, экспериментатор во времени, лишает такого знания и веры в силу общественно-исторических обстоятельств. Герой отдает себе отчет в том, что подобное счастье не для него. Арбенин делает попытку вернуться к жизни, но обманывается, Печорин знает об обмане заранее.

Таким образом, на наш взгляд, происходит следующее: Арбенин в силу своей веры становится *сам* объектом своего же жизненного эксперимента, он экспериментирует над *собственной* жизнью. Подобный эксперимент уже не мог реализовать Печорин по личным и общественным обстоятельствам. Отсюда, как нам кажется, из невозможности реально действовать и возникает необходимость иллюзии, игры, которая дает возможность Печорину моделировать ситуации, недоступные ему в реальности. Изменяются условия, изменяется и объект воздействия, поэтому, создавая нужную ситуацию, Печорин играет уже *жизнями других* людей.

Личность мятежная, жаждущая бурь деятельности, он был настроен максималистски. Его устроило бы только обретение идеалов гармонического бытия – сочетание деятельности гражданской с полнотой личной жизни. Но идеал гармонического бытия для незаурядной личности в этот период истории не мог быть достигнут. Повесть «Княжна Мери» и показывает, какие повороты и наслоения возникают в поведении и психологии мятущейся одаренной личности, волей исторических обстоятельств обреченной на жизнь одностороннюю. В центре повествования в «Княжне Мери» Печорин рассказывает о том, как он завоевывает сердце княжны Мери. Собственно, вся эта история затеяна Печориным от скуки, ради эксперимента. Но ему доставлял сам процесс организации «поединка душ» как в случае с княжной Мери, так и с Грушницким.

В результате этого «поединка душ», который превращается в случае с Грушницким кровавый поединок – дуэль на шести шагах на краю отвесной

скалы, — Грушницкий гибнет. По воле Печорина он превращается в «игрушку» в руках могущего игрока, беспощадно расправившегося со своей жертвой.

Постоянно воспитывая и тренируя волю, Печорин использует ее не только для подчинения людей своей власти, но и для проникновения в тайные пружины их поведения. За ролью, привычной маской он хочет рассмотреть лицо человека, его суть. Как бы беря на себя провиденциальные функции, проницательно предвидя и создавая нужные ему ситуации и обстоятельства, Печорин испытывает, насколько человек свободен или несвободен в своих поступках; он не только сам предельно активен, он хочет вызвать активность и в других, подтолкнуть их к внутренне свободному действию, не по канонам традиционной узкословной морали. Он последовательно и неумолимо лишает Грушницкого его павлиньего наряда, снимает с него взятую напрокат трагическую мантию, а в конце ставит его в истинно трагическую ситуацию, чтобы «докопаться» до его душевного ядра, разбудить в нем человеческое начало. При этом Печорин не дает себе ни малейших преимуществ в организуемых им жизненных «сюжетах» — в дуэли с Грушницким он преднамеренно ставит себя в более сложные и опасные условия, стремясь к «объективности» результатов своего смертельного эксперимента. «Я решился, — говорит он, — предоставить все выгоды Грушницкому; я решил испытать его; в душе его могла проснуться искра великодушия, и тогда все устроилось бы к лучшему ...» [Лермонтов: 1980, VI, 328].

Печорину важно, чтобы выбор был сделан предельно свободно, из внутренних, а не внешних побуждений и мотивов. Создавая по своей воле «пограничные ситуации», Печорин не вмешивается в принятие человеком решений, предоставляя возможность абсолютно свободного нравственного выбора, хотя далеко не безразличен к его результатам: «Я с трепетом ждал



ответ Грушницкого ... Если бы Грушницкий не согласился, я бросился бы ему на шею» [Лермонтов: 1980, VI, 312].

Если в «Маскараде» речь шла о *духовном* уничтожении врага:

И если бы ты мог на карту бросить душу,  
То я против твоей – поставил бы свою.

[Лермонтов: 1980, IV, 443].

— то в «Герое нашего времени» Печорин, играя душой Грушницкого, выворачивал ее всевозможными изощрениями, пытаясь разбудить ее: «в душе его могла проснуться искра великодушия», но не находя в его душе отклика, Печорин таким образом «позволяет» себе не жалеть его, что, в конечном итоге, приводит к *физическому* уничтожению Грушницкого.

Напомним, что первое лицо, которое здесь подробно описывается, — раненый в бою Грушницкий. Но его доблесть не вызывает у Печорина уважения, а рана – сочувствия. Он характеризует храбрость юнкера так: «это что-то нерусская храбрость». Разбор реальных недостатков Грушницкого Печорин заканчивает констатацией своей нелюбви к нему и зловещего предчувствия: «... когда-нибудь с ним столкнешься на узкой дороге, и одному из нас несдобровать» [Лермонтов: 1980, VI, 278].

Так, подсознательно или осознанно, потенциальный противник обозначен Печориным на второй же день его пребывания на отдыхе, но он не из тех людей, кому подобное обстоятельство может испортить настроение. Напротив, Печорин признается себе: « ... я люблю врагов...». В отличие от своих коллег-офицеров, решающих здесь проблемы типа «*Cherchez la femme*», Печорин любит другое; ищет выхода его «подавленное обстоятельствами» по собственному выражению, извращенное честолюбие.

Печорин наблюдает и узнает об отношении будущего противника к княжне Мери, после чего заявляет доктору Вернеру: «Об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится об том, чтоб мне не было скучно». Пророческое предположение доктора о том, что «... бедный

Грушницкий будет вашей жертвой», Печорин не отвергает. Что означало слово «комедия» в его устах, мы узнаем в финале, когда сразу после гибели Грушницкого он произнес: «комедия окончена».

Пока же Печорин, зафиксировав слабое место намеченной жертвы, начинает его искусно раздражать. При этом он задается риторическим вопросом: «... Зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девушки, которую обольстить не хочу и на которой никогда не женюсь?.. Из-за чего же я хлопочу? Из зависти к Грушницкому? Бедняжка, он вовсе ее не заслуживает» ему на шею» [Лермонтов: 1980, VI, 287].

Искомый ответ следует за его поставленной перед собой целью – «похлопотать об развязке» и последующих практических действиях. Продолжая увлекать Мери, Печорин постоянно держит в поле зрения будущего противника и внимательно наблюдает за его реакцией на ущемление своих интересов. Эта настороженность дает, в конце концов, результат: Печорину удалось подслушать и проникнуть в заговор Грушницкого и компании о намерении отомстить ему путем вызова на издевательскую дуэль с незаряженным оружием.

Таким образом, промежуточная цель достигнута, противник спровоцирован на акт действия. На другой же день после этого Печорин прекращает за ненадобностью интригу с Мери, уведомляет княжну, что ее не любит, и переходит к главному.

