

ISSN 2658-7475

ПАЛИМПЕСТ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Литература и история

Музыка и слово

Литературное пограничье

Хроники научной жизни

№ 2(22) / 2024

Министерство науки и высшего образования РФ

Национальный исследовательский Нижегородский
государственный университет им. Н.И. Лобачевского

ПАЛИМПСЕСТ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 2(22)/2024

Нижний Новгород
2024

ББК 83
УДК 82
П 14

П 14 ПАЛИМПСЕСТ. Литературоведческий журнал. № 2(22)/2024. –
Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2024. – 105 с.

Выходит 4 раза в год

Главный редактор
А.В. Коровашко

Редакционная коллегия:
Юхнова И.С. (зам. главного редактора), Жуковская Л.И., Сухих О.С.
(отв. секретарь), Зырянов О.В., Полонский В.В., Тиханов Г.В.,
Коровин В.Л., Пяткин С.Н., Гардзонио С., Инаныр Э., Мотеюнайте И.В.,
Довгий (Кулагина) О.Л., Ильченко Н.М., Автухович Т.Е., Пяткин С.Н.,
Поляков О.Ю., Норец М.В., Марков А.В., Поздеев В.А.,
Кляус В.Л., Прошин Е.Е.

Выпускающий редактор Курочкина А.А.
Редактор-переводчик Новинский Э.Э.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство ПИ № ФС77-75517 от 12 апреля 2019 г.

ББК 83

Электронная версия журнала:
www.palimpsest.unn.ru

© Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского, 2024

Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation

National Research Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod

PALIMPSEST

LITERARY JOURNAL

№ 2(22)/2024

Nizhny Novgorod
2024

PALIMPSEST. Literary journal. No. 2(22)/2024. – Nizhny Novgorod:
Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod, 2024. – 105 pp.

The journal appears four times a year

Editor-in-Chief
A.V. Korovashko

Editorial board:
Yuhnova I.S. (*Deputy Editor-in-Chief*), Zhukovskaya L.I., Suhii O.S.
(*Executive Secretary*), Zyryanov O.V., Polonskiy V.V., Tihanov G.V.,
Korovin V.L., Pyatkin S.N., Gardzonio S., Inanyr E., Moteyunaite I.V.,
Dovgy (Kulagina) O.L., Ilchenko N.M., Avtuhovich T.E., Pyatkin S.N.,
Polyakov O.Yu., Norets M.V., Markov A.V., Pozdeev V.A.,
Klyaus V.L., Proshchin E.E.

Managing editor Kurochkina A.A.
Translation editor Novinskii E.E.

Electronic version of the journal can be found at:
www.palimpsest.unn.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЯ

Щепанова К.Е. ВЛАСТНАЯ ИЕРАРХИЯ В ПОЭМЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ПЕСНЯ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА, МОЛОДОГО ОПРИЧНИКА И УДАЛОГО КУПЦА КАЛАШНИКОВА».....	7
Шкаврова В.Г. ЦАРСКАЯ МОЛИТВА В СТРУКТУРЕ ДРАМЫ «БОРИС ГОДУНОВ»: ДРЕВНЕРУССКИЙ ТЕКСТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ А.С. ПУШКИНА	22

МУЗЫКА И СЛОВО

Кочетова Л.В. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА» В ОДНОИМЁННОМ МЮЗИКЛЕ: ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ И ПРОБЛЕМА УПРОЩЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ.....	32
Терешкина Д.Б. РЕЧЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СИМФОНИИ-ДЕЙСТВА ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА «ПЕРЕЗВОНЫ».....	42

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПОГРАНИЧЬЕ

Титова О.Р. ПИСАТЕЛЬНИЦА, КОТОРАЯ ПРЕДСТАВЛЯЛА САМУ СЕБЯ	66
Аветисян В.О. ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ «ПЕНЕЛОПА» ГОАР МАРКОСЯН-КАСПЕР	81
Сагабалин Р.П. ДОСТРОЕННЫЙ ЗАМОК ГОАР МАРКОСЯН	88

ХРОНИКИ НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

Гапеенкова М.Ю. ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ФОЛЬКЛОР – ЛИТЕРАТУРА – НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА», ПОСВЯЩЕННАЯ ЮБИЛЕЮ ПРОФЕССОРА ННГУ КЛАРЫ ЕВГЕНЬЕВНЫ КЕРЕПОВОЙ.....	97
--	----

CONTENTS

LITERATURE AND HISTORY

Shchepanova K.E. POWER HIERARCHY IN MIKHAIL LERMONTOV'S POEM "A SONG ABOUT TSAR IVAN VASILIEVICH, THE YOUNG OPRICHNIK AND THE VALOROUS MERCHANT KALASHNIKOV"	7
Shkavrova V.G. THE TSAR'S PRAYER IN THE STRUCTURE OF THE DRAMA "BORIS GODUNOV": AN ANCIENT RUSSIAN TEXT IN THE ARTISTIC CONSCIOUSNESS OF ALEXANDER PUSHKIN	22

MUSIC AND WORD

Kochetova L.V. INTERPRETATION OF LEO TOLSTOY'S NOVEL "ANNA KARENINA" IN THE MUSICAL OF THE SAME NAME: FEATURES OF THEATRICAL ADAPTATION AND THE PROBLEM OF SIMPLIFICATION OF LITERARY CLASSICS.....	32
Tereshkina D.B. SPEECH ORGANIZATION OF VALERY GAVRILIN'S SYMPHONY-ACTION "CHIMES"	42

THE LITERARY FRONTIER

Titova O.R. A WRITER WHO REPRESENTED HERSELF	66
Avetisyan V.O. SHAKESPEAREAN ALLUSIONS IN GOHAR MARKOSYAN-KASPER'S NOVEL "PENELOPE"	81
Sagabalyan R.P. THE COMPLETED CASTLE OF GOHAR MARKOSIAN	88

CHRONICLE OF SCIENTIFIC LIFE

Gapeenkova M.Y. ALL-RUSSIAN SCIENTIFIC CONFERENCE "FOLKLORE – LITERATURE – FOLK CULTURE", DEDICATED TO THE ANNIVERSARY OF PROFESSOR KLARA EVGENIEVNA KOREPOVA OF THE LOBACHEVSKY UNIVERSITY	97
--	----

УДК 82

**ВЛАСТНАЯ ИЕРАРХИЯ В ПОЭМЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
«ПЕСНЯ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА,
МОЛОДОГО ОПРИЧНИКА
И УДАЛОГО КУПЦА КАЛАШНИКОВА»**

© Щепанова Карина Евгеньевна (2024), ORCID: 0009-0002-3718-2613, бакалавр филологии, Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Российская Федерация, 173003, г. Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41), shchepanovak@bk.ru

Статья посвящена рассмотрению художественной интерпретации М.Ю. Лермонтовым темы власти: формальной, т.е. базирующейся на законе, и естественной, связанной с «животным» началом человека, стремлением человеческого общества к избранию вожака и подчинению сильным слабым. В статье проводится анализ поэмы М.Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» с точки зрения представленного в ней многообразия форм властной иерархии. Исследуется, как властная иерархия, предписанная христианским мировоззрением, обретает в сознании героев поэмы двойственную природу. Эта иерархия соблюдается условно, так как при тиранической форме государственной власти правитель не ограничивается ролью наместника Бога на земле. Каждый из персонажей признает предписанную христианской верой иерархию, но трактует ее по-своему и часто подменяет ее иерархией субъективной, выстроенной исходя из личных убеждений и стремлений. Религия утрачивает функцию жизненного ориентира и становится инструментом поддержания и укрепления власти тирана. Христианские законы трактуются ложно и таким образом подстраиваются под интересы царя и его окружения.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов, «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», иерархия, власть.

Тема власти пронизывает все творчество М.Ю. Лермонтова – и лирические произведения, и прозаические.

Как явление власть условно можно разделить на две категории: власть «внешнюю» и власть «внутреннюю». Последняя вытекает из внутренней природы субъекта власти. В нашем случае речь идет о связанных с властью процессах во внутреннем мире персонажей

Лермонтова (это власть чувства, мысли или страсти над ними): «Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть» [Лермонтов 1990, 323]. Внешняя власть – та, что не вытекает из внутренней природы субъекта. Это власть человека над человеком или государства над человеком.

Внешнюю власть, в свою очередь, можно разделить на естественную и формальную. Естественная – это власть, данная человеку самой природой, делающая его избранным. Формальная власть основана на законе.

Власть в творчестве Лермонтова можно интерпретировать как внешнее воздействие, т.е. исходящее со стороны, и как внутреннее, если дело касается духовного мира героя. В лермонтовской интерпретации власть является формой непосредственного влияния на человека или группу людей и потенциальной возможностью оказания влияния. Власть – испытующая героя сила, способная воздействовать на внешнее и внутреннее его состояние. Она нередко становится испытанием и для носителя, и для объекта воздействия.

В статье мы обратимся к написанной М.Ю. Лермонтовым в 1837 году исторической поэме «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Ключевой интерес для нас представляет двойственность властной иерархии, сложившейся в художественном пространстве произведения. Иерархия, по толковому словарю С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, – это «порядок подчинения низших (чинов, должностей) высшим; вообще расположение от высшего к низшему» [Ожегов, Шведова 1994].

В русской культуре наиболее значимой является иерархия, предписанная христианством как системой мировоззрения. На вершине этой иерархии находится Бог. От Него же происходит всякая земная власть, в том числе формальная. Согласно средневековым религиозным представлениям, царь – наместник Бога на земле. Далее в иерархической цепочке следует церковь, поддерживающая царя, но не служащая его интересам. В конце цепочки находится простой народ, который подчиняется прежде всего Богу, а затем царю и церкви как земным выразителям Божьей воли. В поэме «Песня про

царя Ивана Васильевича...» привычная религиозному сознанию иерархия соблюдается лишь условно. Причиной тому – жажда власти и безграничного контроля со стороны царя и его приспешников. М.Ю. Лермонтов показывает, как тирания, доведённая до крайности, оказывает разрушительное действие на все сферы человеческой жизни.

Соблюдение иерархии в обществе намечено уже в самом названии поэмы. В него вынесен формальный статус каждого из героев: царь, опричник и купец. Однако такой порядок следования противоречит их роли в повествовании. Купец Калашников – герой, выдвинутый на передний план, но упомянут он в последнюю очередь. Это единственный персонаж, который в названии имеет личностные характеристики. Он «удалой» купец, то есть обладающий безудержной смелостью. Удаль купца проявляется в готовности пойти против власти в условиях тотальной тирании. Смелый он ещё и потому, что, зная о греховности своих действий, находит в себе решимость отстоять правду и заплатить за это уже после смерти. Можно сказать, что образ купца имеет демонические черты, так как смирением, одной из христианских добродетелей, он не обладает. Удаль, как личностное качество, противопоставляет Калашникова царю и опричнику Кирибеевичу. Царь совершает злодеяния не открыто, а под маской справедливости, а опричник трусливо, втайне от царя, нападает на Алёну Дмитриевну тогда, когда она менее всего защищена. Приведённая в названии иерархия построена с опорой на формальный статус, а не на морально-нравственные качества героев и их роль в повествовании. Это закономерно вызывает у читателя ощущение несправедливости, что передает один из ключевых смыслов произведения: истина и справедливость в искаженной форме – неизменные спутники тирании. Интересы одного человека подавляют интересы целого общества. Мировосприятие носителя власти становится для него единственно верным и подменяет собой все другие. Истина перестает быть вариативной. Признается (и насаждается) только та истина, в которую верит правящий монарх.

В сцене кулачного боя тоже присутствует властная иерархия, но субъективная, значимая для конкретного героя поэмы. Калашников, перед боем с Кирибеевичем, кланяется прежде всего царю, так как, вероятно, понимает, что всякая земная власть исходит от Бога.

Жестокость тирана может являться наказанием для погрязшего во грехе народа и в то же время его испытанием. Затем он отдает поклон «белому Кремлю да святым церквам», как последнюю дань уважения символам православной веры. Важно, что купец Калашников не ходит вместе с женой на вечерню, что может означать, что он считает богослужение лишь обрядом, а служителей церкви – преданными царю, а не Богу. Купец признает церковь, но не священнослужителей. В последнюю очередь купец кланяется русскому народу. Опричник Кирибеевич кланяется только царю, признавая его первостепенную для него, Кирибеевича, значимость.

Ещё одна субъективная властная иерархия прослеживается в сцене прощания Калашникова с братьями. От своего имени он просит поклониться прежде всего Алёне Дмитриевне. Затем он упоминает детей, просит поклониться дому родительскому, своим товарищам и просит помолиться в церкви за свою грешную душу. Церковь упомянута в последнюю очередь, не потому, что она является символом Божьей власти на земле, а потому, что Калашников просит помолиться именно за себя. Таким образом, в конце иерархии оказывается сам Калашников, а над ним – все те, кто ему дорог.

«Песня...» была изучена множеством литературоведов в разных аспектах. В контексте избранной нами темы обратимся к исследованиям, которые так или иначе соотносятся с основными положениями нашей статьи. Кроме того, учитывая, что специфика лермонтовской интерпретации эпохи правления Ивана Грозного не может быть определена только посредством анализа «Песни...», мы будем проецировать их и на поэму «Боярин Орша» (1836).

Н.Г. Комар в статье «Проблема семьи в поэме М.Ю. Лермонтова "Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова"» [Комар 2015] обращает внимание на зачин поэмы: «Мы певали ее (песню) под гуслирный звон / И причитывали да присказывали. / Православный народ ею тешился» [Лермонтов 1988, 515]. В зачине песня о трагической судьбе купца, отстаивавшего честь своей семьи, преподносится как нечто развлекательное, предназначенное для увеселения простого народа. Также в тексте упоминаются жестокие кулачные бои, которые тешат не только народ, но и «царя-батюшку». Названные развлечения не соответствуют христианскому образу жизни. Из чего следует, что в

поэме не отображены особенности настоящего религиозного миропонимания. Стоит учитывать и второе значение слова «тешиться»: «утешиться», «успокоить чем-н. радостным, облегчить кому-н. горе» [Ожегов, Шведова 1994]. Двойственность понимания зачина, по мнению исследователя, является намеренной. Таким образом М. Лермонтов иронизирует, изображая христианские идеалы, по которым якобы живут персонажи, и не соответствующую им мрачную действительность. Добавим, что слушателем песни является боярин Ромодановский, а кулачные бои организованы правящей верхушкой. Можно сделать предположение, что это вынужденные развлечения простого народа, навязанные властью для устрашения и превращения жестокости в часть обыденной жизни. Перед казнью купца царь говорит: «Я топор велю наточить-наострить, / Палача велю одеть-нарядить, / В большой колокол прикажу звонить, / Чтобы знали все люди московские, / Что и ты не оставлен моей милостью...» [Лермонтов, 1988, 527]. Казнь совершается по сценарию празднества, как яркое и положительное событие. Даже палач, потирая в предвкушении руки, «весело похаживает, / Удалова бойца дожидается» [Лермонтов 1988, 527].

Д.П. Попова сравнивает точку зрения Н.М. Карамзина на фигуру Ивана Грозного с точкой зрения М.Ю. Лермонтова. Н.М. Карамзин в «Истории Государства Российского» описывал Ивана Грозного корыстолюбивым тираном, лишившим безопасности все слои общества. Образ Грозного в «Песне...» менее однозначен: «В поэме Лермонтова он, будучи самодержавным венценосцем, применяет силу, которая не равна произволу, так как не выходит за рамки государственных законов и народных обычаев того времени. Недаром Иван Васильевич – "православный царь", ощущающий свой высокий статус через служение Богу и отечеству» [Попова 2017, 177]. Исследователь «оправдывает» царя, упоминая, что тот не нарушает христианского закона, когда предлагает обманувшему его Кирибеевичу посвататься к понравившейся девушке; не нарушает он и государственного закона, когда казнит убийцу любимого опричника. Совершив убийство, купец Калашников не следует Божьей заповеди «не убий». По православным обычаям убийц хоронили в безымянной могиле, поэтому и здесь царь не совершает преступления против Божьего и государственного закона.

Исследователь приходит к заключению, что М.Ю. Лермонтов демонстрирует неприглядность опричнины посредством создания образа «лукавого раба» Кирибеевича, а не царя Ивана Васильевича.

Мы не можем согласиться с оценкой Д.П. Поповой. Опричнина – явление, не существующее в отрыве от царской фигуры. Опричники лишь отражение духовного облика самого Ивана Грозного. Приближенные царя – инструмент, необходимый для расправы с неугодными. Высокие морально-нравственные идеалы могут стать препятствием при исполнении приказов, потому что заставляют человека сомневаться в правильности происходящего. Так, Калашников, верующий человек, решив убить опричника и сподвигнув братьев помочь ему в этом, задумывается о правильности такого поступка перед лицом Всевышнего. Говорит он и об иерархии верующих людей перед Богом. В его представлении учитывается количество грехов, совершенных человеком при жизни. Исходя из этого, он надеется, что его братья, прожившие на земле меньше него, могут получить помилование от Всевышнего, даже если пойдут на убийство. При этом реакция царя не является для купца значимой, так как он, вероятно, понимает, чем закончится убийство опричника, и не испытывает по этому поводу никаких надежд. По этой же причине он размышляет о грехах братьев, так как в случае убийства опричника их, несомненно, ожидает казнь и нагрешить больше они не успеют. Иван Грозный и Бог противопоставлены друг другу: от Всевышнего можно ожидать помилования, а от царя – нет.

Именно поэтому, с нашей точки зрения, можно заключить, что взгляды Н.М. Карамзина и М.Ю. Лермонтова не отличаются по своей сути. В поэме царь не следует христианскому и государственному законам, а подстраивает их под себя, интерпретируя таким образом, чтобы вершить свою жестокую волю под личиной справедливости. Нельзя с точностью утверждать, что царь казнит Калашникова именно за убийство, т.е. за совершение греха. Он спрашивает о причинах такого поступка, оставляя за собой решение: казнить или миловать. Царь, взяв на себя роль Бога, считает, что вправе определять, в каких случаях убийство может быть приемлемым, а в каких – нет. Совершение греха является допустимым, но с царского позволения, а лучше по царскому приказу, так как в глазах тирана самоуправство является гораздо большим преступлением, чем

убийство. Именно поэтому Иван Грозный мог казнить купца только за то, что тот действовал по собственной воле. Свершив преступное деяние, купец говорит, что только перед Богом будет держать ответ. Таким образом он отнимает у царя право судить и нарушает сложившуюся тираническую иерархию, ставя Бога выше царя.

А.В. Кузнецова считает закономерным интерес романтиков к далекому прошлому [Кузнецова, 2017]. Это позволяет поэту определить истоки современных проблем в национальной культуре. Исследователь отмечает трагизм возникшего между Кирибеевичем и Калашниковым конфликта. Смерть героев – его закономерный итог. Калашников становится воплощением национального характера, а Кирибеевич – катализатором лучших его качеств. В повествовании Кирибеевич не ограничен ролью антипода купца Калашникова: «Можно также предположить, что поэма Лермонтова имплицитно сатирическая, своей целью имеет не только репрезентацию онтологически значимого конфликта личности и власти, но и современную поэту российскую действительность. Автор, показывая Кирибеевича как отрицательного романтического героя, демонического по своей сути, утверждает, что царю нужны подданные, слепо подчиняющиеся его воле, при этом государю не важна их нравственность, они часто не имеют понятия о культурном коде России, о фундаменте ее культуры» [Кузнецова 2017, 55].

Л.В. Миронова, изучая портретные характеристики персонажей, прослеживает зависимость внешнего облика героя от его поведенческих особенностей в произведениях устного народного творчества [Миронова, 2016]. Отрицательный герой не может иметь привлекательную внешность. Лермонтов отходит от фольклорной традиции и наделяет Кирибеевича красивой богатырской внешностью. Опричник тяготеет к щегольству. Добавим, что желание красоваться становится главной слабостью героя, подчинившей его царю и заставившей совершить богопротивное деяние. Власть Грозного над Кирибеевичем строится на том, что царь с легкостью удовлетворяет материальные потребности опричника. В нем возвращалось представление о том, что он может получить все, чего захочет, если будет верен своему господину. Именно недоступность Алёны Дмитриевны привлекает внимание Кирибеевича, а привычка получать желаемое становится причиной нападения на беззащитную

женщину. Отметим и то, что при встрече с любимой он в первую очередь говорит о своем происхождении и служении царю: «Я не вор какой, душегуб лесной, / Я слуга царя, царя грозного. / Прозываюсь Кирибеевичем, / А из славной семьи из Малютиной...» [Лермонтов 1988, 521]. Здесь проявляются его желание производить впечатление и недобрые намерения. Он подразумевает, что его положение обеспечивает ему могущество и богатство. Помимо этого, таким образом он может пытаться вызвать в Алёне Дмитриевне страх, опасение гнева царя, который последует, если она не угодит опричнику.

Иван Васильевич – не просто действующее лицо произведения, имеющее исторический прототип. Он воплощение царизма, самодержавия во всей его неприглядности, подозрительности и тяге к карательным мерам. Он угрожает расправой любимому опричнику, не имея серьезных оснований заподозрить его в измене. Он беспощаден по отношению к купцу, у которого есть молодая жена и маленькие дети. Перед боем Калашников говорит, обращаясь к Кирибеевичу: «А зовут меня Степаном Калашниковым, / А родился я от честнова отца, / И жил я по закону Господнему: / Не позорил я чужой жены, / Не разбойничал ночью темною, / Не таился от свету небесного...» [Лермонтов 1988, 525]. Царь мог слышать эти слова и догадаться о причинах конфликта, но при этом не смягчил приговор.

Поэма передает дух эпохи тотальной тирании. Происходит дегуманизация общества. В мире, где жестокость, насилие и верноподданничество встречаются повсеместно и не вызывают порицания, народ теряет способность сопереживать. Люди, увидев, как опричник напал на замужнюю женщину, насмеяются над ней; Кирибеевич, не волнуясь о чувствах Алёны Дмитриевны, любимой им женщины, совершает над ней насильственные действия; купец Калашников не утешает детей, плачущих из-за долгого отсутствия матери, а, увидев растрепанную испуганную жену, начинает запугивать и обвинять ее в не совершенных ею преступлениях. Царская модель поведения передается не только ближайшему окружению Ивана Васильевича, но и простому народу, который выстраивает властную иерархию в межличностных отношениях.

