

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-51-69  
УДК 821.161.1.0-2+821.111.0-2

С. А. Шульц  
Независимый исследователь,  
Ростов-на-Дону, Россия  
ORCID: 0000-0002-3429-6714

## «Маскарад» Лермонтова и драматургия Шекспира («Отелло», «Цимбелин», «Зимняя сказка»): к художественной антропологии

### АННОТАЦИЯ

Автором рассмотрены переклички в субъектной структуре и в жанрово-мотивной сфере между драмой Лермонтова «Маскарад» и драматургией Шекспира («Отелло», «Цимбелин», «Зимняя сказка»).

При всей близости и даже отчасти преемственности постановки вопроса о личности в Ренессансе и романтизме важно отметить схожесть выдвигания на первый план художественной антропологии у Шекспира и Лермонтова. В их произведениях образ человека сосредоточивает вокруг себя все остальные черты художественной реальности. Если у Шекспира очевидно в конечном счете равновесие мира и человека, то Лермонтов сталкивает в своей драме мир и человека в противоборстве.

В целостном автосценарии своего поведения Арбенин, подобно Отелло, загодя программирует пессимистическую концовку. Налицо некая самосконструированность Отелло и Арбенина. Подоплекой их поступков выступает не «страсть», а собственные искусственные представления о том, как необходимо вести себя в той или иной ситуации, о том, каковыми должны быть те или иные взаимоотношения, и т. п.

Шекспировская тема экзистенциально-антропологического эксперимента в «Цимбелине» предвещает образ Печорина из «Героя нашего времени». Об «экспериментах» Арбенина известно из его монологов о своем прошлом, из экспликации истории Неизвестного; наконец, идея «эксперимента»-отмщения вдохновляет поступок Неизвестного.

Факт «воскресения» Гермионы в «Зимней сказке» восходит к концепту торжества подразумеваемой природно-космической гармонии и осуществления всеобщей мировой утопии. Лермонтов же гибелью Нины демонстрирует необратимость катастрофы единичных жизней, невозможность исправления прошлого. Будучи радикальным романтиком, он резко противопоставляет жизнь и смерть.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Лермонтов, Шекспир, «Маскарад», «Отелло», «Цимбелин», «Зимняя сказка», художественная антропология, индивидуальность, Возрождение, романтизм.

Sergei A. Shul'ts  
Independent Researcher,  
Rostov-on-Don, Russia  
ORCID: 0000-0002-3429-6714

## Lermontov's "Masquerade" and Shakespeare's dramaturgy ("Othello", "Cimbeline", "The Winter Tale"): On the of artistic anthropology

### ABSTRACT

The article is considering the roll-calls in the subject structure and in the genre-motive sphere between Lermontov's drama "Masquerade" and Shakespeare's dramaturgy ("Othello", "Cimbeline", "The Winter's Tale"). With all the closeness and even partly continuity of personality's question in the Renaissance and in Romanticism, it is important to note the similarity of Shakespeare and Lermontov's bringing to the forefront the concept of artistic anthropology. In their works, the image of a person concentrates around itself all the other features of artistic reality. Shakespeare's balance of the world and man is obvious in the final analysis. While Lermontov confronts the world and man in his dramaturgy. In a holistic autoscrypt of his behavior, Arbenin, like Othello, also predicts a pessimistic ending ahead of time. There is a certain self-construction of both Othello and Arbenin. The underlying reason for their actions is not "passion", but their own artificial ideas about how to behave in a given situation, about what certain relationships should be, and so on.

The Shakespearean theme of the existential-anthropological experiment in "Cimbeline" portends the image of Pechorin from *A Hero of Our Time*. Arbenin's "experiments" are known from his monologues about his past, from the explication of the Unknown's story; finally, the idea of an "experiment" – revenge inspires the act of the Unknown.

The fact of Hermione's "resurrection" in "The Winter's Tale" goes back to the concept of the triumph of the implied natural-cosmic harmony and the realization of a universal world utopia. Lermontov, by the death of Nina, demonstrates the irreversibility of individual lives' catastrophe, the impossibility of changing the past. Being a radical romantic, he sharply contrasts life and death.

### KEYWORDS

Lermontov, Shakespeare, "Masquerade", "Othello", "Cimbeline", "The Winter's Tale", artistic anthropology, individuality, Renaissance, Romanticism.

При рассмотрении драмы Лермонтова «Маскарад» неоднократно проводились параллели с различными интертекстуальными составляющими, в частности, с Ф. Шиллером («Коварство и любовь») [1; 2], А. С. Грибоедовым («Горе от ума») [3], Жорж Санд [4; 5] и, конечно, с У. Шекспиром (по преимуществу с трагедией «Отелло» [1], но также с «Цимбелином» [6] и исторической хроникой «Генрих VIII» [7]).

У Лермонтова сильны – столь значимые для Шекспира – мотивы мира как театра [8]<sup>1</sup>, мотивы клеветы, ревности, испытания на верность, убийства из ревности, наконец, философские мотивы-образы фетишизируемых предметов (платок, браслет и т. п.), как бы подменяющих человека и символически участвующих в развитии действия. На шекспировских интертекстах и претекстах «Маскарада» остановимся далее.

Фиксируя довольно близкую, отчасти преемственную постановку вопроса о личности в Ренессансе и в романтизме, необходимо отметить у Шекспира и Лермонтова принципиальное выдвигание на первый план художественной антропологии. Образ человека у них центрирует вокруг себя все остальные черты художественной реальности. Если у Шекспира налицо в конечном счете равновесие мира и человека, то Лермонтов сталкивает мир и человека в противоборстве. Для лермонтовского Арбенина мир – это мир враждебных других «я», поэтому герою необходимо противостояние с таким миром.

Распространено мнение о «крайнем индивидуализме» Ренессанса. Например, по словам А. Ф. Лосева, «эстетика Ренессанса есть несомненный индивидуализм, несомненная проповедь сильного и земного человека, но в то же самое время возрожденческий человек и его эстетика безгранично углублены во все слабости и ничтожества человеческого существа и с небывалой гениальностью рисуют нам как всю артистическую силу возрожденческого человека, так одновременно и весь его уход от безусловного и безоговорочного признания этой силы» [10, с. 613].

А. Ф. Лосев (и сторонники подобной точки зрения<sup>2</sup>) в основном не прав в том, что касается сведения Ренессанса к апологии крайнего индивидуализма и вместе с тем к «уходу от <...> признания этой силы». Ренессанс выдвинул проблему самоутверждающегося индивида, способного дойти до индивидуализма, однако Ренессанс раскрыл самосознание такого индивида во всех многообразных его сторонах, в своем целом вовсе не сводимых к какой-либо однозначной оценке.

Когда М. М. Пришвин замечает в своих дневниках: «Шекспир – вот родина индивидуальности» [12, с. 228], то здесь не подразумевается индивидуализм, но именно возникновение самодеятельной (автономной) личности – способной на различные самораскрытия. Пришвинский тезис (и родственные ему) следует признать оптимальным<sup>3</sup>.

**1** *Мира как «сцены», в несколько уточненном переводе [9].*

**2** *Когда А. А. Блок в докладе «Крушение гуманизма» предвосхищал (во многом) лосевскую трактовку Ренессанса, он рассматривал Возрождение не столько с исторической, сколько с типологической точки зрения и вообще решал насущные задачи своего времени, как он их понимал. Подробнее см.: [11].*

**3** *Его дополняет, в частности, удачный термин Н. Э. Микеладзе «титаническая индивидуальность» [13, с. 224]. Заслуживает внимания, в том числе, оценка ренессансного человека с культурно-исторической точки зрения у С. Гринблатта, представителя школы «нового историзма», хотя его подход слишком замкнут в рамках «малого времени» [14]. См. также: [15].*

М. М. Бахтин нередко писал о «преступности» самоутверждающейся индивидуальности [16]. В целом это сказано им скорее безотносительно к Ренессансу (и словно для себя самого). Бахтин в любом случае не имел в виду необходимость ухода от самореализации (т. е. от осуществления себя), но лишь непременность учета горизонта других в их частных истинах.