Благоприятная ситуация сложилась, остается усугубить и превратить шутку над собой в трагедию для шутника: «Со мной этак не шутят. Вы дорого можете заплатить...», — мысленно говорит Печорин противнику, оставляя пока в тени вопрос о способе и цене платы за действия, которые сам же инспирировал.

Для ускорения хода событий Печорин перехватывает инициативу и сам делает вызов на поединок. Состояние повышенной боевой готовности, которое ему так нравится, вновь приносит плоды: Печорин опять подслушал

речь противника, содержащую на сей раз «клевету» в адрес его и Мери, и получил удобный повод для вызова. Делает его он почти формально, не давая Грушницкому «разгорячиться» с тем, чтобы предотвратить серьезную ссору и яростную реакцию со стороны Грушницкого, которая могла бы повлечь желание им убийства Печорина. При этом последний прекрасно сознавал, что Грушницкий не клеветает, а лишь добросовестно заблуждается, считая, что ночью Печорин выходил от Мери, а не от живущей в одном доме с нею Веры, связь которой с Печориным никому неизвестна.

Условия поединка также исходят от Печорина и сообщаются противной стороне через доктора: «... я дал ему несколько наставлений насчет условий поединка; он должен был настоять, чтобы дело обошлось как можно секретнее». Стремление Печорина более, чем у других участников, окружить максимальной тайной все обстоятельства дуэли вполне понятно. О том, что условия были предложены Печориным обычные, то есть одновременная стрельба, говорит тот факт, что принесенный доктором ответ содержал лишь одну корректировку Грушницкого – сокращения дуэльной дистанции до шести шагов, очевидно, чтобы иметь уверенность в нанесении неопасной раны. Данное изменение устраивает и Печорина: «Зачем вы сами назначили эти роковые шесть шагов?» — думает он о юноше, идущем навстречу гибели. Неминуемость ее была предопределена контрпланом, составленным Печориным, ориентируясь на первоначальный замысел заговорщиков. Последующее частичное изменение его, сообщенное ему доктором, придавало только большую остроту поединку, но не меняло для Печорина существо плана: и первым, и вторым вариантом заговора предусматривалось пистолет его не заряжать пулей, выбор же момента, с которого собственно выстрел становился боевым, Печорин оставлял за собой в обоих случаях.

Накануне дуэли доктор Вернер, секундант Печорина, сообщает ему о ставшем случайно известном намерении противной стороны зарядить пулей

только пистолет Грушницкого и спрашивает, надо ли «показать им, что догадались». Ответ Печорина был неожиданным: о раскрытии заговора молчать, остальное – «моя тайна».

Почему и от кого тайна? Странно засекречивать естественные ответные меры от ближайшего приятеля и единственного помощника в серьезнейшем деле – дуэли. Отсюда следует, что замысел Печорина был не так прост технически, как мог себе представить даже проницательный Вернер, при этом Печорин не был уверен в одобрении его действий доктором, которого считал «душой испытанной и высокой». Из чего мы заключаем, что намерения Печорина отличались противоположным качеством, вследствие чего он решает использовать Вернера как секунданта «вслепую», не посвящая в свой план и поведя борьбу один, без союзника. Всю оставшуюся часть дня и до глубокой ночи Печорин проводит, запершись в своей комнате, наедине со своими мыслями.

На следующее утро реализация плана непосредственно на месте происходила так. После ритуально-безуспешных переговоров сторон о предотвращении кровопролития и примирении Печорин требует скорее переходить от слов к делу. Когда же, наконец, была команда отмерить дуэльную дистанцию в соответствии с согласованными накануне условиями, а противникам – занять свои позиции для стрельбы, Печорин неожиданно сам останавливает дуэль и возвращается к обсуждению уже решенных вопросов. В ультимативной форме он выдвигает новые, радикально иные условия взамен обговоренных ранее: стреляться не одновременно, а по очереди, которую определит жребий. Объяснение дается им невинное и даже альтруистическое: ради ограждения секундантов от преследования властями нужно причину гибели дуэлиста-неудачника инсценировать как несчастный случай – падение со скалы, для чего он и противник поочередно встанут на ее край в качестве мишени при стрельбе.

Мстительный расчет Печорина на принятие предложения стопроцентен: у противника и секундантов нет времени на обдумывание и распознавание истинной цели его идеи со жребием, которую сам он заготовил, как минимум, еще в ночь перед дуэлью, а объявил в последний момент. Фактор внезапности усилен категоричным заявлением Печорина об отказе участвовать в поединке на иных условиях.

В результате никто не пытается возразить, что о своей безопасности секунданты побеспокоились сами, еще раньше договорясь отнести «убитого на счет черкесов»; и это убедительнее, чем несчастный случай, так как след от огнестрельной раны может быть обнаружен. Не высказали остальные участники претензий и по поводу того, что по такой причине не отменяют дуэль, на которую вызвал сам Печорин. Бдительность противной стороны усыплена уверенностью в том, что в любом случае незаряженный пистолет Печорина вреда не принесет. Для доктора же новые условия выглядят вполне справедливыми: дуэлянты будут по-прежнему в равных условиях, их судьба одинаково поставлена в зависимость не только от собственных и противника боевых качеств, но и от воли жребия. Печоринскому секунданту лишь непонятно, почему тот продолжает хранить молчание о заговоре и тем самым подвергает себя особой опасности: он дважды настаивает на разоблачении и заявляет, что иначе это сделает сам, и дважды получает отказ: «... погодите»; «...вы все испортите», — говорит Печорин и бросает последний аргумент, чтобы заставить его молчать: «Может, я хочу быть убит» [Лермонтов: 1980, VI, 302]. Услышав такое, доктор смиряется и оставляет все на усмотрение своего подопечного.

Нейтрализовав Вернера и навязав нужные условия противнику, Печорин завладел инициативой и перешел к следующему этапу.

От исхода жеребьевки при стрельбе с минимальной дистанции зависело многое, если не все. «На 6 шагах промахнуться трудно», — пишет сам Печорин накануне. — «Я решился предоставить все выгоды

Грушницкому» [Лермонтов: 1980, VI, 302]. В данной ситуации это означало передачу тому в результате жеребьевки права первого выстрела. Почему Печорин сам ставит себя в заведомо безнадежное, самоубийственное положение, и каким образом падение жребия зависит от его решения?

На первый вопрос ответил сам Печорин: «Я хотел испытать его, в душе его могла проснуться искра великодушия, ... но самолюбие и слабость характера должны были торжествовать» [Лермонтов: 1980, VI, 303].

Печорин максимально рискует жизнью, чтобы понаблюдать поведение в экстремальной ситуации (ситуации отщепенца) ничтожества, каким он считал Грушницкого, причем заранее будучи уверенным в отрицательном результате испытания. Такое испытание сродни тому, которое кошка устраивает мышам, играя с ней перед тем, как ее проглотить.

