

СЮЖЕТ, МОТИВ, ЖАНР

УДК 821.161.1

Н. И. Ищук-Фадеева

Тверь, Россия

АНГЕЛЫ И ДЕМОНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЛЕРМОНТОВА: ДРАМАТУРГИЯ

Пьесы Лермонтова – это путь драматурга к русской трагедии. Классическую трагедию определяет судьба гибриста, т. е. героя, нарушающего порядок мироздания. Лермонтов создает особенного героя, демона, которого – в определенном смысле – можно трактовать как гибриста в языческом прошлом. Первая его пьеса – «Испанцы» – обозначена как трагедия, но отвечает законам мелодрамы: поэтика случайного определяет ее сюжет, а бинарные оппозиции определяют не героя, а ситуации. Пьеса важна раздвоением антагониста, который представлен в двух образах – демона (Фернандо) и дьявола (Соррини). Разница между ними принципиальная: демон бунтует против бога, а дьявол действует против человека. В «Маскарад» введен герой нового типа – *игрок*, который выше демона, потому что не выступает против Бога, а играет в него.

Ключевые слова: ангел, демон, гибрист, игрок, функция героя, маска, маскарад, трагедия, мелодрама.

Драматургия Лермонтова представляется довольно изученной, особенно в историко-литературном плане. Тем не менее есть специфика в том, что Лермонтов, подобно Пушкину и Гоголю, строил свой внутренний мир на разных родовых основаниях в отличие, например, от Островского, драматурга по преимуществу. Иначе говоря, анализ лермонтовской драматургии необходимо строить по двум векторам: в логике истории развития русской и европейской драмы, с одной стороны, а с другой – в контексте его творчества, понимаемого как единый текст.

Что касается первого аспекта, историко-литературных исследований, то они представлены богатым материалом о связях лермонтовской драматургии с западноевропейской, но не разработан концептуально. Лермонтов восполняет лакуну в развитии русской драматургии, получившей первое представление о жанре трагедии исключительно в классицистских образцах. При всем ее величии недостаточность трагедийного героя в том, что он вписан в социум, его страдания вызваны предстоянием перед государством и властью, а не перед судьбой, что значительно редуцирует универсальность трагедии. Лермонтова же волнуют бы-

Ищук-Фадеева Нина Ивановна – доктор филологических наук, профессор Тверского государственного университета (пр. Чайковского, 70, Тверь, 170002, Россия; Nina.fadeeva@mail.ru; +7 4822 34 28 64)

Сюжетология и сюжетология. 2014. № 2. С. 52–65.

© Н. И. Ищук-Фадеева, 2014

тийные ситуации, и его трагедии – это попытка воссоздать классическую трагедию на русской почве.

Второй аспект сразу проявляет одну необычность, если не сказать парадоксальность, внутреннего мира Лермонтова: драматургия Лермонтова выделяется своей традиционностью, особенно на фоне его лирики и эпики. Так, поэтический сборник поэта 1840 г., составленный им самим, обнаруживает особый принцип построения, который нарушал сложившуюся традицию: отказавшись как от хронологического, так и от тематического принципа, поэт выдвигает на первый план развитие особого лирического сюжета, анализ которого и выявляет впервые осознанно построенный образ *лирического героя*. Иначе говоря, знаменитое открытие писателя, построившего эстетический эффект романа «Герой нашего времени» на несовпадении сюжета и фабулы, был им применен вначале в лирике, композиция которой должна проявлять не столько поэтические образы, сколько движение поэтической мысли автора. На фоне этих фундаментальных открытий – лирический герой и расхождение понятий *событие* и *рассказывание событий* – драматургия Лермонтова поражает своей *сделанностью*, начиная с «Испанцев» и завершая «Маскарадом». Причины «этой консервативности, видимо, таятся не столько в нежелании драматургических новаций, сколько в стремлении прояснить доминанты лирики на ином, драматическом материале, и посмотреть, как работают устойчивые мотивы в разных родовых условиях. Среди работ с такого рода ориентацией выделю одну, посвященную изменению позиции автора, – это статья Д. Клейтона «Драматизация безумного “я”»: пьеса М. Ю. Лермонтова *Маскарад* (с учетом пьесы *Странный человек*)», где автор рассматривает драматургию, наряду с другими нелирическими жанрами, как «стремление Лермонтова смягчить свой субъективизм, найти более сложные формальные методы для его объективизации» [1, с. 477]. Меня же интересует теория не автора, а героя, помещенного в устойчивый для Лермонтова ангельски-демонический концепт в разных родовых условиях.

Став основой лирики, этот мотив переживает интереснейшие метаморфозы, пройдя ряд смысловых рокировок: первоначальная традиционная антитеза – ложная антитеза – сближение противоположностей – расхождение, но не по семантике, а по функциям: ангел *поет* о мире, демон *познает* его. В этом, думается, причина их постоянного соседства – они взаимосвязаны и взаимодополняемы, но не в библейской, а в индивидуально-авторской логике.

В лирике познание демона и его в связи с этим страдание, т. е. страдание от познания, способно построить собственно лирический сюжет, раскрывающий драматизм внутреннего состояния лирического героя, но драма – условиями самого рода – не может удовлетвориться переживаниями, не реализованными в действии, поэтому значимый для Лермонтова герой, единый в своей глубинной сути, не мог остаться только страдающим, но вынужден был стать действующим, и это серьезно изменило не только героя, но и мир вокруг него.

Таким образом, демон в драматургии может предстать как изначально лирический герой, изменения которого обусловлены перемещением его в границы иного рода. Вместе с тем важен собственно драматургический контекст, в котором *демон* имеет свою историю и свои родовые обязательства. Жанровые колебания, особенно заметные при восприятии «Маскарада», заключены в диапазоне между мелодрамой и трагедией, а учитывая поэтику Лермонтова, наполненную предчувствиями и предсказаниями, можно уточнить жанровую разновидность трагедии – это трагедия рока. Последняя же строится на судьбе гибриста, фигуры истинно трагедийной. Характерно, что Гибрис, как и соотносимая с ним Дика, появляется в сонме олимпийских богов довольно поздно – как пара, олицетворяющая нравственные понятия, но в мифологической реальности, как было показано О. Фрей-

