

МОТИВЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ / МАСКАРАДНОСТИ В МАСКАРАДЕ ЛЕРМОНТОВА И ДРАМАТУРГИИ ШЕКСПИРА

СЕРГЕЙ АНАТОЛЬЕВИЧ ШУЛЬЦ

независимый исследователь

Ростов-на-Дону, Россия

e-mail: s_shulz@mail.ru

(получено 1.10.2017; принято 10.10.2017)

Abstract

The motives of theater / masquerade in Lermontov's *Masquerade* and in Shakespeare's dramaturgy

In Lermontov's *Masquerade*, Shakespeare's motif "the whole world – theater" is reversed in all the diversity of its meanings. Lermontov rejects any positive content of various meanings of the motif. It is given in the transformed dimension – as a heroic, stoic endurance of an almost always passive "role". This endurance is an inherent part of the "role's" greatness.

Key words

Lermontov, Shakespeare, motives, theater, masquerade, trial, endurance of the "role".

Резюме

В *Маскараде* Лермонтова преломлен мотив Шекспира «весь мир – театр» во всем многообразии смыслов мотива. В отличие от Шекспира, их позитивное наполнение Лермонтовым в целом отвергается. Оно дано в превращенном измерении

– как героическое, стоическое претерпевание индивидом почти всегда страдательной «роли», и в таком «претерпевании» – неотъемлемая высота «роли».

Ключевые слова

Лермонтов, Шекспир, мотивы, театр, маскарадность, испытание, претерпевание «роли»

В связи с топикой маскарадности/театральности в драме Лермонтова *Маскарад* заслуживает внимания целостный план творчества Шекспира, где принципиальны мотивы мира как театра («сцены», в несколько уточненном переводе¹). По наблюдению Б. М. Эйхенбаума, «Лермонтов пристально читал Шекспира»².

Сама по себе идея тотальной театрализации существования восходит, как известно, к поздней античности. Маскарадность выступает у Шекспира частным случаем театральности³. Последняя существует у Шекспира в трех основных вариациях:

- 1) нейтрально-констатирующая (данность мирового порядка, способа существования индивидов),
- 2) негативная (притворство, фальшь),
- 3) многообразно, насыщенно позитивная (каждый человек должен играть выпавшую на его долю роль как этико-эстетическую призванность, почетную обязанность, приятный долг).

Сугубо позитивно в разбираемом ассоциативном семантическом комплексе шекспировских мотивов (во всем их целом) – появление идеи взаимосвязи между искусством и жизнью: одно переходит в другое, жизнь и театр (искусство) не противопоставлены, а изоморфны и взаимозависимы (что по-своему откликнется в идеях М. М. Бахтина о «творческом хронотопе»).

Искусство при этом мыслится в качестве одного из высших концентрированных проявлений самой жизни. «Жизнь» гораздо больше, чем просто «природа», в «подражании» которой примерно до эпохи романтизма видели принцип творчества. Шекспир часто рассуждает о необходимости преодоления «природы» в искусстве (например, в *Тимоне Афинском*), что отчасти созвучно последующему преломлению у Лермонтова фурьеристской идеи «возвращения страстей», т.е. трансформации «природных» задатков под влиянием социума⁴.

¹ Н. Киасашвили. *Скрытая метафора «мир – сцена» как структурный элемент «Гамлета»*. [В:] *Шекспировские чтения 1978*. Москва: Наука, 1981; И.О. Шайтанов. *Шекспир*. Москва: Молодая гвардия, 2013.

² Б.М. Эйхенбаум. *К истории «Гамлета» в России*. [В:] *Шекспировский сборник 1967*. Москва: Наука, 1968, с. 70.

³ Особо о шекспировской театрализации см.: В. Пимонов. *Шекспир. Поэтика театральности*. Москва: ГИТР, 2006.