Имеется еще одно объяснение, на наш взгляд, куда более интересное: «Я хотел дать себе полное право не щадить его, если бы судьба меня помиловала. Кто не заключал таких условий со своей совестью?» [Лермонтов: 1980, VI, 307]. Итак, все дело в том, чтобы заглушить голос совести. Иными словами, здесь мы находим подтверждение психологической теории игры Э. Берна, где «вознаграждением», в данном случае – дуэли — является внутреннее психологическое оправдание своей ярости и беспощадности в отношении противника. Отсюда становится логически обоснована цель дуэли — при предоставлении всех «выгод» противнику и постановкой самого себя в заведомо опасные ситуации – оправдание своего сценария уничтожения врага. Однако как надеяться на милость судьбы, если в него чуть ли не в упор будет стрелять боевой офицер? Чтобы дать себе право быть беспощадным, надо иметь уверенность, что дуэль дойдет до второго выстрела, то есть первый выстрел противника окажется безрезультатным.

Таким образом, вывод один. Оба объяснения передачи права первого выстрела исключали наличие от него угрозы жизни Печорина.

Ответ на другой вопрос – как он мог получить желательный жребий? – заключается в том, по справедливому замечанию М. Картавцева [Картавцев: 1995], что «собственно жеребьевка и объявление ее результата не есть тождественные действия; если первая относится к компетенции Случая, то второе – сфера человеческой деятельности, повлиять на которую можно. Автор изложил факты так. Доктор подбросил монету, она «упала, звеня, все бросились к ней» - и точка, обрыв мысли. Какой стороной упала монета, кто из дуэлянтов угадал, мы не узнаем никогда. Печорин лишь объявил, опередив остальных, результат Грушницкому: «Вы счастливы, вам стрелять первому». Сомневаться в правдивости сообщения и перепроверять его в этой ситуации никто не станет: здравый смысл исключил возможность лжи, которая противоестественна, так как объявленный итог очевидно противоречит интересам объявившего» [Картавцев: 1995, 204].

В результате Печорин продолжает направлять ход дуэли в нужном ему русле и твердо удерживает в своих руках инициативу, не уступая ее даже судьбе, на которую любит при случае сослаться.

Грушницкий поднял свой пистолет. Новые условия дуэли избавляли его от всяких угрызений совести по поводу заговора: право на первый выстрел ему дал честный жребий, как он считает, его выбрала судьба, а заряжен или нет пистолет Печорина, уже не имело ровно никакого значения, так как вероятность второго выстрела была практически нулевой.

Следовательно, моральное право выстрелить в Печорина есть у Грушницкого, однако его терзают сомнения: стрелять в направлении противника, чтобы только напугать, — опасно, можно попасть в него, и тогда даже легкое ранение приведет к гибели Печорина от падения со скалы, по той же причине исключено умышленное нанесение несмертельной раны. Стрелять в воздух - значит, вызвать презрение своих же заговорщиков, глава которых, капитан, стоит за спиной и внимательно наблюдает за происходящим.

Он опускает оружие и говорит капитану, что не может стрелять, и после нажима со стороны секунданта, Грушницкий спускает курок, пуля оцарапала колено Печорина, не причинив вреда.

Печорин пишет: «Я был уверен, что он выстрелит в воздух», и оказался по существу прав: выстрел был безопасен для Печорина. Он распалает себя мыслью о том, «... что этот человек ...две минуты тому назад ... хотел меня убить, как собаку» [Лермонтов: 1980, VI, 312]. Однако побывавший в боях солдат, вряд ли, дал бы промаха с «шести роковых шагов» по большой и неподвижной мишени, которую представлял собой Печорин. Помиловала последнего не судьба, а его противник, и именно на это Печорин сделал безошибочную ставку с самого начала. Уверенность в том, что противник будет стрелять мимо него, появилась у Печорина не перед выстрелом, а основывалась на заблаговременном и точном расчете, который заключался в следующем.

Когда Печорин узнает об организации против него заговора, он решает скрыть свое знание и отдалить его обнаружение до определенного момента. Сделай он так до начала дуэли, как настаивал Вернер, то вышел бы из проигрышной ситуации, в которую его пытались поставить, и уравнил свои шансы с противником. Но Печорин идет дальше и ставит сверхзадачу – создать не равные условия, а преимущество для себя, проигрышную ситуацию превратить в выигрышную. Для достижения этой цели требовалось выполнить два условия: 1) разделить дуэль на два этапа и стрелять по очереди; 2) объявить о раскрытии заговора и зарядить свой пистолет пулей только перед собственным выстрелом [Картавцев: 1995].

Как была выполнена первая часть задачи мы описали выше. Для решения ее второй половины Печорин вновь прибегает к психологическому шантажу в виде угрозы, но уже не отказа от дуэли, а, напротив, новой дуэлью с секундантом противника, который воспротивился требованию Печорина. Тот дрогнул и попытался помешать последнему через Грушницкого, который



вдруг дал свое согласие после недолгого раздумья. «Оставь их ... они правы», — останавливает он своего секунданта, будучи сам при этом прав только наполовину – в том, что касалось подтверждения заявления Печорина об отсутствии пули в пистолете. Однако этот факт отнюдь не означал, что следовало ее зарядить посредине дуэли. «Вы не имеете права, никого права, это совершенно против правил», — настойчиво убеждал капитан, тщетно пытаясь пресечь коварный ход Печорина, замаскированный внешней справедливостью требования.

Печорин создал себе невидимую, но надежную броню от его пистолета, основанную на знании психологии дуэлянта вообще и своего противника, в частности.

По расчетам Печорина, максимум вреда, который Грушницкий мог ему желать, «целить мне в ногу, легко меня ранить и удовлетворить таким образом свою месть, не отягощая слишком своей совестью». Становясь же на край пропасти, по своему плану, и создав для противника альтернативу – либо смертельный исход, либо ничего - Печорин тем самым страховал себя даже от легкого ранения. Поэтому незначительная царапина вызвала у него такую негативную реакцию: вместо радости – злобу и «досаду оскорбленного самолюбия», так как расчет его оправдался не на все сто процентов.

Однако Печорин затевает свои психологические эксперименты не только с мужчинами, но и с женщинами. Обратимся непосредственно к «Журналу Печорина». Его знаменитый монолог «Да! такова была моя участь с самого детства ...» относится к записи от 3 июня, которая начинается следующими словами: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?» [Лермонтов: 1980, VI, 292]. Вопрос этот и последующий ответ на него раскрывает цель, которую преследует данным монологом Печорин. Этой цели подчинены все разговоры Печорина с княжной Мери. Все они являются звеньями одной цепи, ходами шахматиста,

превосходно разыгрывающего свою партию. Не составляет исключения и данный монолог.