Романтизм практически во всех своих вариантах индивидоцентричен – и в этой мере преемственен по отношению к Возрождению. По замечанию М. М. Бахтина/В. Н. Волошинова, «ближайшим образом романтизм был реакцией на <...> эпоху Возрождения и неоклассицизм» [17, с. 210]. Подобно Ренессансу, романтизм также выдвигал на первый план проблему личности<sup>4</sup>. Если в Ренессансе «титаническая индивидуальность» Фауста (Марло) или Макбета (Шекспир), лишь переходя за пределы «диалогической» установки, терпела закономерное поражение, то у Лермонтова за границами «диалога» сразу оказывается всякая индивидуальность<sup>5</sup>.

Вяч. И. Иванов справедливо отмечал «тесную связь» Шекспира с романтизмом [19, с. 249]. Этот же мыслитель заметил о Лермонтове (в общем аспекте проблемы личности): «Кто стремится узнать истинный облик Лермонтова, не должен удовлетворяться тем немногим, что дано ему было сказать миру. Его стихи позволяют различить его черты, но не измерить могущество его духа. Его внутренний человек был больше, чем романтический стихотворец, и его немая печаль печальнее слышимых вздохов...» [20, с. 261].

Для Вяч. И. Иванова творчество – отражение «истинной» (идеально-заданной) личности субъекта, поэтому сказанное им нужно рассматривать в плане вопроса метафизической самореализации личности Лермонтова. Вопреки акцентам в цитате из Вяч. Иванова, личность Лермонтова *целиком* воплощена в созданном им художественном мире, однако воплощена с учетом всех подтекстов и глубин этого мира, в том числе с учетом художественной антропологии.

«Внутренний человек» Лермонтова, отразившийся, в частности, в «Маскараде», обнаруживает родственность («мифо») титаническому ренессансному субъекту. «Немая печаль» поэта ярко окрашена в тона романтизма, т. е. эксплицирует желание самореализации вместе с осознанием невозможности

этого в данном промежутке исторического бытия. Хотя, например, Байрон, а вслед за ним Лермонтов иногда смешивают с самореализацией лишь ложное самоутверждение (ср., например, Каина в байроновской мистерии, а также фигуры Печорина, Арбенина).

Давно ставшие привычными параллели между «Отелло» и «Маскарадом» заслуживают существенного уточнения. Согласно замечанию Стендаля, «трагедия Шекспира (“Отелло”. – С. III.) дает почувствовать, что, как только Отелло убьет Дездемону, он уже не сможет жить. <...> Для того, чтобы страдания Отелло могли нас тронуть, для того, чтобы мы сочли его достойным умертвить Дездемону,

4 Именно особую постановку проблемы личности (индивида) считал основным принципом романтизма Г. А. Гуговский: [18, с. 10, 30–33].

5 В противоположность неиндивидуализированным фигурам – Нине из «Маскарада» или Максиму Максимовичу из «Героя нашего времени».

у зрителя не должно быть ни малейшего сомнения в том, что, оставшись один, Отелло сразу же после смерти своей подруги тем же кинжалом заколет себя. <...> Интерес зрителя обусловлен прежде всего *внутренним предвидением неизбежной гибели Отелло*» [21, с. 434–435] (выделено Стендалем. – С. Ш.).

Мнение Стендаля о «предвидении неизбежной гибели Отелло» вызвано в основном репликой шекспировского протагониста о Дездемоне:

А если разлюблю,  
Наступит хаос [22, т. 6, с. 340].

То есть Отелло сам заранее моделирует трагическую развязку собственной жизни, итоговое решение «разлюбить» героиню и последующее возвращение к изначальному «хаосу» своего состояния.

Для Арбенина же важно, чтобы не он любил, а его любили:

Жениться... чтоб иметь святое право  
Уж ровню никого на свете не любить [23, с. 304].

В целостном автосценарии своего поведения Арбенин, подобно Отелло, тоже загодя программирует пессимистическую концовку. Ирония судьбы превращает в жертву не только Нину, но также ее мужа – и именно его – в *главную жертву* мира «Маскарада».

Налицо некая самосконструированность Отелло и Арбенина. Подоплекой их поступков выступает не «страсть», а собственные искусственные представления о том, как необходимо вести себя в той или иной ситуации, о том, какими должны быть те или иные взаимоотношения и т. п. И Дездемона, и Нина непосредственны, органичны, а Отелло и Арбенин – в рамках почти бихевиористских моделей, т. е. моментально реагируют на всякий (запрограммированный ими же в их сознаниях) «тот» или «не тот» жест их визави.

Часто проводимые исследователями параллели к «Отелло» должны учитывать, сколь далека случайно завязывающая интрижку баронесса Штраль и последующие ее «продолжатели» (Казарин и др.) от Яго. Конфигурация внутримировых сил у Лермонтова – фальшивая светская маскарадность. В «Отелло» внутримировой порядок и его крушение, а затем восстановление (отъезд мавра; оправдание Кассио) базируются на стихийных самопроявлениях индивидов. Когда такие самопроявления шекспировских персонажей отдельные исследователи увязывают со «свободой», то это слишком абстрактное суждение. Далее в связи с обращением к шиллеровской трактовке «свободы» и «произвола» уточним эти тезисы.

Яго – полный злодей-очернитель, действующий без всякого повода (в его речах есть только намеки, что он подозревает свою жену в измене с мавром). Штраль – сентиментальная, легкомысленная, начисто лишенная черт буржуазного зла светская львица. Ее «последователи» в драме (Казарин, Шприх и т. п.) более изворотливы, менее легкомысленны. Их интересует уже развитие, осуществление интрижки в их приземленных целях. Последователи Штраль – случайные носители случайного, по видимости, толчка к трагическому разрешению экзистенциально-философского конфликта Арбенина с Богом и миром. Как и у Отелло, дух Арбенина из-за действий интриганов

выходит из равновесия. Оба готовы поверить всему, потому что они уже «заранее» скептически знают «всё».

После акта мщения Отелло переходит в новое состояние духа, последствия которого – за сюжетом. Арбенин же с появлением Неизвестного терпит полный крах как личность на наших глазах. Именно и только Неизвестный разрушает крепость духа Арбенина. В финальном расколоте сознания лермонтовского протагониста – смутная жалость к Нине, и больше – жалость к самому себе. Главное в этом состоянии – фиксация Арбениным своего проигрыша в глобальной метафизической тяжбе с Богом и миром. Отелло же никогда не рассматривал свои частные метания в качестве глобальных или общеметафизических. Его занимала только узкая часть узкой этики – отношения с Дездемоной<sup>6</sup>.

Г. Д. Гачев точно заметил, что сквозной герой Лермонтова – то «демон», то «дубовый листок» [25, с. 69]. В Арбенине соединяется одно и другое: сознание своей исключительности – и своей отверженности; непринятие в расчет других – и тоска по интересубъективности. Союз с Ниной, которой Арбенин изначально поверил (в глазах Арбенина – «доверился»), был призван, в его представлении, унять его мизантропию, заставить его разглядеть гармонию хотя бы в своей семейной жизни, а вместе с этим – в мироздании в целом.

Еще в начале первого появления протагониста в драме Казарин говорит о «примирившемся» с жизнью Арбенине:

Теперь?  
Женился и богат, стал человек солидный,  
Глядит ягнечком, – а право, тот же зверь...  
Мне скажут: можно отучиться,  
Натуру победить. – Дурак, кто говорит;  
Пусть ангелом и притворится,  
Да черт-то все в душе сидит [23, с. 285].

