

## Литературоведение

УДК 821.161.1-21

DOI 10.17223/18137083/75/5

### Тайна в поэтике жанра романтической трагедии («Испанцы» М. Ю. Лермонтова)

Е. В. Головенкина

*Новосибирский государственный технический университет  
Новосибирск, Россия*

#### *Аннотация*

Тайна рассматривается как важный элемент поэтики романтической трагедии в связи с ее жанровыми особенностями: мелодраматизацией, способностью к жанрово-родовому синтезу. На материале драмы М. Ю. Лермонтова «Испанцы» анализируется роль мотива тайны в развитии действия, раскрытии внутреннего мира героя, возможность служить мотивировкой поступков героев и индикатором общепринятых социальных и нравственных норм. Отмечается, что в отличие от мелодрамы, где тайна выполняет сюжетобразующую функцию, стимулирует зрительский интерес и поддерживает драматическое напряжение, в «Испанцах» мотив тайны важен для реализации основного (трагедийного) конфликта. Таинственное в сюжете и в лирическом плане трагедии способствует пониманию сущности романтического конфликта, оказывает суггестивное воздействие на зрителя и углубляет психологизм трагедии.

#### *Ключевые слова*

драматургия, предромантизм, романтизм, М. Ю. Лермонтов, «Испанцы», романтическая трагедия, мелодрама, тайна

#### *Для цитирования*

Головенкина Е. В. Тайна в поэтике жанра романтической трагедии («Испанцы» М. Ю. Лермонтова) // Сибирский филологический журнал. 2021. № 2. С. 67–81. DOI 10.17223/18137083/75/5

### Mystery in the poetics of romantic tragedy genre (“The Spaniards” by Mikhail Lermontov)

E. V. Golovenkina

*Novosibirsk State Technical University  
Novosibirsk, Russian Federation*

#### *Abstract*

This paper focuses on the role of the poetics of mystery in the formation of the romantic tragedy genre. “The Spaniards” by Mikhail Lermontov is considered as a characteristic example of this genre, manifesting “melodramatization” of tragedy and tendency towards genre-generic synthesis. The action of “The Spaniards” is based on events related to the sphere of the mysterious, which are exceptional in life and common in melodrama. Central to the plot is

© Е. В. Головенкина, 2021

ISSN 1813-7083  
Сибирский филологический журнал. 2021. № 2  
Siberian Journal of Philology, 2021, no. 2

the motif of the loss of a child. The secret of Fernando's birth and "ignobility" form the conflict and organize two storylines (love and family) and two (everyday life – melodramatic, and existential – tragic) levels of conflict. Mystery also plays an important role in revealing the inner world and expressing the romantic ideal of the hero. The ability to comprehend the mysterious, to pass beyond human experience and logic is not only the motivation of his actions, but it also connects the hero with the ideal sphere. The study examines how the characters' anticipation of the "terrible" motivates their moral choices. Analyzing the interaction of lyrical motifs, the author suggests the motif of mystery as important for implementing the main (tragic) conflict, unlike melodrama, where the functions of mystery are plot-forming, stimulating the spectator's interest and maximizing the dramatic tension. Mystery in the plot and the lyrical concept of the tragedy contributes to the understanding of the essence of the romantic conflict, has a suggestive impact on the audience, and deepens the psychologism.

*Keywords*

drama, Pre-Romanticism, Romanticism, Mikhail Lermontov, "The Spaniards", romantic tragedy, melodrama, mystery

*For citation*

Golovenkina E. V. Mystery in the poetics of romantic tragedy genre ("The Spaniards" by Mikhail Lermontov). *Siberian Journal of Philology*, 2021, no. 2, p. 67–81. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/75/5

Романтическая трагедия «Испанцы» (осень и конец 1830 г.) [Миллер, 2014, с. 532] имеет большое значение для творческой эволюции М. Ю. Лермонтова. Опыт создания редкого для русской драматургии жанра отражает специфику жанрового мышления предромантизма и романтизма и процесс формирования лермонтовского «странного человека».

Драматургические опыты Лермонтова (особенно «Маскарад» и его сценическая история) занимают особое место в русском литературном процессе, поскольку «в истории русской культуры национальная романтическая драма осталась, в сущности, нереализованной возможностью» [Журавлева, 1988, с. 15]. Лермонтовский «Маскарад» «оказался на нашей сцене произведением, представляющим весь русский романтизм» [Там же, с. 28].

Исследователи драматургии Лермонтова отмечают ее автобиографизм, тесную типологическую и текстологическую связь с традициями европейской и русской драмы [Вацуро, Мануйлов, 1980; Владимирская, 1981; Григорьян, 1982], наполненность драм общими для всего лермонтовского творчества темами, образами и мотивами, их связь между собой, а также с лирикой и прозой [Владимирская, 1981, с. 144–146]. Само обращение Лермонтова к драматургии связывается с исканиями в области литературных жанров, стремлением выйти за пределы лирики [Эйхенбаум, 1924, с. 83].

Синтетический характер драматургии романтизма исследователи связывают с художественной природой романтизма, его интересом к личности, находящейся в непреодолимом конфликте с миром, для раскрытия которого «не хватало средств драмы» [Кургинян, 1968, с. 307], а также с освоением европейским, а затем и русским романтизмом драматического опыта Шиллера и Шекспира [Кургинян, 1968; Вацуро, 1982; Луков, 2006].

Шекспировское влияние проявляется в том, что увеличивается «наполненность эмоционально окрашенными событиями, применяется "мелодраматизация", гротеск... используются эффекты, рассчитанные на потрясение ужасом» [Луков, 2006, с. 332].