Взглянем на фразу, предшествующую ему: «Я задумался на минуту и потом сказал, *приняв глубоко тронутый вид*» [Лермонтов: 1980, VI, 291]. Если человек *принимает* определенный вид, значит, он играет какую-то роль, и у нас уже есть некоторые основания не доверять ему.

Печорин произносит свой трогательный монолог и смотрит, какое впечатление произвели его слова на княжну, достиг ли он своей цели, выиграл ли он этим ходом партию. Да, ход оказался великолепным, удар достиг цели – княжна поражена и растрогана. «В эту минуту я встретил ее глаза: в них бегали слезы; рука ее, опираясь на мою, дрожала; щеки пылали... ей было жаль меня! Сострадание, чувство, которому покоряются так легко все женщины, впустило свои когти в ее неопытное сердце» [Лермонтов: 1980, VI, 296], — эта фраза следует непосредственно после монолога.

Холодные и расчетливые фразы, окаймляющие монолог, противоречат в тоне своего звучания пылкой «исповеди» Печорина. Причем, запись в журнале сделана в тот же день, так что Печорин не имел времени взглянуть на событие уже другими глазами; он писал непосредственно, как говорится, — по горячим следам.

Однако Печорин выиграл партию не одним ходом. Он методично, четко и продуманно разыграл свою роль. Заглянем несколько вперед. Вот запись от 22 мая: «После нескольких минут молчания я сказал ей, *приняв самый покорный вид*» [Лермонтов: 1980, VI, 285]. А в записи от 29 мая мы встречаем: «... всякий раз, как Грушницкий подходит к ней, *принимая смиренный вид* и оставляю их вдвоем» [Лермонтов: 1980, VI, 292]. И далее, там же: «Я пристально посмотрел на нее и принял серьезный вид» [Лермонтов: 1980, VI, 293].

В игре, которую ведет Печорин, есть и третий партнер. Это Грушницкий и Печорин в разговоре с ним (запись от 16 мая) также «*принял серьезный вид*» [Лермонтов: 1980, VI, 276].

Пятикратным повтором «я принял... вид» Лермонтов показывает, что разбираемый монолог является одним из ходов (правда, может быть, самым эффективным и решающим) в «атаке» Печорина на княжну Мери, в спектакле, который разыгрывает этот превосходный актер и сценарист.

В. Левин в своей статье «Об истинном смысле монолога Печорина» [Левин: 1964] обращает внимание на его стилистику. Отмечая, что «эта прочувственная речь была бы, безусловно, на месте в устах героя романтического произведения в духе Бестужева-Марлинского и даже раннего Лермонтова, но из общего строя языка Печорина, героя глубоко реалистического романа, она явно выпадает [Левин: 1964, 263] Лишь еще один небольшой печоринский монолог выдержан в том же стиле. И он тоже обращен к княжне Мери (запись от 7 июня, то есть спустя 4 дня после первого): «Простите меня, княжна! Я поступил как безумец... этого в другой раз не случится: я приму свои меры!.. Зачем вам знать то, что происходило до сих пор в душе моей! Вы этого никогда не узнаете, и тем лучше для вас. Прощайте!» [Лермонтов: 1980, VI, 305].

В самом начале повести «Княжна Мери» мы уже слышали почти те же слова. Это – когда Печорин рассказывает о Грушницком, своей романтической забавляющего не только Печорина, но и самого Лермонтова: «Приезд его на Кавказ – также следствие его романтического фанатизма: я уверен, что накануне отъезда из отцовской деревни он говорил с *мрачным видом* какой-нибудь хорошенькой соседке, что он едет не так, просто, служить, но что ищет смерти, потому что ...тут он, верно, закрыл глаза рукою и продолжал так: «нет, вы (или ты) этого не должны знать!.. Ваша чистая душа содрогнется!.. Да и к чему? ... Что я для вас! – Поймете ли вы меня?..» и так далее» [Лермонтов: 1980, VI, 263-264].

Печорин становится перед княжной Мери в позу Грушницкого; и это не случайно. Тонкий психолог, Печорин считает, что, окутав себя ореолом романтики, он скорее и вернее добьется успеха. Печорин сознательно подражает человеку, над которым он смеется, подражает именно в том, что как раз и вызывает его смех» [Левин: 1964, 279].

Так в «Княжне Мери» отчетливо выявляются печоринский эгоцентризм и своеволие (оборотные стороны положительных начал его личности, искаженных по воле обстоятельств) – то, что дает право Лермонтову в «Предисловии» ко 2-му изданию романа назвать своего героя «безнравственным человеком». Печорин, отдавая себе отчет в том, что его активность находит нежелательный для окружающих выход, определяет свою роль в жизни то как «жалкую роль палача или предателя», то как роль «топора в руках судьбы».

Тема судьбы – одна из постоянных тем в раздумьях Печорина, введена в контекст «Княжны Мери». В новелле «Фаталист» она становится центральной. «Фаталист» — закономерный, наполненный психологизма, эпилог лермонтовского романа. Разуверившийся и разочаровавшийся во всем лермонтовский герой предстал перед нами размышляющим над проблемами судьбы и смерти. В центре новеллы повествование о том, как и при стечении каких обстоятельств Печорин решил испытать судьбу.

Печорин анализирует те представления о фатализме, которые были распространены в его эпоху. Вулич, выдвинутый в центр событий, — целостная натура. «Его понимание фатализма восходит к первобытной вере в судьбу, - отмечает И. Усок [Усок: 1974], — разделяемой народами, не вышедшими из ранней стадии своего духовного развития. Тот фатализм, вера в предопределение – в изначальную означенность часа гибели всякого человека, о котором спорят герои, чужд Печорину как личности, находящейся на иной стадии развития. В эту форму фатализма он может верить лишь на один вечер, попав под впечатление благополучно

завершенного эксперимента Вулича» [Усок: 1974, 12]. Однако новелла этим экспериментом не заканчивается. Вулич гибнет в ту же ночь по капризу Случая под ударом шашки пьяного казака.

Испытывая судьбу, понимаемую как власть случая, сам Печорин бросается в окно вязать пьяного казака. С пониманием судьбы как произвола Случая мы уже встречались в лермонтовском «Маскараде».