денберг, они стали первой формой антропизации. «Другими словами, самые понятия добра и зла, правды и кривды вышли из образов умиравшей и воскресавшей (говоря современным языком) природы во всей ее пространственной предметности»¹. Более того, для О. М. Фрейденберг Дика и Гибрис – необходимые образы для формирования эсхатологического комплекса. Падение мира и падение нравов традиционно воспринималось как параллельно развивающиеся и случайно совпадающие по времени процессы. В резюме работы «Композиция Трудов и Дней Гезиода» под названием «Что такое эсхатология?» великий русский филолог и культуролог О. М. Фрейденберг показывает понятийно-образную слиянность этого феномена именно через образы Дики и Гибрис. Воплощая достижимую жизнь, природу, умирающую и возрождающуюся, они последовательно проходят этапы смены семантики: космическая – звериная – вегетативная – антропоморфная. Движение естественных катаклизмов к представлению о порядке (Дика) и хаосе (Гибрис) и есть путь трагедийного героя-гибриста. Подлинный трагедийный герой совмещает в себе первоначальную семантику смерти-возрождения: герой обречен на гибель, но и одарен способностью к прозрению, раскрывающему смысл жизни как пути к смерти.

Итак, эта пара в античной мифологии соотносится с нравственными представлениями: Дика – воплощение справедливости и порядка, соотносимого с миропорядком – недаром она хранит ключи от ворот, через которые день сменяет ночь. Иначе говоря, Дика есть воплощение собственно «космоса», тогда как Гибрис – это выражение хаоса, понимаемого как нарушение порядка. Трагедийный герой – это всегда *гибрист*, вина которого – в неприятии воли богов. А что такое *демон*? Это отпавший от бога ангел, восставший против бога и его миропорядка, т. е. тот, кто нарушил порядок Бога. Иначе говоря, если перевести христианское понятие на языческий язык, то и получится, что демон – это гибрист в прошлом, сохранный в трагедии нового времени и «воскресший» под именем демона. Трагедийный подтекст «Маскарада», думается, именно в ощущении этого древнего гибризма, возможного только в трагедии. Но архетип героя, естественно, не предполагает полного повторения его черт и / или судьбы, и особенно явственно эту разницу между гибристом и демоном проявляет катарсис, точнее, его наличие или отсутствие. Прояснение этого архаического и архиважного подтекста «Маскарада» в полной мере возможно только в контексте всей драматургии Лермонтова, особенно – в «паре» с его первой трагедией.

Первая же трагедия драматурга, «Испанцы» (1830 г.), еще незрелая, незавершенная, уже проявляет ангельски-демонический концепт как доминантный. Но, как и последующие драмы, пьеса строится по законам мелодрамы, эстетическая сила которой обеспечивается поэтикой роковых случайностей: Фернандо спасает старого еврея, не подозревая, что «жид» – его отец; тот спасает раненого испанца, не ведая, что обретает сына, которого, излечив, тут же теряет – так начинает звучать тема разлученного отца и сына, тема, чрезвычайно важная для поэта.

В пьесе две женщины, которые по-разному «отражают» образ героя, поставленного в позицию протагониста, – это Эмилия и Ноэми. Ноэми страстно влюбляется в молодого испанца, не зная, что он ее брат. Ее любовь экзальтирована и религиозно сомнительна: «О! я люблю / Его как бога... он один мой бог» [2, с. 72]. Образ Эмилии впервые появляется в монологе Фернандо как «небесное созданье» (героиня – ангел для Моисея, «мой ангел» и для Соррини) и таковым

¹ Фрейденберг О. М. Композиция «Трудов и Дней Гезиода» – Архив О. М. Фрейденберг. URL: <http://freidenberg.ru/Docs/Научные-труды/Монографии/Композиция-Трудов-и-дней-Гезиода>

остается на протяжении всей трагедии, никак не проявляя свою ангельскую природу – это дано как аксиома. С той же непреложностью Фернандо – демон, не только в собственном восприятии, но и во мнении Алвареца.

Собственно завязкой становится заявление Фернандо: «Мы созданы небесным друг для друга» [2, с. 25], тем более характерное, что себя Фернандо позиционирует как *демона*, что продолжает лирическую логику предназначенности ангела демону. Несмотря на эту уверенность, герой свою земную цель видит в другом: страсти его «кипели / Сильней чем все земные бури. О! проклятье / Тому, кто дал мне жизнь. Несправедливый бог, <...> Отныне отдаюся мести, / Союз с землей и небом разрываю...» [2, с. 71]. Любовь в таком контексте выглядит как орудие наказания героя, видящего смысл жизни в мести.

Два главных мужских образа, окружающих «ангела» Эмилию, демоноподобны – в разной форме, но в равной степени. Для Фернандо характерно осознание своей противопоставленности людям столь явное, что это глубоко поражает любящую его Эмилию: «Да разве ты не человек же?» [2, с. 27]. Свою отчужденность от мира Фернандо основывает, прежде всего, на тайне своего рождения, которая как бы дает ему право проклинать людей, поскольку «они (курсив мой. – Н. И.-Ф.) стараются друг другу делать зло» [2, с. 27], отделяя тем самым себя от людей.

Вообще все мужские персонажи располагаются как бы на оси зла, при этом оно не только творится, но и осознается – в самой своей природе, и любопытно, что об этом говорят подручные Соррини: «Мы делаем злодейства, чтобы жить, / А он живет – чтобы злодейства делать!» [2, с. 37]. Таким образом, есть два вида «злодеев» – по обстоятельствам и по убеждениям; первый случай – преходящее явление, полностью зависящее от внешнего мира, тогда как второй зависит от героя. Настоящий злодей в «Испанцах» – это «святой» Соррини, который под маской иезуита прячет лицо мошенника и развратника, не только признаваясь самому себе в грехах, но и оправдывая их законами природы: «...ужели нужен / Я богу, чтоб пренебрегать его закон? <...> О наслажденье! я твой раб, твой господин!...» [2, с. 76]. Таким образом, он, как и любящий убийца Фернандо, угоден богу как явленное зло, по-разному себя проявляющее.

Особое положение в этой системе занимает Фернандо. С одной стороны, он уверяет Эмилию в том, что они созданы друг для друга; с другой – несмотря на предназначенность свыше, он признает себя «злодеем» именно по отношению к «ангелу»: «...я жертвовать / Готов твоим блаженством, чтоб иметь / Близ этой груди существо такое, / Которое понять меня б могло!» [2, с. 27]. Понимание в подобном контексте важнее любви, которая, таким образом, становится для «демона» невозможна.