Вспоминая годы своего разуверившегося, «демонического» прошлого, Арбенин программирует их возрождение:

Изломанный челнок, я снова брошен в море:  
Вернусь ли к пристани я вновь? [23, с. 304].

«К пристани» – т. е. к своему привычному разочарованию, поименованному тут героем в столь парадоксальной форме.

По словам И. З. Сермана, Арбенин «как игрок делает свою последнюю в жизни ставку, играет ва-банк – женится по любви и счастлив» [3, с. 33]. Вместе с тем Серман замечает, что «его (Арбенина. – С. Ш.) дом, его жена,

их взаимная любовь – это его убежище, его крепость, из-за стен которой он может спокойно и насмешливо наблюдать за петербургской жизнью, не принимая в ней участия» [3, с. 33]. Тем самым признается доля истинности в чувствах Арбенина, но все равно Серман лишает героя метафизического измерения, философского беспокойства. А без учета своей многосложной метафизики (где всё зависимо от всего) Арбенин непонятен.

<sup>6</sup> Исследовательница истории «Гамлета» в России Э. Роуи бегло, но верно отмечает, что Арбенин соотносим скорее с фигурой Гамлета, чем с Отелло [24, р. 42].

Лермонтовский протагонист, в отличие от Отелло в стэндалевской интерпретации, мстит для того, чтобы жить – жить по собственным правилам и – в противопоставлении себя остальным. Искомый внутренний покой равнозначен для Арбенина победе над кознями света-маскарада, мира-маскарада.

Если ревность Отелло вызвана наговором Яго, то ревность Постума из шекспировского «Цимбелина» – навязываемым ему со стороны Якимо «экспериментом» над Имогеной, а ревность короля Леонта из «Зимней сказки» вырастает из ничего: из нелепого развития неверно истолкованного результата собственного поступка-просьбы пригласить Поликсена погостить подольше. Леонт сам предлагает Гермионе помочь ему уговорить Поликсена в совершеннии этого шага.

Символическо-фетишистскими образами в развитии любовной интриги в драматургии Шекспира выступают, в частности, платок («Отелло»), браслет («Цимбелин»). Исчезновение платка Дездемоны в «Отелло», браслета Имогены в «Цимбелине» приводит к ревности их супругов, так же как случайное исчезновение браслета Нины вызывает ярость Арбенина<sup>8</sup>.

«Маскарад» явно соотнесен с «Цимбелином» и «Зимней сказкой», жанр которых чаще всего определяют как трагикомедия, а также как гомансе, т. е. произведение условно-«романтическое», с элементами «сказочности», фантастики [27]<sup>9</sup>. Случайность и мнимость светской интрижки в «Маскараде», а также итоговое безумие Арбенина вносят в жанровое содержание лермонтовской драмы элементы трагикомедии, поскольку протагонист в своих принципах посрамлен довольно неожиданным путем; тип его мышления и поведения развенчан. Элементы жанра гомансе в «Маскараде» – в «фантастичности» образа Неизвестного [29], в тяжбе Арбенина с Абсолютом как «виновником» его бед.

Якимо в «Цимбелине» уговаривает мужа Имогены Постума проделать некий «опыт» проверки верности его жены, убеждая Постума в якобы непременно ее «разоблачении». Исследователи обычно сравнивают Якимо с Яго из «Отелло», но Якимо в финале раскаивается [30, с. 275], что контрастно провокативному поведению Яго и Неизвестного («Маскарад»). Полное имя Постума, заявленное в списке действующих лиц «Цимбелина» – Леонат Постум, что перекликается со сходным именем Леонт в «Зимней сказке».

Шекспировская тема экзистенциально-антропологического эксперимента предвещает образ Печорина из «Героя нашего времени», с печоринскими «упражнениями» над людьми. Об «опытах» Арбенина известно из его монологов о своем прошлом, из экспликации истории Неизвестного; наконец идея «эксперимента»-отмщения вдохновляет поступок Неизвестного. Якимо выдает

**7** На сходство мотивов браслета в «Маскараде» и «Цимбелине» обращено внимание в монографии А. Н. Зорина: [26, с. 141]; см. также подробнее: [6]. Более мелкое значение по сравнению с браслетом имеет в «Цимбелине» платок.

**8** От указанных мотивов Шекспира, а также «Маскарада» ведет нить к образам символическо-фетишистских предметов, заменяющих человека, в драматургии О. Уайльда (веер в «Веере леди Уиндермир», дорожный саквояж в «Как важно быть серьезным» и др.). Одинаковое внимание Лермонтова и Уайльда к жизни света требует отдельного сопоставления.

**9** Н. В. Захаров и Вл. А. Луков жанр «Зимней сказки» и «Цимбелина» определяют как «драмы-утопии» [28, с. 20].

коварно похищенный им браслет Имогены (подарок ее мужа) за свидетельство ее измены. В результате перипетий трагикомедии оклеветанная Имогена готова смиренно принять смерть по велению мужа, но до этого не доходит.

Ситуация с браслетом очень близка к ситуации в «Маскараде». В «Цимбелине» образ браслета неслучаен и вписан в целостный духовно-вещественный хронотоп, окружающий Имогену и Постума в виде истинно любящих (этот хронотоп соотнесен с героями, их миром, он не простая «оболочка» событий). Браслет в «Маскараде» – полностью «пустой» предмет, годный на то, чтобы его мог носить или примерить любой, чтобы стать только причиной раздора.

У Лермонтова браслет – лишь атрибут света-псевдомира, заменяющего собою истинный мир, и атрибут дурной светскости, чья хронотопичность – в мнимости. Не из истинных чувств подарил Арбенин браслет Нине. Ревность Арбенина вызвана не привязанностью, а репутационными причинами. Браслет для Арбенина – пустая деталь, могущая стать заполненной чем угодно. Нина и браслет уравниваются в том, что имеют вес лишь постольку, поскольку относятся к самому Арбенину, к его оценкам, замыслам, действиям. За ревностью героя проступает нечто большее – взгляд протагониста на реальность, его отношения с Абсолютом: после Нининой «измены» все это поставлено под сомнение.

По наблюдению Н. В. Живолуповой, «в позднем варианте «Маскарада» идея мщения связана с категорией заблуждения» [31, с. 136]. Заблуждение движет также шекспировским Леонтом. Арбенин, мстя Нине, получает повод увериться во *всегдашнем* своем тотальном скепсисе.

Весь космический порядок, устои мироздания, столь значимые в качестве неперемного фона – основы картины мира в шекспировской драматургии [16], в художественной реальности «Маскарада» только подразумеваются в качестве чего-то утраченного современностью, т. е. уже недействительного. С итоговым безумием Арбенина в «Маскарад» возвращается утерянный космизм (благодаря амбивалентному расширению внутреннего хронотопа героя, узнавшего новое для себя), хотя через него прорывается изначальный хаос. Поэтому уместнее говорить о «хаосмосе»<sup>10</sup> «Маскарада», о «дионисийстве» (через раздвоенность протагониста) финала драмы.

С. Н. Бройтман обнаружил в финале лермонтовской драмы «диалогическое углубление позиции»: «Если герой здесь и сходит с ума, то только с ума монологически-демонического и обретает на пределе жизненной вины другой ум, становясь на отвергаемую им прежде “божественную” позицию» [32, с. 139].

Такое замечание верно, если только под богом понимать раздвоенного Диониса с его «страстями» и с «приращением» ему посвященных в его культ, но едва ли С. Н. Бройтман имеет это в виду.

Всегда обнаруживаемый у Шекспира фон действия вообще – у Лермонтова осознанно редуцирован до маскарадности. Она трактована драматургом в качестве модели

<sup>10</sup> Термин независимо друг от друга употребляли Дж. Джойс, А. Ф. Лосев. Он подразумевает соединение «упорядоченности» и «разрушительности».