Там роковая «ошибка» по воле случайного стечения обстоятельств привела к трагедии. В «Фаталисте» наивное представление о судьбе, характерное для Вулича и Максима Максимыча, которое понимается как власть Случая. Но в справедливости этого понимания Печорин тоже сомневается. Сомневается он, прежде всего, в том, что смерть его – дело Случая. Но в том, что жизнь его не сложилась по воле каких-то могучих обстоятельств, не подвластных человеческой воле, у него сомнений нет. Он понимает, что эти же обстоятельства, которые в его дневнике могут именоваться привычным словом «судьба», обрекли его на жизнь одностороннюю, жизнь в сфере мысли, на постоянный переход «от сомнения к сомнению». И хотя это состояние не вредило печоринской решительности характера, он знал, что никакая воля и никакая решительность характера не дадут ему возможности преодолеть грозную силу исторических обстоятельств, обрекших его на «кипенье в действии пустом». И поэтому Печорин с такой тоской вспоминает о временах, давно прошедших, о «людях премудрых», наивных, но убежденных в своих воззрениях, не знавших мук сомнения, - тех людях, которые были, в его представлении, ничем не похожи на современников.

«...Какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями, на них смотрят с участием, хотя немым, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и без гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы неспособны

более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность» [Лермонтов: 1980, VI, 412].

Так Печорин формулирует новое понимание судьбы как власти исторических обстоятельств, предопределяющих путь и психологию человека того времени.

Печорин как яркий представитель своего поколения лишен возможности реального действия в жизни, и игра, иллюзорная, создаваемая им действительность, для него – единственная форма существования. Э. Берн отмечает, что многие игры «совершенно необходимы некоторым людям для поддержания душевного здоровья» [Берн: 1996, 355]. Вспомним его записи: «... я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерение, разрушать заговоры, претворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание их хитростей и замыслов, — вот что я называю жизнью» [Лермонтов: 1980, VI, 300].

По прихоти Печорина разбито сердце Мери, оскорблено самолюбие девушки, виновной перед ним только в том, что когда-то она в его присутствии отличила другого. Печорин отдает себе отчет в том, что его эксперимент с Мери выбивается из норм гуманности. Не случайно при мысли о том, что Мери, обиженная его невниманием к ней, проведет ночь без сна и будет плакать, Печорин вспоминает вампира.

Примечательным является, на наш взгляд, отношение участников игры после дуэли к Печорину, даже его друг, доктор Вернер, при следующей встрече с ним, «против обыкновения не протянул ... руки». Такое положение вещей становится вполне понятным в свете теории игры И. Хейзинга [Хейзинга: 1994], по которой каждая игра имеет свои правила, без них она становится невозможной.

В нашем случае, в дуэли между Печориным и Грушницким, первый плурует с правилами Грушницкий, он лукавит, притворяясь, что играет; только с виду признавая круг игры, он вкладывает в нее свой смысл: дуэль будет осуществляться в соответствии с правилами, но только один пистолет не будет заряжен пулей. В то время как Печорин не просто плурует, а *нарушает* правила. Но общество играющих легче прощает плуту его грех, так как при плутовстве структура игры не разрушается, чем нарушителю, так как при *нарушении* правил игры «все здание игры тотчас же рушится» [Хейзинга: 1994, 43]. Именно об этом говорит Печорин: «...одним толчком *опрокинуть* все огромное и многотрудное здание их хитростей и замыслов». По Й. Хейзинга, такой игрок «отнимает у игры иллюзию. Поэтому он должен быть уничтожен. Именно изгой, - по его мнению, - обладает сильно выраженным игровым характером» [Хейзинга: 1994, 48], чему мы и находим подтверждение в феномене Печорина. Так, если Арбенин по своей сути «игрок», но противопоставляющий себя реальной жизни («воскрес для жизни»), то для Печорина, мы считаем, единственной формой существования является игра, в которой он может реализоваться. Если Арбенин, сознавая свою «игровую» натуру, хочет все же вернуться, то Печорин, не видя перспективы в возвращении, в силу своего «игрового характера» строит свой, иллюзорный мир, в котором он царствует на правах создателя и играет людьми, не терпя чьего-либо вмешательства. Может быть, именно поэтому он и пускается в отчаянное противоборство с Грушницким, так как в этом случае не он, а им вздумали поиграть. «А! господин Грушницкий! – зловеще говорит Печорин, — ваша мистификация вам не удастся... мы поменяемся ролями...» И вот, когда эта «замена» произошла, все стало на свои места – Печорин вернулся в свой мир, где позволял играть собой одной лишь Судьбе, к своей роли «топора в руках судьбы», и по обыкновению «упал на голову обреченной жертвы».

Через все эти перипетии и внутренние переживания Печорина автор нам демонстрирует, что именно значит быть «героем» своего времени: это не какое-то гордое звание, которое можно нести с честью, это постоянные терзания между реальностью и реальным положением дел, между желанием и иллюзией удовлетворения, между желаемым и настоящим. Именно в этом двойственном мире суждено жить герою, который всю полноту своих внутренних терзаний фиксирует в собственном дневнике, чему мы и являемся свидетелями.

Интересным, на наш взгляд, является тот факт, что в середине XIX века (начиная с 1853 и по 1920-е годы, а роман написан в 1837-1840 годы) одним из ведущих методов психологии стал метод интроспекции, суть которого заключалась в том, что исследователь фиксировал все свои переживания, как правило, ведя дневник, для понимания сути тех или иных собственных психических процессов или поведения, т.е. субъективно описывая внутренний опыт. Затем под наблюдение попадают эти же процессы и поведение у другого человека. Таким образом, делается вывод о типичности или абсолютно индивидуальной реакции человека на тот или иной стимул.

При этом «чужое» сознание рассматривается как специально реконструируемое посредством операции переноса, то есть: исследователь, зная о связи собственных переживаний с внешними их проявлениями, строит гипотезу о внутренних переживаниях другого человека на основе его внешне наблюдаемого поведения [Викторович: 1978].

Именно за подобным занятием мы и застаем героя на страницах романа.

Писавший свой дневник ради самопознания, Печорин смело признается себе в своих пороках. Анализируя свое поведение с Мери, он приходит к заключению, что затеянный им психологический эксперимент был возможным потому, что он превратился в «нравственного калеку»: «... честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом



виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие подчинять моей воле все, что меня окружает: возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха – не есть ли первый признак и величайшее торжество власти?» [Берн: 1996, 268].

Печорин создал свой игровой мир, который не соответствует общественным нормам, поэтому, когда что-то из действительной жизни каким-либо образом пересекается с его миром, – оно подлежит уничтожению: духовному (разрушение определенных представлений о жизни, например, княжна Мери) и физическому.

Проблема личности – центральная в романе – «история души человеческой ... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» [Берн: 1996, 249]. Именно личность в своем отношении и к обществу, и к своему положению в обществе, и к объективным историческим и социальным условиям интересна автору не как конкретная социальная единица общества, а как именно волевое начало, которое, с одной стороны, противостоит этим социальным условиям, а с другой стороны – возвращено ими. Именно в данном подходе и проявляется особый художественный психологизм - двойственное понимание М.Ю. Лермонтовым сущности личностных переживаний человека.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Психологизм художественной литературы получил особое развитие в XIX веке. Романтизм «узаконил» прозу, которая обладает широким спектром возможностей для раскрытия внутреннего мира человека.