В поэме люди, наделенные властью, используют три управленческих инструмента.

Первый из них – манипуляция посредством превращения веры в бездумный фанатизм. Нормы морали и религиозной нравственности корректируются в угоду царю, чтобы не ограничивать его власть, а укреплять ее. Таким образом, носитель власти якобы действует от имени Бога и находится ниже Его по положению. При этом любое волеизъявление царя преподносится как заведомо богоугодное и потому не может быть оспорено. На кулачных боях от имени царя произносятся следующие слова: «Кто побьет кого, того царь наградит, / А кто будет побит, тому Бог простит!» Бои устраиваются с целью «потешить царя нашего батюшку», но преподносятся они как праведное деяние. Манипуляция действует так, что в сознании народа закрепляется мысль о том, что пойти против царя – значит пойти против Бога. Помимо этого, внедряется представление, согласно которому на земле высшей властью обладает царь, а на небесах – Бог. Отсюда рождается двойственность понимания властной иерархии в сознании человека: Бог – единственный и главный носитель власти, но пока человек жив, царь для него должен быть значимее, чем Бог. Кулачный бой устроен таким образом, чтобы донести до людей идею того, что царю должны поклоняться живые, т.е. победители, а Богу – мертвые, т.е. проигравшие.

Из-за нарциссического миропонимания тиран может и сам верить, что действует с одобрения высших сил. На пиру Иван Грозный угощает приспешников заморским вином. Несмотря на то что пируют опричники «во славу Божию», царь требует восхваления именно своей фигуры, что явственно указывает на истинные цели праздника: поддержание царской власти и выявление потенциальных изменников. Это подтверждает гнев Грозного, вызванный тем, что Кирибеевич не разделяет общего поклонения царю. Опричники получают царский дар и должны отвечать раболопием, будто продавая таким образом свою душу. Ибо пиршество Грозного – извращенная версия Тайной Вечери, где Иисус угощал вином своих учеников. На Тайной Вечере Сын Божий не устрасился неминуемой измены, тогда как Грозный, напротив, опасается ее более всего. Царь стыдит Кирибеевича, напоминая, что он не просто опричник, а из рода Скуратовых. Малюта Скуратов – известная в народе фигура, ставшая символом царской расправы.

Вероятно, того же – слепой верности и готовности исполнить любой приказ – Грозный ожидает и от Кирибеевича.

Второй управленческий инструмент – подкуп. В поэме неоднократно упоминаются богатства, которыми царь окружил себя и одарил своих слуг. В статье «"Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и купца Калашникова": аспекты эпической типологии» Г.Ю. Филипповский пишет: «с 1837 года в своей средневековой по теме поэме "Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова" впервые поэтом в его творчестве широко привлечён мотив "золото" <...> Тема "золото" весьма частотна в "Слове" («Слово о полку Игореве» – К.Щ.) и "Беовульфе", сопровождает образы оружия героев, снаряжения <...> княжеских палат <...> Конечно, все 11 случаев употребления мотива "золото" в "Песне про... купца Калашникова" касаются исключительно бытового контекста, никак не военно-героического, как в "Слове" и "Беовульфе"» [Филипповский 2016, 59].

В поэме упоминается не только золото, поэтому этот мотив мы обозначим как мотив «роскошь». В произведении Лермонтова мотив роскоши связан с бытовой сферой, потому что таким образом автор передает неумную жадность власть имущих. Царское окружение выставляет напоказ свою зажиточность: «А боярыня его белолицая / Поднесла нам на блюде серебряном / Полотенце новое, шелком шитое» [Лермонтов 1988, 515]; «Как я сяду поеду на лихом коне / За Москву-реку покатайся, / Кушачком подтянуса шелковым, / Заломлю на бочок шапку бархатную, / Черным соболем отороченную» [Лермонтов 1988, 517]. О том, что таким образом царь покупает верность людей, мы можем судить, исходя из его собственных слов: «Да об чем тебе молодцу кручиниться? / Не истерся ли твой парчевой кафтан? / Не измялась ли шапка соболиная? / Не казна ли у тебя поистратилась?» [Лермонтов 1988, 517]; «Ну, мой верный слуга! Я твоей беде, / Твоему горю пособить постараюсь. / Вот возьми перстенок ты мой яхонтовый, / Да возьми ожерелье жемчужное» [Лермонтов 1988, 518]. Грозный удовлетворяет потребности своих рабов и тем самым сохраняет власть над ними. Этот способ обретения власти над человеком перенимает опричник Кирибеевич. Так, он искушает Алёну Дмитриевну, предлагая ей золото, жемчуг, драгоценные камни и цветную парчу. Он пытается

купить ее любовь, как царь покупает верность своих приближенных. Кирибеевич обещает, что оденет ее как царицу и все будут ей завидовать. Это предложение выдает его собственное отношение к богатству: оно необходимо, чтобы вызывать зависть в окружающих и тем самым возвышаться над ними.

Подкуп упоминается и в поэме «Боярин Орша» Лермонтова, действие которой происходит во времена правления Ивана Грозного. Вначале поэмы главный герой произведения был щедро одарен за хорошую службу: «Важный сан / Дал Орше Грозный Иоанн; / Он дал ему с руки своей / Кольцо, наследие царей; / Он дал ему в веселый миг / Соболю шубу с плеч своих; / В день воскресения Христа / Поцеловал его в уста / И обещался в тот же день / Дать тридцать царских деревень / С тем, чтобы Орша до конца / Не отлучался от дворца» [Лермонтов 1988, 430]. Орша решил покинуть царский двор, ссылаясь на то, что стал слишком стар, чтобы «обиду выместить врагу» [Лермонтов 1988, 431]. Так как он потерял способность выполнять свою главную обязанность, Иван Грозный отпускает его.

Можно сделать предположение, что Орше позволили уйти, потому что его можно заменить, т.е. при дворе достаточно таких людей, как он. Царь уверился в его преданности за долгие годы службы и потому хотел держать при себе. Вероятно, Орша следовал идеям опричнины, потому что разделял их, но окружение царя, служащее ему только с надеждой на выгоду, разочаровало боярина: «Орша нравом был утрюм: / Он не любил придворный шум, / При виде трепетных льстецов / Щипал концы седых усов, / И раз, опричным огорчен, / Так Иоанну молвил он» [Лермонтов 1988, 430–431].

Вернувшись домой, Орша «покои темные кругом / Уставил златом и серебром; / Икону в ризе дорогой / В алмазах, жемчуге, с резьбой / Повесил в каждом он углу, / И запестрелись на полу / Узоры шелковых ковров» [Лермонтов 1988, 431]. Здесь обозначена еще одна особенность духовного облика власть имущих: стремление превратить религиозную атрибутику в элемент роскоши. Возможно, таким образом Орша и ему подобные пытаются «угодить» Богу и «откупиться» от возмездия за свои грехи. Однако от этого иконы не становятся ничего не значащим символом (ибо, как известно, Бог поругаем не бывает), а, напротив, будто осуждают боярина Оршу за

его деяния и образ жизни: «Висят над ложем образа; / Их ризы блещут, их глаза / Вдруг оживляются, глядят – / Но с чем сравнить подобный взгляд? / Он непонятней и страшней / Всех мертвых и живых очей!» [Лермонтов 1988, 432].

Даже родная дочь воспринимается Оршей не как полноценный человек, а как объект, которым можно владеть. Именно поэтому он, узнав, что дочь и конюх любят друг друга, решает жестоко расправиться с обоими. Влюбленные совершили немыслимое преступление – поставили под сомнение власть Орши. Прежде слуги боялись его и безропотно подчинялись, но Арсений осмелился посягнуть на то, что было для него ценнее всех царских даров. Дочь Орши, полюбив конюха, действует по собственной воле и тем самым идёт против отца. Орша расправляется с ней как с ненужной вещью: «Боярин к двери подошел; / В последний раз в нее взглянул, / Не вздрогнул, даже не вздохнул / И трижды ключ перевернул / В ее заржавленном замке... / Но... ключ дрожал в его руке!» [Лермонтов 1988, 437]. Дрожь в руках, вероятно, вызвана яростью, а не состраданием. Ключ от двери выбрасывает в море слуга Орши. Обрекая родное дитя на мучительную смерть от голода и жажды, Орша не чувствует жалости или раскаяния. Очевидно, что модель поведения опричников, их умение «обиду выместить врагу» распространяется и на семейно-бытовые отношения. Точно так же купец Калашников угрожает запереть жену, чтобы она божьего света не видела. Братьев он склоняет к совершению тяжелейшего греха, а они соглашались, потому что «Куда ветер дует в поднебесьи, / Туда мчатся и тучки послушные» [Лермонтов 1988, 523], «Ты наш старший брат, нам второй отец» [Лермонтов 1988, 523].

В семье иерархия выстраивается так: жена подчиняется мужу, дочери и сыновья – отцу, младшие братья – старшему. Калашников менее жесток, чем Орша, и власть его основана не только на праве сильного, но и на авторитете в глазах тех, кто ему подчинен. Отметим, что ни Алёна Дмитриевна, ни братья не ставят Бога выше Калашникова. Совесть Алёны Дмитриевны перед Богом чиста, но она все равно хочет очистить свое имя перед мужем и обществом, а братья соглашались на убийство по просьбе старшего.

Возвращаясь к поэме «Боярин Орша», уделим внимание такому персонажу, как игумен-отец: «Сорок лет / Уж он не знал, что божий

свет; / Но ум его был юн, богат, / Как сорок лет тому назад»; «И крест держал перед собой; / И крест осыпан был кругом / Алмазами и жемчугом. / И трость игумена была / Слоновой кости, так бела» [Лермонтов 1988, 440]. Игумен берется судить слугу Орши, Арсения. Он судит Арсения, пытаясь, видимо, угодить его господину, а не оценить поступок провинившегося с точки зрения христианской нормы и морали. Игумен считает любовь, которую испытывает Арсений к дочери Орши, грехом. «Богохулитель, удержиись! / Пади на землю, плачь, молись, / Прими святую в грудь боязнь... / Мечтанья злые – божья казнь! / Молись ему...» [Лермонтов 1988, 444–445], – говорит он. Но Арсений не совершил ничего противного Богу, поэтому ему не в чем каяться. Рабское унижение и страх нужны именно боярину Орше, который желает покорить дух Арсения, увидеть его унижение. Именно этому, по сути дела, и способствует игумен.

Последний управленческий инструмент – насилие и физическая расправа. Царь Иван Васильевич казнит неугодных, боярин Орша обрекает на смерть родную дочь и намеревается добиться казни ее возлюбленного, Кирибеевич нападает на любимую женщину, Калашников убивает человека, опорочившего честь его семьи.

Обратим в этой связи внимание на образы птиц в поэме. Грозный в поэме сравнивается с коршуном, а Калашников – с соколом. Это хищные птицы, ставшие в поэме символами власти. Хищные птицы в Библии – символы суда и разрушения. Грозный и Калашников в поэме так или иначе вершат суд над другими людьми и оба несут разрушение. Коршун считается у христиан нечистой птицей, так как он питается мертвечиной и присутствует на полях сражений, где и добывает еду. Он символ жестокости, хищничества и коварства. Сокол в фольклоре олицетворяет превосходство и сильный дух. У славян эта птица – символ силы, мужества, доброго молодца. Однако суть у этих птиц одна: они, как мы уже сказали, хищники.

Описанная в поэме властная иерархия не соответствует положению вещей, согласующемуся с христианским мировоззрением. Тиран использует религию как один из способов удерживать власть. Царь и ему подобные покупают верность своих людей и откупаются от Бога, славя Его и превращая религиозную атрибутику в элемент роскоши. Они жестоко расправляются с

неугодными, а особенно с теми, кто способен проявить собственную волю. Власть держится на страхе и на первобытных понятиях о праве сильного. Люди, не способные дать отпор, становятся в таком обществе совершенно беззащитными. Модель поведения тирана, как болезнь, распространяется от власти имущих до низших слоев общества. Люди становятся врагами друг другу. В поэмах Лермонтова «Боярин Орша» и «Песня про царя Ивана Васильевича...» изображено моральное разложение угнетенного общества, которое коснулось, в той или иной степени, каждого человека.

Источники

Лермонтов 1988 – Лермонтов М. Ю. *Сочинения в двух томах. Том первый.* М., 1988.

Лермонтов 1990 – Лермонтов М. Ю. *Сочинения в двух томах. Том второй.* М., 1990.

Ожегов, Шведова 1994 – Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. *Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений.* 2-е изд., испр. и доп. М., 1994. URL: <https://slovarozhegova.ru/> (дата обращения 20.03.2024).

Литература

Комар 2015 – Комар Н.Г. *Проблема семьи в поэме М.Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»* // Ученые записки Казанского университета. 2015. Т. 157, кн. 2. С. 115–123.

Кузнецова 2017 – Кузнецова А.В. *Эстетическая когниция русского романтизма: национальное и индивидуальное* // Русистика без границ. 2017. № 4. С. 51–56.

Миронова 2016 – Миронова Л. В. *Портретная характеристика героев в «Песне про купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова* // Материалы научной сессии Борисоглебского филиала ФГБОУ ВО «ВГУ». Борисоглебск, 2016. С. 65–67.

Попова 2017 – Попова Д.Н. *Иоанн Васильевич Грозный и быт эпохи в «Истории Государства Российского» Н.М. Карамзина и в «Песне про купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова* // Мир культуры: культуроведение, культурология, культурология. Сборник научных трудов. Выпуск 8. Курск, 2017. С. 176–178.

Филипповский 2016 – Филипповский Г. Ю. *«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»: аспекты эпической типологии* // Вестник Костромского государственного университета. 2016. № 6. С. 55–60.

POWER HIERARCHY IN MIKHAIL LERMONTOV'S POEM "A SONG ABOUT TSAR IVAN VASILIEVICH, THE YOUNG

OPRICHNIK AND THE VALOROUS MERCHANT KALASHNIKOV"

© **Shchepanova Karina Evgenievna** (2024), ORCID: 0009-0002-3718-2613, Bachelor of Philological Sciences, Novgorod State University. Yaroslav the Wise (Russian Federation, 173003, Veliky Novgorod, Bolshaya St. Petersburgskaya str., 41), shchepanovak@bk.ru

The article is devoted to the consideration of Mikhail Lermontov's artistic interpretation of the theme of power: formal, i.e. based on the law, and natural, associated with the "animal" nature of man, the desire of human society to elect a leader and subjugate the weak to the strong. The article analyses the poem by Lermontov "A Song About Tsar Ivan Vasilyevich, the Young Oprichnik and the Valorous Merchant Kalashnikov" from the point of view of the variety of forms of power hierarchy presented in it. The article explores how the power hierarchy prescribed by the Christian worldview takes on a dual nature in the minds of the heroes of the poem. This hierarchy is observed conditionally, since in a tyranny the ruler is not limited to the role of God's viceroy on earth. Each of the characters recognises the hierarchy prescribed by the Christian faith, but interprets it in their own way and often replaces it with a subjective hierarchy, built on the basis of personal beliefs and aspirations. Religion loses its function as a life guide and becomes a tool for maintaining and strengthening the power of the tyrant. Christian laws are interpreted falsely and thus adjusted to the interests of the monarch and his entourage.

Keywords: Mikhail Lermontov, "A Song About Tsar Ivan Vasilyevich, the Young Oprichnik and the Valorous Merchant Kalashnikov", hierarchy, power.

Поступила в редакцию 1.04.2024

ЦАРСКАЯ МОЛИТВА В СТРУКТУРЕ ДРАМЫ «БОРИС ГОДУНОВ»: ДРЕВНЕРУССКИЙ ТЕКСТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ А.С. ПУШКИНА

© Шкаврова Валентина Геннадьевна (2024), ORCID: 0009-0001-4066-5053, SPIN-code: 5547-3111, магистрант, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), vshkavrova@yandex.ru

В статье рассматривается переложение древнерусского текста царской молитвы в драме А.С. Пушкина «Борис Годунов». Поэтический текст из пушкинской трагедии сопоставляется с древнерусским источником и пересказом молитвы в сочинении Н.М. Карамзина «История государства Российского». Введение молитвы было мотивировано желанием показать стремление Бориса Годунова к укреплению и сакрализации собственной власти Бориса Годунова, которое акцентируется в произведении. Анализируется бинарная структура молитвы, создающая соотношение «царь земной – царь небесный», а также место молитвы о царе в контексте сцены «Москва. Дом Шуйского», внутреннее развитие которой предвосхищает развитие основного конфликта и финал драмы. Кроме того, рассматриваются внутритекстовые связи сцены с царской молитвой в доме Шуйского и эпизодов, в которых молитва понимается в соответствии с религиозным смыслом и назначением: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» (пример идеальной молитвы о государе в монологе Пимена), «Царская дума» (рассказ о чуде после молитвы на могиле царевича), «Площадь перед собором в Москве» (диалог Бориса с юродивым Николкой), и значение этих сцен для создания образов Бориса Годунова и князя Василия Шуйского. Образ Василия Шуйского в названных сценах раскрывается в свете дальнейших исторических событий, не вошедших в трагедию на уровне непосредственного сценического действия, но включённых в содержание посредством положений, отсылающих к грядущим событиям, и контекстуальной связи с финальной ремаркой. Наконец, молитва о царе рассматривается в контексте современной Пушкину эпохи и параллели между Борисом Годуновым и императором Александром I. Анализ царской молитвы в структуре пьесы углубляет понимание религиозно-исторического содержания пушкинского произведения.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, трагедия «Борис Годунов», пушкинский историзм, Пушкин и древнерусская литература, Пушкин и Карамзин.

Замысел драмы «Борис Годунов» и работа над ней, как известно, были связаны с чтением Пушкиным вышедших в 1824 г. 10 и 11 тт. «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. К книге
22

Карамзина восходит и эпизод с царской молитвой (сцена «Москва. Дом Шуйского»); историограф пересказывает молитву, составленную по приказу Бориса Годунова «для чтения во всей России, во всех домах», в Примечаниях содержится текст молитвы со ссылкой на хронографы: «Молимъ о душевномъ спасеніи и о тѣлесномъ здравіи и о побѣдѣ на враги Божиему слугѣ, великому, благочестивому, и Богомъ избранному, и Богомъ почтенному и превознесенному... Государю Царю Борису Ѳеодоровичу, самодержащему скифетры на всей Восточной странѣ и на Сѣверѣ... и его Царск. пресвѣтлаго Величества Царицѣ и ихъ благороднымъ чадамъ... и христілюбивому ихъ воинству... и о тишинѣ всему православному Христіанству... И на томъ убо и чашу сію Царскую воздвигнули, и повелѣли есте мнѣ» (гости хозяину) «грѣшному предпоставити въ руки ваша... Дай Богъ, Государь нашъ и В. К. Борисъ Ѳ., единый подсолнечный Христіанскій Царь... и его Царица... и ихъ Царскія Дѣти... на многія лѣта здравы были и счастливы, и недругомъ своимъ страшны, чтобы всѣ великіе Государи приносили достойную почесть Его Величеству... и имя славилось отъ моря до моря, и отъ рѣкъ до конецъ вселенныя, къ его чести и къ повышенію, а преславнымъ его Царствамъ къ прибавленію... чтобы тѣ великіе Государи Его Царск. Величеству послушливы были съ рабскимъ послуженіемъ, и отъ посѣченія меча его всѣ страны трепетали... чтобы его прекрасно-цвѣтушія, младомножаемая вѣтви Царскаго изращенія въ наслѣдіе превысочайшаго Рос. Царствія были навѣки и некончаемые вѣки, безъ урыву; а на насъ бы, рабѣхъ его, отъ пучины премудраго его разума и обычая и милостиваго нрава неоскудныя рѣка милосердія издавались выше прежнего» [Карамзин 1988, 33].

Пушкин в переложении молитвы опирался на древнерусский текст из Примечаний, а не на карамзинский пересказ – на это указывают текстуальные совпадения: Пушкин воспроизводит наименование молящихся рабами царя и упоминание о прежних благодеяниях и милостях правителя («А к нам, своим рабам, да будет он, как прежде, благодатен, и милостив, и долготерпелив» [Пушкин 1978, 219] – «На насъ бы, рабѣхъ его, отъ пучины премудраго его разума и обычая и милостиваго нрава неоскудныя рѣка милосердія издавались выше прежнего» [Карамзин 1989, 33, 7-ая паг.], у Карамзина: «...чтобы Россияне всегда славили Бога за такого Монарха, коего ум есть пучина мудрости, а сердце исполнено любви

и долготерпения» [Карамзин 1989, 58, 3-я паг.]), прошение о «победе на враги» и фразу про царскую чашу, отсутствующие у Карамзина.

Введение обязательной домашней молитвы Годуновым – способ утверждения своей богоизбранности, следовательно, законности в ситуации, когда был прерван царский род и право держателя престола на царствование уже не определяется привычным порядком наследования, отсюда настойчивое звучание оборотов вроде «великому, благочестивому, и Богомъ избранному, и Богомъ почтенному и превознесенному» [Карамзин 1989, 33, 7-ая паг.].