Проникновение элементов мелодрамы в жанр трагедии в европейской литературе считается распространенным и закономерным явлением [Бентли, 2004, с. 223–249; Мокульский, 1934; Луков, 2006, с. 341–358, 536–559; 2013].

Причины этого явления исследователи объясняют по-разному. Одни считают «мелодраматизацию» важнейшим принципом-процессом предромантизма и становления романтической поэтики, где «исчезает разделение средств на главные и неглавные... на смену требованию чистоты жанра приходит синтез искусств» [Луков, 2006, с. 343]. Другие называют способность мелодрамы проникать в иные жанры, не превращая их в мелодраму, родовым свойством драмы: «Мировосприятие драматурга является мировосприятием мелодраматическим» [Бентли, 2004, с. 246].

Анализ русской драматургии и московской репертуарной политики 1830-х гг. позволяет считать закономерными кризис жанра трагедии и ее перерождение в драму, воздействие на творчество оригинальных русских драматургов европейской романтической драмы и мелодрамы [Вацуро, 1982, с. 352–357].

Проблема взаимодействия элементов мелодрамы и трагедии в драматургии М. Ю. Лермонтова редко привлекает внимание лермонтоведов [Ефимова, 1927; Ищук-Фадеева, 2003, с. 70–75]. Важным результатом исследования жанровой поэтики ранних драм Лермонтова становится выявление ее связи с традицией «трагедии рока» (без обращения к жанру мелодрамы) [Манн, 2001, с. 281–298].

Особую роль в художественной системе предромантизма и раннего романтизма играет поэтика таинственного. Непостижимость романтического идеала, бесконечное переживание героем своего отчуждения обуславливают интерес к тайне человеческой души и таинственной власти над человеком высших сил, рока.

В предромантизме интерес к явлениям, неподвластным разуму и противоречащим природе, выходит на первый план. «Неистовый герой в мире, полном роковых тайн» составляет «зерно предромантического произведения» [Луков, 2006, с. 310].

Важнейшими открытиями предромантизма, получившими развитие в романтической поэтике, считаются «поэтизация» культуры [Вершинин, 2003], таинственность и загадочность страстей, жанровый и стилистический «перепутаж» [Западов, 1983, с. 148], интерес к специфическим жанрам, в которых центральное место занимает поэтика таинственного: балладе, «готической повести» и мелодраме.

В мелодраме поэтизация, активное эмоциональное воздействие на зрителя и читателя проявляются особенно ярко и связаны с поэтикой таинственного. «Таинственность ситуаций, загадочность персонажей и их судеб, необычность обстановки, неожиданность сюжетных ходов» – важнейшие способы суггестивного воздействия на зрителя в предромантической мелодраме [Вершинин, 2003, с. 38]. Введение тайны в сюжет – один из сильнейших факторов, способствующих воплощению принципа динамики в сюжетно-композиционной организации мелодрамы [Балухатый, 1990, с. 71].

Нами уже было рассмотрено на материале ранней драматургии Лермонтова, каким образом в структуре драматического конфликта взаимодействуют элементы трагедии, мелодрамы и лирики [Головенкина, 2008а; 2008б; 2010].

Основная цель настоящей работы заключается в том, чтобы исследовать поэтику таинственного и функции мотива тайны в трагедии «Испанцы» в связи с жанровыми особенностями романтической драмы и традицией предромантизма. Проблема эта практически не исследована. Рассмотрение поэтики таинственного

в связи с предромантической «мелодраматизацией» и поэтизацией позволяет нам по-новому взглянуть на некоторые остро стоящие в лермонтоведении вопросы: специфику и эволюцию лермонтовского творческого метода, отношение к русскому литературному процессу, жанровый синтетизм, специфику лермонтовского «странного человека».

Тайна не только лежит в основе сюжета («внешнего» действия, развивающегося в основном по законам мелодрамы), но и выражает сущность романтического конфликта драмы М. Ю. Лермонтова. При этом обнаруживается тенденция к раздвоению уровней конфликта. Фабульное действие определяют драматический и мелодраматический конфликты, подлинный же источник развития действия трагедии составляет внутренний конфликт Фернандо, его трагический разлад с миром<sup>1</sup>. Исключительные («роковые») события, выходя за пределы обычной человеческой логики, заставляют героя и читателя обратиться к сфере таинственного, составляют основу драматического действия «Испанцев». Действие строится на событиях предельных, исключительных в жизни, но распространенных в мелодраме. Это утрата / обретение детей; любовь между братом и сестрой, не знающими о своем родстве; изгнание; похищение; убийство; проклятие; клевета; пытки и казнь на костре по ложному обвинению.

Центральным в сюжете «Испанцев» можно назвать популярный в предромантической мелодраме мотив утраты ребенка. Тайна рождения героя не случайно, по мнению В. А. Лукова<sup>2</sup>, играет ключевую роль в формировании жанра мелодрамы: «тайна никому не известна, но она определяет весь ход событий» [Луков, 2013, с. 125], в конце тайна раскрывается, «отчетливо звучит мысль: человек не знает причин того, что с ним происходит» [Там же].

Завязку конфликта «Испанцев» мы обнаруживаем в первой сцене, где многократно разными героями подчеркивается, что Фернандо – «неблагородный» (Мария), «безвестный сирота» (Эмилия), «на улице найденный человек», «бродяга» (Алварец). Изменение драматической ситуации (завязка конфликта) связано не с тем, что герои узнали, что Фернандо не сын Алварца (это давно известно всем героям), а с проникновением в тайну прошлого и тайну души героя.