Психологизм в русской литературе стал предметом изучения отечественных и западных исследователей. Приемы, которые использовали русские писатели XIX века, получили свое развитие в творчестве более поздних авторов. Однако необходимо подчеркнуть, что психологизм в литературе – это особенность, которая может присутствовать лишь в том случае, если человеческая личность является великой ценностью, тогда имеет смысл изображение психологического состояния отдельной личности.

Формы художественного изображения психологизма в литературе XIX века выражены с помощью различных художественных деталей.

На сегодняшний день большинство авторов сходятся во мнении, что психологизм – это художественное освоение человеческого сознания, индивидуализированное воспроизведение переживаний в их взаимосвязи, динамике и неповторимости [Крупчанов: 2013, 195].

Л.Я. Гинзбург писала об основополагающей черте психологизма таким образом: «Литературный психологизм начинается с несовпадений, с непредвиденности поведения героя» [Гинзбург: 1971, 256].

В ходе нашей работы мы проанализировали драматургию (раннюю и позднюю), а также прозу, роман «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова с позиции психологизма – принципа организации элементов художественной формы, при котором изобразительные средства направлены в основном на раскрытие душевной жизни человека в ее многообразных проявлениях в поведении героя.

В процессе исследования были достигнуты следующие результаты.

В каждом драматическом опыте М.Ю. Лермонтова обязательно присутствуют те или иные приемы и способы психологизма. Обычно в тексте драмы выявляется несколько таких приемов, это прием двойников; индивидуализация психологических состояний; психологический портрет; богатая система повествовательно-композиционных форм, с помощью которых осуществляется изображение различных сторон внутреннего мира, разных душевных состояний; психологическое повествование от третьего лица; рассказ от первого лица как естественной формы психологического изображения рефлексии, психологического самоанализа; внутренний монолог как рефлексированная внутренняя речь.

Таким образом, можно сделать вывод, что в пределах одного текстуального пространства в драмах и прозе М.Ю. Лермонтова одновременно реализуются несколько приемов и способов художественного психологизма, которые создают своеобразное психологическое наполнение всего содержания произведения, в котором герой предстает в своем всестороннем воплощении – и со стороны социальных отношений, в которых он ведет себя подобающе, соответствующе, и со стороны его собственной оценки своего мироощущения и поведения.

Кроме того, постоянное присутствие многослойности, неоднозначности, многоплановости происходящего (как, например, в «Маскараде», где карточная игра представляет собой модель борьбы с неизвестными факторами, иными словами, со Случаем, в то же время являясь формой иносказательного противоборства между конкретными людьми, что усугубляется использованием Лермонтовым приема, широко распространенного в 1830-е годы, - двойного толкования карточной терминологии), на протяжении всего действия переплетаются, взаимопроникая, наслаиваясь друг на друга, создают объемность художественного психологизма М.Ю. Лермонтова.

Каждый прием психологизма у Лермонтова характеризуется своей

индивидуальной, внутренней мотивированностью. В качестве такой мотивации выступают такие мотивы творчества Лермонтова, как обман, любовь, мщение, одиночество и прочие, которые не предполагают однозначной трактовки в системе сословной морали. Причем, от того, какой мотив лежит в основе, зависит весь ход содержания произведения и поведения героя. Отсюда, на наш взгляд, было бы закономерно, говорить об установившейся взаимосвязи различных мотивов и приемов психологизма.

Таково строение художественного психологизма как художественной доминанты в драматургии и прозе Лермонтова.

Углубляясь, мы убеждаемся в ее многослойности и многофункциональности художественного изображения психологического содержания.

Функции психологизма реализуются в задачах, которые призвано решать художественное произведение. Эволюционно эта характеристика психологизма принадлежит уже прозе Лермонтова, его роману «Герой нашего времени».

Для раскрытия характера героя, в игру, затеянную Печориным, должны вступить с разных сторон Грушницкий и княжна Мери: одни слова должны действовать по-иному на Грушницкого и княжну Мери; одни действия должны вызывать различные чувства и трактовку у Грушницкого и княжны Мери; одни манеры, поведение должны расцениваться с двух позиций — Грушницкого и княжны Мери; один выход из игры – породить массу мнений.

Причем в ходе данной игры функции ее расширяются – вступают новые лица – муж Веры, доктор Вернер, заговорщики Грушницкого – игроку необходимо держать всех в поле зрения и манипулировать их представлениями о нем. Отсюда, усложняются задачи и как следствие – усложняется структура самого психологического изображения героя.

Анализируя таким образом психологизм как художественную форму, воплощающую идейно-нравственные искания героев, форму, в которой М.Ю.

Лермонтов осваивает становление человеческого характера, мировоззренческих основ личности, мы попытались достичь цели своей работы – рассмотреть психологизм как стилевую, художественную доминанту творчества М.Ю. Лермонтова.

Творчество М.Ю. Лермонтова представляет собой феномен русской литературы XIX века. Поднятые им вопросы получили свое дальнейшее развитие в творчестве Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, под чьим пером появившиеся у Лермонтова начатки «диалектики души» превращаются в универсальный метод воссоздания и психологического постижения внутренней жизни человека.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеев Д., Писарев Б. «Я хотел испытать его ...» (О дуэли М.Ю. Лермонтова с Н.С. Мартыновым) // Культура. – 1991. – № 4. – С. 59– 68.
2. Андронников И. Портреты выходят из рам (О литературных связях М.Ю. Лермонтова). – Огонек. – 1964. – № 42. – С. 24 – 35.
3. Асмус В.Ф. Круг идей Лермонтова М.Ю. // Лит. наследие. – М. – 1941. – т. 43 – 44.
4. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. Бахтин // Работы 1920-х годов / М. Бахтин. – Киев, 1994. – С.69 – 255.
5. Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М.Лермонтова. Санкт-Петербург. 1840. Две части. // Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9-ти томах — М.: Худож. лит., 1978. — Т. 3. – С. 78 – 150.
6. Березко А.Ф. Исповедальная проза в европейской традиции: генезис, эволюция, современное состояние / А.Ф. Березко. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2012. – 124 с.
7. Березнева А.Н. Русская романтическая поэма. Лермонтов, Некрасов, Блок. К проблеме эволюции жанра: монография/ А.Н. Березнева. Саратов: Изд-во Саратовского гос. ун-та, 1976. – 96 с.
8. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. – Спб.: Специальная литература, 1996. – 396 с.
9. Благой Д.Д. Проблематика романа. – М. Наука, 1967. – 421 с.
10. Благой Д.Д. Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы. – Л. – Худ. лит. [Ленингр. отд.], 1986. – 325 с.
11. Большев А.О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века / А.О. Большев. – СПб.: Филол. ф-т СПб. ун-та, 2002. – 170 с.