В пушкинском произведении политическое назначение молитвы акцентируется самим сюжетом (появление Самозванца, посягнувшего на трон Годунова) и драматургическими принципами организации сценического действия (ослабление внешнего конфликта и перенесение единства действия в духовную сферу), основным направлением развития действия (последствия убийства царевича Димитрия). Кроме того, в молитве из пушкинской драмы звучат прошения только о сохранении и умножении власти лично Годунова и его потомков, и в этом отношении поэтическое переложение Пушкина ближе к древнерусскому источнику, чем практически дословный пересказ Карамзина, распространяющего молитву лично за Годунова на всю Русскую землю: ср. например, «чтобы все земли трепетали от меча **нашего**, а земля **Русская** непрестанно высилась и расширялась» [Карамзин 1989, 58, 3-я паг.] у Карамзина и «къ **его** чести и къ повышенію, а преславнымъ **его Царствамъ** къ прибавленію <...> и отъ посяченія меча **его** всѣ страны трепетали» [Карамзин 1989, 33, 7-ая паг.] у древнерусского автора. Единственное прошение не о Борисе и его царственной семье – «о тишинѣ всему православному Христіанству» [Карамзин 1989, 33, 7-ая паг.] – из пушкинского текста исключено, зато присутствует другое, пропущенное Карамзиным, – о военных победах («Подай ему победу на враги» [Пушкин 1978, 219]), которое в разных формулировках повторяется в древнерусской молитве. Молитва из пушкинского произведения – о сохранении жизни и здоровья царя, его победах и славе, здравии и процветании его семьи, власти его рода над всем миром и продолжении царствования («А к нам, своим рабам, / Да будет он, **как прежде**, благодатен» [Пушкин 1978, 219]) – и ни одного слова о вверенных правителю народе и стране.

У Пушкина пример идеальной молитвы дан в словах летописца Пимена: «Да ведают потомки православных / Родной земли

минувшую судьбу, / Своих царей великих поминают за их труды, за славу, за добро – / А за грехи, за тёмные деянья / Спасителя смиренно умоляют» [Пушкин 1978, 199] – и в рассказе о беседе иноков с Иваном Грозным: «Прииду к вам, преступник окаянный, / И схиму здесь честную восприму, / К стопам твоим, святой отец, припадши». Так говорил державный государь, / И сладко речь из уст его лилася – И плакал он. А мы в слезах молились, / Да ниспошлёт господь любовь и мир / Его душе страдающей и бурной» [Пушкин 1978, 202]. То есть в идеале молитва о государе – как почившем, так и ныне царствующем – это молитва о прощении его грехов, необходимая каждому человеку. Тем более в такой молитве нуждается Годунов, повинный в тяжком грехе царе- и детоубийства (Пушкин придерживался точки зрения, что царевич был убит по приказу Годунова). Но и этому основному назначению царская молитва не соответствует: у Пушкина из неё исключено традиционное прошение о душевном спасении, с которого начинается молитва из Хронографов, и наименование Бориса «Божием слугой». Зато молящиеся должны засвидетельствовать своё рабское подчинение царю, оппозиция «царь – раб» представлена в двух соотносящихся формах: «**Царю** небес, везде и присно сущий, **своих рабов** молению внемли» и «Об избранном тобой, благочестивом, всех христиан **царе** самодержавном ... А к нам, **своим рабам**...» [Пушкин 1978, 219], подчёркиваемых ещё раз последними двумя строками: «И, **царскую** на то воздвигнув чашу, мы молимся тебе, **царю** небес» [Пушкин 1978, 219]. Парное словоупотребление создаёт соотношение «царь земной» – «царь небесный», отражающее уподобление царской власти власти бога и происхождение власти государя от божественного начала. Молитва задаёт иерархию «Бог – царь – рабы», в которой раб божий непременно становится рабом царя, имеющего божественную санкцию, о служении же царя умалчивается. Принудительная молитва теряет религиозный статус и назначение (богообщение) и становится способом демонстрации лояльности царю и сакрализации власти.

Годунов, «убегая людей, хотел невидимо присутствовать в их жилищах или в мыслях <...> святое действие души человеческой, её таинственное сношение с Небом Борис дерзнул осквернить своим тщеславием и лицемерием, заставив народ свидетельствовать пред Оком Всевидящим о добродетелях убийцы, губителя и хищника!» [Карамзин 1989, 57–58, 3-я паг.] – писал Карамзин о молитве для

чтения в домах. У Пушкина ей начинается сцена «Москва. Дом Шуйского», в контексте которой молитва становится частью атмосферы надзора, доносов и гонений. Не случайно Василий Шуйский прогоняет слуг: Карамзин уделяет значительное внимание системе доносов, восстановленной Годуновым, желающим «быть на страже неусыпной, все видеть и слышать, чтобы предупредить злые умыслы» [Карамзин 1989, 58, 3-я паг.], «надёжнейшими изветниками считались тогда рабы» [Карамзин 1989, 60, 3-я паг.]. Молитва контрастирует с дальнейшей сценой: «Да здравствует великий государь!» [Пушкин 1978, 220] – завершает молитву Шуйский, и сразу после следует крамольный разговор с Афанасием Пушкиным. Только что помолившись о победах, здравии и славе Годунова, они обсуждают появление Самозванца, которое обещает быть «Такой грозой, что вряд царю Борису сдержать венец на умной голове. И поделом ему!» [Пушкин 1978, 222]. После перечисления благостей и милостей царя вспоминают преступления и жестокие дела: «Нас каждый день опала ожидает, / Тюрьма, Сибирь, клобук иль кандалы, / А там – в глуши голодна смерть иль петля. / Знатнейшие меж нами роды – где? / Где Сицкие князья, где Шестуновы, / Романовы, отечества надежда? / Заточены, замучены в изгнание. / Дай срок: тебе такая ж будет участь. / Легко ль, скажи! мы дома, как Литвой, / Осаждены неверными рабами; / Всё языки, готовые продать, / Правительством подкупленные вору. <...> А легче ли народу? Спроси его» [Пушкин 1978, 222–223]. Стоит ли напоминать, что на следующее утро слуги князя Василия и Афанасия Пушкина пришли к царю с доносом.

Образ Шуйского также важен для развития в драматическом сюжете последствий убийства ребёнка – царственного наследника. Как уже было сказано, молитва становится частью политики вторжения в частную жизнь, атмосферы страха опалы и извета. Шуйский для читателя, знакомого с Карамзиным, в этой сцене предстаёт, с одной стороны, как жертва гонений: Борис запретил Василию Шуйскому жениться, боясь знатности его рода, потомки которого могли бы претендовать на престол, «несколько раз удалял Шуйских и снова приближал к себе; ласкал их и в то же время грозил немилостию всякому, кто имел обхождение с ними. Не было торжественных казней, но морили несчастных в темницах, пытали по доносам. Сонмы изветников, если не всегда награждаемых, то всегда свободных от наказания за ложь и клевету, стремились к Царским

палатам из домов Боярских и хижин, из монастырей и церквей: слуги доносили на господ, Иноки, Попы, Дьячки, просвирницы – на людей всякого звания», и здесь же далее: «и молчание народа, служа для Царя явною укоризною, возвестило важную перемену в сердцах Россиян: они уже не любили Бориса!» [Карамзин 1989, 64–65, 3-я паг.]. Фраза про народное безмолвие, несколько раз использовавшаяся Карамзиным и вошедшая в пушкинскую драму в виде финальной ремарки, повторяется ещё дважды: в 11 томе в контексте отменённой в последний момент казни Шуйского Лжедмитрием (6 глава 11 тома) и в 12 томе, когда Карамзин говорит о правлении Василия Иоанновича Шуйского, отменившего систему доноительства и клеветничества: «Василий, как опытный наблюдатель тридцатилетнего гнусного тиранства, не хотел ужасом произвести безмолвия, которое бывает знаком тайной, всегда опасной ненависти к жестоким властителям» [Карамзин 1989, 7, 4-я паг.]. Ремарка «Народ безмолвствует» появляется в редакции драмы 1831 г. – после выхода 12 тома «Истории государства Российского» в 1829 г. Соответственно, через контекстуальную связь с ремаркой, оставляющей открытый финал со всем известным продолжением событий, образ Василия Шуйского содержит намёки на его будущее царствование, и в сцене «Москва. Дом Шуйского» он показан свидетелем гнусного тиранства, последствия которого уже тогда понимал и, видя, что народ готов развенчать Бориса, предлагал «помолчать до времени».

Сцена «Царская дума» также предвосхищает правление Василия Шуйского: когда Патриарх предлагает перенести мощи убиенного царевича в Кремль, именно Шуйский даёт отпор, разумеется, не чтобы выручить Бориса – очевидна связь этой сцены с началом правления Василия Шуйского, перенесшим тело Димитрия из Углича в Москву. Князь Василий, мгновенно поняв политическую направленность предложения («Не скажут ли, что мы святыню дерзко в делах мирских орудием творим?») [Пушкин 1978, 253]), впоследствии сам использует этот ход, чтобы убедить народ в самозванстве Отрепьева, но покамест Шуйский ждёт «грозы великой» и «потехи», и Самозванцу ещё надлежит сыграть свою роль, прежде чем тело царевича Димитрия станет инструментом для профанации власти соперника. Если все лица трагедии охарактеризованы в отношении последствий царевубийства [Киреевский 2003], то Шуйский изображён и свидетелем

преступлений Бориса, начиная со смерти царевича в Угличе (однако в отличие летописца он о них не свидетельствует), и претендентом на престол и будущим царём, использующим совершившееся убийство Димитрия Годуновым в целях политической игры.

Борис Годунов, зная о своём преступлении, мучается укорами совести и, видимо, действительно испытывает потребность в молитве: помимо обязательной домашней молитвы, он приказывает монахам молиться во время сражений с Самозванцем («В прежни годы, когда бедой отечеству грозило, отшельники на битву сами шли – но не хотим тревожить ныне их; пусть молятся за нас они – таков указ царя и приговор боярский» [Пушкин 1978, 251]) и просит юродивого Николку молиться за себя. В сцене «Царская дума» через речь патриарха с царём говорит убиенный царевич Димитрий: «Помолись ты над моей могилкой, Бог милостив – и я тебя прошу» [Пушкин 1978, 252] – это слова, в рассказе священника услышанные стариком во сне и вместе с тем обращённые к Годунову, но Борис не готов к молитве-покаянию, он лишь приказывает всем молиться о себе, и то, что названо в домашней молитве «победа на враги», в приказе монахам получает конкретное воплощение – это молитва о победе над Самозванцем, которая для Годунова означает сохранение власти. Слова Николки: «Нельзя молиться за царя Ирода» относятся не только к реплике Годунова, но и, конечно, к царской молитве. Поэтому молитва Бориса Годунова имеет «обратный эффект» и оборачивается «настоящей бедой Московского государства» (по первоначальному заглавию драмы), развитие событий прямо противоположно надеждам царя: Самозванец одерживает верх, Борис умирает, его наследник убит. «Обратный эффект» молитвы предвещается сценой в доме Шуйского, которая, начавшись молитвой за царя, заканчивается монологом Афанасия Пушкина, отрицающим содержание молитвы. При этом в содержание драмы входит не только смерть Годунова и его детей, но дальнейшие исторические события, не затронутые непосредственным действием, – повторение сюжета «увенчания – низвержения» ещё несколько раз: после Годунова к власти приходит Отрепьев-Лжедмитрий, а «лукавый царедворец» Василий Шуйский становится следующим в череде самозванцев.

Помимо текста домашней молитвы, Карамзин приводит литургическую молитву за Бориса Годунова: «міромъ Господу помолимся... о благовѣрномъ Царѣ и В. Князѣ Борисѣ и о всѣхъ Болярѣхъ и о воехъ его, о пособити и покорити подъ нозѣ его всякаго

врага и супостата» [Карамзин 1989, 6, 7-я паг.]. Нам она интересна тем, что формула: «Пособити и покорити под нозе его всякого врага и супостата» дословно присутствовала в молитвословии об Александре I в составе литургии Иоанна Златоуста, которую Пушкин, конечно, неоднократно слышал, и повторялась дважды за литургию: в великой и сугубой ектенье [Служебник 1896]. С.Б. Калашников рассматривает встречу Бориса Годунова с Николкой как реализацию оппозиции «истинный поэт – самозванный государь» (важным признаком последнего «становится его восшествие на престол путем "цареубийства" предшественника» [Калашников 2012, 127]). Если в образе юродивого скрывается сам автор («никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого» [Пушкин 1979, 146]), то Годунов, по мнению С.Б. Калашникова, отождествляется с Александром I – гонителем и самозванцем, санкционировавшим убийство собственного отца. Современный контекст придаёт молитве о победах царя-самозванца статус вечного сюжета, повторяющегося в русской истории.

Таким образом, царская молитва придаёт сцене «Москва. Дом Шуйского» внутреннюю динамику, предвещающую развитие основного конфликта: назревающее противостояние Годунова и Самозванца и его итог. Кроме того, внутритекстовые связи с другими сценами («Царская дума», сцена разговора с Николкой) добавляют идейное единство внешне разорванному действию, последовательность развития которого обеспечивается принципом явления промыслительного начала в истории. Включение в содержание драмы исторических событий, не охваченных непосредственным действием, придаёт произведению с условно открытым финалом (поскольку всякая вариативность относительно дальнейшего развития событий исключена) содержательную полноту, художественную исчерпанность и не условную морфологическую и сюжетную завершенность. Молитва о победе царя как инвариант русской церковной традиции в драме «Борис Годунов» становится признаком самозванства, что добавляет дополнительную смысловую нагрузку образу царя Бориса и трагедии в целом: самозванный правитель посредством молитвы, утратившей непосредственное религиозное назначение, пытается утвердить и сакрализировать свою власть и навязать истории (и, возможно, её Автору) свою личную волю, что приводит к непредсказуемому развитию событий и исторической катастрофе;

сюжет соотносится с пушкинской современностью и тем самым помещается Пушкиным в широкий исторический контекст, выходящий за рамки событий Смутного времени.

Источники

Карамзин 1989 – Карамзин Н.М. *История государства Российского*. Кн. 3: Т. 9–12. М., 1989. (Репринтное воспроизведение издания 1842–1844 годов).

Пушкин 1978 – Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения*. Л., 1978.

Пушкин 1979 – Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 10: Письма [1815–1837]*. Л., 1979.

Служебник 1896 – *Служебникъ*. М., 1896. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/sluzhebник-na-tserkovnoslavjanskom-jazyke/#source (дата обращения 13.05.2024).

Литература

Калашников 2012 – Калашников С.Б. *Метасюжет «поэт vs государь» в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина* // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2012. № 2 (66). С. 126–129.

Киреевский 2003 – Киреевский И. В. *Обозрение русской литературы за 1831 год* // Пушкин в прижизненной критике. 1830–1833. СПб., 2003. С. 141–145.

THE TSAR'S PRAYER IN THE STRUCTURE OF THE DRAMA "BORIS GODUNOV": ANCIENT RUSSIAN TEXT IN THE ARTISTIC CONSCIOUSNESS OF ALEXANDER PUSHKIN

© **Shkavrova Valentina Gennad'yevna** (2024), ORCID: 0009-0001-4066-5053, SPIN-code: 5547-3111, undergraduate, N.I. Lobachevsky National Research Nizhny Novgorod State University (23 Gagarin Ave., Nizhny Novgorod, 603950, Russian Federation), vshkavrova@yandex.ru

This article considers a translation of an ancient Russian text of the tsar's prayer in Alexander Pushkin's drama "Boris Godunov". Poetic text from Pushkin's tragedy is compared with an ancient Russian source and a retelling of a prayer in Nikolai Karamzin's work "The History of the Russian State". Godunov introduced the prayer with a political purpose of strengthening and sacralizing his power, a fact that is emphasized by the playwright. Analysis of a prayer's binary structure reveals a relation "the king of the earth – the King of Heaven". Likewise, we consider the place of a prayer for the tsar in the context of the scene "Moscow. The House of Shuisky", the internal development of which anticipates the development of the main conflict and the finale of the drama. Intertextual connections of the scene with the tsar's prayer

in the Shuisky house and other episodes with prayers (prayer for the sovereign in Pimen's monologue in scene "Night. The cell in the Chudov Monastery", a story about a miracle after a prayer at the grave of the tsarevich in "The Tsar's Duma" and Boris' dialogue with fool Nikolka in the scene "The Square in front of the Cathedral in Moscow") is understood in accordance with the religious meaning and purpose, and significance of these scenes for the images of Boris Godunov and Prince Vasily Shuisky is identified. Image of Vasily Shuisky in these scenes is revealed in the light of further historical incidents that were not included in the direct stage action, but included in the content of the tragedy through provisions referring to further events and contextual connection with a final remark. Finally, the prayer for the tsar is examined in the context of the culture of 19th century and the parallels between Boris Godunov and Russian Emperor Alexander I. This analysis of the tsar's prayer in the structure of the play deepens the understanding of the religious and historical content of Pushkin's work.

Keywords: A.S. Pushkin, the tragedy "Boris Godunov", Pushkin's historicism, Pushkin and ancient Russian literature, Pushkin and Karamzin.

Поступила в редакцию 2.03.2024

УДК 82–293 + УДК 82–31

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО
«АННА КАРЕНИНА» В ОДНОИМЁННОМ МЮЗИКЛЕ:
ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ
И ПРОБЛЕМА УПРОЩЕНИЯ
ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ**

© **Кочетова Лидия Витальевна** (2024), ORCID: 0009-0000-5643-448X, бакалавр филологии, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), lidia-kochetova@inbox.ru

Данная статья посвящена анализу интерпретации романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» в одноимённом российском мюзикле 2016 г. Исследование проходит в контексте проблемы интермедialности и упрощения литературной классики в результате перевода её на язык другого искусства, ориентированного на массового зрителя. Автор рассматривает, каким образом театральная постановка трансформировала роман. В статье выявлены два ключевых момента для данной интерпретации: во-первых, придуманный образ Распорядителя как персонификации судьбы и морали, чьи партии являются лейтмотивом всего спектакля, выводят частные ситуации на бытийный уровень; а во-вторых, акцентирование темы общественного мнения, повлёкшее за собой изменение в системе персонажей, мотивах героев. Автор раскрывает этот аспект, анализируя пять важнейших сцен: бал в Москве, вечер у княгини Бетси, разговоры Карениной с мужем и Вронского с матерью, скачки, приход Анны в театр. В ходе анализа автор обращает внимание как на либретто, являющееся вербальной частью интерпретации романа, так и на драматическое действие, хореографию, оформление сцены, участвующие в интерпретации невербально. Через сравнение с романом и с учётом жанровой специфики мюзикла автор приходит к выводу о том, как «Анна Каренина» Л.Н. Толстого была интермедialно адаптирована для массового зрителя путём упрощения психологического портрета главной героини, смещения смысловых акцентов, введения собственного лейтмотивного образа.

Ключевые слова: Анна Каренина, мюзикл, интермедialность, театральная адаптация, массовая культура.

Мюзикл является самым доступным для восприятия и зрелищным театральным жанром. Его отличительные особенности – это эстрадность, понятный язык изложения, современная подача материала, яркие хореографические номера и запоминающиеся песни. За счёт этого мюзикл является и коммерчески успешным проектом, популярным у зрителя [Тушинцева 2015, 99]. Очевидно и то, что при данных характеристиках он носит развлекательный характер, что является важным аспектом при анализе интерпретации литературной классики в этом жанре. Титулованная как наиболее экранизируемый роман «Анна Каренина» Л.Н. Толстого в 2016 году была представлена зрителю в жанре мюзикла со слоганом: «Мировой шедевр на одном дыхании». Режиссёр – Алина Чевик, композитор – Роман Игнатьев, либретто Юлия Кима.

В настоящей статье мы рассмотрим соотношение романа Л.Н. Толстого и мюзикла по его мотивам с точки зрения особенностей театральной адаптации и проблемы упрощения литературной классики. Трансформация романа в мюзикл подразумевает перекодировку произведения на другую знаковую систему: это интермедialное явление, а точнее, трансформационная интермедialность [Кремнева 2017, 67]. В мюзикле содержание романа должно быть передано сжато и максимально выразительно, поэтому при такой трансформации неизбежно изменение художественно текста не только в плане объёма, что более чем логично, но и в плане смысла, так как авторы постановки, выбирая из всего романа только нужное для их интерпретации, смещают акценты и, по сути, создают новое произведение по мотивам оригинала. В данной же постановке мы сталкиваемся не просто с вольной передачей сюжета, но и с добавлением действующих лиц или объединением двух персонажей в одного, с трансформацией сцен и изменением значимости героев, что является не просто интерпретацией романа, а его «переписыванием». Вследствие всех этих допущений меняются характеры, принцип повествования, смысловые акценты, а в целом роман лишается своей «ауры» [Беньямин 1988, 154–155] – создаётся новое произведение, для которого «Анна Каренина» Л.Н. Толстого – это лишь база, основа.

Ключевым моментом интерпретации романа в мюзикле А. Чевик является введение придуманного персонажа – Распорядителя.

В течение представления мы видим его распорядителем и железнодорожного движения, и бала, и вечеров, и скачек, а в целом людских жизней. Авторы мюзикла создали собственный мистический образ, который входит в ряд персонажей, являющихся высшими сущностями, обладающих сверхъестественными знаниями, понимающих и действительность, и «жизнь после жизни». Обычно такие персонажи являются порождениями ада, персонифицированными злыми духами, классический пример которых в русской литературе есть Воланд из «Мастера и Маргариты» Булгакова. С этим образом Распорядитель имеет концептуальное сходство: он «наделён авторским всезнанием» [Петелин 1999, 61]. Однако в отличие от Воланда он не вмешивается в людские дела, не изменяет ход событий, а лишь диктует правила жизни, предупреждает, напоминает о необратимости смерти.

На протяжении всего действия он технически выполняет разную работу в разных местах (железная дорога, бал в Москве, скачки в Петербурге, салон княгини Бетси), чего реальный человек явно делать не мог бы. Как зловещий призрак, он появляется в роковые моменты жизни персонажей: например, выходит из темноты и качает кресло, на котором до этого сидела Анна, теперь поющая на авансцене о разрушающейся жизни. В абсолютном молчании он стоит позади Анны после адской сцены в театре, провожая её к роковому пределу – к финалу её пути.

Его партии, состоящие из варьирования фраз: «Соблюдайте правила, добрые люди», «Не ходи туда, не ходи сюда», «Не ходите по путям», «Берегитесь» составляют лейтмотив всего мюзикла – лейтмотив предопределённости [Чевик 2016]. В своей начальной партии Распорядитель поёт: «Соблюдайте правила, добрые люди! / Это пригодится для божьего суда» [Чевик 2016], что коррелирует с эпиграфом романа Толстого («Мне отмщение, и Аз воздам») [Толстой 1970, 5]. Насчёт трактовки эпиграфа споров много, но очевиден его источник – библейский текст. В мюзикле для пролога выбраны как раз ключевые моменты: воздаяние за дела человеческие и божественное начало, которое этот суд совершит. То есть мюзикл вписывает роман в самый широкий контекст – экзистенциальный, бытийный. Каждая партия Распорядителя экстраполирует данную конкретную ситуацию на жизнь в целом: не просто поездка на поезде,

а проживание жизни, стремление к счастью; не просто скачки, а размышления о фатализме; не просто танцы, а движения, уготованные заранее каждому.