В первой же сцене М. Ю. Лермонтов своеобразно разрабатывает еще один распространенный мелодраматический мотив – мотив тайной помолвки. Хотя помолвка как событие в сюжете «Испанцев» отсутствует, именно знание о намерении<sup>3</sup> Фернандо жениться на Эмилии играет ключевую роль в развитии событий

---

<sup>1</sup> Раздвоение уровней конфликта драмы, на наш взгляд, исследовано недостаточно. Н. М. Владимирская обращает внимание прежде всего на специфику романтического конфликта «Испанцев» («высокий», трагедийный уровень конфликта), обнаруживая важные для раннего романтизма особенности «героической личности» Фернандо: «мятежную энергию сопротивления», сложную диалектику добра и зла: «Протест Фернандо, направленный на защиту справедливости и добра, несет в себе разрушительное начало» [ЛЭ, 1981, с. 201].

<sup>2</sup> Исследователь, оценивая вклад Д. Дидро в формирование новой сценичности, рассматривает изменение роли и функций мотива тайны. «Персональная модель Дидро в драматургии» – когда мотив тайны рождения создает драматическое напряжение (тайна неизвестна зрителю и раскрывается только в развязке) [Луков, 2013, с. 125] – оказала серьезное влияние на формирование жанра предромантической мелодрамы и романтической драмы. По мнению В. А. Лукова, эта модель сценичности была отвергнута русской драматургией, у истоков которой стояла драматургия А. С. Пушкина, продолжающая шекспировскую модель [Там же, с. 127]. Драматургия Лермонтова исследователем не рассматривается.

<sup>3</sup> Все подчеркивания в тексте статьи и в текстах М. Ю. Лермонтова принадлежат автору статьи.

и судьбе героев. Донна Мария запрещает Эмилии «с этих пор» видеться с Фернандо, так как догадалась (до рассказа Эмилии) об их любви и намерении «соединиться супружеством» [Лермонтов, 1980, с. 10]<sup>4</sup>. По этой же причине изменилось отношение Алвареца к Фернандо: «...доселе содержал я / Тебя почти совсем как бы родного. / Но с этих пор переменилось все» (с. 14). Его знание намерений Фернандо основано на слухах: «...До меня доходят слухи, / Что ищешь ты войти в мое семейство» (с. 13). Сам же Фернандо воспринимает известие о том, что Алварец слышал о его любви к Эмилии и намерении жениться на ней, как проникновение в тайну его сердца: «И как он мог узнать мои желанья! странно!» (с. 13). Алвареца это знание побуждает открыть Фернандо тайну его появления в семье:

Я повторю тебе, как ты попал сюда:  
С слугой однажды шел я из Бургоса  
(Тогда еще я только что женился).  
Уж смерклось, и сырой туман покрыл  
Вершины гор. Иду через кладбище,  
Среди которого стояла церковь  
Забытая, с худыми окнами.  
Мы слышим детский плач – и на крыльце  
Находим бедного ребенка – то был ты;  
Я взял тебя, принес домой – и воспитал  
(с. 14).

Заметим, что рассказ Алвареца не содержит ответа на им же поставленный вопрос – «Узнать ты должен наконец, / Кто ты!» (с. 14), он лишь сгущает тайну, повторяя устойчивые элементы художественной структуры многих «таинственных» жанров (баллады, мелодрамы, готического романа и повести): сумерки, туман, кладбище, заброшенная церковь, детский плач, брошенный или потерянный ребенок.

Дон Алварец сообщает Фернандо, что он найденыш, оставленный матерью много лет назад на кладбище, подчеркивая «неблагородство» своего воспитанника. Но для Фернандо в этом рассказе имеет значение совсем другое: давно зная о том, что он «безвестный сирота», воспитанный в семье Алвареца, он «поражен» (авторская ремарка) и воспринимает свое сиротство как универсальный закон бытия:

Так, так, совсем, совсем забытый сирота!..  
В великом божьем мире ни одной  
Ты не найдешь души себе родной!..  
Питался я не материнской грудью  
И не спал на ее коленях. Чуждый голос  
Учил меня родному языку  
И пел над колыбелию моей  
(с. 14).

Загадка рождения и «неблагородство» Фернандо организуют обе сюжетные линии (любовную и семейную). Тайна рождения как препятствие на пути к сча-

---

<sup>4</sup> Далее все цитаты приводятся по этому изданию. В круглых скобках указывается страница.

стью – основа и внешнего (мелодраматического), и внутреннего (трагедийного) конфликта пьесы. Как мелодраматический этот конфликт реализован в «Испанцах» на уровне фабулы. Сущность же противопоставления «благородства» – «неблагородства» раскрывается в монологах Фернандо как противопоставление различных пониманий ключевых для героя ценностей – благородства, гордости и чести:

...благодарность!..  
За что? – за то ль, что каждый день  
Я чувствовать был должен, что рожден  
Я в низком состоянье, что обязан  
Всем, всем тому, кого душою выше  
(с. 13).

В лирических монологах Фернандо мотивы сиротства, утраты семьи и родины превращаются в символы его отчуждения от мира<sup>5</sup> и раскрываются в целом ряде устойчивых лирических оппозиций: «благородство – неблагородство»; «неравенство – равенство» (людей); «счастье – мука»; «блаженство – страдание»; «сиротство – братство»; «родной – чуждый»; «опытность («рассудок») – сердце». В круг этих важнейших для героя понятий входит также оппозиция «знание» – «незнание» (способность / неспособность к постижению таинственного, проникновению за пределы человеческого опыта и логики).

Знание героем чего-либо, скрытого от других (неизвестного другому или недоступного его пониманию), является причиной событий, побудительным мотивом действий героев, влечет за собой роковые последствия. В мелодраматическом конфликте оно разделяет героев на высоких и низких. Если последние (донна Мария, Алварец, Соррини) основывают свое знание на житейском опыте, рассудке (Фернандо это практическое знание жизни расценивает как «предрассудки»), то для Фернандо, Эмилии и Ноэми «знание» связано с предчувствием, проникновением в тайну мироздания. Таким образом, знание / незнание само по себе связывает героя с идеальной либо бытовой сферой и может восприниматься как основа романтического конфликта.