12. Бочаров С.Г. Психологическое раскрытие характеров в русской классической литературе и творчество Горького // Социалистический реализм и классическое наследие. – М., 1960. – 423 с.
13. Ваховская, А.М. Исповедь / А.М. Ваховская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николюкина. – М., 2001. – С. 320–321.
14. Введение в литературоведение / Под ред. Г.М. Пospelова. – М., 1983, С. 56 – 60
15. Введение в литературоведение: учебник для бакалавров / Н. Л. Вершинина [и др.]; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. — 3-е изд., перераб. и доп. — М., Издательство Юрайт, 2013. — 479 с.
16. Викторovich В.А. Понятие мотива в литературном исследовании. - В сб.: Рус. лит. XIV в. Вопросы сюжета и композиции. – М.: Наука. – 1978. – С. 42-59.
17. Виноградов И.И. Философский роман Лермонтова М.Ю. // Новый мир. – 1964. – № 10. – С. 12-26.
18. Вопросы жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. Сб. ст. – Орджоникидзе, 1984. – 184 с.
19. Выготский Л. С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – СПб.: Азбука, 2000. – 416 с.
20. Герцен А.И. Собрание сочинений в 30 томах. – М.: Изд-во АН СССР. – 1954. – Т.1. – 330 с.
21. Герштейн Э.Г. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. – М.: Наука, 1967. – 136 с.
22. Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. - М.: Наука, 1984. – 202 с.
23. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1971. – 464 с.

24. Григорьян К.Н. Драматургия Лермонтова. В кн.: История рус. драм. – С. 368 – 402.
25. Григорьян К.Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени» – Наука. Ленинградское отделение. – Л., 1975. – 262 с.
26. Григорьян К.Н. О современных тенденциях в изучении романа Лермонтова «Герой нашего времени» (К проблеме романтизма) Рус. лит. – 1973. – №1. – С. 59-68.
27. Гудонене В. Искусство психологического повествования (от Тургенева к Бунину) / В.Гудонене. – Вильнюс: Изд-во Вильн. гос. ун-та, 1998. – 20 с.
28. Гулиа Г. Жизнь и смерть Михаила Лермонтова. Книга-роман. // Москва, 1973. – № 10. – С. 13 – 24.
29. Гурвич И. Загадочен ли Печорин? (К пониманию драмы героя романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени») // Вопросы литературы. – 1976. – № 4. – С. 42 – 53.
30. Дубин, Б. Как сделано литературное «я» / Б. Дубин // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 108–122.
31. Дьяконова Н.Я. Из наблюдений над журналом Печорина. (М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени») // Рус. лит. – 1969. – № 4. – С. 12-32.
32. Еселев М., Спецуро П. Чем болен Печорин? (К биографии героя романа «Герой нашего времени») // Наука и жизнь. – 1992. – № 1. – С. 18-26.
33. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы/ А. Б. Есин. – М.: Флинта: Московский психолого-социальный институт, 2003. – 176 с.
34. Забабурова Н. В. Стендаль и проблемы психологического анализа / Н.В. Забабурова. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 1982. – 155 с.
35. Забабурова, Н.В. Французский психологический роман: (Эпоха Просвещения и романтизм) / Н.В. Забабурова. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 1992. – 223 с.



36. История русской драматургии XVII-пер. половины XIX века. Отв. редактор Л.М. Лотман. – М.: Изд-во наука. – 1982. – 535 с.

37. Исупов К. Г. Исповедь: к определению термина / К.Г. Исупов // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: материалы междунар. конф., 26 – 27 мая 1997 г./ Институт Человека АН (СПб. отделение); сост. К.Г. Исупов, М.С. Уваров. – СПб., 1997. – С. 7–9.

38. Кандауров, О. Автопортрет как исповедальный жанр / О. Кандауров // Красная книга культуры / сост. В. Рабинович. – М., 1989. – С. 189–201.

39. Карабанова Ольга Всерьез. Понарошку. // Если. Журнал фантастики и футурологии. – 1994. – № 8. – С. 67 – 79.

40. Картавцев М. Тайна Печорина: К 155-летию со дня выхода романа М.Ю. Лермонтова // Подъем. – 1995. – № 9. – С. 208-215.

41. Карушева Н. Ю.М. Лермонтов. К идее рока в драме М.Ю. Лермонтова, Маскарад // Рус. лит. – 1989. – №3. – С. 73-79.

42. Кон И.С. Социологическая психология. Избранные психологические труды. – Москва: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: Изд-во НПО «МОДЭК». – 1999, 560 с.

43. Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. – М.: Наука. 1973. – 273 с.

44. Криницын, А. Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф. М. Достоевского / А.Б. Криницын. – М.: МАКС Пресс, 2001. – 372 с.

45. Левин В. Об истинном смысле монолога Печорина. – В кн.: Творчество М.Ю. Лермонтова. – М.: Изд-во Наука, 1964. – 512 с.

46. Лермонтов в воспоминаниях современников. Сост., подготов. текстов, вст. ст. и прим. М.И. Гиллельсона и В.А. Мануйлова. – М.: Худ. лит-ра. – 1972. – 568 с.

47. Лермонтов М.Ю. «Для мира и небес чужой ...»: Стихотворения. Поэмы. Малая проза. / Сост., эссе о поэте Аллы Марченко. – М.: Школа – Пресс, 1999 – 464 с.

48. Лермонтов М.Ю. в русской критике. Сб. статей. – М.: «Советская Россия», 1985. – с. 286.
49. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени (роман). Маскарад (драма) / Сост., очерки о поэте, биохроника А. Марченко. – М.: Школа – Пресс, 1999. – 400 с.
50. Лермонтов М.Ю. Исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1982. – 456 с.
51. Лермонтов М.Ю. Исследования и материалы. – Л. Наука. Ленинградское отделение, 1979. – 368 с.
52. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х т. – Л., 1980.
53. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х т. – Л., 1980.
54. Лермонтов М.Ю. Точка зрения. – М.: Майда, 1993. – 226 с.
55. Лермонтов М.Ю.: Его жизнь и сочинения: Сб. Ист. – Лит. ст. / Сост. В. Понкровский. – 4-е изд., доп. – М., 1914. - 513 с.
56. Лермонтовская энциклопедия. – М.: Изд-во Советск. Энциклопедия, 1985. – 784 с.
57. Лессинг Г. Лаокоон, или О границах живописи в поэзии. – М., 1957. – С. 168-176
58. Липич В.В. Пушкинская и лермонтовская разновидности русского романтизма в их художественно-эстетическом своеобразии: дис. докт. филол. наук. – М., 2005. – Научная библиотека диссертаций и авторефератов <http://www.dissercat.com/content/pushkinskaya-i-lermontovskaya-raznovidnosti-russkogo-romantizma-v-ikh-khudozhestvenno-esteti#ixzz5HmLNEJVRe> (дата обращения 07.06.2018)
59. Лихачев Д.С. Движение русской литературы XI – XVII веков к реалистическому изображению действительности. – М., 1956. – С. 6
60. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции рус. дворянства (XVIII-начала XIX века). – Санкт-Петербург: «Иск-во- СПб», 1994. – 395 с.