инфернализации мировых законов. Лермонтовский человек борется, он противопоставляет им собственные, имманентные «законы», свою волю и произвол.

В «Цимбелине» Имогена, узнав о письме Постума, где она обвиняется в якобы измене и приговаривается к казни, претерпевает существенную трансформацию в своем видении целого мира и самих его основ:

А я плоха, я – платье не по моде,  
Но слишком дорогое, чтоб висеть  
На стенке<sup>11</sup>. Ну так режь меня, кромсай!  
Предательство для нас мужские клятвы!  
О мой супруг! Из-за твоей измены  
Все доброе на свете стало злым  
И лицемерным – нет добра для женщин,  
Все фальшь, приманка! [22, т. 7, с. 687].

Мнение о фальши Нины – мнимой фальши – выносит также Арбенин<sup>12</sup>, хотя он же сам затем лживо скрывает от жены свою подготовку к ее отравлению.

После известия о «приговоре» мужа Имогена в «Цимбелине» фиксирует переворачивание своей личной концепции мироздания:

Благодество, доблесть –  
В предательство, коварство обратились. –  
Что же медлишь ты, Пизанио? Скорей!  
Хоть ты будь честным и приказ исполни.  
А встретишь снова Постума – скажи,  
Покорна я была. Вот посмотри,  
Сама я вынула твой меч. Возьми же!  
Рази приют любви невинной – сердце [22, т. 7, с. 687].

В итоге Имогена все же счастливо воссоединяется с мужем и детьми, что столь контрастно концовке «Маскарада».

На фоне финала «Цимбелина» обличительные монологи Имогены предстают уже в ином свете: не только в ключе готовности к испытаниям, но также в русле предвидения реализации справедливости. Совсем иной характер носят предсмертные монологи обреченной Нины.

Хэзлит называет Имогену «самой <...> невыразительной» среди шекспировских героинь [30, с. 102], с чем согласимся лишь отчасти. Имогена – некий символ бесстрашной верности вообще, но ее образ столь же конкретизирован, как и образ схожей с нею Гермионы из «Зимней сказки».

К указанному выше типу шекспировских героинь и к фигуре Нины примыкает также образ Геро из шекспировской комедии «Много шума из ничего». Возможны параллели коллизий «Маскарада» к сюжетной ситуации этой комедии, где присутствует эпизод «временной» (мнимой)

**11** Здесь Имогена упрекает Постума во взгляде на нее как на вещь; к счастью, финал этой трагикомедии развеивает опасения Имогены. Далее – обращение Имогены к слуге Пизанио, получившему приказ умертвить Имогену, с чем та покорно соглашается, хотя философско-этически оговаривает этот жест.

**12** Мотив фальши, лжи станет центральным в «Анне Карениной» и в поздних текстах Л. Н. Толстого, где его введение, согласно интенции автора/повествователя, оправдано реальными причинами.

смерти героини, незаслуженно опороченной молвой. Комедия заканчивается, однако, восстановлением доброго имени Геро и свадьбами (что созвучно концовкам «Цимбелина» и «Зимней сказки»). Финал «Маскарада» резко полемичен в отношении таких концовок: хотя видимая истина в отношении Нины восстановлена, это ничего не меняет в псевдомире фальшивой маскарадности и сводит с ума протагониста.

Финальное изничтожение Арбенина оценено автором не в аспекте закономерной расплаты за убийство жены, а скорее в качестве еще одной общемировой несправедливости. Это – состояние поражения «героического демонизма». Арбенин потерпел крах потому, что на протяжении всей жизни ожидал его.

«Маскарад», начинаясь в виде светской драмы, перерастает в трагедию (убийство Нины) и, наконец, даже в трагикомедию (финальное обесценивание «места» Арбенина; его «демоническое» безумие: комизм здесь, безусловно, едко-ироничный – «черный»). «Зимняя сказка», начинаясь в виде трагедии, переходит в трагикомедию, хотя в тонах более светлых сравнительно с лермонтовскими.

Простая учтивость Гермियोны в обращении с Поликсеном заставляет вспыхнуть в Леонте огонь ревности. Оттенки поведения Гермियोны – слабая мотивировка гнева Леонта, поскольку весь контекст начала действия не заставляет ожидать от героя вспышки недоверия. Здесь – проявление трудно объяснимой парадоксальной самореализации в шекспировском человеке: «рождение свободных страстей и поступков личности нового времени», причем с «оттенком личной прихоти», «нарушение извечной справедливости, которое приводит к трагическому преступлению» [33, с. 258]. В качестве ренессансного героя Леонт (и подобные ему герои) рассмотрен автором на фоне античного человека, который не боялся ни самообожествления, ни произвола, ни «каприза», ни слишком произвольных поступков, но неизменно соотносил возможные свои действия с категориями чести, доблести, добродетели<sup>13</sup>.

Апелляции автора к античности по поводу Арбенина не столь глубоки и очевидны, как в случае шекспировских героев. В финале «Маскарада» заметен намек на античное дионисийство с его экзатичностью, иррациональностью, вплоть до «безумия», «раздвоенности».

Основа поведения Леонта – экзистенциально-историческая: ренессансное «высвобождение безмерных индивидуальных сил» [34, с. 68]; такая «безмерность» оставляет место в том числе для произвола. По поводу Леонта справедливо зафиксировать также мистическую окраску (расположение звезд, состояние мироздания в данный момент, божественные вмешательства и т. п.) «высвобождения», что выводит его за рамки «малого времени», за пределы только человеческой истории.

Леонт подобен Отелло, с одной стороны, и с другой – предвосхищает будущее возникновение образа Арбенина. Наказывая мнимо провинившуюся жену, Леонт ставит на кон веру в себя и возможность своего спокойного существования, веру в устои мироздания. Пытаясь совершить отмщение – мнимое, Леонт еще не до конца понимает,

<sup>13</sup> См. анализ Л. Е. Пинским «Жизнеописания» Б. Челлини в связи с характерно «ренессансной этикой «доблести»» (она восходит к античности) [33, с. 224–249].

какой ад вслед за тем откроется ему в его душе. Однако после момента «наказания» Леонтом Гермियोны все-таки следует момент его раскаяния и прозрения.

Согласно замечанию А. А. Смирнова, «в связи с <...> абсолютизированием идеи судьбы или фатума в последних пьесах Шекспира ослабляется психологический анализ, мотивировка поступков и душевных движений персонажей, раскрытие их характеров. Переходы от одного чувства к другому у них неожиданны, иногда совсем непонятны: таково поведение Леонта в “Зимней сказке”» [35, с. 148]. Но такой подход допустим только исходя из презумпции «психологического реализма», на самом деле чуждого Шекспиру, что продемонстрировал еще Л. С. Выготский [36]. Другой неточной презумпцией для А. А. Смирнова является то, что Шекспир создавал «характеры». Однако не в «характерах» (в узком значении<sup>14</sup>), не в «психологизме» и не в детерминированных мотивировках специфика Шекспира.

Не о «судьбе или фатуме» говорит Шекспир в своих последних произведениях, а о парадоксах и мудрости Времени (категория более широкая и более сложная). Время сближено Шекспиром с ходом Истории и предполагаемыми им эпифеноменами: умудренностью опытом, мифологическими/мифопоэтическими раскрытиями тайн, примирениями крайностей и т. п.<sup>15</sup>

Показ в «Зимней сказке» необъяснимого королевского гнева призван символически воспроизвести смену разных потенциальных качеств и состояний индивида в самореализации, самоосуществлении. Шекспир раскрывает развитие ревности Леонта через «цепляние» короля за отдельные незначительные детали; гнев, раз вспыхнув, приводит, казалось бы, к непоправимому результату.