⁴ Б.М. Эйхенбаум. «Герой нашего времени». [В:] Б.М. Эйхенбаум. *О прозе. О поэзии*. Ленинград: Художественная литература, 1986, с. 269–338. Тем самым Лермонтов констатирует некие

Афористичнее всего идея мира как театра выражена в знаменитом монологе Жака из шекспировской комедии *Как вам это понравится*:

Весь мир – театр.
В нем женщины, мужчины – все актеры
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль.
Семь действий в пьесе той.

(Т. 5, с. 47)⁵

Следующая далее у Жака театрализованная история смены семи различных социально-экзистенциальных возрастных состояний человека напоминает образ-представление человека в загадке Сфинги, излагаемой софокловскому Эдипу. Напрашивается параллель между *Как вам это понравится* и *Царем Эдипом* Софокла: в обеих пьесах – изгнание властителя и передача правления другому лицу. Если Эдипа судьба побеждает, заставляя его в итоге отречься от власти и ослепить себя, то шекспировские герои в самих себе несут свою судьбу (что отмечено еще Гегелем). Впрочем, уже жанровые номинации рассматриваемых пьес (комедия у Шекспира и трагедия у Софокла) обязывают их к соответствующей топике и выводам⁶.

Сцены маскарада у Шекспира занимают немаловажное место, например, в *Бесплодных усилиях любви*, *Ромео и Джульетте*, *Генрихе VIII*. У Шекспира маскарад – момент экзистенциального испытания, в зависимости от результата которого в жизни персонажей могут произойти перемены в ту или иную сторону.

В комедии *Бесплодные усилия любви* маскарадность – ведущий мотив. Король Наварры Фердинанд вместе со своими приближенными декларируют создание некоей философской академии (по античному образцу) и дают обет три года избегать женщин. Вскоре наваррский двор посещает французская принцесса с придворными дамами. Узнав об обете, все прибывшие дамы (во главе с принцессой) для общения с королем и его свитой надевают маски, что несет несколько значений:

- 1) отказ дам предстать в истинном свете,
- 2) розыгрыш дамами короля и его свиты,
- 3) испытание дамами короля и его свиты.

«преодоления» природы, причем «преодоления» не всегда с отрицательным знаком.

⁵ Произведения Шекспира цит. по изданию: В. Шекспир. *Полное собрание сочинений*. В 8 т. Москва, 1957–1960. Ссылка дается в основном тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

⁶ У.Х. Оден проводит небезосновательные (хотя требующие дальнейшей дешифровки) параллели между шекспировской «теорией» семи возрастов и «теорией» пяти веков человеческого рода (от «золотого» века к последующему падению), излагаемой в *Трудах и днях* Гесиода – У.Х. Оден. *Лекции о Шекспире*. Пер. М. Дадяна. Москва: Издательство О. Морозовой, 2008, с. 248–249.

Наваррский король и его приближенные постепенно сдают свои позиции, отказываясь от принятого ими обета. Именно поэтому далее, с развитием интриги, уже король и его свита надевают маски:

Бойе
 Ну да. Наряжены король и свита
 Как русские, иначе московиты.
 Их цель – шутить, ухаживать, плясать,
 По собственным подаркам опознать
 Своих избранниц, несмотря на маски,
 И смелостью завоевать их ласки.

(Т. 2, с. 476)

Ответ Принцессы свидетельствует о прихотливой игре различных маскарадных костюмов в пьесе, о столкновении одного типа маскарадности с другим:

Кто верх возьмет – еще мы поглядим!
 Сударыня, мы в масках выйдем к ним,
 Но вопреки мольбам и просьбам их
 Пред ними не откроем лиц своих.

(Т. 2, с. 476)

И далее:

Да, таково намеренье мое.
 Кто с роли сбился, не войдет в нее.
 Вот это шутка: шутку подхватить
 И ею шутников перешутить!

(Т. 2, с. 477)

Если наваррский король и его свита в роли ряженных намерены привести к раскрытию тайного, то для французской Принцессы и приближенных к ней дам маски – средство обмануть, запутать, «осмеять» (т. 2, с. 477), т.е. выступить отчасти в шутовской роли (а та никогда у Шекспира не низка).