Любопытным примером подобного противопоставления может служить отношение к «бешеному» нраву Фернандо его самого и его антагониста Соррини. Соррини при первой встрече с Фернандо в доме Алварца (в момент, когда Алварец изгнал своего «питомца» из дома) уступает ему дорогу (хотя Фернандо не поклонился ему и даже его не заметил), мотивируя это «слепотой» Фернандо:

...есть страсти, страсти, страсти  
Ужасные; как тучею, они  
Взор человека покрывают, их гроза  
Свирепствует в душе несчастной – и она  
Достойна сожаления бесспорно.  
Такие люди слепы; ваш Фернандо  
Из их числа  
(с. 21).

---

<sup>5</sup> Ю. В. Манн рассматривает развитие идеи рока в русском романтизме в связи двуплановостью романтического конфликта, которая обнажает его высший, субстанциальный смысл [2001, с. 281–298].

При этом описание подобного состояния «несчастной души», данное Соррини, перекликается с авторским посвящением к трагедии: ср. «страсти ужасные», «безумное волнение души», «душа несчастная», «гроза» страстей в монологах Соррини и характеристики автора по отношению к себе в посвящении: «души непобедимой жар / И дикий страсти пыл мятежной», «гроза ночная» (с. 9).

Сам Фернандо основной причиной несчастий считает свой «нрав», подчеркивая тем самым универсальную, философскую, а не социальную природу своего конфликта с миром. Неистовство страстей он рассматривает как особое зрение – способность к сверхзнанию и предвидению «ужасного», которой не обладает даже Эмилия. Отвечая на вопрос Эмилии, за что он готов проклясть себя вместе со всеми людьми, Фернандо говорит о своей способности видеть скрытую природу человека как о страшном даре:

За то... Эмилия... о! я злодей –  
Я мог бы сделать счастливой тебя,  
Стараться, чтобы ты меня забыла...  
Но как взгляну на будущность... на жизнь,  
Бесцветную, с прошедшим ядовитым...  
Тогда... Эмилия... тогда я жертвовать  
Готов твоим блаженством, чтоб иметь  
Близ этой груди существо такое,  
Которое понять меня б могло!  
Желаю, чтобы вечно час такой  
Не приходил... Но! – не люби меня...  
Ты видишь нрав мой – позабудь меня...  
(с. 32–33)

Ситуация Фернандо зеркально повторяется с Ноэми во второй сцене второго действия, где наблюдается та же последовательность: предчувствие – рассказ о конкретных событиях прошлого – рассуждение философского характера. Сначала Ноэми рассказывает сон, который «был занимателен и страшен» (с. 47), затем следует рассказ Сары о потерянном в детстве сыне Моисея – старшем брате Ноэми, который мотивирует размышление Ноэми о несовершенстве и жестокости мира. Как ранее Фернандо, Ноэми, узнав о загадочной потере брата, рассуждает об универсальной природе отношений между людьми, где дискредитированы самые основы: семья, дом, родина, где невозможны ни «братство», ни «благородство»:

Он был рожден, чтоб быть мне другом, –  
О Сара! если умер он – как счастлив,  
И как должна я плакать об себе!  
Гонимый всеми, всеми презираем,  
Наш род скитается по свету: родина,  
Спокойствие, жилище наше – все не наше  
(с. 50).

Когда Ноэми, желая утешить раненого Фернандо, призывает его стать ей братом («подумай / Что я твоя сестра, что тот еврей – отец твой» (с. 55)), угадав, не зная того, правду, Фернандо «своенравно» отвергает это предложение. Причина не в «различье веры», как думает Ноэми, а в знании человеческой природы,

желании защитить Ноэми от жестоких человеческих законов, исключив ее из числа «демонов» (испанцев, шире – людей):

Ты цвет пустыни, ты дитя свободы:  
Без правил любишь ты, – испанцы только  
Без правил ненавидят ближних!.. <...>  
О боже, сохрани меня от мысли,  
Что ты должна принять их предрассудки...  
(с. 58–59).

Так нравственный выбор героя, мотивированный приобщением к скрытому или таинственному, и само «видение» скрытого и отношение к нему становится индикатором общепринятых социальных и нравственных норм.

Приобщение к сфере таинственного проявляется в пьесе в обилии зловещих предзнаменований, что связывает «Испанцев» с жанром не только мелодрамы, но и баллады. Предчувствия и предсказания дальнейших событий в первую очередь отличают высоких героев (Фернандо, Эмилия и Ноэми) и играют важную роль как в развитии действия, так и в разработке романтического конфликта в лирическом плане. «Неистовость» героя, «дикой страсти пыл мятежной» – это не только способность героя к чувствам, недоступным пониманию других людей и не подчиняющимся никакой логике («слепота», по оценке Соррини), но и его исключительное, провидческое, «знание» (понимание законов мироздания, роковые предчувствия «страшного»: своей судьбы и судьбы близких).

Два печальных предсказания присутствуют в сцене тайного свидания в первом действии. Во-первых, страшный сон Эмилии: «Вчера я видела во сне, что ты / Меня хотел резать» (с. 31). Слова Фернандо, адресованные Эмилии, также можно рассматривать как предсказание, но не событий, а судьбы героя и героини:

... не люби меня...  
Ты видишь нрав мой – позабудь меня... <...>  
Ступай ты лучше в монастырь,  
Ступай в обитель – скрой себя от света,  
Умри!.. продвину много страшного!..  
(с. 33).