Гнев Леонта – а также Лира и Арбенина – похож на гнев Ахилла в зачине «Илиады» Гомера: «Инициатором всего действия является Ахилл, а история его гнева составляет ту линию, которая пронизывает весь эпос (Гомера. – С. Ш.)» [39, с. 63]. Гнев именно «пронизывает» действия всех названных персонажей. Хотя у Арбенина в начале «Маскарада» – еще пока «пред-гнев» (скепсис, инвективы в адрес света), но это почва для дальнейшего развертывания его мести, для полного гнева. В гомеровском эпосе впервые в европейской литературе появляется самостоятельный индивид [39, с. 40–46]. Трансформировавшись, такой индивид, вслед за Гомером, предстанет, в частности, у Шекспира и Лермонтова.

Если сравнивать специфику ревности у Арбенина и Леонта, то окажется, что ревность Арбенина предопределена всей историей его жизни, самой структурой его образа. У Шекспира же в случае Леонта мы имеем дело только с показом отдельных этапов предыстории героя (так можно понять, например, воспоминания о дружбе с детства с королем Поликсеном), но не в них причина подозрений шекспировского персонажа, а в идее его самоосуществления.

Леонт в задании целен и целостен. Вспышка ревности-недоверия расщепляет целостность только на какие-то моменты, чтобы в итоге воскресить ее вновь. Арбенин изначально нецелостен. Налицо редукция образа человека от Шекспира к Лермонтову.

14 М. М. Бахтин справедливо указывал, что в так понятом характере – сужение идеи человека [16].

15 Эти акцентны в основном обойдены в книге: [37]. См. взвешенную работу: [38].

Переходы чувств Леонта в главном обусловлены его попытками максимально полной самореализации – вплоть до самоутверждения (как он его понимает). То, что такое самоутверждение способно привести к попранию прав другого, Леонт в начале действия еще не осознает, но он приходит к этому выводу в финале (здесь его сходство с королем Лиром). Поэтому П. М. Бицилли пишет о «человеке Ренессанса с его “демоническим” влечением следовать единственно своей “virtu”, то есть своему жизненному импульсу» [40, с. 222].

В Леонте много от стихийной (внесознательной) природы, поэтому к нему относим важный вывод Ф. Шиллера: «Пока человек природы беззаконно злоупотребляет произволом, ему нельзя показывать его свободу; нельзя лишать человека пользования произволом, пока он так мало пользуется своей свободой» [41, с. 271]. Шиллер в данном случае репрезентативен в качестве фигуры постренессансной (см.: [42, с. 229–234]; здесь же см. о некогда популярных сближениях Шиллера и Шекспира) и предромантической (см.: [43, с. 49–52]).

В шиллеровском высказывании – сожаление по поводу «злоупотребления» «произволом» (в связи с отсутствием «свободы» в определенном промежутке исторического бытия), но и фиксация неизбежности такого злоупотребления в условиях имманентной «неволи», неизбежности вплоть до необходимого «потакания» ей. Шиллер имеет в виду необходимость отсутствия преград для потенциала осуществления личности, пусть даже паллиативного осуществления.

Шиллеровское наблюдение верно применительно к Леонту в том состоянии героя, когда тот еще не увидел подмены самореализации своим ложным самоутверждением. Леонт, благодаря сцеплению действия Времени и действия работы собственной души, в финале узнает свою истинную «свободу». Арбенину в подобном отказывается: его «произвол» остается «произволом», хотя в финале он не нужен уже даже самому протагонисту.

Арбенин и Леонт сопоставимы с Лиром: подобно отречению Лира от родного человека (от Корделии), Арбенин в состоянии заблуждения отказывается от жены. Примирения в последнем случае не происходит, что на фоне Шекспира редуцирует финал лермонтовской драмы до крайнего пессимизма и отчаяния, хотя «героически» сдерживаемых автором.

В «Зимней сказке» вмешательство высших сил (мистически трактованного и «живого» – заменяющего античный Хор – Времени) исправляет оплошности человека. «Воскресением» королевы выражена надежда не только на итоговое торжество справедливости в мире, но и на победу над смертью. Средневековый философ Петр Дамиани писал о том, что Бог может отменить любое событие из прошлого (в XX в. идеи П. Дамиани развивал Л. И. Шестов).

Эпизоды превращения Гермионы в статую напоминают миф о Галатее, «скульптор» здесь – Леонт. В качестве «скульптора» Леонт первоначально не порождает, а «умерщвляет» Гермиону – для того, чтобы после всего оживить. «Смерть» Гермионы, в отличие от смерти Нины, мнимая и «дидактическая» – с целью исправить Леонта. У Шекспира Время не дает свершиться непоправимому, оказываясь нелинейным, способным идти вспять, приостанавливаться и т. д.

*Идея и факт «воскресения»* Гермионы восходят к концепту торжества подразумеваемой природно-космической гармонии и осуществления всеобщей мировой утопии. Лермонтов же в итоге демонстрирует необратимость катастрофы единичных жизней, невозможность исправления прошлого. Будучи радикальным романтиком, Лермонтов резко противопоставляет жизнь и смерть, грех и искупление, падшесть и преображение. Синтезирование одного из элементов указанных антитез с другим их элементом для лермонтовского варианта романтизма невозможно. Поэтому гневливый Арбенин, в отличие от гневливого короля из «Зимней сказки», терпит крах, а с лермонтовским героем – терпит крах и весь мир в его восприятии индивидуальным сознанием; *тем самым* – весь мир в целом.

Сближая «Отелло» с «Зимней сказкой», А. А. Смирнов находит в последней «полное снятие подлинного трагизма» [35, с. 144]. Подобную оценку нельзя разделить. Трагизм во всей его полноте сохраняется в «Зимней сказке», но он сочетается здесь с элементами комическими и идилическими (четвертый акт; финал). Итоговый трагикомизм несколько не закрывает от читателя противоречий художественной реальности «Зимней сказки», нацеливаясь на их итоговое превращенное снятие.

Стендаль очень точно выразил смысл любви для Отелло (что справедливо и для отношения Леонта к Гермione): «Величайшее счастье, которое существует на этом свете, – видеть в любимом существе одно только совершенство» [21, с. 438–439]. Арбенин готов жить в браке только на условиях признания в жене невозможности измены, но не ее этико-экзистенциального совершенства. Только в надежде на *верность* Нины для Арбенина – залог веры в гармоничные устои мироздания, залог, правда, позволяющий ему «никого на свете не любить», чем снижены мотивы его поведения.

Сын короля Поликсена принц Флоризель будет прямо говорить о связи своей любви с верой в устои миропорядка, но *верность* во взаимоотношениях Флоризель подразумевает прежде всего со своей стороны, а не со стороны Утраты (дочери Леонта):

Нет, милая, твое не рухнет счастье,  
Пока я верен, – если ж изменю,  
Иссякнет жизнь и рухнет свод вселенной [22, т. 8, с. 85].

По-разному наполнены у Шекспира и Лермонтова сцены перенесения обвинения женами, их реакций и их наказания. Выслушав инвективы Леонта, Гермione восклицает:

Ложь! Это ложь! Убей меня, но верь!  
Нет, ты мне веришь! [22, т. 8, с. 30].

Гермиона готова расстаться с жизнью в большей мере, чем лишиться доверия Леонта. Отправляемая в тюрьму, она призывает придворных дам не лить слезы, поскольку истина остается истиной в себе и для себя независимо от ее случайного помрачения:

Вот если б преступницей была,  
Но наслаждалась полною свободой,

Тогда прилично было б слезы лить.

Как благодать приму я заточенье [22, т. 8, с. 32].

Рассуждая о «благодати», Гермиона воспринимает ситуацию в виде *испытания* страданием (оно дает повод укрепиться в благочестии) – в христианском ключе.