61. Манн Ю.В. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова. // Известия АН СССР, Серия литературы и языка. – 1977. – № 1. – С. 46 – 62.
62. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
63. Маркович В.М. проблема личности в романе Лермонтова // Известия АН Казахской ССР. Серия общественных наук, 1963. – Вып. 5.
64. Маркович Я. «Исповедь» Печорина и ее читатели. // Литературная учеба. – 1984. – № 5. – С. 24 – 36.
65. Маркс К. и Ф. Энгельс. Избранные произведения. В 3-х томах. – М.: Политиздат, 1985. – Т. 3. – 635 с.
66. Марченко А. Перечитывая «Маскарад». В кн.: М.Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени», «Маскарад». Роман. Драма. Биографическая хроника. – М.: «Школа – Пресс», 1999. – 398 с.
67. Мережковский Дм. М.Ю. Лермонтов: поэт сверхчеловечества. // Вопросы литературы. – 1989. – № 10. – С. 89 – 114.
68. Михайлова Е. Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения. – В кн.: Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. – М.: Изд-во АН СССР, 1941. – 344 с.
69. Михайлова Е. Проза Лермонтова. – М.: Наука, 1957. – 394 с.
70. Михайлова, М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) / М.В. Михайлова // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: материалы междунар. конф., Санкт-Петербург, 26 –27 мая 1997 г. / Институт Человека РАН (СПб. отделение); сост. К.Г. Исупов, М.С. Уваров. – СПб., 1997. – С. 9–14.
71. Недосекина Т.А. Трактовка демонической темы в поэмах Лермонтова 1830-1831 годов // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1980. – № 6. – С.78-92.
72. Общее литературоведение. – М.: Изд-во Наука, 1957. – 386 с.

73. Осмоловский, О.Н. Достоевский и русский психологический роман / О.Н. Осмоловский. – Кишинев: Штиинца, 1981. – 168 с.

74. Основин В.В. Психологический анализ и структура сюжетного времени в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» // Толстовский сборник. – Тула, 1970. – 327 с.

75. Патрикеев, С.И. Исповедь в поэтике русской прозы первой трети XX века (проблемы жанровой эволюции): автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.01 / С. И. Патрикеев; Коломенский пед. инт. – Коломна, 1998. – 21 с.

76. Перловский Н.Я. О мировом значении русской литературы. – М.: Наука, 1984. – 404 с.

77. Рогощенко И. «За все тебя благодарю...» Религиозная психология М.Ю. Лермонтова. // Север. - 1998. – № 1.

78. Рожина, Л. Н. Психология человека в художественных образах / Л.Н. Рожина. – Минск: Изд-во МГПИ им. А.М. Горького, 1997. – Ч. 1. – 152 с.

79. Русские драматурги XVIII-XIX века. – Л. – М.: Акад. наук СССР., 1961. – 648 с.

80. Страхов И.В. Психологический анализ в литературном творчестве: (Пособие для студентов пед. ин-тов) / Проф. И. В. Страхов; М-во просвещения РСФСР. Саратов. гос. пед. ин-т. – Саратов: [б. и.], – Ч. 3. – 1975. – 57 с.

81. Тамарченко Д.Е. Из истории русского классического романа. Пушкин, Лермонтов, Гоголь – М. – Л.: Изд-во АИ СССР, 1961. – 482 с.

82. Творчество М.Ю. Лермонтова. – М.: Изд-во Наука, 1964. – 512 с.

83. Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814-1964. (Сб. ст. / Отв. ред. У.Р. Фохт). – М.: Наука, 1964. – 402 с.

84. Титов А.А. Художественная природа образа Печорина. – В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XIX века. – М. – Л.: Акад. наук СССР [Лен. отд-ние], 1940. – 184 с.

85. Томашевский Б. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследие. – М., 1941. – т. 43-44.
86. Турбин В., Усок И. Трагедия гордого ума. (О художественном своеобразии драмы «Маскарад»). // Вопр. лит. – 1957. – № 4. – С. 83-110.
87. Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1973. –702 с.
88. Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1975. –305 с.
89. Усок И. О романе «Герой нашего времени»: К 160-летию со дня рождения Лермонтова. // Литература в школе. – 1974. – №5. – С. 2– 13.
90. Феддерс Г. Ю. Эволюция типа, странного человека у Лермонтова. – Л., 1914. – 280 с.
91. Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. – Л.: Худ. литература. Ленинградское отделение, 1967. – 289 с.
92. Федосеенко Н.Г. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и трагедии романтической поэмы. // Вестник ленинградского университета. Серия 2. История, языкознание, литературоведение. – 1989. – Вып. 4. – С. 84-96.
93. Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества / У.Р. Фохт. М.: Наука, 1975. – 189 с.
94. Фохт У.Р. Некоторые вопросы теории романтизма (заметки и гипотезы) / У.Р. Фохт // Проблемы романтизма. Вып. 1. – М.: Искусство, 1967. – С. 77-91.
95. Хализев, В. Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.
96. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня ... Общ. ред. и послесл. Г.М. Токвизян. – М.: Изд. группа. «Прогресс». «Прогресс-академия», 1992. –464 с.

97. Хмельницкая, Т.Ю. В глубь характера: О психологизме в советской прозе / Т.Ю. Хмельницкая. – Л.: Советский писатель, 1988. – 253 с.

98. Чернышевский Н.Г. Детство и отрочество. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого// Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. – М., 1947 – Т. 3. – 425 с.

99. Эйхенбаум Б.М. О прозе: О поэзии. Сб. ст. [Вступ. ст. Г. Бялого]. - Л.: Худ. лит. [Ленингр. отд-ние], 1986. – 432 с.

100. Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. – М. – Л.: Акад. наук ССР [Ленингр. отд-ние], 1961. – 372 с.

101. Эйхенбаум Б.М. Художественная проблематика Лермонтова. Вступит. статья к изданию М.Ю. Лермонтов. Стихотворения. – Л.: «Библиотека поэта», Большая серия, 1940. – Т. 1. – с. 540.

102. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVIII –XIX вв. / Е.Г. Эткинд. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. – 448 с.