Значение маски в качестве утаивания вложено в слова Принцессы о двух альтернативах для околпаченных наваррцев:

Клянусь, теперь им всем один конец:
 Повеситься иль век ходить под маской.

(Т. 2, с. 484)

Кроме того, «век ходить под маской» означает также консервацию состояния неизвестности и состояния лишь постоянного доказывания своей позиции наваррцами.

В монологе Бойе (представляющего свиту Принцессы) о Принцессе и ее придворных дамах манифестирован смысл маски как средства утаивания «живого», непосредственного:

С цветком в бутоне дамы в масках схожи.
 Явив без масок розовые лица,
 Они должны, как розы, распуститься.

(Т. 2, с. 485).

Итак, распустившаяся роза предварительно должна иметь статус «бутона», т.е. маска все же подготавливает раскрытие истинной, полной сущности. «Утаивание» истины маской («бутоном») оказывается тут сугубо временным, неизбежно венчающемся победой открытости, свершения.

Столкновение и борьба различных маскарадностей в «Бесплодных усилиях любви» приводит к тому, что маскарадность французских дам побеждает, дамы добиваются от короля и его свиты выражения любовных признаний, но дамы же, в виде назначения испытания или даже в виде мести, на год отсрочивают полноценное общение с наваррцами. В результате пьеса приобретает одновременно черты комедии и трагедии⁷.

В трагедии *Ромео и Джульетта* Ромео знакомится со своей будущей супругой на маскараде. Появлению там героя предшествует эпизод его серьезных сомнений в необходимости посещения:

Как знать? На этот маскарад умно ль
Идти нам?

(Т. 3, с. 29)

Принципиальные сомнения Ромео охватывают всю перспективу его жизни:

Боюсь, что слишком рано мы придем.
редчувствует душа, что волей звезд
Началом несказанных бедствий будет
очное это празднество. Оно
Конец ускорит ненавистной жизни,
то теплится в груди моей. Послав
Мне страшную, безвременную смерть.

(Т. 3, с. 31)

Тем не менее, несмотря на ожидания «несказанных бедствий», предчувствие даже «страшной» смерти, Ромео восклицает:

Но тот, кто держит руль моей судьбы,
Пускай направит парус мой.

(Т. 3, с. 31)

Восклицание можно понять и в аспекте покорности героя судьбе, но и в аспекте противоположном – выражения надежды на «правильного» кормщика, сделавшего все должно. Во время самого маскарада Ромео опознается Тибальтом, соглашающемся с просьбой Капулетти унять гнев против врага их семейства. Однако Тибальт, в унисон с мрачными предощущениями Ромео, заявляет:

Пускай уйду я, но его (Ромео – С.Ш.) приход
Ему не радость – горе принесет.

(Т. 3, с. 35)

⁷ Последний момент акцентирован в финале постановки *Бесплодных усилий любви* режиссером Л. Додиным в Малом Драматическом театре (С.-Петербург).

Дальнейший ход действия трагедии показывает правоту предвкушений и Ромео, и Тибальта. Полнота и неслыханная (истинно ренессансная⁸) гармония союза Ромео и Джульетты не закрывает горького смысла сбывшихся в итоге предощущений Ромео о «несказанных бедствиях» и «страшной» смерти. Одно (гармония) существует на фоне другого (печальной развязки), и каждый элемент этой семантической оппозиции получает свое значение именно в противопоставлении, вплоть до сплетения и нерасторжимости состояний и смыслов.

Наполнение мотива (символа) маскарада в драме Лермонтова во многом напоминает содержание аналогичного мотива (символа) в *Ромео и Джульетте*. Лермонтовский маскарад становится уже не завязкой (как в шекспировской трагедии), а ареной катастрофы, приводя к физической гибели – Нину и к духовной гибели – Арбенина.