Фернандо – противоречивый образ, прежде всего, поведенчески: застав Эмилию у религиозного развратника, пылкий влюбленный поражает не зло, а чистоту – он закалывает Эмилию («Ты мне простишь? Не правда ли, мой ангел? / Я спас тебя!.. смотрите: улыбнулась! Улыбкой смерти, сладкою улыбкой!» [2, с. 102]. Мотив сладкой смерти, мечтаемой лирическим героем, видоизменяется: здесь сладость – в сохранении чистоты *другого*, спасение его через смерть. Более того, когда герой оказывается перед пришедшими за ним инквизиторами во главе с Соррини, он вновь не карает ни врага и ни себя, без борьбы отдаваясь в руки инквизиции и даже не пытаясь раскрыть страшное преступление иезуита. Сцена в доме несчастного отца, куда его приемный сын приносит труп его любимой дочери, проясняет и подлинные помыслы героя: он целует убитую им любимую со словами «О, как приятно мертвых целовать!» [2, с. 102], отрезает прядь ее волос («...не легче ль будет мне / Терпеть последние мученья тела? <...> Залог ее любви! как я велик!» [2, с. 102], воображая невесту под землей, подобно натуралистическому сюжету стихотворения «Ночь». Монолог Фернандо перед началь-

ником инквизиторов звучит довольно странно: отказавшись от борьбы («зачем лишить их брэнной жизни, / Зачем лишить того, что им бесценно?»), он вновь возвращается к мысли о своем величии: «Я здесь один... весь мир против меня! / Весь мир против меня: как я велик!..» [2, с. 105]. Получается, что Эмилию он спас от бесчестья, убив ее и возвеличив тем самым себя. Что первично? Услышав от Моисея о похищении Эмили, Фернандо произносит знаменательные слова: «Я отомщу... чтоб целый мир... а то свершу, / Что... я не знаю сам еще, но землю / Мой подвиг испугает...» [2, с. 71]. Таким образом, несчастного больше заботит собственная месть, которая должна поразить весь мир, чем судьба несчастной девушки, о спасении которой влюбленный даже не помыслил.

Масштаб катастрофы усиливается из-за предчувствий и вещей снов, т. е. тех знаков, которые определяют трагедию рока. Так, Эмилия свою гибель сначала увидела во сне («Вчера я видела во сне, что ты / Меня хотел зарезать» ([2, с. 26]), а потом встретила свою смерть от руки своего любимого, который «прокалывает ей грудь» [2, с. 90]; не подозревая о существовании брата, Ноэми не только видит его во сне, но и предчувствует скорую смерть, когда в ее руках широкий плащ превращается в погребальный саван. Кажущаяся невозможность подобных знаков и их последующая реализация в судьбе героев – эстетический закон трагедии рока.

Кроме того, в «Испанцах» своеобразно преломляется мотив слепоты-зрячести, столь важный для первой трагедии рока, ставшей своего рода эталоном жанра. Сложная игра понятий, отражающих уникальный момент рождения метафоры (Эдип физически зрячий, но нравственно слепой, а физически слепой Тиресий – духовно зрячий) здесь предстает в качественно ином виде: мы присутствуем как бы на следующем этапе – этапе трансформации метафоры в символ, сквозной символ всей драматургии Лермонтова, которой можно дать одно общее название – «Люди и страсти». Ранние герои лермонтовской драматургии объяснимы только с учетом «теории страстей» Соррини: «...есть страсти, страсти / Ужасные; как тучею, они / Взор человека покрывают, их гроза / Свирепствует в душе несчастной – и она / Достойна сожаления бесспорно. / Такие люди слепы» [2, с. 17]. Незнание человеком своей судьбы – слепота, данная ему вместе с жизнью, т. е. не зависящая от него. В лермонтовском мире слепота – удел не всех, но тех, кто обуреваем страстями. «Дикой страсти пыл мятежный» – это формула личности и судьбы Фернандо и Арбенина, которые в слепоте страстей губят ангелоподобные существа – Эмилию и Нину.

Значим тот факт, что образ Фернандо вообще строится на мортальных мотивах: герой узнает, что найден был доном Алварецом на крыльце кладбищенской церкви; еще до трагических событий с похищением невесты герой обнаруживает своего рода волю к смерти: «У волка есть берлога, и гнездо у птицы – / Есть у жида пристанище; / И я имел одно – могилу» [2, с. 46]. В дом Соррини он приходит как будто не для того, чтобы спасти невесту, а для того, чтобы предать ее смерти, наказывая тем самым не палача, а жертву. Его отношение к смерти Эмили как к спасению не кажется убедительным из-за его любования смертью: «...смотрите: улыбнулась! / Улыбкой смерти, сладкою улыбкой! <...> Позволь поцеловать! / О, как приятно мертвых целовать!..» [2, с. 102]. Любовь к смерти проявляется и в выборе ее: у Фернандо была возможность заколоться вслед за невестой, но он упускает ее, чтобы принять мученическую смерть на костре от дьявола Соррини, повинного в несчастьях «ангела» Эмили.

При этом очевидно снижение и демонического, и ангельского начал: демонами не раз называются люди (Сара: «о демоны, не люди» [2, с. 117], ангелом Фернандо иронически называет Соррини: «Не бойтесь! я не стану вырываться. (*Насмешливо.*) Кто отослать хотел на небеса / Такого ангела, (*показывая на Сорриния*) за-

служивает тот / Ужаснейшую казнь!..» [2, с. 110]. Таким образом, получается, что ключевые понятия мелодрамы – добро и зло, ангел и демон – размываются, Эмилия становится только поводом для столкновения двух любовников – Соррини и Фернандо, т. е. двух воплощений зла. Иначе говоря, противопоставляются не ангел и демон, а «дьявол» и «демон». Дьявол сознательно творит зло и наслаждается им, как Соррини, мечтающий о мести Фернандо: «Сожгу его, сдеру с живого кожу, / Сорву железом ногти, исщиплю / Горячими щипцами, на гвоздях / Его ходить заставлю, медь кипящую / Волью безумцу в горло и упиюсь, / Упиюсь, как сладким нектаром, / Его терзаньем, вздохом и визгом!..» [2, с. 90].