Подобно будущему лермонтовскому Арбенину, Леонт устраивает судилице над женой. Если герой Лермонтова судит самолично, то Леонт создает *видимость* коллективного разбирательства, пытаясь отвести от себя потенциальные упреки в единоличной каре:

К великой нашей скорби открываем  
Мы этот суд. Обвинена в злодействе  
Дочь короля и короля супруга,  
Возлюбленная нами. Но тираном  
Никто не назовет нас, ибо мы  
Передаем решенье правосудью,  
Чтоб осудить иль оправдать открыто [22, т. 8, с. 48].

Для Леонта «прискорбно» в том числе то, что обвиняемая носит королевский сан, т. е. якобы «не соответствует» роли.

Во время суда Гермиона вновь повторяет, что в чисто внешнем присутствии в мире для нее нет никакого значения по сравнению с признанием ее невинной в себе и для себя и с оглядкой на ее неискаженный облик в потомстве:

Не жаль мне жизни. Жизнь моя – страданье,  
И с ней расстаться было бы легко.  
Отстаивать я буду только честь,  
Чтоб детям передать ее в наследье [22, т. 8, с. 49].

В отличие от Имогены и Гермионы, Нина отказывается покорно нести крест ложного наказания, признавая ошибочную неосторожность своего брака с Арбениным:

О, если бы я нрав заране знала твой,  
То, верно б, не была твоей женой;  
Терзать тебя, страдать самой –  
Как это весело и мило [23, с. 378].

В противоположность Арбенину, Нина диалогически учитывает горизонт восприятия себя другими. Поэтому она признает арбенинское право сомнения и ревности – только в качестве *права*; но на пороге смерти она называет Арбенина «злодеем» [23, с. 380], обращаясь к нему с уверением в своей невинности. Нина отказывается принимать несправедливость мужа:

О, нет, я жить хочу [23, с. 379].

Реплика мотивируется также молодостью героини (аргумент, отсутствующий у Шекспира): «Меня ты (т. е. Арбенин. – С. III.) не погубишь в цвете дней» [23, с. 83]. Умирая, Нина апеллирует к будущей эсхатологической милости:

Но помни! Есть небесный суд,  
И я тебя, убийца, проклиная [23, с. 384].

Бунтуя, Нина приходит к констатации наличия истины «в самих вещах», т. е. истины независимо от ее восприятий другими:

Теперь мне все равно... я все ж  
Невинна перед Богом [23, с. 385].

Нина, подобно Гермione, пытается уговорить мужа проявить сочувствие, показать ей себя с лучшей стороны, каковая была известна ей ранее. Вместе с тем вспышка ревности мужа не осознается Ниной в качестве проявления его «безумия». Когда же Гермione рассуждает о безумии Леонта, то тут уточняются контуры шекспировской концепции человека как вечно непредсказуемой самореализации (самоосуществления), где есть место для всего, но всё же и поправимо<sup>16</sup>.

Мотив безумия протагониста прямо возникает в финале «Маскарада» – в минуту «узнавания» (в аристотелевской терминологии) Арбениным экзистенциального розыгрыша. Главное в прозрении не то, что протагонисту становится известно о невинности жены, а то, что ему открывается его обманутость со стороны Неизвестного. Дьявольщина розыгрыша в том, что пытаются наказать Арбенина, а жизни лишается Нина. Чья же «дьявольщина» «лучше» – арбенинская или спровоцированная Неизвестным?

Дети Гермione и Леонта, Потеря и Мамиллий, фиксируют собою перспективу дрящей жизни – согласно Дильтею и Бахтину, всегда «неготовой» (ср. также в этой связи любовь Потери и сына Поликсена – Флоризеля). Дети открывают направленность движения времени через потомков в будущее, что Бахтин обозначил в качестве открытой именно Возрождением *временной горизонтали* (противопоставленной господствовавшей доренессансной эпохи архаической вертикали смысла) [45].

Арбенин и Нина бездетны, что в данном случае нужно расценивать в плане отказа от идеи возрожденческой «временной горизонтали», в аспекте усиления идеи *самодостаточности, самоценности* образов героев «Маскарада» вне потока обновлений. Неизменной в своей внутренней истине навечно остается Нина. Арбенин менялся в своих оценках текущего момента, но он *константен* в своей извечной самозамкнутой, эгоцентрической сущности, доходящей в финале до крайности и являющейся не чем иным, как логическим завершением-осуществлением самой этой сущности.

Игнорируя заданную Ренессансом «временную горизонталь», Арбенин отказывается и от «временной вертикали» (устремленность к Богу). Герой зажат в тисках двух нереализованных типов отношений, что вполне эквивалентно его финальному безумию.

Фигура Арбенина, созданная во многом в параллель художественной антропологии Шекспира, предвосхищает образ Калигулы из одноименной ранней «трагедии» А. Камю (такая жанровая номинация дана в записных книжках писателя [46, с. 364]). У Камю Калигула<sup>17</sup> пытается строго следовать *раз и навсегда принятой*

16 По замечанию Ф. Гундольфа, «самое потрясающее по своей глубине средство, используемое Шекспиром для выражения трагического содержания в комической форме, – безумие» [44, с. 94–95].

17 Апелляция Камю к образам и мотивам античности (очень по-своему понятным) – шаг в культурно-философскую ситуацию «до» Шекспира, «до» Лермонтова, хотя оба последних автора также подразумевали образ античности в построении своих художественных миров.

им логике, что, с одной стороны, ставит его в один ряд с неизменным в себе самым Арбениным, а с другой – полемически противопоставляет его шекспировским образам Леонты, Лира в их стихийности, в их способности *меняться*.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Яковлев М. А. Лермонтов как драматург. Л.; М.: Книга, 1924. – 260 с.
2. Эйхенбаум Б. М. Драмы Лермонтова // Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 125–220.
3. Серман И. З. М. Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836–1841. Иерусалим: Славистический центр гуманитарного факультета Еврейского университета в Иерусалиме, 1997. – 368 с.
4. Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции. СПб.: Алетейя, 2008. – 297 с.
5. Кафанова О. Б. М. Ю. Лермонтов и Жорж Санд // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2013. Т. 14. Вып. 4. С. 253–268.
6. Зорин А. Н. Потерянный браслет «Золушки» Дж. Россини и «Цимбелина» В. Шекспира в «Маскараде» Лермонтова: интертекстуальные перспективы предметного мотива // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. Т. 2. Вып. 2. С. 158–163.
7. Шульц С. А. «Маскарад» Лермонтова и «Генрих VIII» Шекспира (Жанрово-мотивный аспект) // Лермонтовские чтения-2016. СПб.: Лики России, 2017. С. 93–99.
8. Шульц С. А. Мотивы театральности/маскарадности в «Маскараде» Лермонтова и драматургии Шекспира // Studia Rossica Gedanensia. Gdańsk, 2017. №4. С. 281–293.
9. Шайтанов И. О. Шекспир. М.: Молодая гвардия, 2013. – 474 с.
10. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. – 623 с.
11. Шульц С. А. Блок, Ортега-и-Гассет, Хайдеггер о гуманизме // Русский символизм и мировая культура. М.: Экон-Информ, 2012. Вып. 4. С. 108–119.
12. Пришвин М. М. Дневники. М.: Правда, 1990. – 480 с.
13. Микеладзе Н. Э. Гамлет и трагедия мести (Шекспир и Кид) // Кид Т. Испанская трагедия. М.: Наука; Ладомир, 2011. С. 222–278.
14. Гринблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира (главы из книги) / Пер. с англ. // Новое литературное обозрение. 1999. №35. С. 34–77.
15. Зарецкий Ю. П. История европейского индивида: От Мишле и Буркхардта до Фуко и Гринблатта. М.: ГУ ВШЭ, 2005. – 44 с.
16. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к Рабле // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. С. 80–129.
17. Волошинов В. Н. Новейшие течения лингвистической мысли на Западе // Волошинов В. Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб.: Аста-пресс ltd, 1995. С. 191–215.
18. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М.: Интрада, 1995. – 319 с.
19. Степун Ф. А. Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма. СПб.: Владимир Даль, 2012. – 479 с. (Пер. с нем.)
20. Иванов Вяч. И. Лермонтов // Иванов Вяч. И. Лик и личности России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. С. 249–265.
21. Стендаль. Жизнь Россини // Стендаль. Собрание сочинений : В XV т. М.: Правда, 1959. Т. VIII. С. 259–647.
22. Шекспир У. Полн. собр. соч. : В 8 т. М.: Искусство, 1957–1960.
23. Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 5. – 759 с.
24. Rowe E. Hamlet. A Window on Russia. New York: New York Univ. Press, 1976. – 186 p.
25. Гачев Г. Д. Образ в русской художественной культуре. М.: Искусство, 1981. – 246 с.
26. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков. Саратов: СГУ, 2008. – 240 p.
27. Frye N. A natural perspective. The development of Shakespearean comedy and romance. New York; London: Columbia UP, 1965. – 159 p.
28. Захаров Н. В., Луков Вл. А. Гений на века: Шекспир в европейской культуре: Научная монография. М.: ГИТР [Гуманитарный институт телевидения и радиовещания имени М. А. Литовчина], 2012. – 520 с.