В этом свете уместно рассмотреть функционирование в тексте песни глагола «ходить», наиболее повторяемого и обыгрываемого. Например, в строках: «Не ходи туда, не ходи сюда / Не сходи с ума, не сходи» [Чевик 2016] – в контактной позиции оказываются однокоренные слова «ходи» и «сходи», отличающиеся на словообразовательном уровне одной приставкой, что даёт возможность для языковой игры, потому что на лексическом уровне глагол «сходить» участвует в образовании фразеологизма «сходить с ума», что глагол без приставки осуществить не может. Из-за большого сходства в звучании указанных однокоренных слов и частой повторяемости словоформы «не ходи», а также из-за быстрого темпа самой песни всё связывается между собой очень тесно и способствует расширению смысла глагола «ходить» в данном тексте. Сходить с ума – это не буквальное движение по дороге, а психологический, психический процесс. Аналогично и в партии Распорядителя: речь идёт не о действительных правилах движения, а о правилах поведения, проживания жизни, поэтому глагол «ходить» приобретает контекстуальное значение «делать, совершать что-либо».

Это позволяет утверждать, что образ Распорядителя имеет символическую, трансцендентальную природу, персонифицируя судьбу, а также нравственное начало. Причём, что важно, Распорядитель диктует как общечеловеческую этику, так и мораль узкого круга – высшего общества, а она, как мы знаем из романа, очень специфическая.

Образ высшего общества позволяет нам затронуть следующий ключевой момент для трансформации романа в мюзикл: речь пойдёт об акцентировании темы роли общественного мнения в жизни вообще и в жизни главных героев в частности.

Во-первых, это сцена бала из XXII–XXIII глав 1 части романа, где Вронский бросает Кити, увлекаясь Анной. В мюзикле общественные толки ведут всю сцену: начиная с перешёпывания о том, что Вронский должен сегодня просить руки Кити, заканчивая сводящим с ума громким осуждением. Помимо самой княжны

Щербацкой, повторяющей фразы: «Это мазурка?», «Я не понимаю...», «Так не должно быть!» – все присутствующие нагнетают обстановку репликами: «Он должен был!», «Какой позор!», «Нехорошо!», «Это скандал!» [Чевик 2016]. Если у Толстого ни слова нет об общем негодовании в этих главах, вообще о мнении окружающих насчёт неприлично сильно увлечённых друг другом Анны и Вронского (описывается лишь состояние Кити и то, что видит именно она), то здесь комментарии гостей бала сливаются в нагнетающийся шум. А после окончания мазурки Стива подходит к Анне, почти отрывая её от Алексея, сообщает ей о конце танца и о расстроившейся помолвке Кити и Вронского, после чего Каренина незамедлительно удаляется с фразой: «Это ужасно!» [Чевик 2016]. В книге никто и слова не сказал об этом, сама Кити точно не знала, какой конкретно шаг предпримет Вронский во время мазурки, только её мать надеялась именно на помолвку. Авторы мюзикла изменили обстоятельства, сделали ожидание помолвки очевидным, поэтому своим танцем Каренина и Вронский не просто унизили Кити, но и разрушили нечто уже сложившееся, что делает общественный резонанс острее, а зрителям становится легче его понять. То, что в книге лишь подразумевалось, на сцене оказалось вербализовано и визуализировано, причём настойчиво, для того чтобы максимально разъяснить ситуацию аудитории. А для зрителя ценно, когда спектакль представляет происходящее настолько реально, что позволяет психологически участвовать в процессе, находясь в зале [Ортега-и-Гассет 1991, 223]

Во-вторых, сцена вечера у княгини Бетси выглядит в мюзикле как манифест, в котором настойчиво излагается «программа» высшего общества, какой она была, по мнению авторов мюзикла. По романам Л.Н. Толстого у нас сформировалось представление о собраниях в салоне как о постоянных разговорах, перерастающих по большей части в сплетни. На это Распорядитель и настраивает гостей вечера: «Господа и дамы, как приятно меж собой / В мирном разговоре провести часок–другой» [Чевик 2016]. Правда, определение разговора как мирного является до известной степени иронией, так как мирный, невинный он только внешне, но по сути это обсуждения и осуждения, что доказывают сами гости салона: «Обсудить в беседе всё на свете» [Чевик 2016]. И немаловажна следующая строка, раскрывающая тему вариативности роли человека

в светской беседе: «Словно тот, кто судит, сам не может быть судим» [Чевик 2016]. И подтверждение вышесказанному мы действительно находим в романе в VI главе I части, где Толстой делает вывод о том, что «милый» разговор скучен, поэтому для продолжения беседы прибегают к «никогда не изменяющему средству – злословию» [Толстой 1970, 117]. В целом в мюзикле высшее общество показано таким, как и в тексте-оригинале. Отличие в том, насколько сильно форсирована одна и та же мысль в мюзикле: в течение сцены вечера у княгини Бетси звучит чрезмерно много нравоучений для главных героев, что превращает всё светское мероприятие в сплошной урок нравственности и лишает его естественности. Из уст Бетси и графини Вронской звучат готовые правила из кодекса высшего общества, полные лицемерия, притворства и ханжества: «Нам важно, чтобы связь казалась лёгким флиртом», «Нам всё разрешено, но в должной упаковке», «Во всём нужна манера, правильная мера, определённый тон», «Мы все должны прилюдно приличия соблюдать» [Чевик 2016].

В мюзикле партия Анны и Вронского противопоставлена морали этого общества, запрещающего им открытую любовь. Вронский описывает закон высших кругов так: «Не пойман – не вор», на что Каренина отвечает, что это лишь «гнусное условие» [Чевик 2016]. В этот момент они стоят на балконе, выше всех, клеймя свет и не вспоминая, как их поведение на балу опозорило и обидело Кити. Такое положение главных героев по отношению к остальным делает их возвышеннее не только пространственно, но и духовно; выразительная мизансцена способна создавать художественный образ [Ремез 1963, 128]. К слову, Анна до конца второго акта, до диалога с самой Кити, не будет вспоминать об этом, хотя по сюжету романа она говорила с Долли о случившемся на балу на следующий день. Соответственно, в мюзикле опущен основной разговор Анны с Вронским на этом вечере, где она просит его вернуться в Москву и просить прощения у Кити. Об этом случае говорят все вокруг, но не виновные, что делает их просто несчастными влюблёнными, живущими в неправильном обществе. Кроме того, чувства Анны заранее и слишком доведены до пика и откровенности. Если в романе на предложение Вронского исчезнуть из её жизни, она отвечает: «Я не хочу никуда прогонять вас» [Толстой 1970, 122], то в мюзикле уже

имеет место история Ромео и Джульетты: «О нет! Помилуй Боже! / Тогда не стоит жить!» [Чевик 2016].

В-третьих, показательной является и следующая сцена – параллельные диалоги Вронского с матерью и Анны с Карениным. Сцена разделяется декорациями и светом на два пространства – на дом Вронского и дом Карениной, но они объединяются общим эмоциональным состоянием обоих героев, которые исполняют похожие музыкальные партии. По сути, такой сценический приём можно назвать монтажом, о сильных выразительных возможностях которого ещё в первой половине XX века писал С.М. Эйзенштейн: в мюзикле как раз имеет место случай, когда «каждый монтажный кусок» является не чем-то безотносительным, а «частным изображением единой общей темы» [Эйзенштейн 2024, 7]. Мюзикл в упомянутой сцене вводит параллельный нарратив, что оправдано и уместно, так как ситуация одна, она касается как семьи Вронского, так и семьи Анны, и одновременное развёртывание одной истории с двух сторон сразу даёт зрителю полную картину, увеличивает напряжение и усиливает лейтмотив общественной молвы и правил, который создаётся, с одной стороны, Алексеем Александровичем, твердящим о соблюдении приличий, а с другой стороны, графиней Вронской, настойчиво повторяющей сыну об опасности того, что слухи о непристойном романе дойдут до двора. Оба героя беспокоятся о репутации, о внешних обстоятельствах, а влюблённую пару волнует, напротив, внутренняя сторона – их чувства, обуздать которые они уже не хотят, поэтому в актёрах видно еле скрываемое удовольствие от подозрения их в любовной связи, и поэтому они притворяются, будто не понимают масштаба проблемы: «Я хочу дать Вам добрый совет: / Глупо говорить о том, чего нет» [Чевик, 2016]. Ещё более усиливается накал страстей с ускорением и увеличением громкости музыки.

В-четвёртых, продолжает тему форсирования общественного мнения следующее допущение. Признание Анны мужу в своей измене после скачек происходит в романе между супругами наедине по дороге домой в карете, но режиссёру мюзикла нужно максимально увеличить общественный резонанс, поэтому признание Анны, произнесённое ею прямо на месте проведения скачек, слышат абсолютно все, что превращает догадки в факт, а порицание делает

ещё более уверенным. Хотя в мюзикле сильно трансформированы все сцены из романа, но акцент на общественной теме, на том, что герои всегда находятся в центре внимания, на постоянных обсуждениях и осуждениях актуализирует один из важнейших мотивов романа – мотив «зрелища» [Ветловская 1979, 20–22]. И то, что Анна при всех призналась мужу и сразу же, снова при всех, начала свою сольную партию о свободе, своим нежизнеподобием, своей театральностью как раз подчёркивает, что жизнь – это игра, зрелище, где проводится деление на «исполнителей» и «зрителей», как заметил Алексей Александрович в главе о скачках [Толстой 1970, 179].

В-пятых, скандальное посещение Анной театра является самой «агрессивной» и гиперболизированной сценой в мюзикле, которая ярко подчёркивает отчуждение Карениной от общества, даёт понять, что нормальной жизни у неё не будет. На сцене мы видим не просто презрение к ней, нежелание сидеть рядом с опозорившей себя женщиной, но просто какие-то дьявольские танцы: Анну кидают из стороны в сторону, катают по сцене на креслах, повторяя очень грубые ругательства. Вся эта атмосфера гонения и ярости усиливается красным фоном, постоянно мигающим светом. После этого становится понятно, что Анна больше не сможет жить в ладу с обществом. В слезах и наполовину в полубреду, наполовину в просветлении Каренина слушает арию Патти в театре: «Я изнемогаю, / От любви сгораю. / О возлюбленный мой! / Как смерть она сильна!» – что открывает ей глаза на её жизнь [Чевик 2016]. Анна начинает сходить с ума и искать роковой предел, потому что с той силой любви, как у неё, ей в этом мире условностей не место.

Таким образом, причина самоубийства Анны сделана очевидной: нет стольких сцен ссор с Вронским, как в романе; нет беременности и болезни; нет огромного количества самоистязаний; нет ужасной ревности и мнительности, зато есть несправедливое, ужасное общество, которое задушило удивительную героиню и её удивительную любовь.

Из противоречивой, сложной, реалистической истории Карениной, написанной Толстым, в мюзикле сделана романтизированная версия сюжета об идеальной любви, за которую героине даже не стыдно. Это не соответствует роману, но оправдано жанром, который требует ярких, популярных, трогательных песен. А

история в такой подаче будет однозначно понята, Каренина однозначно вызовет сочувствие, так как представлена красивой, необыкновенно любящей женщиной, ставшей жертвой жестокого общества.

Повторим, что мюзикл из-за своей зрелищности, которая требует много затрат, – это коммерческий проект, который должен привлекать как можно больше зрителей. И в мюзикле «Анна Каренина» есть многое: намёк на высокую философскую мысль и оригинальность благодаря фигуре Распорядителя; красивая история любви благодаря сглаживанию углов в оригинальном характере Анны; любимый всегда и понятный конфликт героя и общества благодаря форсированию темы молвы и светской морали. Из всего романа в мюзикле выбрано несколько основных акцентов, которые повторяются из песни в песню, а также введён дополнительный персонаж, проводник-Распорядитель, «сводящий своды» мюзикла, благодаря чему при сокращении и упрощении «Анна Каренина» в форме мюзикла выглядит вполне как цельное произведение, хотя, конечно, произведение не толстовское.

Источники

Толстой 1970 – Толстой Л. Н. *Анна Каренина*. М., 1970.

Чевик 2016 – Чевик А. *Анна Каренина*. URL: <https://rutube.ru/video/122ffbb92d7cc1b78588746f3ed5e849/?t=2> (дата обращения: 13.03.2024г.).

Литература

Беньямин 1988 – Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* // Киноведческие записки. 1988. № 2. С. 151–173.

Ветловская 1979 – Ветловская В.Е. *Поэтика «Анны Карениной»* // Русская литература. 1979. № 4. С. 17–37.

Кремнева 2017 – Кремнева А.В. *Интертекстуальность, интердискурсивность, интермедийность: точки соприкосновения* // Филология и человек. 2017. № 2. С. 57–71.

Ортега-и-Гассет 1991 – Ортега-и-Гассет Х. *Эстетика. Философия культуры*. М., 1991.

Петелин 1999 – Петелин В. *Конец тридцатых годов* // Булгаков М.А. Собрание сочинений в 10 томах. Том 9. Мастер и Маргарита. М., 1999. С. 5–88.

Ремез 1963 – Ремез О.Я. *Мизансцена – язык режиссера*. М., 1963.

Тушинцева 2015 – Тушинцева И.А. *Так ли прост мюзикл? К проблематике жанра* // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 94–101.

Эйзенштейн 2024 – Эйзенштейн С.М. *Монтаж (1938)*. М., 2024.

**INTERPRETATION OF LEO TOLSTOY'S NOVEL
"ANNA KARENINA" IN THE MUSICAL OF THE SAME NAME:
FEATURES OF THEATRICAL ADAPTATION AND THE PROBLEM
OF SIMPLIFICATION OF LITERARY CLASSICS**

© **Kochetova Lidiya Vitalievna** (2024), ORCID: 0009-0000-5643-448X, Bachelor of Philological Sciences, Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod (23 Prospekt Gagarina (Gagarin Avenue), Nizhnij Novgorod, 603950, Russian Federation), lidiya-kochetova@inbox.ru

This article is devoted to the analysis of the interpretation of Leo Tolstoy's novel "Anna Karenina" in the Russian musical of the same name staged in 2016. The research takes place in the context of the problem of intermediality and simplification of literary classics as a result of its translation into the language of another art aimed at the mass audience. The author examines how the theatrical production transformed the novel. The article identifies two key points for this interpretation: firstly, the invented image of the Manager as a personification of fate and morality, whose parties are the leitmotif of the whole performance, brings particular situations to the existential level; and secondly, the emphasis on the topic of public opinion, which entailed a change in the system of characters, the motives of the characters. The author reveals this aspect by analyzing five important scenes: a ball in Moscow; an evening at Princess Betsy's; conversations between Karenina and her husband, as well as between Vronsky and his mother; horse races; and Anna's arrival at the theater. In the course of the analysis, the author draws attention to both the libretto, which is a verbal part of the interpretation of the novel, and the dramatic action, choreography, and stage design involved in the interpretation nonverbally. Through comparison with the novel and taking into account the genre specifics of the musical, the author comes to the conclusion that Tolstoy's Anna Karenina was intermediately adapted for the mass audience by simplifying the psychological portrait of the main character, shifting semantic accents, and introducing his own leitmotif image.

Keywords: Anna Karenina, musical, intermediality, theatrical adaptation, popular culture.

Поступила в редакцию 11.04.2024

РЕЧЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СИМФОНИИ-ДЕЙСТВА ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА «ПЕРЕЗВОНЫ»

© **Терешкина Дарья Борисовна** (2024), ORCID: 0000-0002-2079-1116, SPIN-code: 8928-3482, доктор филологических наук, профессор, Российская академия народного хозяйства и государственной службы (РАНХиГС) при Президенте РФ (Новгородский филиал) (Новгород, Россия), terdb@mail.ru

В статье предлагается рассмотрение симфонии-действия Валерия Гаврилина (1939–1999) «Перезвоны» как единства музыкального и словесного текста, а также вариаций исполнения произведения разными российскими коллективами. Ставятся вопросы о композиции и смысле произведения, единстве и последовательности его частей, их характере в зависимости от положения в общем цикле. Осуществляется анализ текста симфонии-действия, утверждается мысль об адекватности понимания авторского замысла лишь в случае полноценной рецепции вербального текста произведения. Знаток и страстный почитатель народного творчества, Валерий Гаврилин отказался от буквального воспроизведения фольклорных текстов и мелодий и создал авторское произведение, в котором фольклор стал основой и источником вдохновения композитора. Включенность симфонии в литературное поле задана самим автором: имя Василия Шукшина значится на титульном листе партитуры «Перезвонов», а широта представленных реалий и впечатлений русской картины мира соотносится с художественным миром произведений писателя – современника и единомышленника композитора.

Ключевые слова: В. Гаврилин, симфония-действие «Перезвоны», фольклор, синкретизм, диалог, хор, молитва.

Валерий Александрович Гаврилин (1939–1999) – выдающийся советский и российский композитор, во многом определивший характер русской музыки второй половины XX в. Народный артист РСФСР, автор музыки к четырем балетам, более чем полтора десяткам фильмов, инструментальной и вокальной музыки (симфоний, вокальных циклов, хоровых произведений и др.). Большой мастер в работе с фольклорными источниками, В. Гаврилин обоснованно считал себя и фольклористом: в Ленинградской консерватории он был учеником выдающегося знатока фольклора Ф.А. Рубцова [Демидова 2014, 63–70], много раз участвовал в фольклорных экспедициях в Псковскую область¹, Лодейнопольский район Ленинградской области,

¹ «Псковские впечатления композитора (вернувшегося из фольклорной экспедиции 1959 г. – Д.Т.) получили яркое отражение в его творчестве. Особенно

в Тверскую землю; выработал собственную систему нотирования народных песен, много раз объяснял своё отношение к фольклору как к «музыке жизни» в многочисленных интервью [Гаврилин 1984] и личных записях, которые сейчас только начинают публиковаться.

«Симфонию-действие» «Перезвоны» (за неё композитор получил в 1985 г. Государственную премию СССР) Валерий Гаврилин написал в 1981–1982 гг. [Михеева], будучи уже зрелым мастером, посвятив сочинение Владимиру Николаевичу Минину, народному артисту СССР, прославленному руководителю хора, дирижёру и педагогу, с которым В. Гаврилин обсуждал замысел симфонии-действия и этапы его создания и по заказу которого писалось сочинение. Полное название произведения – «Перезвоны. По прочтении В. Шукшина. Симфония-действие для солистов, большого хора, гобоя и ударных» [Гаврилин 1985]². 17 января 1984 г. в Большом зале Ленинградской филармонии состоялась премьера «Перезвонов», сопровождавшаяся грандиозным успехом, и с тех пор сочинение исполняется с завидной регулярностью. Считается одним из наиболее сложных произведений; исполнение его под силу только очень подготовленному коллективу. В России его исполняют Государственная академическая хоровая капелла России имени А.А. Юрлова, Государственный академический русский хор имени А.В. Свешникова³, Государственная академическая певческая

сильно повлияли фольклорные традиции этого региона на процесс создания “Русской тетради” и “Перезвонов”» [Демидова 2014, 139].

² Здесь и далее текст партитуры цитируется по этому изданию.

³ Гаврилин В. Перезвоны. Государственная академическая хоровая капелла России имени А. А. Юрлова, Государственный академический русский хор имени А.В. Свешникова, дирижёр – народный артист России, профессор Геннадий Дмитриак. Видеозапись сделана во время концерта в зале «Зарядье» 2 ноября 2022 года. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3K3zVEz0inY> (дата обращения 14.04.2024).

капелла Санкт-Петербурга⁴ и некоторые другие коллективы⁵.

Обращение к текстовой части симфонии обусловлено несколькими причинами.

Во-первых, В. Гаврилин в своем творчестве был чрезвычайно внимателен к слову. Композитор был литературно одарён. Писатель Виктор Курбатов, с которым В. Гаврилин был дружен и проводил многочасовые беседы, говорил, что если бы Гаврилин не стал композитором, он был бы писателем [Великжанин 2019]. Литературное наследие Гаврилина обширно: это дневники, записки, эссе, вступительные статьи, интервью [Гаврилин 2005].

Во-вторых, подзаголовок симфонии («По прочтении В. Шукшина») предполагает прямое обращение к литературным текстам современника В. Гаврилина, великого русского писателя, режиссера, с творчеством которого Гаврилин работал еще в 1979 г. при написании музыки к спектаклю «Степан Разин» по приглашению знаменитого артиста Михаила Ульянова. Однако литературное наследие Василия Шукшина стало последним важным толчком к завершению цикла, который В. Гаврилин задумывал еще в 1966 г. По собственному признанию композитора, идею симфонии подсказал ему еще один литературный шедевр – «Севастопольские рассказы» Л.Н. Толстого [Гаврилин 1984]. Таким образом, литературная основа симфонии-действия «Перезвоны» позволяет говорить о тексте цикла как самоценной его составляющей.

В-третьих, в речевую организацию произведения входит и текст партитуры симфонии-действия. Сложно организованное целое,

⁴ Гаврилин В. Перезвоны. Певческая капелла Санкт-Петербурга. Дирижёр – Владислав Чернушенко. Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга. 14 января 2009 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Cd79aoUMrJg&t=1840s> (дата обращения 14.04.2024). Уникальной в своем роде является запись исполнения этим коллективом симфонии-действия в разгар пандемии 2020 года (URL: https://www.youtube.com/watch?v=00NDx_s-7Qc (дата обращения 14.04.2024)). В совершенно пустом зале артисты пели невидимым зрителям, выходили на поклон в абсолютной тишине и кланялись «народу», которого не было. В этом исполнении, запись которого посмотрели в интернете 12 тысяч человек, «Перезвоны» приобрели совершенно мистическое звучание.