Демон видит себя в мщении иного рода: Соррини мстит своему врагу, Фернандо – миру и богу: «весь мир против меня!» [2, с. 105]. Дьявол мстит человеку, а демон – Создателю, чем и обусловлено семантическое наполнение этих образов: дьявол сильнее человека, демон слабее бога, и нужна серьезная мотивация, чтобы обречь себя на столь высокое поражение, недаром все происходящее воспринимается как вселенская катастрофа: «Пылает небо, люди гибнут, / Земля трепещет...» [2, с. 116]. «Декорации» претендуют на историю гибриста, но Фернандо не состоялся как подлинный трагедийный герой, и не потому, что его тайна не имеет ничего общего с «загадками» сфинкса-судьбы: для него главное не постичь тайны бытия, а явить свое присутствие в мире, при этом как можно более ярко, даже если это будет сжигающий его костер.

Но и ангел здесь явно не лирического типа: он не поет хвалебны песни, а просто и традиционно обозначает безгрешность. Но чистота Эмилии уже подвергалась искушению со стороны демона Фернандо и не устояла перед магией его близости и далекости одновременно. Таким образом, в данном случае ангел, в отличие от лирического, не «функция» и не метонимия бога, а просто знак того символического образа, который так неотразим для демонов и, как выяснилось, для дьяволов.

Итак, образный строй экстраполируется на уровень сюжета, который представляет собой смену одной предельной ситуации другой, более эмоционально действующей, чтобы завершиться уже по сути дела «запредельной» ситуацией: ощущение «вселенского» одиночества Фернандо – убийство возлюбленной как «сакральный» брак – обретение отца в лице презируемого старого еврея накануне добровольно принятой смерти.

Таким образом, структура пьесы оказывается не соответствующей заявленному жанру, в первую очередь, потому что Фернандо не гибрист: воля богов не явлена, и его бунт против мира немотивирован. Все происходящее, таким образом, выпадает из семантического поля Судьбы и становится игрой случая. Мена Судьбы на Случай означает мену жанра – с трагедии на мелодраму. Как мелодрама «Испанцы» полностью отвечают канонам жанра, за исключением одной особенности – расщепления антагониста на два образа – дьявол и демон.

Невозможность гибризма в современном мире, видимо, и обусловила необходимость деления гибриста на демона и дьявола, т. е. зло, направленное на божий мир, и зло, творимое против человека. Различны не только их предназначенность, но и судьба: демон погибает, а дьявол ускользает – как от возмездия, так и от смерти.

Последующая драматургия Лермонтова дает иные сюжетно-жанровые модификации найденного в первом опыте. Сюжет драмы «Menschen und Leidenschaft» уже приближен к русским реалиям и лишен космических «декораций», и неизменным остается только «дьявольская» подоплека конфликта. Юрий в этой пьесе соотносится не с демоном, а с Фаустом: обоих героев объединяет *познание*, приобретенное либо мечтаемое, но в равной мере определяющее их судьбы. Исходная схема сюжета близка «Испанцам»: непонимание (неузнавание) – яростная

страсть – гибель. Но в «Людах и страстях» между страстью и гибелью оказывается проклятие отца, которое принципиально меняет тему, начатую в «Испанцах». Там – «без вины виноватые», здесь – мнимый отцеубийца и истинный сыноубийца.

В этой пьесе сквозь черты «трагедии рока» еще более отчетливо проступают черты мелодрамы. Здесь, как и в «Испанцах», сохранена система предупреждений. В самом начале трагедии Волин мрачно говорит Заруцкому: «кровавая будет свадьба. Она никогда не будет мне принадлежать» [2, с. 127]. Тема страстей, губящих человека и ломающих его судьбу, связывает две пьесы, но мотив судьбы не единственный, объединяющий их. В этой трагедии судьба в еще большей степени определяется темой отца и сына, причем здесь этот мотив укрупняется, и сквозь него начинает более отчетливо просвечивать демонизм, определяющий образ отца. Юрий, выстрадавший свою любовь к отцу, переживает ее истово и свято, будучи убежден, что «между отцом и сыном один бог!» [2, с. 150]. Но между отцом и сыном встает дьявол, в результате чего – «вечное проклятие» отца, которое страшнее смерти.

Молодым человеком манипулируют и бабушка, и дядя, каждый преследуя свои интересы, но подлинный дьявол в этой пьесе о «людях и страстях» – это служанка Дарья, что понимает даже приблизившая ее к себе Марфа Ивановна: «Ты, дьявол, мне жужжала поминутно про эти адские средства, ты... ты хотела моей печали и раздора семейственного...» [2, с. 152]. Неправильно истолковав разговор Заруцкого с Любой, Юрий переживает «адские» страдания, выраженные в риторике подлинной мелодрамы: «...ты, грудь моя, бывшая всегда жертвенник одних высоких чувств, окаменей, подобно ее сердцу... пускай на тебе дымится мщенье...» [2, с. 159]. Юрий, «в бешенстве», призывает весь мир в свидетели предательства обманувшей его девушки. В параллель к этой сцене дана близкая ей по смыслу, когда невиновный Юрий пытается объяснить с отцом, бросающим ему в лицо гневные слова: «Сквозь этот огорченный вид невинности, сквозь эти бледные черты я вижу адскую душу... отрекаюсь от нее: ты больше мне не сын... прочь, прочь отсюда с твоим наследством» [2, с. 169]. Непосильная ноша всех несчастий подводит Юрия к «прекрасной вечности». Сцена прощания, признания, что они «не были созданы для людей» [2, с. 177], обращена к ангелам: Юрий не может молиться, и Любовь призывает ангелов, чтобы они «внушили» ему животворность слова, обращенного к богу. Итак, и ангел, и демон не были опознаны, отец, который должен был стать «спасителем» героя, отвергает его и тем самым приводит к смерти. Но сам сюжет и его реализация оказываются своего рода трагедией рока, ибо уже не загадка рождения двигает механизм действия, а борьба вокруг имени – характерный штрих, невозможный в классической трагедии рока. Да и «дьявол» – горничная Громовой Дарья – «унижает» высокий жанр.