29. Шульц С. А. К символике и метафизике образа Неизвестного в «Маскараде» Лермонтова // Лермонтовские чтения-2018. СПб.: Лики России, 2019. С. 54–65.
30. Квиннел П. и Джонсон Х. Кто есть кто в творчестве Шекспира. М.: Дограф, 2000. – 280 с.
31. Живолупова Н. В. «Маскарад» Лермонтова в творчестве Достоевского 1860–1870-х гг. // Сюжет и время. Коломна: Изд-во КГПИ, 1991. С. 133–136.
32. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. М.: РГГУ, 1997. – 307 с.
33. Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М.: ГИХЛ, 1961. – 368 с.
34. Ауэрбах Э. Данте – поэт земного мира. М.: РОССПЭН, 2004. – 208 с.
35. Смирнов А. А. Шекспир. Л.; М.: Искусство, 1963. – 192 с.
36. Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце Датском // Выготский Л. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 2015. Т. 1. С. 77–304.
37. Барг М. А. Шекспир и история. М.: Наука, 1979. – 216 с.
38. Николукина С. А. Проблема художественного времени в «Зимней сказке» У. Шекспира // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1987. № 3. С. 60–66.
39. Лосев А. Ф. Античная философия истории. М.: Наука, 1977. – 208 с.
40. Бицилли П. М. Игнатий Лойола и Дон Кихот // Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб.: МИФРИЛ, 1996. С. 201–226.
41. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 6. С. 251–358.
42. Виппер Ю. Б. О преемственности и своеобразии эпох Ренессанса и Просвещения в западноевропейской литературе // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. М.: Художественная литература, 1990. С. 229–234.
43. Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма. // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1972. С. 49–52.
44. Гундольф Ф. Шекспир и немецкий дух. СПб.: Владимир Даль, 2015. – 591 с.
45. Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М. М. Собр. соч. : В 7 т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2). С. 7–516.
46. Камю А. Записные книжки // Камю А. Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки / Пер. О. Гринберг. М.: Радуга, 1990. С. 193–555.

## REFERENCES

1. Yakovlev M. A. *Lermontov kak dramaturg* [Lermontov as a playwright]. Leningrad; Moscow: Kniga, 1924. 260 p.
2. Eykhenbaum B. M. *Dramy Lermontova* [Dramas of Lermontov] In: Eykhenbaum B. M. *Stat'i o Lermontove* [Articles about Lermontov]. Moscow; Leningrad: AN USSR Publ., 1961. Pp. 125–220.
3. Serman I. Z. M. *Lermontov. Zhizn' v literature. 1836–1841* [Lermontov. Life in Literature. 1836–1841]. Iyerusalim: Slavisticheskiy tsentr gumanitarnogo fakul'teta Yevreyskogo universiteta v Iyerusalime, 1997. 368 p.
4. Volpert L. I. *Lermontov i literatura Frantsii* [Lermontov and literature of France]. Saint Petersburg: Aleteiya, 2008. 297 p.
5. Kafanova O. B. M. Y. *Lermontov i Zhorzh Sand* [M. Y. Lermontov and George Sand]. In: Vestnik RKHGA. Saint Petersburg, 2013, t. 14, vyp. 4, pp. 253–268.
6. Zorin A. N. *Poteryannyi braslet "Zolushki" Dzh. Rossini i "Tsimbelina" V. Shekspira v "Maskarade" Lermontova: intertekstual'nyye perspektivy predmetnogo motiva* [The lost bracelet of G. Rossini's "Cinderella" and W. Shakespeare's "Cimbelina" in "Masquerad" by M. Lermontov: intertextual perspectives of a subject motive]. Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Vyatka, 2009, t. 2, vyp. 2, pp. 158–163.
7. Shul'ts S. A. *"Maskarad" Lermontova i "Genrikh VIII" Shekspira (Zhanrovo-motivnyy aspekt)* ["Masquerade" of Lermontov and "Henry VIII" of Shakespeare (genre-motive aspect)]. In: *Lermontovskiye chteniya-2016*. Saint Petersburg: Liki Rossii, 2017. Pp. 93–99.
8. Shul'ts S. A. *Motivy teatral'nosti / maskaradnosti v "Maskarade" Lermontova i dramaturgii Shekspira* [Theatrical/masquerade Motifs in Lermontov's "Masquerade" and Shakespeare's Drama]. *Studia Rossica Gedanensia*. 2017, no. 4, pp. 281–293.

