

REINHARD IBLER

МОТИВ ПРАЗДНИКА В ДРАМАТУРГИИ РУССКОГО РОМАНТИЗМА: „МАСКАРАД“ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Abstract

The paper begins with some general reflections on the meaning of the motif of *celebration* in the genre of drama (and theatre) and shows the evolution of this motif in Russian dramatic art from its beginnings. Using the example of Michail Jur'evič Lermontov's most famous drama "Maskarad" (The Masquerade) the paper tries to show that the motif underwent considerable functional changes in Russian postclassical and romantic drama by providing the institutional framework for the development of the central conflict.

Key words

M. J. Lermontov ■ The Masquerade ■ drama ■ holiday ■ Russian Romanticism

Ключевые слова

М.Ю. Лермонтов ■ «Маскарад» ■ драма ■ праздник ■ русский романтизм

В системе литературных жанров драма выделяется особенным отношением к празднику, что обосновывается прежде всего тесными связями между драмой и театром. Как известно, театр обязан своим происхождением в античности культовым праздникам, и за свою длинную историю он не потерял связей с этими истоками. По сегодняшний день театр представляет собой некоторую форму праздника – способ отвлечься от будней, – хотя обстоятельства и функции его претерпели немалые изменения. Типология праздника разнообразна: праздники могут варьироваться в широких пределах от строгой, практически неизменяемой ритуальности до необычайной своеобразности в нарушении всяких норм и скандальности.¹ Нечто

¹ См., напр.: *Martin*, Gerhard M. Fest und Alltag. Bausteine zu einer Theorie des Festes. Stuttgart [u.a.] 1973; *Schultz*, Uwe (Hrsg.). Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. München 1988; *Haug*, Walter – *Warning*, Rainer (Hrsg.). Das Fest. München 1989; *Leitner*, Andreas – *Burkhardt*, Dagmar (Hrsg.). prazd'nik". Von Festen und Feiern in den slavischen Literaturen. Frankfurt am Main [u.a.] 1999; *Maurer*, Michael (Hrsg.). Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik. Köln [u.a.] 2004.

подобное наблюдается в театре, корни идентификации которого нужно искать в постоянном конфликте между соблюдением традиций и нарушением всех пределов. Вследствие этих феноменологических связей тематизирование праздника в драме или театре часто является не только частью художественного мира, но и служит причиной саморефлексии, которая выделяет собственную медиальность, и тем обращается к публике, которая, вырываясь из будней, ищет „праздника“ в театре.²

По известным историческим, в особенности религиозным причинам драма и театр в России начали развиваться довольно поздно, и связи с античной традицией почти отсутствуют.³ Но феномен праздника и здесь изначально играет существенную роль. Первые пьесы, которые с 1672 года ставились при дворе царя Алексея Михайловича, базировались преимущественно на библейских сюжетах. Поэтому с точки зрения содержания они не имели большого значения, зато выделялись чрезвычайной театральностью. в этих сценических спектаклях придворное сословие открыло для себя новые формы праздничной культуры. и это касается практически всего восемнадцатого века, когда многочисленные представления зарубежных театральных трупп, а также помпезные инсценировки в российских придворных и частных театрах находили восторженную публику. Драмы эпохи классицизма тематизируют праздник как таковой часто только косвенным образом: фатальное **развертывание трагического действия** основывается часто на несостоявшихся свадьбах (например, мотив прерывания праздничных приготовлений); комедии завершаются в основном тем, что положительный герой и положительная героиня начинают готовиться к свадьбе. в соответствии с категориями придворной культуры в праздниках отражается и подтверждается общественное устройство. Кто нарушает проведение праздника, тот нарушает и общественный порядок.

С переходом от эпохи классицизма к романтизму этот образ мышления в России постепенно преодолевается, что в драматургии находит свое отражение именно в мотиве праздника. Известным примером является сочиненная в 1824 году комедия в стихах „Горе от ума“ Грибоедова, которая разрушает модель классицизма и отражает дилемму, возникшую перед всеми, кто верит в быструю модернизацию российского общества.⁴ в решающем третьем акте, в котором приватный конфликт разрастается

² См.: *Simon, Alfred. Les signes et les songes. Essai sur le theatre et la fête. Paris 1976.*

³ См., напр.: *Всеволодский-Гернгросс, В.Н. История русского драматического театра. Том 1: От истоков до конца XVIII века. М. 1977; Лотман, Л.М. (ред.). История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л. 1982; Karlinsky, Simon. Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin. Berkeley – Los Angeles – London 1985.*

⁴ См., напр.: *Ibler, Reinhard. Die russische Komödie. Ein gattungsgeschichtlicher Überblick von den Anfängen bis A.P. Tschechow. Stuttgart 2008, с. 183 – 210.*

до пределов общественного, действие разворачивается на фоне праздника – на званом вечере в доме Фамусова. Там и происходит столкновение Чацкого с консервативным московским обществом, что заканчивается объявлением героя сумасшедшим. Праздник – обычно место непринужденной беседы, где можно отвлечься от повседневных проблем, – становится центром взаимодействия как бы демонических сил, обращающих героя, которому ничего не остается, как признать тщетность своих прогрессивных стараний, в бегство.