⁵ Гаврилин В. Перезвоны. Хор Московской консерватории, Московский государственный академический камерный хор, дирижёр – Тимофей Гольберг, 27 апреля 2018, Концертный зал имени П. И. Чайковского. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=afStupF-cGQ> (дата обращения 14.04.2024).

партитура представляет собой гипертекст (нотный текст, слова, которые слышит слушатель в произведении, авторские указания для солистов и музыкантов), в котором слово композитора становится средством коммуникации с исполнителями и дирижером, чтобы замысел был воплощен максимально полно. Таких указаний в тексте партитуры «Перезвонов» очень много. Они касаются пояснений о характере воспроизведения тех или иных звуков, длительности их звучания, вариантов окончания целых номеров, выбора исполнителей в том или ином номере, соотношения верхних и нижних голосов и т.д. Примечательно, что обилие авторских ремарок в тексте отнюдь не свидетельствуют о жесткой воле автора по поводу неукоснительности соблюдения его предписаний; напротив, авторские пояснения В. Гаврилина касаются именно возможностей варьирования сценариев исполнения: большинство из них имеет рекомендательный характер, а в музыкальном языке партитуры преобладают термины «свободно», «без принуждения», «импровизационно». В сцене «Молитва», где пение хора сопровождает чтение текста декламатором, авторское указание таково: «В ритмическом соответствии текста и музыки автор полагается на интуицию исполнителей. Характер декламации – торжественный и тревожный» [Гаврилин 1985, 116]. Эта своего рода «рамка текста», состоящая из авторских комментариев, полностью соответствует сути фольклорного творчества: оно должно диктоваться условиями здесь-и-сейчас исполняемого произведения, в котором свобода и радость переживаемого действия важнее, чем воля создателя произведения. «Вслед за русскими классиками Гаврилин полагает искусство жизнью, оно ценно не само по себе, но лишь в связи с ней. Поэтому музыка (фольклор в особенности), как одна из форм жизни, немислима для него вне контекста, вне исполнителя» [Рябева 2011, 18].

Наконец, еще одно указание на важность слова в синкретичном тексте «Перезвонов».

Симфония-действие создавалась для хора В. Минина. Легенда в русском хоровом исполнительстве, Владимир Минин чрезвычайное значение отводил звучащему в музыкальном произведении слову. «Для В. Минина существует только одна универсалия, выраженная в соотношении "слово–звук–мысль". По его мнению, при отсутствии такого симбиоза "исполнение не поднимается до акта художественного творчества... слушателю преподносится звучащая

оболочка слова" <...> Искусство дирижёрской интерпретации В. Минина есть искусство интонируемого смысла» [Байкова 2018, 126].

О важности тщательной работы исполнителей над речевой организацией произведения говорят музыковеды: «...когда человек знает, что сказать, он всегда скажет хорошо. В народном общепринятом понятии песни не поются, а «сказываются». Сказывая песни, певцы глубоко проникают в смысл повествования, передают его искренне, со всею полнотою чувств, так, как в жизни... во время пения каждое произносимое слово, в отличие от разговорной речи, как бы укрупняется, увеличивается в объеме» [Барабаш 2015, 23]. Стоит отметить, что руководители коллективов, сегодня исполняющих «Перезвоны», требуют от солистов очень четкой дикции и внимания к оттенкам произносимых и пропеваемых слов (в «Перезвонах» на равных существует то и другое).

Симфония-действие «Перезвоны» рассчитана на большой хор (две группы сопрано, альты, тенора, басы), солистов (сопрано, тенор, мужской голос декламатора, дискант), ударные (барабан, треугольник, малый барабан, кнут, бубен, тарелки, большой барабан, там-там, колокола). Элементы театрализации исполнения, которого так желал изначально В. Гаврилин, реализуются в переходах групп хора из одной части сцены в другую, чередованием отведенных им мест, выходах и уходах солистов, исполнении части номеров сидя, в звукоподражаниях (кукушке, петуху, корове, лошади, кошке), в выразительных жестах и мимике в некоторых номерах, в топоте (в последнем номере – «Дорога»), а также в многочисленных звуковых вариациях в самом музыкальном тексте (подражание колоколу, пению птицы, пляске, разговору и т.д.).

Симфония-действие представляет собой цикл из двадцати номеров разного характера, объединенных идеей, выраженной самим автором:

1. Весело на душе
2. Смерть разбойника
3. Дудочка
4. Ерунда
5. Дудочка
6. Посиделки
7. Дудочка
8. Ти-ри-ри
9. Дудочка

10. Воскресенье
11. Дудочка
12. Вечерняя музыка
13. Дудочка
14. Скажи, скажи, голубчик
15. Страшенная баба
16. Белы-белы снеги
17. Молитва
18. Матка-река
19. Дудочка
20. Дорога

Номера могут исполняться отдельно, но чаще всего они, будучи продолжением друг друга, составляют единый (без пауз, с перетеканием мелодии из номера в номер) музыкально-речевой и шумовой текст, в котором роль интерлюдий при смене темы и настроения играет «дудочка» (соло гобоя). Примечательно, что дудочка, традиционно связываемая с образом пастуха, одиноко переживающего свою отдаленность от людей, воспринимается как человеческий голос и также составляет если не речевой, то человеком (его дыханием) воспроизводимый звуковой пласт музыкального текста.

По словам самого В. Гаврилина, «сюжетно "Перезвоны" – это картина жизни человека. Есть такой эпизод в "Севастопольских рассказах" Л. Толстого: солдат шел в атаку, вдруг его что-то толкнуло в плечо. Он упал — и вся его жизнь прошла перед ним. Дальше в рассказе идет описание этой жизни с подробностями и деталями. И в заключение Толстой пишет только одну фразу: "Он был убит пулей наповал". Вот этот эпизод подсказал мне идею конструкции "Перезвонов", идею калейдоскопа разных картин. Каждая часть – это отдельная картина. Обрамлено это все двумя частями, в которых музыка носит характер поступи, дороги» [Гаврилин 1984].

В партитуре симфонии есть указание В. Гаврилина на авторство текстов, составляющих цикл: «тексты первого раздела части "Смерть разбойника" до слов "Потерял-терял" и части "Посиделки" подлинно народные. Текст части "Молитва" составлен из фрагментов "Поучения Владимира Мономаха" (в переводе Д.С. Лихачева) и канонических песнопений. Текст первого раздела части "Матка-река" до слов "потерял-терял" сочинен А.А. Шульгиной. Остальные части написаны В. Гаврилиным с частичным использованием фрагментов

русских народных песен» [Гаврилин 1985, 4]. Однако, согласно проведенным исследованиям [Демидова 2014], в «Перезвонах» собственно фольклорных текстов очень немного, это в основном фрагменты народных песен, мастерски интерпретированных автором. «В отличие от неофольклористов, Гаврилин обращается не к архаическому фольклору, а к современному, не к цитатам, а к интонациям, не к новым принципам и средствам композиции, а к традиционным» [Рябева 2011, 15].

Попытки осмыслить целиком симфонию-действие были предприняты сразу после первого исполнения произведения [Ганичев 1994]. Но это в основном эмоциональные отклики на действие в целом, попытка зрительской рефлексии происходившего на сцене. В нашу задачу входит анализ текста «Перезвонов» во всей его многомерности, как на уровне частей, так и в контексте всего сочинения, в том числе в акте его исполнения.

Открывается симфония стремительной скачкой первого номера. Лейтмотивом звучащая фраза «Весело на душе!», повторяющая ритм стука копыт, в сочетании с минорным ладом, тревожным ритмом малого и большого барабанов, звоном бубна, изображающего бубенцы саней, звукоподражательными повторяющимися фразами («ходом – водом», «цок-цок-цок», «э-э-э-гей!») и в высшей степени тревожной по семантике лексикой, становится выражением мнимого веселья. В пьяном угаре, разгульной оргии, когда «вожжи натянуты», а у седоков «кони дарёные», «слёзы солёные», «души палёные», «руки калёные», когда несущиеся вскачь «горько заплакали», а «благая весть» соседствует с ласкающей похоть мыслью: «Любушка с нами есть», возглас: «Силы небесны!» рифмуется с крамольным «глазки твои прелестны!» Здесь и пироги «С луком, с перцем, / С собачьим сердцем», и «доля горячая», «сила могучая», а веселье сопровождают «тучи гнетучие» и «огни летучие».

Чёрен на теле крест,
Весело на душе,
Громы сошли с небес,
Весело на душе!

Веселье достигает предела, нарастает сила звука, с переходом на высокие, визжащие голоса, и вдруг – слом ритма. Величественно-угрожающе (*maestoso minaccioso*) вторгается новая реальность: заявляющий о себе inferнальный мир, сопровождающий веселье:

«Дорогою двурога / Гуляет по небу луна, / Бледнее мёртвого она. / Идут дорогою двурогие / За нами с кривдой сатана / Идут дорогою»⁶. И наконец человек задумывается о душе: «В наши души гадью плёвано, / Грязно! / Наши думы водкой чищены!» Пьяные гуляки, шатаясь влево и вправо, падают навзничь и смотрят на небо. Но там – кроме «рогатых, мордатых» «с кривдой сатаны» никого нет, а «с ними – смерть сама». Ощущение ужаса переходит в видение преисподней: «В ад ворота открываются. / Скрыпно! / Негасимы печи там горят. / Смрадно! / Ни тепла от них, ни холода. / Душно!» И здесь начинается первый бой колоколов («Бом-бом-бом!», – поёт хор), где-то далеко, на фоне, напоминающий о том, что во всяком деле, самом низком, есть струна, возвещающая человеку о божественной ипостаси жизни. Там-там, согласно партитуре, сохраняющий «вибрацию, насколько возможно», изображает исходящее из умирающего человека последнее дыхание.

Разгул, оргия, до белой горячки, скачка, потом почти агония, где человек находится в толпе таких же грешников, в веселье несущихся в ад, переходит в первый сольный номер. Всеобщее «мы» сменяется личной песней «Смерть разбойника». И это смерть не просто одинокого человека (потому что пировать можно толпой, а умирает человек всегда один), а смерть разбойника, веселье своё устроившего на беде других, на «кривде» и служении сатане.

Второй номер симфонии-действия представляет собой сочетание двух словно взаимоисключающих начал: разбойничьей песни-плача и лирической песни с главной темой любви – к женщине и к матери, уже умершей. Кажущаяся несовместимость двух фольклорных жанров преодолевается пронизывающей всё действие-симфонию концепцией нераздельного сочетания в душе человека темных и светлых начал, их попеременной актуализации по воле человека и по Божественному предопределению. Разбойничья песня, исполняемая

⁶ Кривда (персонифицированное зло, антипод правды) упоминается В. Гаврилиным в рассказе о том, как он, когда был ребенком, услышал фрагмент духовного стиха «Голубиная книга» [Демидова 2014, 14–15]. По воспоминаниям вдовы композитора, Н.Е. Гаврилиной, это четверостишие целиком сочинено композитором и отражает главную идею номера и цикла в целом: «Философская линия "Перезвонов" связана со столкновением двух противоборствующих начал жизни – добра и зла, духовного и бездуховного <...> Здесь находит воплощение мотив искупления через противопоставление небесного пути и земной дороги» [Демидова 2014, 16].

тенором соло протяжно, ритмически свободно, *conspirito* (с увлечением, жаром, воодушевленно), с просьбой грешника к «братцам-разбойничкам» схоронить его меж трех дорог на «перекресточке», с сабелькой в правой руке и с любимым конём в голове, отделяется от второй части номера словами, которые декламирует чтец (обычно пожилой исполнитель из хора либо приглашенный артист): «Боже! И зачем бы тебе не простить меня, не снять с меня проклятия своего? Ибо вот я лягу во мраке, завтра поищешь меня – и не найдешь. Так зачем бы тебе не простить меня, Боже?» Это не каноническая молитва с просьбой к Богу о прощении, а личное обращение лирического героя к Богу как равному «старшему товарищу», которому самому будет жаль человека, не прощенного Им и безвозвратно ушедшего от Него. Это обращение наделяет Бога большей, нежели принято считать у православных, человечностью, фактической равнозначностью Его простому смертному в сфере эмоций.

Эти слова, произносимые чтецом, являются первым эпизодом, не сопровождаемым музыкой. Таких фрагментов в симфонии два. Номер 17 («Молитва») – большой текст, читаемый, а не поющийся. Отметим здесь, что голос, не положенный на мелодию, – это речь одного, частного человека. А потому исповедальность, личное богообщение становится важной частью «Перезвонов», где большинство голосов вплетено в общий хор, за счет чего человек может «скрыться» в общности. Даже если песня поётся одним человеком наедине с самим собой, это всё равно обобщение. Песня (в том числе лирическая) всегда надындивидуальна. В этом её спасительная для человека сила: поющий вписывает себя в народный опыт, потому что он произносит то, что кто-то уже пел когда-то и, следовательно, переживал подобное.

После слов чтеца с просьбой к Богу о прощении песнь разбойника сменяется лирической песней с совершенно хрустальной мелодией (Валерий Гаврилин, как известно, один из лучших мелодистов в русской музыке XX в.) и невероятно светлыми словами о любимой, называемой ласково «рыбкой», упущенной героем, потерявшим ятеря (рыболовные сети), и о матушке, пребывающей на небесах:

Потерял, терял-терял, золотые ятеря!

Где ты, рыбка, ходишь, что ты к мальчику не выходишь?

Я молоденький парнёк, я принес тебе цветок,
Мудро наставленье, милой матушки благословенье.

Ах, качи, качи, качи, что захочешь – получи!
С неба глянет солнце, сядет матушка у окна.
С неба спущено письмо, не прочитано оно,
А когда прочтется – в небе матушка улыбнется.

В разных вариантах исполнения симфонии-действия две части второго номера поются либо двумя разными тенорами, либо одним исполнителем⁷. Во втором случае, как нам представляется, гораздо более определенно звучит идея цикла: перерождение одного героя, его возвращение к себе истинному, утерянному в лихом угаре разбойничьей оргии.

Два куплета лирической песни сопровождаются имитируемым хором колокольным звоном («Бом-бом-бом-бом-бом») и перезвоном, т.е. переключкой праздничных колокольных звонов в разных церквях: «У Макарья звонят, у Егорья звонят, у Николы звонят! бьют часы, говорят!» Действо переносит нас в горный мир, в котором не связанные друг с другом видения, как во сне, вспыхивают солнечным, лазоревым светом и, сопровождаемые церковным звоном, погружают героя в сны-воспоминания, где разворачивается картина прожитой им жизни.

В первый раз интерлюдией звучит дудочка. Одинокий голос, жалобный, с нисходящей свободной пасторальной мелодией с причудливым ладом, форшлагами-«всхлипываниями», ферматами и замедлениями, совершенно усыпляет, умиряет страсти и очищает чувства, словно готовые к перерождению.

И далее звучит детская потешка. Напоминание о матери воскрешает в памяти связанные с нею слова, напевы, игры с маленьким ребенком, только постигающим мир и радостно отличающим вымышленное, игровое, от реального. Номер четвертый, «Ерунда», исполняется *burlando*, т.е. «без принуждения,

⁷ В Петербургской капелле последовательно выдерживается второй вариант. На последние два куплета номера из другого конца зала выходит второй тенор и поёт «светлую» часть партии, уходя после этого в другую зону зала и присоединяясь к хору. В московской традиции партия «разбойника» не разбивается на два разных голоса, её полностью исполняет один тенор.

свободно, шутя». Сопровождаемая звуковыми фоновыми «бом-бомы-бом, бомы-бом» и «та-ра-ми, та-ра-ми», имитирующими подбрасывание малыша на коленях, потешка разворачивает сказочный аспект привычной, осязаемой реальности: козу, идущую с товарами, летящего по поднебесью какого-то Тита⁸, Ивана, который носит сарафан, и Марьюшки, одетой в штаны, Федула, который «и не думал, а надул», блина в печке, на который «надо рот шире Иверских ворот». «Кучерский» возглас: «Тр-тр-тр!» в имитируемой скачке, напевка: «Тири-рим-тири-рим», повторяемая, в том числе с зажатым носом, постоянное «бом-бом-бом» в басовой партии, «Да-а-а-а!», исполняемые всем хором с подвыванием (glissando) на сфорцандо, – веселье дурачества сопряжено с радостью жизни, даже если заканчивается это веселье важным басом, произносящим: «Ерунда!» «Смех и слезы, – по утверждению В. Гаврилина, – самое древнее из всех интонационных истоков» [Демидова 2014, 69].

И опять дудочка, вырывающая героя из одного воспоминания и переносящая в другое – в посиделки.

Напев «ти-ди-ди-ти-ди-ди» (в сноске автором указано – «неопределенные по произношению согласные») [Гаврилин 1985, 45]) отсылает к традиции народного пения «под язык», то есть сопровождение хором основной песни вместо гармонии или другого инструмента, за отсутствием оного [Демидова 2014, 21–22].

...Зелена зелёна веточка
Не гнется, не качается.
Без тебя, мой милый дroleчка,
Не спится, не гуляется...

Лирическая песня на посиделках – конечно, о любви, о страхе её потерять, о девичьей гордости и притом её же нежности⁹.

Дудочка, здесь звучащая свободно и спокойно, перемежает сцены посиделок.

⁸ Тит – один из излюбленных персонажей фольклорных текстов Вологодчины, родины композитора. В. Гаврилин не раз будет обращаться к этому образу [Демидова 2014, 8–9].

⁹ Об одном из источников некоторых фрагментов номера (книге В.С. Бахтина «1000 частушек Ленинградской области, записи 1954–1968 гг.») см.: Демидова 2014, 59–60.

Следующий номер – «Тири-ри» – тоже своего рода словесная «ерунда», в которой нет ни малейшего смысла, но это игра уже взрослых людей: на полутонах, интонации, недосказанности. Слова «туды-сюды», «тири-ри-ри», «года-ягода», «дробы, раб-рай», возгласы «А! А-а-а!» «Э! Тррррр!» и выдохи «Хо!» попеременно разными группами хора – вся эта звуковая смесь произносится с целой палитрой оттенков, согласно авторским указаниям в партитуре: грациозно, с юмором, «убедительно», «с укором», «жалобно», «по мере крещендо интонировать всё выше и выше» и др.

Широкое и нежное пение дудочки предваряет следующий номер – «Воскресенье».

Здесь фоном постоянно звучит переключка звуков «дин-дин» и «дог-дон», изображающих колокола, а песней исполняется «Палочка-считалка» о галке, возвещающей воскресный праздник.

...Говорила мама:
«Ходи, детка, прямо!
В волосах гребенка,
Не смотрю в сторонку».

А под нашей крышей
Завелися мыши.
В воскресенье праздник!
Будут перезвоны!

Размещенные в разных концах зала, группы исполнителей перекликаются возгласами: «Ау-ау-ау!» (с разными вариантами мелодий). Перезвоны, таким образом, – это не только колокольные звоны церквей, но и голоса людей, сопровождающие их обычные занятия, повседневную жизнь. Дудочка со свободно, экспрессивно звучащей мелодией вписывается в эту летнюю «лесную», аукающую звуковую картину жизни.

Наступающий вечер несет новые голоса. Следующий номер симфонии – «Вечерняя музыка», исполняемый *doloroso* (с болью, тоской, печально), – не содержит семантически значимых слов. Повторяющиеся звукоподражания звону: «Дин-дон-дин-дон» и возгласов: «А-а-а-а» сопровождают пение-плач сопрано, в котором звучит только одно слово: «Тьяра-тьяра». Это может быть аллюзией на чье-то имя или крик птицы – не столь важно; жалобный, страдальческий женский возглас полон глубокой печали и нежности.

Протяжная интерлюдия дудочки предваряет следующий, один из самых лиричных номеров цикла: «Скажи, скажи, голубчик», исполняемый также *doloroso* – печально, тоскующе, с внутренней болью.

Скажи, скажи, голубчик,
Скажи, кудрявый чубчик,
Где ты живешь?
Что ты поёшь?
Что не заснешь?

...

Приходит сон из семи сел,
На лавку лег, на правый бок.

Мурлычет кот,
Ходит дрема у ворот.
Под вечерний звон
Сходит с неба сон.

Слова песни сопровождается убаюкивающим «баю-баю, баю-баю», произносимым к концу номера шепотом. Отзвуки этой музыкальной сценки обнаруживают сходство с записанной В. Гаврилиным на Вологодчине колыбельной, исполнявшейся замечательной песенницей С.В. Рябковой, а также с собственным воспоминанием композитора о своей крёстной матери, А.А. Кондратьевой, в тяжелый 1946 год на Рождество Христово рассказавшей ему перед сном духовный стих «Голубиная книга» [Демидова 2014, 13–15]. Нежность и тихая мерность песни погружают героя в глубокий сон, где его поджидает испытание.

Следующий, пятнадцатый по счету, номер – один из наиболее экспрессивных в центральной части цикла и симфонии-действе в целом. Он и один из самых объёмных. Имеющая название «Страшенная баба» (фраза эта становится и лейтмотивом текста номера, повторяясь с вариациями не менее пятнадцати раз), эта драматическая сцена симфонии имеет свою драматургию, образный ряд, смысл и идею. Начинается он как классическая детская страшилка:

Страшенная баба на лавке сидела,
Страшенная баба в окошко глядела,
Страшенная баба сидела без дела,

Страшенная бабища нас углядела.
Страшенная бабища с лавки вскочила,
Страшенной рукой страшный нож наточила,
Страшенная баба страшенно вскричала,
Страшенно взмахнула страшным мочалом...

Основной текст номера сопровождается возгласами «Мяу-мяу-мяу-мяу!», «Кис, кис!», «Тритатушки, тритата!», попеременным пением то solo, то tutti и постепенно переходит в сцену противостояния «страшенной бабищи» коту, которого злая героиня называет «нечистым» и пытается извести его. Подоспевшие на помощь ребята спасают кота, подпустив к нему «волшебную кошку», что заканчивается их взаимной любовью и венчается громкой свадьбой. Величественно, торжественно хор славит молодоженов:

Тритатушки, тритата. Ура!
Вышла кошка за кота. Ура!
За кота, да за кота, за котовича. Ура!
За Иван Петровича. Горько!
Ура, ура!! Ура! Ура! Горько!
Мяу-мяу-кис-кис!!!
Страшенная баба ужасно завывала,
Схватила в чулане страшные вилы,
Побегла к болоту по тонкому илу
Да там и нашла себе страшну могилу.