9. Shaytanov I. O. *Shekspir* [Shakespeare]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2013. 474 p.
10. Losev A. F. *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow: Mysl', 1982. 623 p.
11. Shul'ts S. A. *Blok, Ortega-i-Gasset, Khaydegger o gumanizme* [Blok, Ortega y Gasset, Heidegger on Humanism]. In: *Russkiy simvolizm i mirovaya kul'tura* [Russian Symbolism and World Culture]. Moscow: Ekoinform, 2012. Vyp. 4. Pp. 108–119.
12. Prishvin M. M. *Dnevnik* [Diaries]. Moscow: Pravda, 1990. 480 p.
13. Mikeladze N. E. *Gamlet i tragediya mesti (Shekspir i Kid)* [Hamlet and the tragedy of revenge (Shakespeare and Kid)]. In: *Kid T. Ispanskaya tragediya* [Spanish tragedy]. Moscow: Nauka; Ladimir, 2011. Pp. 222–278.
14. Grinblatt S. *Formirovaniye "ya" v epokhu Renessansa: ot Mora do Shekspira (glavy iz knigi)* [Formation of "I" in the Renaissance: from More to Shakespeare (chapters from the book)]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [Russian Studies in Literature]. 1999, no. 35, pp. 34–77. (Transl. into English.)
15. Zaretskiy Y. P. *Istoriya yevropeyskogo individva: Ot Mishle i Burkkhardta do Fuko i Grinblatta* [History of the European Individual: From Michelet and Burckhardt to Foucault and Greenblatt]. Moscow: GU VSHE, 2005. 44 p.
16. Bakhtin M. M. *Dopolneniya i izmeneniya k Rable* [Additions and changes to Rabelais]. In: *Bakhtin M. M. Sobr. soch.* [Collected works]. Moscow: Russkiye slovari, 1996, vol. 5. Pp. 80–129.
17. Voloshinov V. N. *Noveyshiye techeniya lingvisticheskoy mysli na Zapade* [The latest trends in linguistic thought in the West]. In: *Voloshinov V. N. Filosofiya i sotsiologiya gumanitarnykh nauk* [Philosophy and sociology of the humanities]. Saint Petersburg: Asta-press ltd, 1995. Pp. 191–215.
18. Gukovskiy G. A. *Pushkin i russkiye romantiki* [Pushkin and Russian Romantics]. Moscow: Intrada, 1995. 319 p.
19. Stepan F. A. *Misticheskoye mirovideniye. Pyat' obrazov russkogo simvolizma* [Mystical worldview. Five images of Russian symbolism]. Saint Petersburg: Vladimir Dal, 2012. 479 p.
20. Ivanov V. I. *Lermontov – Lermontov* [Lermontov – Lermontov]. In: *Ivanov Vyach. I. Lik i lichiny Rossii. Estetika i literaturnaya teoriya* [Face and faces of Russia. Aesthetics and literary theory]. Moscow: Iskusstvo, 1995. Pp. 249–265.
21. Stendhal. *Zhizn' Rossini* [Life of Rossini]. In: *Stendhal. Sobraniye sochineniy v XV t.* [Collected works in XV vol.]. Moscow: Pravda, 1959, vol. 8. Pp. 259–647. (Per. A. M. Shadrina.)
22. Shakespeare W. *Polnoye sobranie sochinenij: V 8 t.* [Collected works in 8 vol.]. Moscow: Iskusstvo, 1957–1960.
23. Lermontov M. Yu. *Sochineniya: V 6 t.* [Works: In 6 vols.]. Moscow; Leningrad: AN USSR Publ., 1956. Vol. 5. 759 p.
24. Rowe E. "Hamlet". *A Window on Russia*. New York: New York Univ. Press, 1976. 186 p.
25. Gachev G. D. *Obraz v russkoy khudozhestvennoy kul'ture* [Image in Russian artistic culture]. Moscow: Iskusstvo, 1981. 246 p.
26. Zorin A. N. *Poetika remarki v russkoy dramaturgii XVIII–XIX vekov* [Poetics of stage directions in Russian dramaturgy of the 18th – 19th centuries]. Saratov: SGU [Saratov State University], 2008. 240 p.
27. Frye N. *A natural perspective. The development of Shakespearean comedy and romance*. New York; London: Columbia UP, 1965. XXIII. 159 p.
28. Zakharov N. V., Lukov V. A. *Geniy na veka: Shekspir v yevropeyskoy kul'ture: nauchnaya monografiya* [Genius for the ages: Shakespeare in European culture: a scientific monograph]. Moscow: GITR [Gumanitarny institut televideniya i radioveshchaniya imeni M. A. Litovchina], 2012. 520 p.
29. Shul'ts S. A. *K simvolike i metafizike obraza Neizvestnogo v "Maskarade" Lermontova* [On the symbolism and metaphysics of the image of the Unknown in Lermontov's "Masquerade"]. In: *Lermontovskiye chteniya-2018*. Saint Petersburg: Liki Rossii, 2019. Pp. 54–65.
30. Kvinnel P. i Dzhonson H. *Kto yes' kto v tvorchestve Shekspira* [Who's who in Shakespeare's work]. Moscow: Dograf, 2000. 280 p. (Transl. by Ye. V. Lyagushin.)
31. Zhivolupova N. V. *"Maskarad" Lermontova v tvorchestve Dostoyevskogo 1860–1870-kh gg.* [Lermontov's "Masquerade" in Dostoevsky's works in the 1860s – 1870s.]. In: *Syuzhet i vremya* [Plot and time]. Kolomna: KGPI, 1991. Pp. 133–136.
32. Broymann S. N. *Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoy poetiki* [Russian lyrics of the 19th – early 20th centuries in the light of historical poetics]. Moscow: RGGU, 1997. 307 p.
33. Pinskiy L. Ye. *Realizm epokhi Vozrozhdeniya* [Realism of the Renaissance]. Moscow: GIKHL, 1961. 368 p.
34. Auerbach E. *Dante – poet zemnogo mira* [Dante is a poet of the earthly world]. Moscow: ROSSPEN, 2004. 208 p. (Transl. by G. V. Vdovina.)

35. Smirnov A. A. *Shekspir* [Shakespeare]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1963. 192 p.
36. Vygot'skiy L. S. *Tragediya o Gamlete, printse Datskom u Shekspira* [The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark by W. Shakespeare]. In: Vygot'skiy L. S. Full collection of works: in 16 volumes, 2015. Vol. 1. Pp. 77–304.
37. Barg M. A. *Shekspir i istoriya* [Shakespeare and History]. Moscow: Nauka, 1979. 216 p.
38. Nikol'yukina S. A. *Problema khudozhestvennogo vremeni v "Zimney skazke" U. Shekspira* [The problem of artistic time in Shakespeare's "The Winter's Tale"]. *Vestnik MGU. Seriya 9. Filologiya*. 1987, no. 3, pp. 60–66.
39. Losev A. F. *Antichnaya filosofiya istorii* [Ancient philosophy of history]. Moscow: Nauka, 1977. 208 p.
40. Bitsilli P. M. *Ignat'iy Loyola i Don Kikhot* [Ignatius Loyola and Don Quixote]. In: Bitsilli P. M. *Mesto Renessansa v istorii kul'tury* [The place of the Renaissance in the history of culture]. Saint Petersburg: MIFRIL, 1996. Pp. 201–226.
41. Shiller F. *Pis'ma ob esteticheskom vospitanii cheloveka* [Letters on the aesthetic education of a person]. In: Shiller F. *Sobr. soch. : V 7 t.* [Collected works in 7 vol.] Moscow: GIKHL, 1957. Vol. 6. Pp. 251–358. (Transl. by E. Radlov.)
42. Vip'per Y. B. *O preymstvennosti i svoeobrazii epokh Renessansa i Proroshcheniya v zapadnoyevropeyskoy literature* [On the continuity and originality of the Renaissance and Enlightenment in Western European literature]. In: Vip'per Y. B. *Tvorcheskiye sud'by i istoriya* [Creative fates and history]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. Pp. 229–234.
43. Danilevskiy R. Y. *Shiller i stanovleniye russkogo romantizma* [Schiller and the formation of Russian romanticism]. In: *Ranniye romanticheskiye veyaniya: Iz istorii mezhdunarodnykh svyazey russkoy literatury* [Early romantic trends: From the history of international relations of Russian literature]. Leningrad: Nauka, 1972. Pp. 49–52.
44. Gundolf F. *Shekspir i nemetskiy dukh* [Shakespeare and the German spirit]. Saint Petersburg: Vladimir Dal', 2015. 591 p.
45. Bakhtin M. M. *Tvorchestvo F. Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [Creativity F. Rabelais and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. In: Bakhtin M. M. *Sobraniye sochineniy* [Collected works]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2010. Vol. 4 (2). Pp. 7–516.
46. Camus A. *Zapisnyye knizhki* [Notebooks]. In: Camus A. *Tvorchestvo i svoboda. Stat'i, esse zapisnyye knizhki* [Creativity and freedom. Articles, essay notebooks]. Moscow: Raduga, 1990. Pp. 193–555. (transl. by O. Grinberg).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шульц Сергей Анатольевич – доктор филологических наук, независимый исследователь.

E-mail: s\_shulz@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3429-6714

#### ABOUT THE AUTHOR

Sergei A. Shul'ts – Dr. Sc. in Philology, Independent Researcher.

E-mail: s\_shulz@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3429-6714

Статья поступила в редакцию: 10.08.2021

Отредактирована: 29.06.2022

Принята к публикации: 13.07.2022

Received: 10.08.2021

Revised: 29.06.2022

Accepted: 13.07.2022

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шульц С. А. «Маскарад» Лермонтова и драматургия Шекспира («Отелло», «Цимбелин», «Зимняя сказка»): к художественной антропологии // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. №3. С. 51–69.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-51-69

#### FOR CITATION

Shul'ts S. A. Lermontov's "Masquerade" and Shakespeare's dramaturgy ("Othello", "Cimbeline", "The winter tale"): on the artistic anthropology. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 3, pp. 51–69.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-51-69