Романтическая драма «Странный человек» кристаллизует уже найденные принципы мелодраматического сюжетостроения: едва найдя мать, герой ее теряет; мать умирает, непрощенная, сын за доброту и великодушие своего характера проклят своим отцом. Предательство друга и измена любимой продемонстрированы в системе, органичной именно для мелодрамы: друг ведет к алтарю возлюбленную Арбенина именно в день его похорон. Владимир Арбенин, литературный брат Волина, тоже имеет «скверную привычку <...> анатомировать каждую крошку горя, которую судьба... посылает». [2, с. 185]. «Ум язвительный и вместе глубокий, желания, не знающие никакой преграды, и переменчивость склонностей» [2, с. 190] – это и про Волина, и про Владимира Арбенина. Уточняется и смысл заглавного образа: «странный» – это тот, кто не «сотворен для людей теперешнего века и нашей страны» [2, с. 191]. Так, трагедия отца и сына, либо

поздно нашедших друг друга, либо не нашедших душевной близости из-за непонимания (вариант не-узнавания в современной транскрипции), экстраполируется здесь на уровень отношений личности и страны.

Эта романтическая драма отличается более строго построенным действием. Ложный сюжет с Заруцким здесь из мнимого трансформируется в реальный: то, в чем Волин подозревал Заруцкого, свершил Белинский: он предал друга и, по крайней мере косвенно, стал причиной его сумасшествия и смерти. Укрупняется и дьявол – им оказывается Павел Григорьевич Арбенин, о котором Марья Дмитриевна говорит: «...союз с ним значит разрыв с небесами» [2, с. 194]. Так, тезис о божественном посреднике между отцом и сыном оборачивается трагическим антитезисом. При этом схема, видимо, дорогая для драматурга, остается неизменной: непонимание близких людей – могучие страсти – проклятие отца – гибель.

В «Странном человеке» уточняются земные аналогии ангелов и демонов: ангел в пьесе, как и в лирике, – это мать, демон – безусловно, отец. Такое восприятие антагониста и протагониста во многом проясняет судьбу «гибриста», оказавшегося между страдающим ангелом и не знающим жалости демоном. Молодого человека потрясает эта неспособность хотя бы немного приблизиться к пониманию «божественной души» страдающей женщины. И он готов повторять это «перед целым миром, и так громко, что ангелы услышат и ужаснутся человеческой жестокости...» [2, с. 182]. Ощущение значимости своих эмоций, сила которых привлечет к личной драме небеса, укрупняет и самого героя, переживающего свою связь с далекими ангелами, как свое родство с ангелом-матерью. Но этот значимый для драматурга «околобожественный» концепт усложняется новым понимаем его природы – Владимир заявляет, «что демоны были прежде ангелами» [2, с. 237]. Иначе говоря, их близость теперь воспринимается генетическим тождеством.

Таким образом, пьесы «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек» объединены темой разлученных отца и сына и последующей трагической их разлуки, приводящей к важному для драматурга мотиву *проклятия*, определяющему судьбу сына, отвергнутого отцом. «Неразрешимый конфликт между матерью и отцом, утрата матери, <...> разрыв с отцом – всё это первопереживания <...>, задающие базисные смысловые координаты лермонтовской реальности...» [3, с. 6].

Все эти мотивы и образы, создающие важный для Лермонтова ангельско-демонический контекст, определяют сюжет «Маскарада», вершины лермонтовской драматургии, связанной, тем не менее, с ранними драматургическими опытами поэта.

Очевидна структурная близость драматургического начала и его вершины – «Испанцев» и «Маскарада», в основе которой оппозиция характеров и ситуаций: ангел – демон (Соррини – Эмилия, Арбенин – Нина), победа – поражение / смерть (Соррини получает Эмилию, но мертвую, отец и сын обретают друг друга, но накануне гибели сына; Арбенин «побеждает» свою любовь во имя возмездия, и момент высокой – и трагической – справедливости оборачивается жестокой – и тем более трагической – несправедливостью). Но именно эта очевидная близость позволяет выявить и структурное различие: в «Испанцах» на ситуационную оппозицию накладывается оппозиция более масштабного характера, восходящая еще к «Царю Эдипу» – оппозиция слепоты / зрячести. Неведение собственной судьбы придает трагедии Фернандо надличный характер, что и отличает его трагедию от глубоко личной и во многом им же сотворенной драмы Арбенина. Слепота последнего – его вина; страсть ослепляет, а ослепленный губит – так высокое становится ужасным.

Как и в ранних пьесах, драматургический нерв держится на оппозициях: «страстный муж» – «судья холодный», большой свет – «новый свет», «мир обществом отверженных людей» [2, с. 348], человек комедии – герой трагедии, рай – ад, наконец, самая важная для Лермонтова оппозиция ангел – демон.

Но «Маскарад» и сложнее, и глубже ранних опытов Лермонтова. Прежде всего, обращает на себя внимание резко отличное заглавие: не обозначение субъекта, в его национальном или личностном своеобразии («Испанцы», «Странный человек»), но ситуация, объединяющая разных героев и уравнивающая их анонимностью («Под маской все чины равны...»), но и обезличивающая: «У маски ни души...» [2, с. 256].

Три ключевые сцены разыгрываются в трех знаковых локусах. Ю. Манн выделял три значимых уровня в этой пьесе – маскарад, свет, игра [4, с. 27–38], меня же интересуют собственно игровые пространства – это игровой дом (маски метафорические), маскарад (маски в предметном значении) и, наконец, бал.

Трагедия страсти, ревности и смерти начинается в игорном зале, где «колесо вертелось счастья» [2, с. 250]. Чтобы его добиться, *ludens* должен перестать быть *homo*: «Но чтобы здесь выигрывать решиться, / Вам надо кинуть все: родных, друзей и честь, / <...> Все презирать: закон людей, закон природы» [2, с. 251]. Отказ от главных законов бытия сближает столь несовместимых, казалось бы, героев, как Шприх и Арбенин: оба соотносятся с чертом, при этом незаметный и незаменимый ростовщик оттеняет двойной портрет Арбенина: «Пусть ангелом и притворится, / Да черт-то все в душе сидит» [2, с. 253]. Резкое расхождение видимости и сущности обмануло и Нину, которая не подозревала, что она замужем за «чертом», видя в Арбенине «ангела».

В игорном же зале, на фоне игры как испытания своей судьбы, Арбенин спасает Звездича от разорения, видя в нем себя в молодости. Великодушный порыв привел «черта» к полной катастрофе, возможно, потому что он хотел спасти человека, каким видел себя в прошлом, а выручил игрока, уже презревшего «законы людей».