Как предзнаменование воспринимается и своеобразный диалог (сюжетный и лирический) двух сцен второго действия. «Баллада» завершает первую («испанскую») сцену, ее исполняет один из бродяг, нанятых Соррини для похищения Эмилии и убийства Фернандо. Вторая («еврейская») сцена открывается лирическим монологом Ноэми, в котором она выражает свою любовь к незнакомцу-спасителю ее отца (она не видела Фернандо, но описанный Моисеем незнакомец «занимает все воображень»). «Ужасный» вещий сон Ноэми вступает в лирический диалог с испанской балладой через ряд перекликающихся мотивов, таких как неприятие иноверца, «рана сердца» (в прямом и метафорическом смысле), смех / глумление над лучшими чувствами, встреча с мертвецом.

В балладе христианские монахи «в сердце вонзили кинжал» (с. 45) сарацину, пожелавшему принять их веру, – Ноэми во сне «увидела рану против сердца глубокую» (с. 49) у человека, который называет себя ее братом. В балладе христиане убивают сарацина «со смехом пустым» (с. 45) – герой сна говорит Ноэми:

Перестань молиться!  
Я брат твой! ныне братьев ненавидят!..  
Оставь меня, прекрасная еврейка:  
Я христианин – и не брат твой;  
Я над тобой хотел лишь посмеяться!  
(с. 49)

В конце баллады монахи бросили «кровавый труп» сарацина, и «...с тех пор каждый год <...> / В обитель приходит мертвец» (с. 46) – сон Нозми начинается с того, что «приходит человек, / Обрызганный весь кровью» (с. 49), а когда незнакомец ушел, в руках у нее вместо плаща остался его погребальный саван. Перекликающиеся мотивы предсказывают будущие события: Фернандо окажется сыном Моисея и братом Нозми, в финале его ждет смерть на костре инквизиции за то, что его объявят лютеранином. Включение в драматический текст баллады, образный ряд, ассоциативно связанный с балладной традицией, создает в трагедии своеобразный «второй план», способствующий углублению романтического конфликта. Лирический диалог раскрывает глубину конфликта Фернандо с миром, где невозможны братские отношения между людьми, где «ныне» царят зло и ненависть.

Предсказания будущих несчастий мелодраматическими антагонистами основаны на житейском опыте и представлены в пьесе на бытовом уровне, но благодаря включению в общий ряд зловещих предсказаний самими героями и читателями эти предостережения опытных людей также могут восприниматься как знание некоей важной тайны. Присутствие в системе персонажей драмы антагониста-скептика «оттеняет уязвимые... стороны позиции центрального персонажа с точки зрения жизненной реальности, одновременно философски и морально возвышая эту позицию» [Манн, 2001, с. 276]. Так, рассказ Соррини, призывающий Эмилию «бояться пламенной любви», Алварец представляет Эмилию не как совет опытного человека, а как своеобразное откровение:

...сердце  
Твое запутано; не знаешь ты,  
Чего ты хочешь, – он тебе откроет  
Опасность страшную любви  
(с. 24).

Соррини рассказывает о девушке, которая отравила возлюбленного, когда тот к ней охладел, и за это была наказана инквизицией: «Преступницу наказывали долго, / Именье в пользу церкви обратив, – / И наконец замучили до смерти!» (с. 25). Этот рассказ может восприниматься как предзнаменование дальнейших событий, которые зеркально повторятся в судьбе Фернандо: он убьёт Эмилию, пройдет через пытки и будет сожжен на костре инквизиции; выкуп, предложенный Моисеем, будет взят Соррини, но не для того, чтобы помочь Фернандо.

Мотив тайны играет важную роль в развитии действия драмы. Утаивание или обнаружение важных обстоятельств служит мотивировкой таких важных событий, как похищение и смерть Эмили. Похищение Эмили тщательно подготовлено Соррини: он подкупает Марию и нанимает бродяг убить Фернандо и привезти ему «премиленькую дочь» Алварца. В монологе Соррини, обращенном к похитителям, М. Ю. Лермонтов иронически обыгрывает мотив тайны, сталкивая и смешивая разнородные понятия смерти и счастья, тайны и заговора:

Яд, страх, огонь, мольбу употребите,  
Убейте мачеху, служителей, отца,  
Лишь мне испанку привезите...  
И всё, всё тайно доведите  
До этого счастливого конца. <...>  
Но слушайте! – я вверил тайну вам –  
Страшиться изменить – о! если  
Хоть искра заговора выскочит...  
То всех под инквизицию отдам  
(с. 41).

В данной ситуации «важной тайной» – обстоятельством, которое может существенно повлиять на судьбы героев, – является знание о том, что Фернандо не убит нанятыми Соррини бродягами. Убийство Фернандо было частью заговора, но он спасен Моисеем, зритель знает о спасении Фернандо из рассказа Моисея во втором действии. Таким образом, тайна заговора в момент похищения Эмилии известна зрителю и всем участникам, но, разумеется, неизвестна жертве.

Эмилия считает Фернандо погибшим (о ночном нападении ей рассказала служанка). Сообщение важной тайны (искусная ложь Марии) способствует успеху заговора: Мария рассказывает о мнимой встрече с Фернандо в саду и обещает помочь влюбленным соединиться (здесь вновь актуализируется мотив тайной помолвки). Чтобы заманить «голубку в сети», Мария (уже получившая жемчуг и алмазы от Соррини за помощь в похищении падчерицы) уговаривает Эмилию пойти на тайное свидание с Фернандо «в густую рощу»<sup>6</sup>.

Обнародование Марией важного секрета – ложного обстоятельства, значимого для дальнейшего развития событий, – таким образом, ведет к успеху заговора и в итоге к гибели главных героев.