Еще один лишенный своей „нормальной“ функции праздник мы обнаруживаем в „маленькой трагедии“ Александра Пушкина „Пир во время чумы“ (1831).⁵ Веселая попойка, речь о которой идет в пьесе, приобретает амбивалентный характер за счет того факта, что действие происходит во время свирепствования чумы и участники попойки обречены на смерть. Герои одноактовой пьесы Пушкина находятся на грани величайшего ужаса и величайшей радости одновременно, для них праздник является, по словам славистки Бригитте Шульце, и вакханалией, и поминками (*Vacchanal und Totenmahl*). Так же как и у Грибоедова, праздник у Пушкина символизирует проблемную ситуацию современного человека.

В особенности это касается и известной драмы Михаила Лермонтова „Маскарад“, о которой далее речь пойдет более подробно.⁶ Автор внес некоторые изменения в пьесу, чтобы она соответствовала требованиям цензуры, однако при жизни он ее на сцене так и не увидел. Премьера, как известно, состоялась лишь в 1862 году в Московском Малом театре. Здесь я буду опираться на текст второго издательства 1836 года (первое более не существует).⁷ Для начала я хотел бы напомнить краткое содержание пьесы:

Бывший петербургский светский лев и игрок Евгений Арбенин после женитьбы на Нине покинул общество. Однако в день, когда и начинается драма, он неожиданно оказывается в доме одного бывшего собутыльника и товарища по игре. Там он знакомится с молодым и наивным князем

⁵ См., напр.: *Schultze, Brigitte. Studien zum russischen Einakter. Von den Anfängen bis A.P. Čechov. Wiesbaden 1984, с. 220 – 227.*

⁶ См., напр.: *Новицкий, П.И. (ред.). «Маскарад» Лермонтова. Сборник статей. М.-Л. 1941; Докусов, А.Н. «Маскарад» М.Ю. Лермонтова. // Уч. зап. Ленинградского пед. Института им. А.И. Герцена. Вып. 120. 1955, с. 5 – 42; Турбин, В. – Усок, И. Трагедия гордого ума. О художественном своеобразии драмы Лермонтова «Маскарад». // Вопросы литературы. 1957. № 4, с. 83 – 109; Коровин, В.И. Герой и миф. По драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад» // В.М. Маркович (ред.). Анализ драматического произведения. Л. 1988, с. 122 – 134; *Vickery, Walter N. M.Iu. Lermontov. His Life and Work. München 2001, с. 329 – 346; Ibler, Reinhard. Zum Verhältnis von Textstruktur, Textsinn und Textgeschichte in M.Iu. Lermontovs Drama „Maskarad“ // Stil. 5. Beograd 2006, с. 219 – 229.**

⁷ По изд.: М.Ю. Лермонтов. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 3. М. 1976, с. 7 – 114.

Звездичем, который только что проиграл все свое состояние за игровым столом. Хотя Арбенин уже давно перестал играть, он решает сыграть партию за князя и возвращает его проигрыш. После этого Арбенин и Звездич отправляются на бал, где находится и Нина Арбенина, о чем ее муж не знает. в толпе Нина теряет браслет. Баронесса Штраль – кокетливая молодая вдова – находит его и дарит Звездичу, с которым она, спрятавшись под маской, флиртует. Подарок этот показывает ее мнимый интерес к нему и обещает скорое свидание. Звездич не знает, кто скрывается под маской. Он узнает, что браслет принадлежит Нине Арбениной, и считает, что эротическое предложение исходит от нее. Арбенин дома узнает о потере браслета и перехватывает любовное письмо Звездича, адресованное Нине. Он приходит в бешенство и мстит Звездичу тем, что публично обвиняет его в шулерстве. Затем он отклоняет вызов на дуэль, чем и компрометирует Звездича в обществе. На другом балу Арбенин наблюдает за беседой Звездича с Ниной: на самом деле Звездич только извиняется перед ней за возникшие недоразумения, но Арбенин теперь полностью убежден в неверности своей жены и подмешивает ей яд в мороженое. Приехав домой, он хладнокровно смотрит, как она борется со смертью, вставляя циничные замечания. в конце драмы в дом Арбенина приезжает князь с „Неизвестным“, которого Арбенин несколько лет назад разорил в игре. Звездич и Неизвестный предъявляют ему письмо баронессы Штраль, которое доказывает невиновность Нины. После этого Арбенин сходит с ума.

Как видим, решающие части драматического действия происходят в рамках праздников: 1) возникновение конфликта в первом акте, когда Нина теряет браслет, а Звездич флиртует с баронессой Штраль на балу-маскараде; 2) отравление Нины Арбениным в третьем акте, на другом балу. Важную роль в этом отношении, однако, играет и начало драмы – сцена карточной игры.