В маскараде игра приобретает и метафорическое значение: маска – это возможность освободиться от себя, чтобы на время стать *другим / другой*, например, снять маску Дианы, чтобы почувствовать себя Венерой. Маска искушает свободой, играя страстями человека, и в этом смысле маску можно рассматривать как метафору дьявола. Звездич хочет любовной игры, Арбенин влекомо скукой, его желание – посмотреть «комедию масок», и с его подачи Звездич играет роль «первого любовника» в «комедии масок», а баронесса становится «падшим ангелом».

Именно в этот вечер происходят две судьбоносные встречи Звездича и Арбенина с масками – соответственно с женской и мужской, означающими страсть и месть. Слившись, мотивы *страсть* и *месть* образуют новый мотив – *страсть к мести*, что приводит главного игрока к полному краху. Эхом ранней драматургии и знаком грядущей трагедии звучит предсказание мужской маски: «Несчастье с вами будет в эту ночь» [2, с. 262]. Таким образом, трагедия начинается в игровом пространстве, где царствуют маски, соотносимые с театральной маской, которая, в свою очередь, восходит к погребальной маске: «...героическая маска, – та же по своему первоначальному значению, что микенская золотая, принятая Шлиманом за маску Агамемнона, или римская восковая, в которой на знатных похоронах актер изображал одного из предков покойного, т. е. маска гробовая или таковую условно признаваемая» [5, с. 263]. Это можно считать подтекстовым обоснованием актуализации мотива смерти. В «Маскараде», как и в «Испанцах», финал пронизан трагической атмосферой, но трагизм в обеих пьесах понимается различно: главные герои «Испанцев» погибают физически, «Маскарада» – духов-

но, за исключением невинной жертвы – Нины. Женская маска для зрителя приоткрывается, но поздно: раскаяние баронессы уже не может спасти Нину; мужская так и останется Неизвестной (-ым), и эта анонимность знакова: он выступает орудием возмездия. Штраль умирает для света, так же как и ее маскарадный любовник; Арбенин наказан безумием, что для мифологического сознания равносильно смерти. Таким образом, подлинным наказанием для героев оказывается не смерть, а сохраненная жизнь, но в «тени» света – призрачная жизнь. И это – логика трагедии рока: для Эдипа жизнь страшнее смерти, и он, наказывая себя за слепоту, идет по миру, предъявляя ему знак своей *hamartia*. Безумие Арбенина – расплата за высокомерное решение самому свершить «страшный суд» над теми, кто позволил «маскараду» войти в свою жизнь. И сюжет «драмы» строится как неуклонное движение к «роковому мигу», как и положено трагедийному сюжету.

«Маскарад» – единственная пьеса, где сюжет не определяет противостояние отца и сына напрямую, но финальный разрыв с Отцом небесным в подтексте, безусловно, имеет ту же природу. Кроме того, на первый взгляд кажется, что вместе с этим конфликтом уходит и тема проклятия, как правило, и предопределяющего последующую катастрофу и гибель героя. Но текст строится таким образом, что сюжет складывается как история героя после проклятия: «На жизни я своей узнал печать проклятья» [2, с. 272]. Но в этой драме вместо проклятия доминантным мотивом становится месть, пронизывающая всю пьесу и объединяющая почти всех мужских персонажей, начиная со Шприха. Недобрая шутка в адрес жены приводит его к решению отомстить: «Смеешься надо мной... так будешь сам рогат» [2, с. 263]; спасая себя, баронесса Штраль запускает в свет сплетню именно через ростовщика, уже готового к мести Арбенину. Таким образом, к гибели Нину приводят два самых близких человека – подруга и муж.

Повод для мести Шприха был не очень серьезный, но вполне понятный, в отличие от поведения Звездича. Он одарен анонимной любовью с условием сохранения тайны – и условие это принял: «Но клятву дай оставить все старанья / Разведать – кто она... и обо всем / Молчать...» – «Клянусь землей и небесами / И честию моею» [2, с. 261], но слова не сдержал и молчать не стал. Более того, вознамерившись раскрыть инкогнито и не преуспев в этом, он решает отомстить за любовь: «Я отомщу тебе! вот скромница нашлась...» [2, с. 287]. Таким образом, князь наказан за то, что не сдержал клятвы, данной перед небесами, и, запятнав честь, он в финале остается безнадежно бесчестным.

Собственно, эта пара «мстителей» создает необходимую раму для ярких портретов Неизвестного и Арбенина, т. е. для того, кто жизнь посвятил мщению и уничтожил своего врага, как тот некогда уничтожил – сословно – своего друга. Арбенин же своей местью возрождает принцип, определяющий древнегреческую трагедию, – трагическую иронию, понимаемую как расхождение между желаемым и достигнутым. Но ирония редуцируется из-за «фрэнэ» трагедийного героя, который соприкасается, с одной стороны, со Шприхом, а с другой – со Звездичем. Близость Арбенина и Шприха открыто проговаривается Казариным в разговоре с ростовщиком: «И ты, мой друг, <...> хоть перед ним ребенок, / А и в тебе сидит чертенок» [2, с. 253]. Но есть и подтекстовая параллель, благодаря которой констатация Казарина обрастает мотивацией: по его словам, Шприх «Все помнит, знает все» [2, с. 248], и мотив всезнания, определяющий демонизм Арбенина, здесь не просто снижен, но функционально изменен: Шприх «с безбожником – безбожник, / С святошей – езуит, меж нами – злой картежник, / А с четными людьми – пречестный человек!» [2, с. 248]. Таким образом, многознание, которое сближает героев, их же и разводит: Арбенин, познав все страсти и страдания мира, отгородился, возвысился над людьми, тогда как Шприх, пользуясь своим знанием, «отождествляется» с другим, подобно черту.

Союз Нины и Арбенина, ангела и демона, держится, по сути, на непонимании: Нина маску мужа принимает за лицо («Положим, ты меня и любишь, но так мало, / Что даже не ревнуешь ни к кому!» [2, с. 271], а муж ее лицо – за маску, т. е. Нина в демоне видит ангела («Мой ангел, принеси мороженого мне» [2, с. 328]), Арбенин же в ангеле – коварного демона. Убийство Нины, по сути, – это месть ангелу, который, как считал Арбенин, оказался падшим, при этом грядущая трагедия либо предсказывается, либо предчувствуется. Но «Маскарад» резко отличается от предыдущих пьес редукцией жанровой памяти. «Трагедия рока» поддается определению именно со стороны романтического конфликта. Последний трансформируется, угасает, а его важнейшие составные части выхолащиваются, лишаясь своего человеческого смысла. Мы знаем, например, что *бегство* главного героя венчало мучительный и подчас долгий процесс отчуждения, являясь его кульминационной точкой, разрывом с окружением. <...> Акт убийства в романтическом конфликте также был подготовлен глубоким процессом отчуждения. Романтический персонаж нередко впадал в излишество мести, в состояние аффекта; удар поражал лиц, прямо не виновных в его несчастьях; но в основе своей это было действие идейно мотивированное» [6, с. 295].