По логике развития мелодраматического действия Фернандо должен выступить в функции спасителя Эмилии. Но в кульминационной сцене убийства Эмилии все несколько сложнее. С точки зрения мелодраматического конфликта Фернандо – злодей. Но определяющим в пьесе является не мелодраматический, а трагический конфликт. Убивая свою возлюбленную, он выступает не злодеем, а спасителем, но не мелодраматическим спасителем, а трагедийным героем. Ключевую роль в этой ситуации вновь играет тайна. Именно желание сохранить преступление в тайне заставляет Соррини идти до конца: он лжет Неизвестному (это укрытый плащом пилигрима Фернандо), что Эмилия – его сестра, затем лжет Доминиканцу, что Эмилия оказалась в его доме, так как он спас ее от хищников, пишет вместе с Доминиканцем донос на «еретика» Фернандо. Убийство Эмилии для Фернандо – «крайность», до которой его доводит Соррини:

... не доведи меня  
До этой крайности. Я уж готов

---

<sup>6</sup> «Важный секрет» здесь одновременно и правда, и ложь. Известие о том, что Фернандо жив, правдиво. Мария уверена, что Фернандо жив, так как, рассуждая наедине с собой о перспективах будущего «счастья» падчерицы, она предполагает, что Соррини, когда Эмилия ему наскучит, выдаст ее замуж «с приданым», возможно, за Фернандо. Либо она не знает о нападении на Фернандо, либо знает и о его спасении. Рассказ о встрече с Фернандо – безусловно, сознательная ложь, которую сама Мария высоко оценивает: «Благодаря мой ум, Соррини! Он искусен!» (с. 70).

На всё. Я с нею потерять готов  
И небо, чтоб избавить от твоих когтей  
(с. 100).

Отказавшись от намерения убить злодея Соррини («Я не палач» (с. 99)) и убивая Эмилию, Фернандо выступает против несправедливости мироустройства: он творит не зло, он совершает жертву во имя добра:

Пожертвовал собой, своей душой,  
Пожертвовал таким созданием, чтоб  
Освободить Эмилию  
(с. 116).

Акцент, таким образом, переносится на внутренний конфликт Фернандо.

Как уже было отмечено, весь ход событий драмы определяется тайной рождения Фернандо. Но, если в мелодраме тайна рождения героя раскрывалась только в конце и была основой интриги, функция которой – стимулировать и поддерживать зрительский интерес, то в «Испанцах» схема развития действия усложняется, меняются функции мотива и смысл развертывания сюжета потерянного ребенка. При всем обилии намеков и роковых предзнаменований, тайна рождения Фернандо остается тайной для всех (героев и зрителя) до конца 3 действия, когда Моисей, получивший «доказательства» от раввина, сообщает, что Фернандо – его потерянный сын. Таким образом тайна становится известной Нозми, Саре и зрителю, но остается тайной для Фернандо. Для Нозми это известие – катастрофа, она понимает, что влюблена в родного брата, который к тому же находится в смертельной опасности (он ушел мстить, узнав от Моисея о похищении Эмилии). В двух следующих действиях Нозми появится на сцене лишь однажды, уже в состоянии безумия, и умрет прямо на сцене, услышав о предстоящей смерти Фернандо на костре инквизиции.

Моисей же действует по законам мелодрамы: он несет Соррини мешок денег, чтобы спасти сына. Фернандо узнает, что Моисей его отец, в конце 5 действия, когда служители инквизиции уводят его на казнь из дома Алвареца, куда он принес мертвую Эмилию. Фернандо идет на смерть сознательно: приняв решение убить Эмилию (и тем самым спасти ее от зла и несправедливости мира), он выносит смертный приговор и себе: «Не бойтесь! я не стану вырываться» (с. 125). Как подлинно трагический герой Фернандо сам выбирает свою судьбу, а не терпит ее удары. Смерть Фернандо на костре инквизиции, по мнению Н. М. Владимирской, «вносит в пьесу оттенок высокой героики» [ЛЭ, 1981, с. 201]. Раскрытие тайны рождения не ведет к благополучному финалу: Фернандо не обретает семью, раскрытие тайны лишь углубляет его конфликт с миром (Моисей не соответствует идеалу Фернандо: он унижается, предлагает за спасение сына всё богатство, упоминая и о дочери, дискредитируя тем самым в глазах Фернандо саму идею «родства»). Фернандо отвергает отца:

Что пользы мне найти отца в подобный час?  
Старик... ты обманулся! я не сын твой,  
Никто не требуй больше от меня любви  
(с. 126).

Тайна рождения героя уже не играет первостепенной роли в сюжете, она уступает место трагедии личности. «Испанцы» – подлинная трагедия, заканчивающаяся гибелью Фернандо<sup>7</sup> и катастрофой для всех положительных героев (Эмилия убита, Ноэми сходит с ума и умирает, Моисей теряет все, что для него дорого: только что обретенного сына, дочь и состояние).

Фернандо сжигает инквизиция. Но истинная причина его гибели другая. Потерпели крушение все его надежды на гармонию с миром, он теряет все, что связывало его с жизнью. Смерть – закономерный итог неразрешимого внутреннего конфликта Фернандо с миром. Фернандо приносит себя (как ранее Эмилию) в жертву тому миру, жизнь в котором представляется ему невыносимой. К лермонтовской пьесе в полной мере относится характеристика жанра романтической трагедии, сущность конфликта которой заключается «не в результате, достигнутом в борьбе, не в перипетиях этой борьбы, а в самой непримиримости противостояния, в неизбежности трагического контраста» [Кургинян, 1968, с. 313].