Игра своей дистанцированностью от будней и специфическими формами организованности феноменологически сродна празднику. Разумеется, игра в „Маскараде“ так же проблематична, как и праздники. Светское общество или, вкратце, „свет“ использует их в своих целях. Спектр действия этого светского общества, таким образом, значительно расширяется. в игре и на празднике аннулируются те правила поведения, которые следует соблюдать в общественных буднях в соответствии с господствующими конвенциями. Игра предоставляет свету особенные возможности оградиться от других или продемонстрировать свою власть, как мы это наблюдаем на примере князя Звездича. Он желает быть принят в светское общество, но еще не знаком с действующими в нем правилами, вследствие этого он чуть ли не лишается состояния и был бы разорен, если бы Арбенин, входящий ранее в свет и полностью владеющий его правилами

ми, не помог бы ему вернуть деньги. Возможно, Арбенин сочувствует неопытному молодому человеку, но прежде всего в своей помощи он видит возможность отомстить свету за свои потерянные лучшие годы.

Уже тот факт, что, покинув игровой стол, Арбенин ведет князя на бал-маскарад, чтобы, по словам Арбенина, поразвлечься и развеяться, свидетельствует о желании Арбенина продемонстрировать всю фальшь высшего общества. Бал-маскарад более всего годится для этой цели, потому что общество, спрятавшись под масками, скорее проявит свой настоящий характер, чем без масок: маскарад позволяет вести себя так, как это не является возможным в нормальном обиходе.

К н я з ь

Там женщины есть... чудо...
И даже там бывают, говорят...

А р б е н и н

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.⁸

Звездич сразу же становится жертвой действия особенных правил маскарада. Он сталкивается с явным эротическим предложением со стороны женской маски, под которой скрывается баронесса Штраль, о чем он не догадывается. Баронессе Штраль игра быстро надоедает, ей как раз кстати попадает потерянный браслет, который она отдает назойливому Звездичу в качестве залога о скором свидании, чтобы таким образом быстро избавиться от него. Князь, которому «код» праздника непонятен, надеется на большее, чем мимолетный флирт, в следствие чего поток событий затягивает его, а также Нину, в свое русло.

Нина, которую Лермонтов изобразил как честного, незапятнанного человека, предпочитает держать дистанцию по отношению к «свету». Для нее простая потеря браслета имеет фатальные последствия, что на символическом уровне можно рассматривать как способ отомстить Нине за это дистанцированное отношение к «свету», а также за то, что она вышла замуж за «изменника» Арбенина и по-настоящему любит его.

Таким образом, бал-маскарад – это уже не место, где можно развеяться, отвлечься от будней. Как и праздник в «Горе от ума» – это «демоническое» место, где темные силы света могут в полной мере себя проявить. Полу-

⁸ Там же, с. 18.

чается, что термин «маскарад» указывает, с одной стороны, на главное качество общества, которое Лермонтов посредством сатиры взял на мушку, - а именно на его маскировку. в будни, т.е. без масок, «свет» прячет свой настоящий нрав, а имея маску на лице, разоблачает его.

Одновременно «маскарад» – то место, где действие общества обнаруживаются в **сконцентрированном и обостренном виде**. Те, кто к «свету» не принадлежат либо настроены против него, подвергаются опасности быть погубленными. Поведение баронессы Штраль, которая коротким объяснением могла бы остановить фатальный ход событий, однако не делает этого из-за своего невежества и самолюбия, является символом морального падения человека, принадлежащего к свету. Сам Арбенин разрывается между затягивающей силой общества, к которому он ранее принадлежал, и своими собственными усилиями вырваться из пут этого общества.

А р б е н и н
(*выходит*)

Напрасно я ищу повсюду развлечения.
Пестреет и жужжит толпа передо мной...
Но сердце холодно, и спит воображенье:
Они все чужды мне, и я им всем чужой!⁹

Не только раздвоенность личности Арбенина, его эгоцентризм и слепота заставляют его совершить убийство и, в конце концов, доводят его до сумасшествия, в значительной мере виновато в этом и дьявольское воздействие света. и то, что именно на празднике «света» (на балу) Арбенин убивает Нину, является дополнительным признаком губительного характера влияния светского общества.

Мотив праздника в русской постклассицистической и романтической драме приобрел совершенно новую функцию, он указывает на общественно-культурное состояние, где основные характеристики и функции праздника – его свойство отдалить человека от будней, предоставить ему отдых, праздновать успехи и позитивные развития и т.д. – появляются в проблематичном виде. Начиная с грибоедовской пьесы «Горе от ума», изображенные в драмах праздники фатально воздействуют различными способами на будни людей, на все более проблематичные будни, связанные с проблемой взаимоотношений личности и общества, причем сами будни подвергаются критической проверке. Праздник в драме и театре приобретает усиленную поэтологическую функцию и, таким образом, прямо целит на реципиента: зритель, пытающийся в театре отвлечься от будней,

⁹ Там же, с. 19.

оказывается втянутым в саморефлективный дискурс. Эта саморефлексия (праздник в празднике, театр в театре) в драме модерна и авангарда становится основным приемом, с помощью которого можно проникнуть в суть отношений между искусством и жизнью.