В целом принимая позицию исследователя, хочу прокомментировать положение о мести, столь характерной для романтической трагедии и невозможной в классической, которая строится либо на идее рока, либо на концепте возмездия, принципиально отличного от мести, так как оно сверхличностно. Идея мести уничтожает гибризм как основу трагедийного героя, поскольку герой-мститель подобен гибристу, который примеряет на себя одежды Дики.

Но и в качестве демона Арбенин выглядит достаточно противоречиво. С одной стороны, он, безусловно, обладает необходимыми чертами – познанием и страданием, которое становится как бы условием его существования («...я все видел, / Все перечувствовал, все понял, все узнал, / Любил я часто, чаще ненавидел, / И более всего страдал!» [2, с. 272]. С другой – он попадает в ситуации, не совместимые с демонизмом.

Как было отмечено в теории драмы, «Герой у романтиков впервые не видит себя таким, каким он предстает в глазах “другого”, о чем свидетельствуют “Испанцы” Лермонтова. Поэтому возникает проблема диалогических отношений “я – другой”. <...> При этом образ личности характеризуется суверенным внутренним пространством. Его особенности говорят, что романтик пытается увидеть героя как “другого”, но видит его в категориях собственного “я”» [7, с. 25], что во многом определяет смыслы, в том числе и неочевидные, в «Маскараде».

Двигателем сюжета становится ревность, о которой – как о показателе любви – сочувственно говорит Нина в завязке, напряжение усиливает ее страх перед новым лицом мужа: «...ты ревностью своей меня убьешь» [2, с. 279], при этом в свои слова она не вкладывает прямого смысла, но метафора реализуется, и кульминацией становится умирание «ангела» под наблюдением демона.

Трагедия Звездича тоже связана с его полным непониманием Арбенина: князь видит в своем благодетеле светского человека, который не сделает «без цели и нужды, / В пустой комедии – кровавую развязку» [2, с. 312]. При этом, будучи человеком ординарным, «кровавую развязку» князь представляет как дуэль, не подозревая сути происходящего: трагедия не в том, что будет дуэль, а в том, что ее *не* будет.

Казарин, давно и хорошо знавший Арбенина, не понимает его в полной мере – вот почему он, подобно Звездичу, соотносит «демона» с комедией («Посмотрим, как-то он комедию сыграет» [2, с. 340], в частности – с комедией масок («Да, полно, брат, личину ты сними, / Не опускай так важно взоры. / Ведь это хорошо с людьми, / Для публики, – а мы с тобой актеры» [2, с. 341])). Характерно, что оба

персонажа – Звездич и Казарин – вписывают «демона» в жанр, во-первых, не соответствующий его статусу трагедийного героя, а во-вторых, глубоко ему чуждый психологически. Важно то, что игра понимается Казариным уже в ином – театральном смысле. Сам же Арбенин осознает себя иначе, выстраивая свою градацию:

Князь: Да в вас нет ничего святого,
Вы человек иль демон?
Арбенин: Я? – игрок! [2, с. 321].

Любопытно, что подобный вопрос Эмилия адресовала Фернандо, подозревая его в демонизме. Здесь демон уже не последняя степень отчуждения от человека, ибо выше ее – игрок, т. е. предполагается, что демонизм входит в понятие *игрок*, но не исчерпывается им. В таком контексте женитьба Арбенина имеет двойную мотивировку: как демон он нуждается в ангеле; как игрок делает самую крупную ставку – на «ангела» – и проигрывает, причем дважды: сначала, когда он приговорил жену, затем – когда выяснил, что он казнил жену.

Ангелоподобность Нины смущает не только актрис, но и исследователей. Так, Д. Клейтон в уже упоминаемой статье пишет: «...персонаж Нины – не реален, а идеал, ангел из лирического мира Лермонтова, <...> Нина – невинная жертва злодея – реликт лирического начала в пьесе» [1, с. 486]. Не могу согласиться с подобным утверждением, и не только потому, что героиня никак не соотносится с матерью, но и потому, что ангел здесь приобретает нужные роду черты, в частности действенность, что проявляет сцена на балу, драматургически точно построенная. Но прежде всего о литературной родословной Нины. Как убедительно показано А. Пеньковским, к моменту написания «Маскарада» имя *Нина* было уже обременено семантикой, заложенной «Балом» Баратынского: «...*Нина* нашего мифа – *Афродита (Киприда)* и *Венера*, мифическая *вакханка (менада)* и историческая *гетера, Лаиса* и *Фрина* античного мира и ближневосточная *одалиска, Вавилонская блудница* Ветхого и *Магдалина* Нового Завета, *русалка* родных сказок и мифическая *сирена*, былинные *Мелектриса Кирбитьевна* и *Маринка* (колдунья-любовница Добрыни Никитича и героиня исторических песен *Марина Мнишек*, любовница всех Лжедмитриев), историческая, шекспировская и пушкинская *Клеопатра* и др., и все эти образы оказываются лишь инобытийными предвоплощениями мифологической *Нины*» [8, с. 61]. Понятно, что семантика имени, принятого героиней взамен «домашнего» Настасья Павловна, *volens-polens*, хотя бы подтекстово накладывает отпечаток на «ангела». Но есть и сюжетные ситуации, бросающие тень на белые одежды героини. Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что Нина недовольна своей супружеской жизнью, не чувствуя любви мужа: «Да ты всегда не в духе, смотришь грозно, / И на тебя ничем не угодишь. / Скучаешь ты со мною розно, / А встретимся, ворчишь!..» [2, с. 270]. Критерием любви для ангела Нины становится, как ни странно, отсутствие ревности, т. е. полное доверие супруга. Это может значить только одно: ей не хватает страстей, ибо душу, «кипучую, как лава», она приняла за твердую, «как камень», и поплатилась за свою слепоту. Невоплощенные страсти в жизни переживаются ею в ином, воображаемом мире, например в романсе, который она поет на балу.