Таким образом, тайна в трагедии М. Ю. Лермонтова «Испанцы» имеет множество функций: она играет важную роль в развитии действия драмы, раскрытии внутреннего мира персонажей, является мотивировкой поступков героев и индикатором общепринятых социальных и нравственных норм (нравственный выбор героя мотивирован его приобщением к скрытому или таинственному). Романтическая трагедия М. Ю. Лермонтова сохраняет связь с жанром мелодрамы, которая проявляется, в том числе, в значении (сюжетном и психологическом) поэтики таинственного. Но в отличие от мелодрамы, где тайна выполняет сюжетообразующую функцию, стимулирует зрительский интерес и поддерживает драматическое напряжение, в «Испанцах» основное место занимает таинственность, загадочность человеческой души. «Неистовость» романтического героя связана с реализацией основного (внутреннего, трагедийного) конфликта. В развитии этого конфликта, который носит универсальный характер и мало связан с происходящими в драме событиями, мотив тайны создает особое лирическое напряжение (переключки таинственных предчувствий, снов, мотивов вставной лирической баллады с событиями драмы и с лирико-философскими монологами главного героя). Этот своеобразный лирический диалог важен для понимания сущности романтического конфликта, он оказывает суггестивное воздействие на зрителя и способствует углублению психологизма трагедии.

К лермонтовской драме, на наш взгляд, уместно отнести характеристику поздней лирики Лермонтова, данную А. И. Журавлевой: «...таинственность и драматичность – не некий секрет, который можно раскрыть, а сама сердцевина драмы бытия в лермонтовском ощущении, самый интимный и постоянный лирический потенциал его стихотворений» [Журавлева, 2002, с. 132–133].

#### Список литературы

*Балухатый С. Д.* Поэтика мелодрамы // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. С. 30–80.

*Бентли Э.* Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. 416 с.

*Вацуро В. Э.* Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л.: Наука, 1982. С. 352–357.

---

<sup>7</sup> Несмотря на незавершенность текста, нам представляется возможным говорить о финальных событиях, так как они намечены достаточно ясно.

- Вацуро В. Э., Мануйлов В. А.* Драматургия Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л.: Наука, 1980. Т. 3. С. 575–584.
- Вершинин И. В.* Предромантические тенденции в английской поэзии VIII в. и «поэтизация» культуры: Автореф. ... д-ра филол. наук. СПб., 2003. 40 с.
- Владимирская Н. М.* Драматургия // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 144–146
- Головенкина Е. В.* Жанровые особенности романтической драмы М. Ю. Лермонтова «Станный человек» // История русской литературы: Материалы XXXVII Междунар. конф. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008а. С. 10–21.
- Головенкина Е. В.* Формирование жанра трагедии в ранней драматургии М. Ю. Лермонтова («Испанцы») // Кафедра: проблемы, поиски, перспективы. Новосибирск, 2008б. С. 30–37.
- Головенкина Е. В.* Поэтика жанра трагедии в ранней драматургии М. Ю. Лермонтова: «Люди и страсти» // Тарханский вестник. 2010. Вып. 23. С. 117–125.
- Григорьян К. Н.* Драматургия Лермонтова // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л.: Наука, 1982. С. 368–402.
- Ефимова З. С.* Из истории русской романтической драмы. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова // Русский романтизм: Сб. ст. / Под ред. А. И. Белецкого. Л.: Academia, 1927. С. 26–50.
- Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция. 2002. 288 с.
- Журавлева А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1988. 198 с.
- Западов В. А.* Проблемы изучения и преподавания русской литературы VIII века. Статья 3-я. Сентиментализм и предромантизм в России // Проблемы изучения русской литературы VIII века: от классицизма к романтизму. Л., 1983. С. 135–151.
- Ищук-Фадеева Н. И.* Жанры русской драмы. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. 88 с.
- Кургинян М. С.* Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: В 3 т. М.: Наука, 1968. Т. 2: Роды и жанры литературы. С. 238–362.
- Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Л.: Наука, 1980. Т. 3. 623 с.
- ЛЭ – Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1981. 746 с.
- Луков Вл. А.* Дидро и истоки новой европейской сценичности // Знание, понимание, умение. 2013. № 4. С. 121–129.
- Луков Вл. А.* Предромантизм. М.: Наука, 2006. 683 с.
- Манн Ю. В.* Русская литература XIX века: эпоха романтизма. М.: Аспект Пресс, 2001. 447 с.
- Миллер О. В.* Комментарии // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014. Т. 3: Драмы. С. 527–585.
- Мокульский С.* Мелодрама // Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: Сов. энцикл., 1934. Т. 7. С. 113–129.
- Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд-во, 1924. 168 с.

## References

- Balukhaty S. D. Poetika melodramy [Poetics of melodrama]. In: Balukhaty S. D. *Voprosy poetiki* [Questions of poetics]. Leningrad, LSU Publ., 1990, pp. 30–80.
- Bentley E. *Zhizn' dramy* [The life of the drama]. Moscow, Ayris-press, 2004, 416 p.

Efimova Z. S. Iz istorii russkoy romanticheskoy dramy. "Maskarad" M. Yu. Lermontova [From the history of Russian romantic drama. "Masquerade" by M. Lermontov]. In: *Russkiy romantizm: Sb. st.* [Russian romanticism: coll. of art.]. A. I. Beletsky (Ed.). Leningrad, Academia, 1927, pp. 26–50.

Eykhenbaum B. M. *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoy otsenki* [Lermontov. The essay of historical and literary analysis]. Leningrad, Gos. izd., 1924, 168 p.