Страшилка плавно переходит в свадебную величальную песню, а затем – в новую потешку, в которой весь окружающий мир вовлечен в общее веселье, дурачится и неистовствует. Приёмы «докучной сказки» (когда, казалось бы, песня закончена, но четырежды звучит «ишо не конец, ишо не конец» – и веселье продолжается) усиливают атмосферу игры и торжества жизни:

Вот так победили мы горе и муки,
А сказку сказали для пущей науки:
Поморщатся глупы, почешутся тупы,
Скукожится скука, потешатся внуки!
Мяу-мяу! Кис-кис!
Корона-венец, корона-венец!
Ишо не конец, ишоне конец.

Летит ворона, кричит: кар-кар
За ней летит корова
«Му-у!!!»
И та нездорова.
За ней летит кобыла
«И-ии!!!»
И та Бога забыла.

Авторские примечания рекомендуют хору добиться максимально приближенного к реальному звучания мычания, ржания, пения кукушки, жужжания насекомых, крика петуха, а также в виде игры, со множеством интонаций, произносимых слов-«абракадабр»: «Перетика-натика, буки-собаки, кенени-манени, тверёзы-берёзы, карупа-марупа, белекени-козы, тура-мурашура, живот-репа-розы! – Чего? (с любопытством) – Чиви! – Чего? (с еще большим любопытством) – Ничего! – Чего? – Ку-ку! (язвительно)». Всё заканчивается всеобщим свистом (примечание автора: «Умеющие свистеть среди сопрано и альтов могут поддержать мужскую группу хора») [Гаврилин 1985, 110].

Звуковая вакханалия, усиленная собственно музыкальными приемами [Суханова 2013], заканчивается, и становится понятным, что всё происходившее было в сне героя. Всё, что кукарекало, выло, ржало, угрожало смертью и проклятиями, – всё ушло вместе с пробуждением.

Часть «Страшенная баба» во многом является симметричной к первому номеру – «Весело на душе», – но зеркальной по смыслу. Текст с очевидной отрицательной семантикой (баба-убийца, готовящая адскую смесь из крови мышей, и т.д.) оказывается на поверку детской страшилкой, оборачивающейся комическим «опрокидыванием» ситуации: «страшенная баба» погибает, изведя сама себя, а испытания внешним злом заканчиваются для героев торжеством добра и продолжением жизни. В открывающем цикл номере «Весело на душе» зло исходит из самого человека, обуянного бесовщиной, и таким же – бесовским, уродливым – предстаёт перед человеком окружающий его мир. Главной «страшилкой» становится ужас потери собственной души, служение «кривде», и, в отличие от детства, где избавление приходит само собой, так же, как пришло испытание, взрослому приходится

отвечать за свои дела, и надеяться на то, что после страшного сна наступит радостное пробуждение, нет оснований.

Пробуждение после «страшной сказки» приводит героя к внутреннему, полному печали монологу. Следующий номер, «Белы, белы снеги», является смысловым центром симфонии, «драматической кульминацией «Перезвонов», стягивающей все тематические линии сочинения и обостряющей основную коллизию. Контраст образов безмятежной, чистой и первозданной природы и смятенного, ищущего истинный путь героя находит наивысшее выражение в словах хорового рефрена: «Что же мне теперь делать, куда, куда бежать?» – в ответ на который звучит пронзительно-щемящая сольная тема в исполнении тенора» [Демидова 2014, 149], основой которой послужила протяжная песня «Ах, печальное сердце мое», известная В. Гаврилину в записях в Псковской области [Демидова 2014, 56–57], а также мотивы свадебной песни, записанной в Лодейнопольском районе Ленинградской области. Взяв фольклорный источник за основу, композитор «сохраняет общие мелодические контуры песенного высказывания» [Демидова 2014, 151], использует некоторые ключевые слова текста-источника, а также перепоручает изначально женскую партию народной песни мужскому голосу, уходя от чрезмерной экспрессивности народного плача.

...Ах, печальное сердце мое!
Ах, безо времечка тоскует горюет оно!
Ах, тоскует-горюет все по прежней, да по волюшке,
Да по прежнему счастью...

Греет зимне солнце против летнего,
Не живать мне молодому против прежнего.

Ах, ты молодость, молодость моя молодецкая!
Не видал я тебя, когда ты прошла.
Может, днем прошла,
Может, в темных ночах,
Может, ранней зарей...

Солиста сопровождает хор, изображающий звон колоколов. Мелодия хора совмещает мотивы лирической песни и молитвенного

распева, что многократно усиливает общую экспрессивную исповедальность момента, плавно и логично перетекающего в следующий номер – «Молитву».

Сопровождаемый колоколами и хором, чтец-декламатор произносит текст, основанный, как указывает автор, на древнерусском произведении «Поучение Владимира Мономаха» в переводе Д.С. Лихачева. На самом деле текст «Молитвы» В. Гаврилина очень близок к первой, молитвенной части древнерусского текста [Поучение 1997], основанной на многочисленных цитатах из Псалтыри. «Весь тон "Поучения" – душевный, почти лирический, иногда несколько старчески суровый и печальный» [Лихачев 1975, 122]. Полное покаянных мотивов, «Поучение Владимира Мономаха», написанное перед смертью великого князя, оказалось созвучным настроению лирического героя «Перезвонов»: «Зачем печалишься, душа моя? Зачем смущаешь меня? Не соревнуйся с лукавым! Не завидуй творящим беззаконие, ибо лукавый будет истреблен и не будет грешника: посмотришь на место его – и не найдёшь. Так зачем же печалишься, душа моя?..» В молитве слышится прямая цитата из части «Смерть разбойника»: обращение к Богу с просьбой простить героя за грехи, чтобы не сокрушался Господь, не найдя в царстве своём не прощенного Им грешника. Но если в начале действия воззвание к Господу ограничивалось одним призывом (с оттенком вызова), то теперь герой приходит к искренней, истовой молитве Богу с просьбой о прощении: «Святой Боже! Святой крепкий! Святой бессмертный! Помилуй мя! Скор будь, о Утешитель, всемилостивец, не медли! Защити! Сохрани! Освободи! Помилуй мя! Помилуй мя! Помилуй мя!» Хор вторит герою: «Святой Боже! Святой крепкий! Святой бессмертный! Помилуй нас!»

Предпоследний значимый номер симфонии-действия – «Матка-река», в котором герой, отправляющий лодочку-досочку в реку, просит:

Матка-река, не гаси свечу!

Матка-река, укроти волну!

Покуда свече в ночи гореть,

Моей-то душе на мир глядеть,

На мир глядеть да людей жалеть.

Сопровождаемый хором, изображающим звон колокола, голос героя как закливание произносит свою просьбу к матери-реке не

гасить свечу на лодочке, словно от этого будет зависеть вся его дальнейшая судьба. К заклинанию героя присоединяется хор, и он уже не поёт, а кричит вразнобой, со стонами и плачем, словно стадо заблудших овец или полные ужаса голоса из преисподней. В партитуре этот момент выглядит таким образом:

Tempo libero (ca ≈ 20''—30'')
вразнобой (стоны, плач)

Не гаси свечу!
Не гаси, не гаси свечу!
Матка-река, не гаси свечу!

Не гаси свечу!
Не гаси, не гаси свечу!
Матка-река, не гаси свечу!

Не гаси свечу!
Не гаси, не гаси свечу!
Матка-река, не гаси свечу!

Не гаси свечу!
Не гаси, не гаси свечу!
Матка-река, не гаси свечу!

Не гаси свечу!
Не гаси, не гаси свечу!
Матка-река, не гаси свечу!

lunga

lunga

lunga

lunga

lunga

lunga

И здесь, в общенародном стоне и плаче, словно замыкается круг жизни героя: в роли мальчика (голос — *soprano solo*, но, по замыслу автора, это должен быть именно мальчик-дискант) герой поёт ту же песню, что вначале, в просветленном фрагменте «Песни разбойника», но с существенными вариациями текста:

Потерял, терял-терял, золотые ятера!
Где ты, рыбка, ходишь, что ты к мальчику не выходишь?
Я молоденький парнёк, приносил тебе цветок,
Мудро наставленьё, милой матушки благословенье.

Ах, качи, качи, качи, что хотел — не получил!
В небе гаснет солнце, скрылась матушка за оконце.
С неба спущено письмо, распечатано оно,
Никем не прочтется — в небо к матушке возвратится.

Первая строфа песни поётся без текстовых изменений, а вторая принципиально отличается от той, что была в «Песне разбойника». В заключительном сольном номере симфонии-действия как будто подводятся итог жизни, и итог этот печален: что чаялось героем — не получено им, с неба скрывается солнце, от оконца уходит матушка, спущенное с неба письмо оказывается никем не прочитанным и

возвращается матушке¹⁰. Как будто звучит подтекстом мысль об утрате надежды на спасение. Зеркальность двух номеров в начале и конце симфонии словно намеренно «перепутывает» изображаемое: герой, будучи мальчиком, произносит слова, которые он мог бы спеть уже зрелым, в пору тяжелых душевных испытаний, осознавая свою греховность и сокрушаясь о позднем покаянии. Однако подобное художественное решение становится понятным в контексте пророческого характера слов «младенца», устами которого глаголет истина: если небесный знак, поданный герою в начале его пути, не будет понят им, то он, оставленный без материнского благословения, свернет с пути праведности и гармонии. Слова взрослого героя, увидевшего врата ада в конце бесовской оргии, еще оставляют надежду на то, что «письмо» еще раз будет спущено с небес, что не всё потеряно, ибо милосерден Господь, с молитвой к Которому обращается герой, встающий на путь раскаяния, сильна материнская молитва, бесконечно прощает мать, являя собой истинную, христианскую любовь.

Как и в начале симфонии, хор возвещает о перезвоне колоколов в разных церквях: «У Макарья звонят, у Егорья звонят, у Николы звонят, бьют часы, говорят!» Надежда на спасение обретает еще более явные черты.

В последний раз звучит дудочка – свободно, импровизационно, умиротворяюще.

Однако заканчивается симфония вновь изображением полной соблазнов и опасности дороги. Последний, двадцатый номер действия, «Дорога», – стремительная скачка, с бешеным перестуком копыт и возгласами наездников («Тигидон-дон-тиги-дон-дон! Хей!»), сопровождаемая громкими звуками ударных (барабана, кнута, бубна); скачка, которая, быть может, предвещает неизбежное наказание уже здесь, на земле:

Сбоку шпаната и кобылки,
Духи за нами по пятам!
Скоро этап, а там с бутылкой

¹⁰ Мотив письма, написанного женщиной умершему другу, – личное впечатление Валерия Гаврилина от песен его матери, Клавдии Михайловны, потерявшей на Великой Отечественной войне мужа, попавшей под репрессии, певшей песню «Разлилась Волга широко, милый мой далёко», мотивы которой В. Гаврилин включил в свой цикл «Русская тетрадь» [Демидова 2014, 8].

Слезы разделим пополам.

Воеет собака, ветер носит,
Шлюхи за нами по пятам!
Скоро этап, а там, пожалуй,
Можешь катить ко всем чертям!

Черные черти чертят черно,
Бесы за нами по пятам,
Скоро этап, а там, ребята,
Будет хороший тарарам!

Примерно с половины номера автор предлагает вместо фонового «бом-бом» и «дин-дон» исполнять слоги «диг-даг», к ударным музыкальным инструментам добавляется топот хора (он похож на тяжелый марш колодников), меняется модус изображаемого: из сакрального оно переводится в план языческого, и сразу меняется язык песни:

Тери-потери, блошки скачут,
Тери-потери на чердак!
Тери-потери кошка с ложкой,
Тери-потери выхелдак!

Четыре туза!
Куча!

Четыре туза в оккультной и игровой символике означают невероятный успех, исполнение желаний, везение и фарт. Потому и «куча», что все барыши – разом, всё, что хочет человек, ему даётся. Но, как известно всякому христианину, это путь в преисподнюю. Только бес дает человеку именно то, чего человеку хочется. Только за это нужно заплатить «малым»: собственной душой. Заключительные слова действия дышат зловещей угрозой:

Сбоку шпаната и кобылки,
Духи за нами по пятам!
Скоро этап, а там с бутылкой
Слезы разделим мы пополам.
Дин-дон-дин-дон... Хей!
Бо-о-ом!

Ту-ча!

Последнее слово уже просто проговаривается, выкрикивается хором без мелодии, выстреливает, как гром, завершая действие. Туча висит над каждым как любое испытание, поэтому нужно быть бдительным, пока живешь. Этот номер, несмотря на «взрослый» текст, схож с игровой детской потешкой. Однако время детских игр прошло, и в случае оплошки дело не ограничится наказанием за шалости; жизнь спросит с человека по самому большому счету. Композиция действия выстроена таким образом, что в ней действительно отражен путь человека, «картина жизни», по словам В. Гаврилина. Но эта «картина жизни» дается ретроспективно, от зрелого человека, оказавшегося в ситуации душевного разлада и нравственного падения, к истокам: детству, чистому источнику материнской любви, первому серьезному чувству, первой тоске и испытанию одиночеством, радостям обретений и горю потерь. В соединении с искренней, необрядовой (быть может, первой в жизни героя) молитвой только это может воскресить человека, дать ему веру в возможность продолжения прервавшейся было общности со своим родом, с землей, миром. Кольцевая композиция (от «дороги» к «дороге») не означает, что всё произошедшее с героем, все его воспоминания и страдания о несбывшихся мечтах уходящей жизни – всё оказалось напрасным и ушло, как сон и дым. После полуторачасового действия, где, словно в один миг перед смертью, весь мир пронёсся перед героем, с детской колыбельной, преодолением страха, животными, птицами, ветром, рекой, колокольным звоном, посиделками, лирической песней и молитвой, – после всего этого возвращение к прошлой жизни невозможно; пережитый героем катарсис позволяет ему совершить важный поворот в жизни, очиститься, найти в себе силы быть человеком, каким его задумал Господь и каким бы хотела видеть сына любящая мать.

Симфонию-действие «Перезвоны» во многих исследованиях называют циклом. Точного определения цикла до сих пор не существует, в том числе в литературоведении: «вопросы циклообразования, структурной целостности, функционирования различных составных форм (книги стихов, сборника, собрания) являются актуальной проблемой в современном литературоведении» [Белоусова, Дашевская 2014, 6]. По отношению к симфонии-действию

«Перезвоны» мы можем уверенно сказать, что в случае с такого рода межжанровым образованием, как творение В. Гаврилина, говорить о цикле можно лишь условно. Даже если в музыкальном отношении номера «Перезвонов» можно исполнять отдельными произведениями, то в текстовой части большинство из них не могут считаться полноценными, будучи вырванными из общей картины мира, изображенной в симфонии. Как видно из проведенного нами анализа, многое из словесного содержания произведения является лишь фрагментами, отзвуками, аллюзиями на полноценные тексты, а единичные слова и их сочетания в принципе не имеют лексического значения. Слово в «Перезвонах» в некоторых случаях десемантизировано и воздействует на слушателя как звуковой комплекс или просто звук, воспроизводящий шум реального мира. Во многом это схоже с устной повседневной речью, с её неполнотой, дискретностью, анахронизмами и т.д. Но именно это и делает симфонию-действие полотном настоящей, «живой» жизни, воздействует на слушателя прежде всего эмоционально, посредством повторяющихся или выделяемых музыкальными акцентами слов-сигналов. Многое из отмеченного актуально и для «классических» литературных циклов, где ряд «лирических произведений объединены в единую поэтическую структуру при помощи самых различных конструктивных приемов, главным из которых является сквозная тема или, что еще чаще, единая авторская эмоция» [Сапогов 1968, 182], а смысл целого отнюдь не складывается из суммы смыслов его частей [Белоусова, Дашевская 2014, 12]. Очевидно, что гораздо более тесная связанность частей симфонии-действия позволила её автору максимально приблизиться к тому типу исполнения, в котором нераздельна связь произносимого с мелодией, неречевыми звуками, издаваемыми человеком (плачем, всхлипываниями, стонами, вскрикиваниями при езде на лошади и т.д.), действиями человека, которые сопровождаются пением, что и составляет синкретичный характер фольклора как народного творчества.

Смысл названия симфонии-действия оказывается вполне понятным, только если учитывать словесный текст произведения. «Перезвоны» – это не только переключки церковных колоколов, возвещающих праздник. Это многомерные отзвуки и созвучие человека с другими людьми, с самим собой в разные периоды своей жизни, с природой, которую он слышит и которая откликается человеку, с миром в разные времена года, с каждой кукушкой в лесу,

с петухом поутру и звуком далёкой дудочки, от которой хорошо становится на душе, ибо весь мир населён: где-то да будет чей-то голос, не оставляющий человека в гнетущем одиночестве. Эта симфония – о «вселенской отзывчивости», понятой не как идеология, а как жизненная необходимость, без которой человеческое существование невозможно.

Источники

Великжанин 2019 – Великжанин Д. *Наталья Гаврилина: «По ритму ходьбы я чувствовала, что Гаврилин сочиняет»* // Музыкальная академия. 2019. № 4 (768). URL: <https://mus.academy/articles/po-ritmu-khodby-ya-chuvstvovala-chto-gavrilin-sochinyayet> (дата обращения 18.07.2023).

Гаврилин 1984 – Гаврилин В. *«Фольклор — музыка жизни» [Беседу вел Е. Билькис]* // Клуб и художественная самодеятельность. 1984. № 18. С. 23–24. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/slus/haya/serd/51.htm> (дата обращения 18.07.2023).

Гаврилин 1985 – Гаврилин В. *Перезвоны. По прочтении В. Шукшина. Симфония-действие для солистов, большого хора, гобоя и ударных.* Партитура. Л., 1985.

Гаврилин 2005 – Гаврилин В. А. *Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью.* СПб., 2005.

Михеева – Михеева Л. В. *Гаврилин. «Перезвоны».* URL: <https://www.belcanto.ru/or-gavrilin-peresvony.html> (дата обращения 18.07.2023).

Поучение 1997 – *Поучение Владимира Мономаха* [Перевод Д.С. Лихачева] // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1. СПб., 1997. С. 456–475, 538–542 (комментарии).

Литература

Байкова 2018 – Байкова Е.Н. *Творческий портрет Владимира Николаевича Минина как создателя современного русского камерного хора* // Музыкальное искусство и образование. 2018. № 1(21). С. 122–134.

Барабаш 2015 – Барабаш О.С. *Раскрытие художественного образа через слово в хоровом произведении* // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 9(59). Ч. II. С. 22–25.

Белоусова, Дашевская 2014 – Белоусова О.О., Дашевская О.А. *Поэтика цикла и книги в современном литературоведении* // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 6–14. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-tsikla-i-knigi-v-sovremennom-literaturovedenii-1> (дата обращения 18.07.2023).

Ганичев 1994 – Ганичев В. *Русские версты.* М., 1994. URL: <https://www.booksite.ru/gavrilin/14.htm> (дата обращения 18.07.2023).

Демидова 2014 – Демидова И.А. *Валерий Гаврилин и фольклор: архивные материалы в творческом наследии композитора.* СПб., 2014.

Лихачев 1975 – Лихачев Д.С. *Великое наследие*. М., 1975.

Рябева 2011 – Рябева К.В. *«Театр мечты» Валерия Гаврилина*. СПб., 2011.

Сапогов 1968 – Сапогов В.А. *Лирический цикл или лирическая поэма в творчестве А. Блока* // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968. С. 160–189.

Суханова 2013 – Суханова Е.А. *Звуковой мир симфонии-действия Валерия Гаврилина «Перезвоны»* // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. № 3. Т. 2. С. 160–166.

SPEECH ORGANIZATION OF VALERY GAVRILIN'S SYMPHONY-ACTION "CHIMES"

© **Tereshkina Darya Borisovna** (2024), ORCID: 0000-0002-2079-1116, SPIN-code: 8928-3482, Doctor of Philology, professor, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Novgorod branch) (Novgorod, Russia), terdb@mail.ru

The article offers to consider the Valery Gavrilin's (1939–1999) symphony-action "Chimes" as a unity of musical and verbal text, as well as variations of the performance of the work by different Russian collectives. The article raises the question about the composition and meaning of the work, the unity and sequence of its parts, their nature depending on the position in the general cycle. The analysis of the text of the symphony-action is carried out, the idea of the adequacy of understanding the author's idea is confirmed only in the case of a full-fledged reception of the verbal text of the work. A connoisseur and passionate admirer of folk art, Valery Gavrilin refused to literally reproduce folklore texts and melodies and created an original work in which folklore became the basis and source of inspiration for the composer. The inclusion of the symphony in the literary field is set by the author himself: the name of Vasily Shukshin appears on the title page of the score of "Chimes", and the breadth of the presented realities and impressions of the Russian picture of the world correlates with the artistic world of the works of the writer – contemporary and like-minded composer.

Keywords: V. Gavrilin, symphony-action "Chimes", folklore, syncretism, dialogue, choir, prayer.

Поступила в редакцию 2.06.2024

УДК 82

ПИСАТЕЛЬНИЦА, КОТОРАЯ ПРЕДСТАВЛЯЛА САМУ СЕБЯ

© Титова Ольга Ростиславовна (2024), Эстония, независимый исследователь, olgaist575@gmail.com

Статья открывает блок материалов, посвященных юбилею Гоар Маркосян-Каспер (1949–2015). Характеризуются основные вехи творческой биографии писательницы, приводятся сведения об основных прототипах героев ее прозы, дается сопоставление созданных ею текстов с произведениями мировой литературы («Одиссея» Гомера, «Улисс» Джеймса Джойса, «Пена дней» Бориса Виана и т.д.). Кроме того, статья содержит обзор докладов, прозвучавших 16 марта 2018 года на чтениях памяти Гоар Маркосян-Каспер, состоявшихся в Таллиннском университете.