С другой стороны, смыслы любви, жизни и смерти у Лермонтова не обнаруживают той склонности к сочетанию в них разнонаправленных и многонасыщенных символов, что шекспировские. Поэтому в финале лермонтовской драмы вместе с безумием и деструкцией всего «образа веры» (точнее, «образа безверия») Арбенина рушится и весь его внутренний мир, лишь проекцией которого выступал весь окружавший его мир.

Развитие «характера» и вообще всех составляющих художественной реальности в переходе от античности к Ренессансу и далее (пропускаем, в бахтинском ключе, опосредующие звенья) к романтизму заключалось в смене внешних мотивировок – почти сугубо внутренними⁹. Арбенин – практически весь в своей внутренней жизни, сложной, безмерной, недоступной обыденному восприятию.

Переключки между *Маскарадом* и шекспировской трагикомедией *Зимняя сказка* – не только в родственности мотивов театральности, но сейчас мы остановимся только на них. В *Зимней сказке* символика жизни-театра – в частности, в словах Леонта:

Играй, мой сын, – и мать твою играет,
И я играю, но такую роль
Которая сведет меня в могилу.
Свистки мне будут звоном погребальным.
Играй, играй! Иль твой отец рогат,
Иль дьявол сам его толкает в пропасть.

(Т. 8, с. 16)

В цитате Леонт начинает с одного из значений игры – «детского развлечения». Затем он переходит к обличению мнимой виновной жены в качестве якобы играюще-притворяющейся (здесь значение игры – фальшь, негативность) и, наконец, завершает высказывание идеей собственной игры в мировом театре

⁸ См.: Н.Я. Берковский. *«Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира*. [В:] Н.Я. Берковский. *Лекции и статьи по зарубежной литературе*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2002, с. 317–351.

⁹ А.В. Михайлов. *Из истории характера*. [В:] А.В. Михайлов. *Языки культуры*. Москва: Языки русской культуры, 1997, с. 176–210.

в виде исполнения им определенной – не лучшей, согласно Леонту, – роли. В последнем случае – сочетание момента обреченности обстоятельствам с моментом борения с ними (т.е. синтез «нейтральности» и «негативности» театральности).

Развивая кружение и разветвление идеи игры, слов-образов «роль» / «театр» вплоть до взаимоперехода различных коннотаций, Леонт решает взбунтоваться против такого уклада. Тем самым им намечена попытка выхода за пределы его якобы плачевной роли – к роли (ролям) иной (иным).

Далее в *Зимней сказке* топика театральности развивается в монологе Утраты. Перед эпизодом переодевания Утраты ради придания ее облику пока только чисто наглядной видимости ее высокого происхождения (но внутренние ее достоинства сами собой подтверждают ее происхождение), Утрата, еще не знающая о том, что она королевская дочь, слышит от Камилло программные для развития сюжетной ситуации слова:

Прекрасная счастливица, пусть небо
Исполнит то, что вам я предсказал.
Подите за кусты, переоденьтесь.
(Т. 8, с. 91)

Утрата отвечает репликой, исполненной философского пафоса (что перекликается с процитированными выше словами Леонта):

Играть, я вижу, надо как на сцене.
(Т. 8, с. 92)

Здесь речь идет о ее вхождении в ее истинную роль в мировом театре, об обретении ею ее истинного лика. Приближение к великой бездонной идее театральности мироздания (включая надземный космос) означает приближение к нахождению своего настоящего лица, своего «единственного места в бытии» (Бахтин).

Ближе к финалу *Зимней сказки* Первый дворянин, услышав историю злоключений и итоговой истинной победы Утраты и Леонта, многозначительно восклицает:

Да, величие этой сцены было достойно царственных актеров.
(Т. 8, с. 110)

Тем самым в мотив театральности вносится еще акцент «царственности» как подлинного значения всякой игры – «царственность» идет от возвышенного представления об искусстве вообще, от уравнивания художника и властителя в единстве жреческо-профетическо-метафизической соположенности. С другой стороны, «царственность» несет значение театральности в том аспекте, что она – атрибут высокой роли (да и всякой роли, поскольку она роль) в театре мироздания.