Golovenkina E. V. Formirovanie zhanra tragedii v ranney dramaturgii M. Yu. Lermontova ("Ispantsy") [The genre of tragedy formation in the early drama by M. Yu. Lermontov ("The Spaniards")]. In: *Kafedra: Problemy, poiski, perspektivy: sb. st.* [Department: Problems, searches, prospects: coll. of art.]. Novosibirsk, 2008, pp. 30–37.

Golovenkina E. V. Poetika zhanra tragedii v ranney dramaturgii M. Yu. Lermontova: "Lyudi i strasti" [Poetics of the tragedy genre in the early Lermontov's drama: "Men and Passions"]. *Tarkhanskiy vestnik*. 2010, iss. 23, pp. 117–125.

Golovenkina E. V. Zhanrovye osobennosti romanticheskoy dramy M. Yu. Lermontova "Strannyi chelovek" [Genre features of the romantic drama of Lermontov's "Strange Man"]. In: *Istoriya russkoy literatury: Materialy 37 Mezhdunar. konf.* [History of Russian literature. Materials of the 37 Intern. Conf.]. St. Petersburg, SPbSU Publ., 2008, pp. 10–21.

Grigor'yan K. N. Dramaturgiya Lermontova [Lermontov's dramaturgy]. In: *Istoriya russkoy dramaturgii. 17 – pervaya polovina 19 veka* [History of Russian drama. the 17th – the first half of the 19th century]. Leningrad, Nauka, 1982, pp. 368–402.

Ishchuk-Fadeeva N. I. *Zhanry russkoy dramy* [Russian drama genres]. Tver', TSU Publ., 2003, 88 p.

Kurginyan M. S. Drama [Drama]. In: *Teoriya literatury. Osnovnye problemy v istoricheskoy osveshchenii. V 3 t. T. 2: Rody i zhanry literatury* [Theory of literature. The main problems in historical coverage. In 3 vols. Vol. 2: Genera and genres of literature]. Moscow, Nauka, 1968, pp. 238–362.

Lermontov M. Yu. *Sobr. soch.: V 4 t. T. 3* [Collected works: In 4 vols. Vol. 3]. Leningrad, Nauka, 1980, 623 p.

*Lermontovskaya entsiklopediya* [Lermontov encyclopedia]. Moscow, Sov. entsikl., 1981, 746 p.

Lukov Vl. A. *Predromantizm* [Pre-Romanticism]. Moscow, Nauka, 2006, 683 p.

Lukov Vl. A. Didro i istoki novoy evropeyskoy stsenichnosti [Diderot and the origins of the new European staginess]. *Knowledge. Understanding. Skill*. 2013. no. 4, pp. 121–129.

Mann Yu. V. *Russkaya literatura 19 veka: Epokha romantizma* [Russian literature of the 19th century: the era of romanticism]. Moscow, Aspekt Press, 2001, 447 p.

Miller O. V. Kommentarii [Comments] In: Lermontov M. Yu. *Sobranie sochineniy: V 4 t. T. 3 : Dramy* [Collected works: In 4 vols. Vol. 3: Dramas]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2014, pp. 527–585.

Mokul'skiy S. Melodrama [Melodrama]. In: *Literaturnaya entsiklopediya: V 11 t. T. 7* [Literary Encyclopedia: In 11 vols. Vol. 7]. Moscow, Sov. entsikl., 1934, pp. 113–129.

Vatsuro V. E. Istoricheskaya tragediya i romanticheskaya drama 1830-kh godov [Historical tragedy and romantic drama of the 1830s]. In: *Istoriya russkoy dramaturgii. 17 – pervaya polovina 19 veka* [History of Russian drama. the 17th – the first half of the 19th century]. Leningrad, Nauka, 1982, pp. 352–357.

Vatsuro V. E., Manuylov V. A. Dramaturgiya Lermontova [Lermontov's dramaturgy]. In: Lermontov M. Yu. *Sobranie sochineniy: V 4 t. T. 3.* [Collected works: In 4 vols. Vol. 3]. Leningrad, Nauka, 1980, pp. 575–584.

Vershinin I. V. *Predromanticheskie tendentsii v angliyskoy poezii 18 v. i "poetizatsiya" kul'tury* [Pre-romantic tendencies in English poetry of the 18th century and poetizing culture]. Abstract of Dr. philol. sci. diss. St. Petersburg, 2003, 40 p.

Vladimirskaya N. M. Dramaturgiya [Dramatic art]. In: *Lermontovskaya entsiklopediya* [Lermontov Encyclopedia]. Moscow, Sov. encycl. Publ., 1981, pp. 144–146.

Zapadov V. A. Problemy izucheniya i prepodavaniya russkoy literatury 18 veka. Stat'ya 3-ya. Sentimentalizm i predromantizm v Rossii [Problems of studying and teaching Russian literature of the 18 century. 3rd art. Sentimentalism and Pre-Romanticism in Russia]. In: *Problemy izucheniya russkoy literatury 18 veka: ot klassitsizma k romantizmu* [Problems of studying Russian literature of the 18th century: From Classicism to Romanticism]. Leningrad, 1983, pp. 135–51.

Zhuravleva A. I. *Lermontov v russkoy literaturе. Problemy poetiki* [Lermontov in Russian literature. Problems of poetics]. Moscow, Progress-Traditsiya, 2002, 288 p.

Zhuravleva A. I. *Russkaya drama i literaturnyy protsess 19 veka* [Russian drama and literary process of the 19th century]. Moscow, MSU Publ., 1988, 198 p.

#### **Сведения об авторе**

*Головенкина Елена Валерьевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск, Россия)

elen\_a@ngs.ru

ORCID 0000-0002-0870-2889

#### **Information about the Author**

*Elena V. Golovenkina* – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language of the Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russian Federation)

elen\_a@ngs.ru

ORCID 0000-0002-0870-2889