Ключевые слова: Гоар Маркосян-Каспер, Гомер, Джойс, русскоязычная литература Армении и Эстонии.

В середине июля в Эстонии отмечается юбилей Гоар Маркосян-Каспер – прозаика и поэтессы армянского происхождения. Ее жизнь была тесно связана с Эстонией, а становление как писателя – с русским языком. Такая необычная судьба в сочетании с блестящим интеллектом писательницы обеспечила ей большой успех и в России, и во многих странах Европы. 14 июля 2024 года Гоар Маркосян-Каспер могло бы исполниться 75 лет.

Гоар Маркосян родилась в Ереване в 1949 году в семье артистов театра оперы и балета. Имя Гоар на персидском и армянском означает «драгоценный камень» (գնացի). Отец Гоар Карлос Маркосян был оперным певцом, басом, а мать Виолетта Торосян – балериной. Кроме Гоар, в семье росла младшая дочь Асмик, сестры были очень дружны.

Атмосфера дома была высокоинтеллектуальной. С детства девочки привыкли слышать вокруг себя классическую музыку и напевать известные арии, а еще отец семейства был страстным библиофилом. В доме была прекрасная библиотека, причем на русском языке, на котором учились и дочери.

С наследием мировой культуры сестры Маркосян познакомились на русском языке. При всей любви к искусству на театральную сцену они не пошли. Асмик стала балетоведом, автором восьми книг о балете, много лет работала директором Ереванского хореографического училища. Гоар закончила Ереванский медицинский институт, затем защитила кандидатскую диссертацию в Сочинском научно-исследовательском институте курортологии и физиотерапии. В Ереване она руководила отделением рефлексотерапии в крупном институте реабилитации.

Первые стихи Гоар написала в 60-е годы на русском языке. Напечататься на нем тогда в Армении было непросто. Существовал всего один толстый журнал «Литературная Армения». На родине Гоар Маркосян издала один маленький сборник стихов «Недостроенный замок мой», который теперь стал библиографической редкостью. Ироничность и высокая культура речи из стихов, которые Гоар Маркосян-Каспер писала только до 1990 года, перешли потом в ее прозу.

Трудно сказать, почему эта красивая и эффектная женщина не нашла себе пары на родине – возможно, тому причиной ее взыскательный вкус, интеллект, выведивший ее за рамки традиционного армянского стиля жизни. Противоречивые чувства, которые Гоар Маркосян испытывала к своей родине, она выразила в стихотворении «Армения», написанном в 1977 году.

...Что мне Армения?

Сиж у моря,
Прохладное
Покрывало неба
На плечи обожженные набросив,
Упиваюсь буйными красками заката...

Что мне Армения?

Отталкиваюсь от нее,
К Аполлинеру чутким ухом приникаю,
Слезу заветную, годами сберегаемую,
В роденовском роняю зале,
Колени преклоняю перед Маяковским...

Что мне Армения?

Армянского во мне
Лишь безумство
Моих обугленных волос,
Лишь глаз моих печаль ночная,
Нажитая
За тысячелетия...

Что мне Армения?
Армения...

Но что меня толкает
В пожар хачатуряновских мелодий?
... Пылают перекрытия,
Стены рушатся,
И кровь освобожденная
Голос подает...

Армения –
Ты здесь.
Ты прорастаешь сквозь меня стихами –
Побегами от корня исполинского,
Ворочающегося в чреве наших гор...

Армения... [Маркосян-Каспер, 2017, 41].

Сложилось так, что талант Гоар Маркосян полностью раскрылся не в Армении, а в Эстонии, хотя армянская тема всегда оставалась в ее творчестве. Для того чтобы замыслы были реализованы, необходима была особая встреча. И она случилась осенью 1989 года. Писателя Калле Каспера пригласил погостить в Ереван его соученик по Высшим курсам сценаристов и режиссеров – Руслан Сагабальян. Калле недавно пережил развод. Руслан вроде бы шутя начал знакомить друга с армянками. Однажды их пригласила в гости Гоар Маркосян. В течение зимы Гоар и Калле переписывались, а следующей осенью Калле поехал в Армению снова, после чего повез Гоар в небольшое путешествие по южной Эстонии.

В 1991 году Калле и Гоар поженились, и она переехала в Таллинн. Пришлось начинать жизнь заново. Гоар хотела и в Эстонии

получить работу врача: изучила эстонский, устроилась в кооператив, где вначале хорошо зарабатывала. Но после обретения Эстонией независимости в августе 1991 года все закончилось. Специальность Гоар – иглотерапию – мало ценили тогда в Эстонии. Чтобы открыть свой кабинет, нужно быть деловыми людьми, а по словам Калле, они с Гоар были «совсем не деловые». Хотя, судя по количеству написанного и изданного Гоар Маркосян-Каспер в Таллинне, работоспособность у нее была огромная. За своим крошечным столиком с компьютером в гостиной она написала семь романов, научно-фантастическую эпопею в шести томах и множество повестей и рассказов.

Первая же книга Гоар Маркосян-Каспер – «Пенелопа» – принесла ей серьезный успех. В 1998 году роман впервые появился на страницах петербургского журнала «Звезда», который читали тогда на всей территории бывшего СССР, а в 2001 году вышел в Москве, в издательстве АСТ. Повествование завораживает с первых строк.

«Пенелопу разбудил солнечный луч, зеленовато-золотистый и теплый, как дыни, наваленные пахучей горой на исколотом каблучками августовском асфальте. Она осторожно дотронулась до луча пальцем. На податливой, чуть шершавой поверхности осталась вмятина, и это означало, что луч Пенелопе приснился. Он мог и не присниться, поскольку утро в самом деле было солнечным, и в то же время не мог не присниться, потому что вот уже две недели, покинув свою похолодавшую сверх меры комнатуху, по сути, переименованную в таковую веранду с большими окнами и маленьким радиатором (какой теперь радиатор, о Пенелопа!), она спала в гостиной, куда солнце не дотягивалось, но зато просачивалась из кухни некая толика тепла. Впрочем, и той было явно недостаточно, почему и проснувшись невеселым солнечным утром какого-то там декабря одна тысяча девятьсот девяносто четвер... лучше, пожалуй, сказать, безрадостным солнечным утром ... итак, проснувшись, Пенелопа выставила из-под одеяла озябший носик. Смотри, как изящно может звучать грубый предмет вроде немалой величины и не самых тонких очертаний армянского носа...» [Маркосян-Каспер 2017а, 5].

В романе множество литературных аллюзий, но главные произведения мировой классики, которые нельзя не вспомнить, читая «Пенелопу», – это «Одиссея» Гомера и «Улисс» Джеймса Джойса. Гомера героиня часто вспоминает, тем более что она

названа именем жены Одиссея. Армяне любят экзотические имена, в том числе и мифологические. В связи с этим в книге есть забавная история. У отца героини (которого зовут королевским именем Генрих) была ученица, ее брата звали Гомером. Иногда он встречал сестру с уроков, а порой она говорила, что Гомер занят. Папа Генрих спрашивал: «Илиаду пишет?», на что девушка испуганно отвечала, что, мол, в гараже работает.

А с «Улиссом» здесь прямая связь: как и у Джойса, описан только один день из жизни героини. Возможно, когда-нибудь в Армении учредят «День Пенелопы», как в Ирландии отмечают «День Блума». В «Улиссе» есть антипод Пенелопы – Молли Блум, которая ведет себя противоположно прототипу: изменяет мужу. В «Пенелопе» есть «Одиссей», есть и «жених» (о них чуть позже).

Героиня, армянская девушка, целый день ездит по Еревану середины девяностых. Это было время экономической блокады: в городе по часам давали электричество и воду, продукты продавались по талонам, и жители питались в основном отварной картошкой и домашними овощными консервами. Пенелопа ищет, у кого из друзей-знакомых можно помыться. В процессе этой мини-одиссеи (обыгранной именем героини, в жилах которой есть капля греческой крови) читатель знакомится с огромным и разносторонним Ереваном – как историческим центром с домами из розового туфа и фоном в виде вечной горы Арарат, так и панельными пятиэтажками, жить в которых тогда было несладко. Однако внутренний монолог героини, составляющий основу романа, по тональности бодрый и ироничный.

Прототипом Пенелопы в романе стала сестра Гоар Маркосян-Каспер – Асмик. А себя, именуемую в романе Анук (на самом деле Анаит, поправляет мама, но Пенелопа, которой тесно в пределах армянского мира, хочет называть сестру, как в французском кино) писательница изобразила как бы на периферии. Анук – сестра Пенелопы, живущая с мужем в Москве. Прием эпохи Ренессанса, в котором художник на краю полотна изображает себя, позволяет автору занять позицию наблюдателя и все же подробно рассказать об атмосфере в родительском доме, о своем детстве, об армянском быте, традициях и национальном характере и, конечно, о влиянии русского языка на свое творчество.

Кроме сестры Анук, подруги Маргуши, врача по профессии, которая, когда в квартире отключают воду, печет пирожные на

продажу, и целой галереи соседок и родственниц, есть в романе и мужские образы. Это два поклонника главной героини. Армен (символизирующий Одиссея) – хирург, по-своему героическая личность, оперирующий в горячей точке – Нагорном Карабахе. Пока другие проводят митинги на Театральной площади, он спасает жизни, сам получая травму руки и прозвище «лекарь-калекарь». Армен – хороший человек, но по своей занятости почти постоянно отсутствует. Он привозит любимой скромные подарки: фотоаппарат китайского производства, чтобы ее же и снимать, и бусы из хризопраса – красивого, но полудрагоценного камня. Второй ухажер, если следовать Гомеру, «жених», которого героиня называет «Эдгар-Гарегин» (одного армянского имени ей явно мало), изображен в почти комическом ключе. Он бизнесмен, «король сантехники», пользующийся арендованным самолетом, готовый подарить Пенелопе красивую жизнь. Эдгар угощает девушку изысканным обедом в ресторане в полуголом перестроечном Ереване. Делает ей предложение, хотя вроде бы женат. Да что ресторан, возможность ежедневно купаться без тазиков и бойлеров для Еревана девяностых уже рай, «нирванна», как шутит Пенелопа. Однако Эдгар не читает книжек и, обосновавшись в Калининграде, историческом Кёнигсберге, не знает, кто такой Иммануил Кант.

В романе, как на сцене, проходит череда персонажей, которые знакомят читателя с Ереваном так ощутимо, словно он там побывал сам. Всего одна цитата – и город как на ладони: «Армяне вообще народ театральный, шекспировская формула им абсолютно впору, недаром они так любят ее автора, иной раз и удивись про себя, вспомнив, что драматург номер один ... всех времен и народов армянином не был ни дня, шекспировский театр сродни армянскому жизнеощущению, шекспировский театр, а может, и греческая трагедия, может, есть некий намек, некая смутная аллюзия в том, как расположен Ереван – центральной своей частью в котловине, от которой поднимается уступами по склонам гор наподобие гигантского античного амфитеатра, оставляя внизу колоссальную сцену...» [Маркосян-Каспер 2017а, 23].

Роман имел большой успех и в России, и в Европе. В 2007 году последовало продолжение – «Пенелопа пускается в путь» – эпопея о судьбе перестроечной волны постсоветской эмиграции. Героиня едет в Париж к подруге, заезжая по дороге в Москву к сестре и в Берлин к знакомой. Книга была отмечена международной премией имени

Юрия Долгорукова, как лучший роман на русском языке, написанный в балтийских странах.

По словам литературоведа Венеры Аветисян, роман «Пенелопа» открывает античный цикл Гоар Маркосян-Каспер. В книгах этого цикла любовь автора к древней Греции раскрывается разными гранями. В романе «Елена» рассказ о судьбе женщины из Армении, вышедшей замуж за эстонца и переехавшей в Таллинн, чередуется с главами об ее античной тезке. Роман «Кариатиды», удостоенный премии Эстонского фонда «Капитал культуры» (2005), раскрывает тему любовного треугольника: две женщины, один мужчина, и неожиданный финал. В романе «В Микенах, златом обильных» автор придумывает свой вариант античного мифа.

Фантазия писательницы не знала границ, а ее эрудиция позволяла читателю явственно видеть далекие эпохи, словно с помощью машины времени. Гоар Маркосян-Каспер издала также цикл фантастических повестей «Четвертая Беты», роман «Евангелие от Марка. Версия вторая», сборник «Париж был так прекрасен...» (Таллинн, Solo, 2015), включающий одноименный роман-антиутопию и несколько повестей и рассказов в жанре, названном автором «магическим реализмом». Роман «Париж был так прекрасен...» был выдвинут редакцией журнала «Звезда» на соискание премии «Русский Букер». Это небольшое по объему произведение – все-таки именно роман, а не повесть. Действие происходит в недалеком будущем, в центре сюжета – любовь молодого скульптора Ива и его музы, девушки-сироты Доры, переживающих непростые ситуации в Париже, где власть захватило промусульманское правительство, на поводу у которого пошли французы, а ценность настоящего искусства сведена к нулю.

Примечательна повесть «Кармела», героиня которой – художница, обладающая даром оживлять свои картины. Похоже, в этой повести предсказана реставрация Таллиннского собора Александра Невского. Прежде чем храм и в самом деле преобразился и засверкал разными красками, это произошло в повести Гоар Маркосян-Каспер. Таким же образом героиня повести преобразует хорошо известный автору (ибо она жила поблизости) участок Тартуского шоссе в Таллинне – наделив его «причудливыми башенками, крохотными висячими балкончиками, отделкой фасадов, то выложенных узорами из керамических плиток, то расписанных растительными орнаментами, одним словом, эстонский югенд, не

что-нибудь...» [Маркосян-Каспер 2015, 168]. Гоар Маркосян-Каспер доказала, что литература может преобразовать реальность почти в той же степени, что и реальность – влиять на литературу.

Во Франции творчество Маркосян-Каспер имело особый успех, на литературном фестивале в Лионе ей задали вопрос: «Вы армянка, живете в Эстонии, а пишете по-русски. Какую литературу вы в итоге представляете?» Писательница ответила: «Я представляю саму себя». Это очень понравилось публике.

Переводы «Пенелопы» принесли Гоар Маркосян-Каспер европейскую известность и неплохие гонорары. Когда с деньгами стало легче, супруги Каспер начали путешествовать. Это были поездки «эконом-класса»: они старались снять квартиру подешевле, брали в дорогу еду, Гоар всегда сама готовила обед. В одном только они себе не отказывали – в знакомстве с искусством и впечатлениях, которые для писателя не роскошь, а необходимость. Калле Каспер вспоминает: «Когда мы впервые оказались в Италии, то поняли, что это – наша духовная родина, она нужна как воздух каждому творческому человеку. С тех пор мы почти только в Италию и ездили, посетили больше 60 городов».

Еще одной большой страстью супругов была опера. Гоар и Калле вместе написали три книги кратких либретто опер Джоаккино Россини, Джузеппе Верди и Винченцо Беллини, изданных потом в петербургском издательстве «Композитор». Этому помогли впечатления, полученные в Италии.

В конце 2009 года у Гоар обнаружили онкологическое заболевание. Искали всевозможные способы лечения. Назначенный врачом курс привел к довольно стойкой ремиссии, они выиграли у судьбы несколько лет. Об этом писательница рассказала в романе «Memento mori», удостоенном в 2015 году премии Эстонского фонда «Капитал культуры».

Не менее важной терапией были искусство, чтение и – последнее путешествие в Италию.

«Итальянское чудо во многом создала его раздробленность, каждый город в Италии прекрасен и каждый прекрасен по-своему. Они поняли это, когда за Римом последовала Флоренция, за Флоренцией Венеция... Верона, Неаполь, Генуя... Парма, Пиза, Бергамо... И в любой из увиденных городов хотелось вернуться» [Маркосян-Каспер 2018, 121].

В 2013 году болезнь вновь дала о себе знать. В свое последнее путешествие супруги Каспер отправились в августе 2015 года. Калле нашел клинику в Барселоне, где проводили экспериментальное лечение. К сожалению, это не помогло. Гоар Маркосян-Каспер скончалась в барселонской клинике 10 сентября 2015 года.

Согласно воле Гоар Маркосян-Каспер муж и сестра развеяли ее прах над Каналом Гранде в ее любимой Венеции.

О творчестве Гоар Маркосян-Каспер написаны серьезные литературоведческие исследования [Шульженко 2017]. Готова к защите диссертация «Этнокультурный дискурс в поэтике Гоар Маркосян-Каспер» литературоведа из Армении Венеры Аветисян. В нем она исследует роман «Пенелопа» в контексте первой волны русского постмодернизма, отслеживает интертекстуальные связи романов «Пена дней» Бориса Виана и «Пенелопа», а также шекспировские аллюзии в романе «Пенелопа».

16 марта 2018 года в Таллиннском университете прошли чтения памяти Гоар Маркосян-Каспер. В них приняли участие профессор русской литературы Таллиннского университета Ирина Белобровцева, литературный критик Максим Артемьев (Москва), писатели Андрей Арьев и Андрей Столяров (Санкт-Петербург), профессор Санкт-Петербургского университета Игорь Сухих, сестра писательницы Асмик Маркосян, литературовед Венера Аветисян (Ереван) и Калле Каспер. Доклады изданы в сборнике, выпущенном Таллиннским университетом [Чтения 2018]. Поскольку в докладах есть интересные литературоведческие идеи, приведем здесь их основные тезисы.

Ирина Белобровцева в докладе «Писатель и писательница Гоар» размышляет об особенностях женской прозы в литературе вообще и в творчестве Гоар Маркосян-Каспер в частности. Профессор Белобровцева находит, что, хотя страатагема (система тактических приемов) Маркосян-Каспер – это, безусловно, портрет женщины, в целом «в своем обращении к проблеме „мужчина – женщина“ Гоар остается *над* банальной бинарной оппозицией, играя с ней, а порой просто игнорируя ее». Ирина Белобровцева отмечает интересный момент в романе «Пенелопа пускается в путь». О семейной жизни Анука и Ника (сестры и зятя Пенелопы) автор рассказывает посредством иронических комментариев главной героини: «Семейка просто конец света. Парочка интеллектуальных снобов», «два сапога пара, оба ленивцы, лодыри, дрыхнут до десяти

утра, до часу завтракают, весь день лежат с книжками, от чтения отрываются только, чтобы лишний раз поцеловаться да посюсюкать». Гоар Маркосян-Каспер удалось рассказать о глубоком чувстве, связывающем героев, не впадая в сентиментальность, используя взгляд со стороны как литературный прием. В результате, делает вывод Белобровцева, из романа вырастает модель мира, построенная не на оппозиции «мужчина – женщина», «а на единосущности составляющих эту модель частей». Еще больше эта единосущность проявлена в последнем романе Гоар Маркосян-Каспер „Memento mori”. Образы его героев Марго и Михкеля, по мнению Калле Каспера, задуманы как эстонский вариант Мастера и Маргариты. Как замечает Ирина Белобровцева, в романе „Memento mori” Гоар Маркосян-Каспер создает двойной автопортрет, в котором герои предстают как единое целое.

О мужском и женском началах в прозе Маркосян-Каспер рассуждает и **Максим Артемьев** в докладе «Межкультурное взаимодействие в творчестве Г. Маркосян-Каспер». Артемьев анализирует роман «Елена», находя в нем яркие характеристики как армянского, так и эстонского социума. Как и «Пенелопа», «Елена» является мини-энциклопедией армянской жизни и быта. Из романа можно узнать об Армении все: «как выходят замуж, зачем девушки учатся в институтах, когда нужно заводить первого ребенка, свадьба и приданое, развод, сексуальность», что любят читать девушки и чем занимаются в свободное время мужчины. Но это рассказано для того, чтобы показать контраст двух культур – армянской, в которой воспитывалась героиня романа, и эстонской, в которую она попадает после брака с эстонцем Олевом. И хотя героине не удалось стать своей в эстонском обществе, причем ни для эстонцев, ни для русских (*«В сущности, она оказалась вдвойне чуждой, если эстонцы и русские, испытывая друг к другу достаточно сложные чувства в диапазоне от холодного безразличия до неприязни и даже кипучей ненависти, отстраняясь и образуя две почти не соприкасавшиеся общины, в пределах этих общин были своими среди своих, то Елена была чуждой всем. Русским не меньше, чем эстонцам»*)), по мнению исследователя, процесс признания таланта Гоар Маркосян-Каспер в Эстонии «уже завершен. Она нашла свое достойное место в культуре трех народов – армянского, эстонского и русского».

Петербургский писатель **Андрей Арьев** посвятил свой доклад роману «Париж был так прекрасен...» Арьев находит, что герой

романа, скульптор Ив Легран, по примеру Ницше полемизирует с христианской этикой, подвергая сомнению идею любви к ближнему: «с помощью словес о „любви к ближнему“ люди „до сих пор лгали и лицемерили больше всего“...»

Действительно, скептическое отношение к христианской этике Гоар Маркосян-Каспер выражала не раз, взять хотя бы ее «Евангелие от Марка» или «Memento mori», где о героине сказано: *«Марго тоже не очень любила женщин, как, впрочем, и мужчин, не кого-то конкретно, а в целом, ибо, положив руку на сердце, она не любила людей. Не всех, к кое-кому она относилась достаточно тепло, к некоторым нежно, к одному еще более того... Наверно, точнее было бы сказать, что ей не нравился человек, эксперимент по его созданию ей представлялся неудавшимся, если не провальным»*. Писательнице ближе формула, выраженная Иосифом Бродским: «Я любил немногих. Однако сильно».

Сформулированную Ницше «этику любви к дальнему», по мнению Андрея Арьева, можно найти и в «Пенелопе». А о герое романа «Париж был так прекрасен» Арьев пишет, что Легран вопреки своим убеждениям обретает личное счастье: «его душевная привязанность к героине романа кардинально противоречит его „ницшеанству“». Важен также вывод писателя, что силы зла в романе Маркосян-Каспер, хотя и имеют обличие мусульманской экспансии, направлены не против конфессий, а против великой европейской культуры. Главный тезис романа, по мнению Андрея Арьева, защита этой культуры, которая для автора – святая святых.