В шекспировском *Короле Иоанне* через театральный «код» описано военное сражение между Англией и Францией, над которым «потешаются» короли:

Ей-Богу, нагло же они смеются
Над вами, короли, спокойно глядя

Из-за бойниц могучих на театр,
 Где страшное дается представленье!
 (Т. 3, с. 336)

Упомянутое в цитате «представление» дается для королей, они выступают как его «высокие зрители», отстраненные, но тем самым и вознесенные над ним, почти как боги¹⁰.

В шекспировском *Генрихе VIII* король, явившись в маске на пир кардинала Вулси, встречает там свою будущую жену Анну Болейн, ставшую затем матерью последующей королевы Елизаветы. Во многом ради восславления Елизаветы и создана вся пьеса (что нисколько не умаляет ее высоких художественных достоинств)¹¹.

Для Лермонтова, в отличие от Шекспира, театральность выступает частным моментом маскарадности, а не наоборот (у Лермонтова именно маскарадность – определяющая). Маскарад для Лермонтова – прежде всего апофеоз лицемерия. Даже допускаемые маской элементы вневенциональной «искренности» вплетены у Лермонтова в общую интересубъективную ткань мрачного розыгрыша, т.е. служат в конечном счете негативным целям.

В начальных монологах Арбенина сразу звучит зловещая трактовка маскарадности, что предвещает мрачное развитие сюжета драмы:

Пусть говорят, а нам какое дело?
 Под маской все чины равны,
 У маски ни души, ни званья нет, — есть тело.
 И если маскою черты утаены,
 То маску с чувств снимают смело.
 (с. 288)¹²

В драме Лермонтова фигурируют не люди в масках, а именно «маски», словно те сами по себе, т.е. нечто заведомо овеществленное и подставное. Отсутствие у маски души делает ее своего рода безжизненным «трупом». Снятие маски с выражения индивидом чувств (искренних или притворных) противопоставлено сокрытию маской черт, отсюда фиксация автором произвольности, вынужденности, случайности даже, казалось бы, «искренних» эмоций.

Появившись на маскараде, Арбенин восклицает:

Напрасно я ищу повсюду развлеченья,
 Пестреет и жужжит толпа передо мной...

¹⁰ Скорее всего, цитата оказала воздействие на строки стихотворения Ф.И. Тютчева *Цицерон* о «высоких зрелищ зрителе», допущенном в «совет» «небожителей», а также влияние на мотив зрелища в цикле А.А. Ахматовой *Северные элегии* (и в других ее аналогичных текстах и пассажах).

¹¹ Подробнее см.: С.А. Шульц, «Маскарад» Лермонтова и «Генрих VIII» Шекспира (жанрово-мотивный аспект). [В:] *Лермонтовские чтения 2016*. Санкт-Петербург, 2017, с. 93–103 (в печати).

¹² М.Ю. Лермонтов. *Сочинения. В 6 т. Т. 5*. Москва – Ленинград: Издательство АН СССР, 1956. Далее при цитировании в основном тексте в скобках указана страница данного издания.

Но сердце холодно, и спит воображенье:
 Они все чужды мне, и я им всем чужой!
 (Князь подходит, зевая.)
 Вот нынешнее поколенье.
 И то ль я был в его лета, как погляжу.
 (с. 289)

Так интерсубъективность оказывается мнимой: протагонист и маски полностью чужды друг другу, а встреча Арбенина с князем Звездичем становится поводом для снижения облика всего «нынешнего поколенья» целиком. Одновременно из арбенинского монолога мы узнаем, что он, следовательно, уже не молод и многое уже испытал, пережил, выносил в своем сознании.