Итак, бальный зал – это третье игровое пространство, в меньшей степени прописанное, чем первые два, но, тем не менее, значимое – и не только как место убийства. Прежде всего, образ бала укрупняется благодаря открытой сентенции: «...жизнь как бал – / Кружишься – весело, кругом все светло, ясно... / Вернулся лишь домой, наряд измятый снял, – / И все забыл, и только что устал» [2, с. 334].

Сцена между Ниной и Арбениным на балу и выразительна, и необычна: ангел Нина, подобно ангелу в лирике, поет, но не хвалы создателю, а страдания «демона», вызывающие «целый ад в груди» несчастливого любовника. Прежде всего, необычен выбор певицы – мужской романс, о любовном треугольнике, с женщиной в главной роли. Вторая странность, что романс был прерван внезапно появившимся мужем, и, несмотря на его уговоры продолжить пение, Нина «в смущении» отказывается, сказавшись нездоровой. Возникает неловкая ситуация, как будто муж уличил жену в неверности, что в определенном смысле соответствовало действительности, по крайней мере виртуальной. Более того, незаконченный романс, известный супругам Арбениным и, скорее всего, всем другим персонажам, так и остается незаконченным для читателя / зрителя: романсный сюжет остро воспринимается Ниной, возможно, в силу ее ассоциаций со своей собственной судьбой, все больше ее тревожащей.

Прерванная песня ангела – это нарушенный порядок мироздания, и в лирике это был бы знак неподлинности ангела, не выполнившего свою миссию. В драме его образ усложняется спецификой драматического рода, и ангел должен быть максимально приближен к драматической героине – отсюда страдания, причиной которых стал демон, и безотчетный страх перед судьбой, т. е. те качества, которые, по Аристотелю, означают трагедийного героя и которые он должен вызвать в зрителе.

Есть определенная правота в суждениях Нины: Арбенин видит в ней не столько живую, чувствующую и жаждущую любви женщину, сколько «вознаграждение», что «творец <...> с своих небес послал» [2, с. 273] страдальцу. И когда Арбенин осознает, что дар небес оказался метафизической ловушкой, он прощается с раем «небесным и земным», посчитав, что его обманул не только ангел, но и Тот, кто его послал.

Едва отравив жену, Арбенин начинает оплакивать себя («Да, ты умрешь – и я останусь тут / Один, один... года пройдут, / Умру – и буду все один!» [2, с. 338]), а жертве обещает прекрасную вечность, уготованную только чистым душам: «Но ты! не бойся: мир прекрасный / тебе откроется, и ангелы возьмут / Тебя в небесный свой приют» [2, с. 338], и эти слова лишают его убийство всякого смысла. При этом к вечности он относится как демон, инверсируя традиционные христианские представления: «Жизнь – вечность, смерть – лишь миг!» [2, с. 335]. Трагическая ироничность ситуации в том, что безумие демона-игрока миг превратило в вечность, а утрата разума лишила его воспоминаний о жизни. Но это достойно гибриста, признавшего несправедность мира и взявшего на себя ответственность судить его.

Таким образом, Лермонтову близка архаическая структура трагедии и ее основной принцип – трагическая ирония. Более того, драматург создает тип героя, приближенного к гибристу, – это *демон*. Определивший сюжет ранних пьес, в «Маскараде» *демон* заменяется на *игрока*, поменявшего *познание* на *знание*, страдание на отчуждение, страх на презрение. Игрок, сменивший гибриста-демона, в силу своей природы не способен вызвать катарсис, жанровую цель классической трагедии, т. е. не может привести «людей» к очищению от «страстей». Таким образом, мена героя влияет на сюжет, который, в свою очередь, определяет жанр, движение которого выглядит следующим образом: трагедия рока – трагедия судьбы – трагедия жизни как игры или, условно говоря, *Endspiel* трагедия. Жанр и его своеобразная модификация проясняется при сравнении первой пьесы и вершины драматургии Лермонтова: и «Испанцы», и «Маскарад» строятся на оппозициях, при этом их внутреннее наполнение проявляет сущностную разницу между мелодрамой и трагедией – в «Испанцах» очевидна поэтика случайного, в «Маскараде» – закономерного, понимаемого как результат сознательно-интеллектуального

отношения к судьбе, которую герой не переживает, а выстраивает, «играя» в Бога, и крушение его «мироздания» неизбежно приводит homo ludens к потере разума. Безумие игрока – это признание несостоятельности игрока перед лицом Бога.

Список литературы

1. Clayton D. Драматизация безумного “я”: пьеса М. Ю. Лермонтова *Маскарад* (с учетом пьесы *Странный человек*) // Russian Literature XXXI. North-Holland: Elsevier Science Publishers B.V., 1992.
2. Лермонтов М. Ю. Драммы 1830–1836 // Лермонтов М. Ю. Соч.: В 4 т. М.: Правда, 1986. Т. 3.
3. Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004.
4. Манн Ю. В. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. Т. 36, № 1.
5. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994.
6. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976.
7. Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А. П. Чехова: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2012.
8. Пеньковский А. Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М.: Индрик, 1999.

N. I. Ishchuk-Fadeeva

Tver, Russia

ANGELS AND DEMONS IN THE ART WORLD OF LERMONTOV: DRAMA

Lermontov's drama is the playwright's road to Russian tragedy. Classical tragedy is determined by the fate of a hybristes, i.e. a hero, who violates the order of the universe. Lermontov creates a special hero, a demon, who can be interpreted as a hybristes in the heathen past. His first play, *The Spaniards*, is marked as a tragedy, but it relies on the laws of melodrama: The poetics of accidental determines its plot, but binary oppositions identify situations, not the hero. The play is important with its dividing antagonist into two: the demon (Fernando) and the devil (Sorini). The difference between them is fundamental: The demon revolts against God and the devil acts against man. A new type of a hero is introduced into *Masquerade* – it is a *player* who is above a demon, because he does not oppose God, but plays the part of Him.

Keywords: angel, demon, Hybris, player, the function of a character, mask, masquerade, tragedy, melodrama.

Ishchuk-Fadeeva Nina I. – Ph.D., professor, Department of Theory of Literature Tver State University (Prospect Tchaikovsky, 70, Tver, 17002, Russia; Nina.fadeeva@mail.ru; +7 4822 34 28 64)