Одна из масок благодаря своей сокрытости и анонимности получает возможность сказать Звездичу все, что думает о нем:

Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
 Самолюбивый, злой, но слабый человек;
 В тебе одном весь отразился век,
 Век нынешний, блестящий, но ничтожный.
 Наполнить хочешь жизнь, а бегаешь страстей.
 Всё хочешь ты иметь, а жертвовать не знаешь;
 Людей без гордости и сердца презираешь,
 А сам игрушка тех людей.
 (с. 292)

Через последнюю фразу – «игрушка тех людей» – проводится программный для Лермонтова мотив тотальной зловещей игры «света», где один человек (или группа людей) «играет» другим (другими), чего тот другой в своем самодовольном неведении даже не замечает – но он и сам способен «играть» другими по отношению к нему индивидами. Тут заметно созвучие мысли позднего Платона о том, что человек – игрушка в руках Бога. Лермонтов в *Маскараде* вместе со своим протагонистом так и воспринимает Абсолют, богоборчески полемизируя с ним (непосредственно вслед за Байроном).

Что сказала Арбенину другая маска, в тексте отсутствует, однако нам известно о реакции протагониста:

Арбенин
 Вы мне вещей наговорили
 Таких, сударь, которых честь
 Не позволяет перенести...
 Вы знаете ль, кто я?...
 Маска
 Я знаю, кто вы были.
 (с. 294)

Последние слова вновь обращают к прошлому протагониста, сразу представляющемуся читателю/зрителю интригующим, очень непростым.

Далее в монологе Казарина через метафору карт идея игры как экзистенциального розыгрыша формулируется уже прямо, причем в противостоянии с рационалистической философией Декарта и Вольтера:

Что ни толкуй Волтер или Декарт –
Мир для меня – колода карт,
Жизнь – банк; рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю.

(с. 339)

Вольтер резко выступал против христианской идеи Предопределения – а у Казарина фигурирует рок, т.е. также противохристианская трактовка телеологии, ее переворачивание. После упоминания Казариным «мечущего» «рока» (некоей зловещей и анонимно-дьявольской случайности) следует «я играю», т.е. констатируется вступление в сферу деятельных начал исторического бытия и жизненного мира уже самого Казарина. Тем самым Казарин, в итоге, мыслит себя движителем различных событий – в коллаборации с «роком». Поэтому трудно согласиться с М. Ю. Карушевой в том, что это Арбенин «чувствует себя его (рока – С.Ш.) орудием»¹³. Казня Нину, Арбенин скорее противопоставляет себя року в целом и «роковым женщинам», в частности (так он после поклопа воспринимает невинную жену).

Трактуя посвящение Лермонтова к трагедии *Menschen und Leidenschaften* (1830), К. Э. Штайн и Д. И. Петренко замечают: «Понимание «среды», «света» как «толпы презренной» приобретает здесь еще и значение «враждующей судьбы», некоего рока, связанного со злом, которое трудно переломить, перебороть»¹⁴. Сказанное полностью верно также по отношению к *Маскараду*.

Карточная игра, становясь у Лермонтова эпифеноменом все той же всегда одинаковой (в дурном значении равной себе), всегда лживой маскарадности, вбирает в себя моменты рока, распространяя их на самое маскарадность. Месть некогда обманутого Арбениным игрока, из-за последствий которой протагонист убивает невинную Нину, а затем сходит с ума, – лишь штрих общей, глобальной карточно-маскарадной реализации рока. В этом «лишь» для обезумевшего в финале Арбенина и состоит весь ужас его состояния: он оказывается всего только «лишь», одним из многих, вообще из всех.

Рок у Лермонтова, с одной стороны, имманентен светской маскарадности-лжи (что констатировал Казарин). С другой, он послан свыше, что выражено автором в том числе через символично-аллегорический образ Неизвестного, отсутствующего в списке действующих лиц.

По замечанию А. М. Докусова, Неизвестный – «Персонаж, наделенный конкретной биографией, мотивирующей и его присутствие в пьесе, и мстительное озлобление против Арбенина, он в то же время – как бы своеобразный символ «света», его враждебности герою»¹⁵. Однако биография Неизвестного вовсе не

¹³ М.Ю. Карушева. *К идее рока в драме Лермонтова «Маскарад»*. «Русская литература» 1989, № 3, с. 165.

¹⁴ К.Э. Штайн, Д.И. Петренко. *Метапоэтика Лермонтова*. Ставрополь: СГУ, 2009, с. 483.

¹⁵ А.М. Докусов. *Маскарад*. [В:] *Лермонтовская энциклопедия*. Москва: Советская энцикло-

конкретна (сведена к одному из эпизодов его прошлого), а символика образа Неизвестного в целом шире «света», образ выводит в сферу «рока» с его бесчеловечно-прихотливой игрой чужими судьбами.

Поскольку Арбенину ничего, кроме «света», неизвестно, то облик «света» глобализируется до облика целой жизни (насколько та доступна восприятию и пониманию протагониста).

Ю. В. Манн считает, что «образы «маскарада» и «бала», с одной стороны, и «игры», – с другой, несут в себе в себе контрастные значения и <...> этот контраст определяет весь строй драмы»¹⁶. Едва ли это так. Образы маскарада, игры, бала изоморфны друг другу, развивая ветвящиеся и родственные семантические значения. Уже поэтому нельзя согласиться с У. Р. Фохтом в том, что якобы «*Маскарад* построен на противопоставлении сильной личности героя окружающей его бездушной и корыстной среде»¹⁷: ведь Арбенин – сам игрок, он сам тесно связан со «светом» (обманув некогда Неизвестного), – и «свету» же, однако, протагонист пытается себя противопоставить в своей «идее».

Для Ю.В. Манна лермонтовский «маскарад – образ самой светской конвенциональности, разрешаемой этикетом неправильности, включая и такую “неправильность”, как искреннее чувство»¹⁸.

Однако «неправильности» маскарада происходят у Лермонтова не благодаря, а вопреки конкретному маскарадному действию. Так, в частности, изображение гибели искренней Нины полемично по отношению к мнимой (отчасти, редуцированно «карнавальной») смерти не менее искренней Гермионы в *Зимней сказке* Шекспира.

Более прав А.Н. Зорин, отметивший, что Лермонтов выдвинул на первый план идею театральности мира как некоей «игры»¹⁹, добавим – игры зловещей, страшной.

Лермонтовский маскарад – «театр в театре», т.е. он подразумевает удвоение театральности: на изначальный «спектакль» мира накладывается еще и другой спектакль, маскарадный. Претекстом здесь выступает шекспировский *Гамлет* с его эпизодом «мышеловки», когда король-убийца смотрит на сцене спектакль, воспроизводящий события, аналогичные составу его преступления. Но не надо забывать и о третьем измерении мотива театральности в *Гамлете* и *Маскараде*, заключающемся в том, что сами эти произведения предназначены для постановки на сцене²⁰.

педия, 1981, с. 273.

¹⁶ Ю.В. Манн. *Динамика русского романтизма*. Москва: Аспект-пресс, 1995, с. 290.

¹⁷ У.Р. Фохт. *Лермонтов. Логика творчества*. Москва: Наука, 1975, с.124.

¹⁸ Ю.В. Манн. *Динамика русского романтизма...*, с. 292.

¹⁹ А.Н. Зорин. *Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII – XIX веков*. Саратов: СГУ, 2008, с. 140.

²⁰ О взаимосвязях ряда произведений Лермонтова и *Гамлета* см. также: Е. Rowe. *Hamlet. A Window on Russia*. New York: New York University Press, 1976; Лотман Ю.М. *Лермонтов. Две реминисценции из «Гамлета»*. [В:] Ю.М. Лотман. *О поэтах и поэзии*. Санкт-Петербург: Искусство, 2001, с. 543–545.

«Шекспировские» мотивы театральности – будучи поданы в отрицательном плане – звучат в репликах Арбенина, неправильно истолковывающего признания баронессы Штраль:

Вы их (Звездича и Нину – С.Ш.) свели... учили их... давно ли
Взялись вы за такие роли?

(с. 349)

В данном случае имеется в виду «роль» сводни. «Роль» тут несет характер еще и «предопределенности» в том значении, что Арбенин уверяется в движении маскарадной телеологии (т.е., для него, целой всемирной истории) к худшему; сбываются константные предчувствия Арбенина. Множественное число рассматриваемой сугубо «театральной» категории («роли») свидетельствует о трафаретности, пошлой избитости амплу сводни.

Немногим далее Звездич говорит испуганной баронессе:

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.

(с. 353)

Называя свою мнимую интрижку с Ниной «пустой комедией», Звездич выказывает тем самым неглубокий антиметафизический пафос. «Светскость», она же «театральность» / «маскарадность», для Звездича, в отличие от Арбенина или Казарина, – синоним лишь посясторонней, сугубо земной профанации.

С другой стороны, Арбенин, разбивая планы Звездича, привносит именно «кровавую развязку» в развитие действия. Для Арбенина всё-всё произошедшее – не «пустая комедия». Лермонтов плюралистически констатирует потенциальную множественность точек зрения (и «ролей») в историческом и жизненном мире, хотя, конечно, не все они для автора равноправны и равноценны.

Итак, Лермонтов на романтическом этапе литературного развития продолжает и трансформирует ренессансные открытия Шекспира. При этом позитивное преломление театральности Лермонтовым в целом отвергается. Оно дано в превращенном измерении – как героическое, стоическое претерпевание индивидом почти всегда страдательной «роли», и в таком вот «претерпевании» – ее неотъемлемая и всегда очевидная для Лермонтова высота.

Литература

Берковский Н.Я. *«Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира*. [В:] Берковский Н.Я. *Лекции и статьи по зарубежной литературе*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2002, с. 317–351.

Докусов А.М. *Маскарад*. [В:] *Лермонтовская энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1981, с. 273.

Зорин А.Н. *Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков*. Саратов: СГУ, 2008.

Карушева М.Ю. *К идее рока в драме Лермонтова «Маскарад»*. «Русская литература» 1989, № 3.

- Киасашвили Н. *Скрытая метафора «мир – сцена» как структурный элемент «Гамлета»*. [В:] *Шекспировские чтения 1978*. Москва: Наука, 1981.
- Лермонтов М.Ю. *Сочинения. В 6 т. Т. 5*. Москва – Ленинград: Издательство АН СССР, 1956.
- Лотман Ю.М. *Лермонтов. Две реминисценции из «Гамлета»*. [В:] Лотман Ю.М. *О поэтах и поэзии*. Санкт-Петербург: Искусство, 2001, с. 543–545.
- Манн Ю.В. *Динамика русского романтизма*. Москва: Аспект-пресс, 1995.
- Михайлов А.В. *Из истории характера*. [В:] Михайлов А.В. *Языки культуры*. Москва: Языки русской культуры, 1997, с. 176–210.
- Оден У.Х. *Лекции о Шекспире*. Пер. М. Дадына. Москва: Издательство О. Морозовой, 2008.
- Пимонов В. *Шекспир. Поэтика театральности*. Москва: ГИТР, 2006.
- Фохт У.Р. *Лермонтов. Логика творчества*. Москва: Наука, 1975.
- Шайтанов И.О. *Шекспир*. Москва: Молодая гвардия, 2013.
- Шекспир В. *Полное собрание сочинений. В 8 т.* Москва, 1957–1960.
- Штайн К.Э., Петренко Д.И. *Метапоэтика Лермонтова*. Ставрополь: СГУ, 2009.
- Шульц С.А. *«Маскарад» Лермонтова и «Генрих VIII» Шекспира (жанрово-мотивный аспект)*. [В:] *Лермонтовские чтения 2016*. Санкт-Петербург, 2017, с. 93–103 (в печати).
- Эйхенбаум Б.М. *К истории «Гамлета» в России*. [В:] *Шекспировский сборник 1967*. Москва: Наука, 1968.
- Эйхенбаум Б.М. *«Герой нашего времени»*. [В:] Эйхенбаум Б.М. *О прозе. О поэзии*. Ленинград: Художественная литература, 1986, с. 269–338.
- Rowe E. *Hamlet. A Window on Russia*. New York: New York University Press, 1976.