Доклад другого петербургского писателя, **Андрея Столярова**, посвящен жанровой симфонии в творчестве Гоар Маркосян-Каспер. Столяров характеризует Маркосян-Каспер как прозаика, пишущего стихи. Среди направлений, в которых работала писательница, докладчик выделяет и реалистическую, и мифологическую, и фантастическую прозу. На примере романов «Евангелие от Марка. Версия вторая» и «Париж был так прекрасен...» исследователь отмечает, что, несмотря на спорность идеи об альтернативных версиях истории, писательница ставит очень важные вопросы: о подлинной роли христианства в европейской и мировой истории и о судьбе европейской культуры в современном мире.

Профессор **Игорь Сухих** в докладе «Что читала Пенелопа» анализирует круг чтения героини, сказавшей о себе: «У тебя, Пенелопа, не голова, а цитатник какой-то». Как отмечает профессор,

этот цитатник огромен: «В странный стройный ряд выстраиваются в „Пенелопе“ „Одиссея“ и детские скороговорки, детективы и фантастика, С. Есенин и пародист А. Иванов, оперные арии и мыльные телесериалы, апории Зенона и советская песенная эстрада, Кант и армянские поэты-классики».

А еще Игорь Сухих делится маленьким литературоведческим открытием: оказывается, в диалоге с незадачливым поклонником Эдгаром-Гарегиним Пенелопа цитирует ему... стихи самой Гоар: «Пустынна степь, покоен воздух, недалеко до гор громоздких, где скроюсь я от произвола твоих всесильных губ и рук». По выводу профессора И. Сухих, роман «Пенелопа» обращен к редкой ныне породе людей – *homo legens*, человеку читающему, который вряд ли исчезнет, пока существует сама литература.

Сестра Гоар Маркосян-Каспер **Асмик Маркосян** делится мыслью, что Гоар «удалось создать некий собирательный образ армянской интеллигентки позднесоветской и постсоветской эпохи». Она вспоминает, какое семейное воспитание получили они с сестрой, какие ценности для них были важны с юности, из какой среды вышли все прототипы героинь Гоар.

Хотя прототипам не всегда приятно находить свои черты в литературных героях, сестра писательницы выражает ей благодарность: «Она увековечила нашу сумбурную молодость...»

Венера Аветисян в своем докладе анализирует три романа из «античного цикла» Гоар Маркосян-Каспер («Пенелопа», «Елена» и «Кариатиды») с точки зрения этнокультурного дискурса. По мнению исследовательницы, постсоветский миф, который творит писательница на базе трех близких ей культур (армянской, русской и общеевропейской) «корнями уходит в античность». Всех героинь объединяет приверженность к культурным ценностям, все они находятся так или иначе в поисках нового Ренессанса. Венера Аветисян тонко замечает, что «идея превращать боль / руины в созидательный импульс пронизывает все творчество Маркосян-Каспер». В этом смысле и Пенелопа, странствующая по Еревану без света и газа в период блокады, и «кариатиды» – армянки, оставшиеся на родине, когда их мужья уехали на заработки, и Елена, которая «согласна на троянскую войну, если потом будет Гомер», – это не жертвы времени, а хранительницы вечных культурных ценностей.

Калле Каспер в финальной статье сборника рассказывает об истории и трудностях перевода *opus magnum* его супруги – романа

«Пенелопа». Который, хотя Калле Каспер признает его в принципе непереводаемым, тем не менее переведен на 6 языков: голландский (Контакт, 2001, пер. Ааи Принс), французский («Бельфонд», 2002, пер. Любы Юргенсон), немецкий («Ровольт-Берлин», 2002, пер. Габриэле Леупольда), испанский («Сируэла», 2003, пер. Виктора Андреско), армянский («Антарес», 2016, пер. Каринэ Ходикян) и итальянский (GoWare, 2022, пер. Мирко Галленци). Добавим, что в настоящее время американская переводчица Маргарит Ордуханян работает над переводом романа на английский язык.

По мнению Калле Каспера, роман «Пенелопа» ставит потенциального переводчика перед особым вызовом: нужен высокий уровень не только навыков, но и литературного, даже поэтического таланта. Так как в «Пенелопе», кроме главной героини, имеет место еще один герой – русский язык. Перечислим особенности прозы Маркосян-Каспер, отмеченные ее мужем и коллегой.

– **Манипулирование именами** – причем ассоциации самые разные. Гастрономические: *Пене-лопа – Кремо-лопа, Наполеон – Шампиньон – Эклер*; географические: *в Пелопонессе наверняка полно Пенелоп, не Пелопонесс, а Пенелопонесс; приехали в благословенную Аризону, Алабаму, словом, то ли в зону, то ли на БАМ...»; просто звуковые: Пенелопа пыталась затыкать свои пене-лопавшиеся уши ватой, но толку не было никакого ... Кончилось тем, что пене-лопнуло ее терпение...»*

– **Устойчивые обороты и борьба автора с их инерцией.**

– **Омофоны и омонимы.**

– **Двойные значения, каламбуры** (душ – обычный предмет в современных домах, только не в блокадном Ереване – душелюб – тот, кто любит мыться под душем – душегуб – тот, кто портит души, то есть буквально рвет шланги и выламывает краны; поп-музыкант – можно прочесть как «музыкант, работающий в поп-жанре», и «священник-музыкант»).

– **Приемы, характерные скорее для поэзии, чем для прозы.**

– **Игра с суффиксами** («элита общества... ныне, скорее, элита толпы... элита города, элита улицы, элита дома, элита подъезда... Элита, элитка, элтишка...»).

Наконец, **синтез** всех вышеперечисленных элементов в «потоке сознания» делает задачу переводчика почти безнадежной: ему придется сочинить собственный текст. Калле Каспер делает два вывода. Первый: в тексте Гоар Маркосян-Каспер, кроме сюжета,

существует еще одна канва повествования, не менее важная, чем сам сюжет. Каспер называет ее «общение с языком». Это «переход от мысли к мысли по языковым ассоциациям. Такой вид повествования, в какой-то мере разработанный во французской литературе (Борис Виан, Раймон Кено), представляется новаторским в литературе русской». Второй: изобилие поэтических приемов («борьба» с устойчивыми оборотами, аллитерации, созвучия, творческое применение префиксов и суффиксов) позволяет называть роман «Пенелопа» поэтическим произведением. «В сущности, он, как стихи, непереволим», – заключает Калле Каспер.

Однако, как говорил крупнейший переводчик эстонской поэзии на русский язык Светлан Семененко, поэтический перевод – всегда на грани невозможного и всегда чудо и исключение.

В заключение, вернувшись к значению имени Гоар Маркосян-Каспер (кстати, сопоставимому с европейским «Маргарита»¹), хочется выразить уверенность, что ее талант, подобно редкому драгоценному камню, засверкал на эстонской земле, а ее творчество прочно вписано в контекст как русской, так и европейской литературы и культуры.

Таллинн, ноябрь 2023 – апрель 2024

Благодарю Калле Каспера за книги, помощь и вдохновение – всем этим он щедро делился со мной во время работы над эссе.

Источники

Маркосян-Каспер 2015 – Маркосян-Каспер Г. *Париж был так прекрасен...* Таллинн, 2015.

Маркосян-Каспер 2017 – Маркосян-Каспер Г. *Родилась я черной пантерой. Стихотворения 1968–1990 годов.* СПб., 2017.

Маркосян-Каспер 2017а – Маркосян-Каспер Г. *Пенелопа.* СПб., 2017.

Маркосян-Каспер, Калле Каспер 2018 – Каспер Г., Каспер К. *Чудо.* М., 2018.

Литература

Чтения 2018 – *Чтения памяти Гоар Маркосян-Каспер 16 марта 2018 г.* Сборник докладов. Таллинн, 2018.

Шульженко 2017 – Шульженко В.И. *Литература как феномен культуры пограничья // Приграничный регион в историческом развитии: партнерство и сотрудничество.* Чита, 2017. С. 146–150.

¹ Маргарита – жемчужина (на греческом).

A WRITER WHO REPRESENTED HERSELF

© **Titova Olga Rostislavovna** (2024), Estonia, independent researcher, olgaist575@gmail.com

The article opens a block of materials dedicated to the anniversary of Gohar Markosian-Kasper (1949–2015). The article characterises main milestones of the writer's creative biography, provides information about the main prototypes of the heroes of her prose, gives a comparison of the texts she created with works of world literature (Homer's "Odyssey", James Joyce's "Ulysses", Boris Vian's "Foam of Days", etc.). In addition, it contains an overview of the reports presented on March 16, 2018 at readings in memory of Gohar Markosian-Kasper, held at Tallinn University.

Keywords: Gohar Markosian-Kasper, Homer, Joyce, Russian-language literature of Armenia and Estonia.

Поступила в редакцию 16.04.2024

ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ «ПЕНЕЛОПА» ГОАР МАРКОСЯН-КАСПЕР

© **Аветисян Венера Овиковна** (2024), ORCID: 0009-0001-1413-8399, преподаватель кафедры русской и мировой литературы и культуры Российско-Армянского университета (Республика Армения, 0051, г. Ереван, ул. О. Эмина 123), veneraavetisyan@rau.am

Творчество Г. Маркосян-Каспер, насыщенное национально-культурными концептами и архетипами, концентрирующими в себе опыт нации, развивалось и вобрало в себя, с одной стороны, отголоски первой волны русской постмодернистской литературы, с другой – пафос, аллюзии и реминисценции мировой классической литературы, тем самым оно расширило представление о «своем» и «чужом», перенесло акцент с национального на вненациональное. В поэтике Маркосян-Каспер задействованы сразу несколько культурных пластов: во-первых, это «армянский мир» автора, во-вторых, русский язык, на котором написаны все её романы, в-третьих, европейская, в том числе и русская культура, на которую писательница постоянного ссылается. Исследуя интертекстуальные связи романов Маркосян-Каспер с произведениями мировой литературы, мы обнаружим палимпсест интертекстуальности, слою которой чаще всего работают только для «посвященных», знакомых с определенными локальными сюжетами. В настоящей статье представляется общая картина цитируемых европейских авторов в романе «Пенелопа» Г. Маркосян-Каспер, отдельно выявляются и комментируются шекспировские аллюзии в контексте «шекспировского текста» русской литературы.

Ключевые слова: «шекспировский текст», интертекстуальность, аллюзии, архетип, сверхтекст.

Характерное для постмодернизма в целом семиотическое понимание реальности воплотилось, по словам М. Липовецкого, в самом «броском свойстве» [Липовецкий 1997, 10] постмодернистской поэтики, которое, вслед за Ю. Кристевой принято называть интертекстуальностью [Кристева 2013]. Теоретики постструктурализма рассматривали эту категорию как универсальный закон литературного творчества. Так, например, Ролан Барт писал: «Всякий текст есть интер-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски "источников" и "влияний" соответствуют мифу о филиации произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и

вместе с тем уже читанных цитат – цитат без кавычек» [Барт 1989, 418]. Липовецкий задается вопросом, насколько универсальна такая характеристика по отношению к литературам других эпох и не является ли такое расширительное толкование типичной «экстраполяцией новых художественных идей на другие эпохи», однако заключает, что такое понимание интертекстуальности имеет самое прямое отношение к постмодернизму, в котором это свойство стало осознанным приемом. В случае с романом «Пенелопа» мы неоднократно сталкиваемся с необходимостью определить тот «промежуток», на котором постмодернистский аспект текста переплетается с модернистским.

Вопрос о границе между модернистской и постмодернистской интертекстуальностью представляет собой предмет для многочисленных дискуссий. «Характерная черта модернистского стиля – опора на интертексты», – отмечает А.К. Жолковский, доказывая данный тезис своими наблюдениями над интертекстами у Ахматовой, Мандельштама, Зощенко, Олеси, Булгакова, Бродского [Жолковский 1994, 143].

Функция интертекстуальности в «Пенелопе» ближе к модернистскому толкованию: черта мировосприятия художника, видящего мир сквозь призму культурных ассоциаций. Более того, культурные «переключки» призваны показать иллюзорность национальных и географических границ. В романе много случаев, когда мировая литература с помощью ассоциаций «вмешивается» в повествование, меняя его ход и акценты: «Итак, ее звали Римма-Роза. Римма-Роза, "Имя розы", Умберто Эко и прочая экология, впрочем, бедняжка Римма годилась, скорее, в героини другого романа о розе, хотя, кто знает, средневековье не относилось к сильной стороне познаний Пенелопы» [Маркосян-Каспер 2017, 31]. Благодаря таким «вмешательствам», автор искусно балансирует между раздумьями героини о том, где и как помыть голову, с ее рефлексиями о религии, политике, роли женщины в обществе, о войне.

Аллюзии и реминисценции в романе «Пенелопа» охватывают широкий пласт античной, европейской и русской литературы.

В наших предыдущих работах, посвященных роману «Пенелопа», мы подробно анализировали отсылки в этом романе к русской литературе, отдельно с точки зрения интертекстуальной связи рассмотрели «Пенелопу» и «Пену дней» Б. Виана. Однако, если в случае с русской литературой превалируют отсылки к Пушкину, то

на материале отсылок к европейской литературе становится ясно, что отдельное место занимает здесь Шекспир. В настоящей статье проследим за функционированием и ролью шекспировских аллюзий. Для начала представим имена цитируемых в романе европейских авторов.

Уже с первых строк после упоминания Джойса в ткань повествования вплетаются такие имена, как Уэллс, Бальзак, Стендаль, Дюма: «Не признаваться же в приличном обществе, что ты не читал/читала (ненужное вычеркнуть) Джойса! Конечно, и Уэллс понаписал... взять, например, "Блэпингтона Блепского" – ну и имечко, Блепингтон Блэпский, то ли дело, Эжен де Растиньяк или Жульен Сорель... Эдмон Дантес, наконец, да, я люблю Дюма и, черт побери, не собираюсь стыдиться этого» [Маркосян-Каспер 2017, 6].

Данный фрагмент примечателен тем, что демонстрирует подход героини к литературе, то, что И. Сухих называет противопоставлением по принципу читал/не читал, свое/чужое, жемчужина/навозная куча, когда «в странный стройный ряд выстраиваются икона элитарного модернизма (Джойс), демократический модернист Б. Виан, Одиссея и детские скороговорки, детективы и фантастика, апории Зенона и советская песенная эстрада, Кант и армянские поэты-классики» [Маркосян-Каспер 2017, 37].

В разных фрагментах упоминаются Марсель Пруст, театр абсурда, с его представителями Эженом Ионеско и Сэмюэлом Беккетом, Умберто Эко, отдельное место занимает «спор» с Гете и Шпенглером, приводится цитата из стихотворения турецкого поэта Назима Хикмета, присутствуют аллюзии на американскую и английскую литературу: Хемингуэй, Берджесс, Брэдбери.

Разбор шекспировских аллюзий начнем с архетипического образа женщины в трактовке героини. Так, при описании матери Пенелопа отсылает к сказке английского поэта и писателя Р. Кипплинга «Кошка, которая гуляла сама по себе»: «Эта женщина просто не способна спокойно лицезреть кого-либо, гуляющего на свободе, будь она той кипплинговской дамой, никакая кошка у нее не болталась бы сама по себе, а работала, как лошадь» [Маркосян-Каспер 2017, 7]. Далее идея о «киплинговской даме» ведет к полемическому диалогу с Шекспиром: «А еще говорят, непостоянство, имя тебе женщина... у Пастернака, кстати, лучше – о, женщины, вам имя вероломство, то есть, звучит лучше, но от истины

еще дальше, подкачал старина Вилли, все мужчины одинаковые, лишь бы свалить на женщин собственные грехи» [Маркосян-Каспер 2017, 20]. В обращении Пенелопы к Шекспиру используется так называемый прием «панибратства». Отметим, что здесь своеобразным посредником между Шекспиром и Пенелопой выступает Борис Пастернак, в частности, его перевод «Гамлета». Образ женщины в «Пенелопе» часто осмысливается в нарушение дихотомии, то есть женщина – эпическая героиня (опорой в данном случае выступают шекспировский театр и античная трагедия) и женщина в своей привычной, немаркированной ипостаси не противопоставляются, а, наоборот, составляют единое целое.

Это в определенной степени перекликается с мнением Е. Демичевой о том, что в последние десятилетия в русской литературе прослеживается тенденция к «приземлению» и даже «десакрализации» образа Шекспира, который традиционно воспринимался как архетипический Поэт «орфического типа», художник, Творец [Демичева 2009]. Для наглядности приведем фрагмент: «Можно себе представить, как выглядел труп бледной красоты Офелии при всех ее гирляндах и венках...интересно, холодная ли была вода в реке? Весна ведь, Валентинов день...наверно, холодная, брр...Пенелопа поежилась. Несчастливая Офелия! Мало того, что утонуть в цвете лет, да еще и...» [Маркосян-Каспер 2017, 21]. Такую же функцию, можно сказать, иронически-разоблачительную, выполняет другая шекспировская аллюзия. Говоря о взяточничестве в Армении – стране, в которой, по словам героини, иногда просто неприлично предпочесть окольному пути прямой, «вопрос "брат или не быть"? (либо "быть или не брат", первый вариант для активных взяточников, второй для пассивных) встал во весь исполинский негамлетовский рост и требовал ответа, которого у Пенелопы не имелось» [Маркосян-Каспер 2017, 302]. Или: «Пенелопа это отлично понимала и потчевать столь экзотической дичью подозрительного Лаэртида вовсе не собиралась» [Маркосян-Каспер 2017, 311]. Выше мы упомянули о связи шекспировского интертекста в «Пенелопе» с общей традицией в русской литературе, однако эта связь или даже преемственность достойна более детального рассмотрения, поскольку помогает в определении места романа Маркосян-Каспер в системе русской литературы. Произведения русских писателей, содержащие цитаты, аллюзии или реминисценции творчества Шекспира, с конца XVIII века до нашего

времени, образуют единый комплекс, который Демичева называет «шекспировским текстом» русской литературы. Разнородные по поэтическому методу, стилевой и жанровой специфике тексты объединяются в «сверхтекст» по следующим критериям: единство сюжетов и образной системы, повторяемость заимствованных мотивов, соединение образов и мотивов из различных произведений Шекспира в рамках одного текста. Ключевыми в «шекспировском тексте» русской литературы выступают гамлетовские мотивы, которые, согласно исследователям, обнаруживают глубокое родство с русской культурой и миропониманием. Аллюзии и реминисценции из других трагедий Шекспира – «Макбет», «Отелло», «Король Лир, реже «Ромео и Джульетта» – дополняют гамлетовские мотивы.

Шекспировские аллюзии превалируют среди цитируемых Пенелопой общеевропейских авторов неслучайно: «Она (Пенелопа) [уточнение наше. – В.А.] преклонялась перед Шекспиром, обожала его, перечитывала ежегодно – правда, по долгу службы, поскольку ей приходилось по совместительству вести у себя в училище курс истории театра, но это детали, перечитывала б она в любом случае, особенно, великие трагедии, особенно, "Гамлета". "Вы можете расстроить меня и даже сломать, но играть на себе я не позволю. Вот так, речь настоящего мужчины"» [Маркосян-Каспер 2017, 41]. Примечательно, что последнюю реплику из «Гамлета» Пенелопа в дальнейшем произносит сама в разговоре с Эдгаром-Гарегиним – мужчиной, не сдержавшим данное им слово, что как бы намекает на определенную смену ролей.

Осмысляя армянскую жизнь в целом и жизнь армянской семьи в частности, Пенелопа размышляет: «шекспировская формула им (армянам) абсолютно впору, не даром они так любят ее автора, иной раз и удивляешься про себя, вспомнив, что драматург номер один <...> всех времен и народов армянином не был ни дня...» [Маркосян-Каспер 2017, 23]. Неслучайно также, что автор именует отца «папа Генрих», вкладывая в это особый – «шекспировский» – смысл. Это дает нам право говорить о проблеме «отцов и детей» в романе «Пенелопа» в традиции не русской классической литературы, но шекспировской драмы, выискивая в имени оперного певца и поколенческий спор шекспировского Генриха IV с сыном (разумеется, в «Пенелопе» это носит скорее символический характер), и сценичность образа в целом: «Тогда как папа Генрих с упоением пел Яго и Амонсаро, потому что еще неизвестно, что

интереснее, чередовать пройдоху Фигаро с самоотверженным Позой или изображать бесконечных героев-любовников сорок лет кряду» [Маркосян-Каспер 2017, 133].

«Шекспировский текст» – постоянно пополняющаяся система, которая проходит несколько этапов развития: «домифологический», связанный с первичной рецепцией пьес драматурга, когда в художественных текстах чаще всего встречаются «точные цитаты»; мифологический, во время которого в русской литературе формируются устойчивые образы, мифологемы и архетипы, восходящие к Шекспиру, и этап трансформации шекспировского мифа, связанный с переосмыслением вышеуказанных образов. Это сопровождается деконструкцией, ироническим переосмыслением, пародированием. Такие поэтические явления характерны для постмодернизма. Несомненно, доля иронического переосмысления трагедий присуща поэтике Маркосян-Каспер [Маркосян-Каспер 2009], в особенности роману «Пенелопа», в котором, благодаря постоянному присутствию шекспировских образов, высокий жанр переплетается с серой, «прозаической» действительностью.

В завершение хотелось бы еще раз обратиться к значению аллюзий в авторском понимании. Очень часто Пенелопа сама с иронией говорит об аллюзиях: «У тебя, Пенелопея, не голова, а цитатник какой-то» [Маркосян-Каспер 2017, 117] – или: «Литературные реминисценции порой подводили Пенелопу, забрасывая ее в дебри (острова Борнео?), из которых она потом никак не могла выбраться, увлекаемая все новыми ассоциациями» [Маркосян-Каспер 2017, 24].

Размышляя о сути постмодернистского мира, избегая, однако, этого туманного слова, героиня утверждает: «...благородный катарсис несбыточен в нашем прямолинейном, однослойном существовании. Как бы то ни было, для героини "Пенелопы", как и для самой Гоар (русскоязычной армянки!) книги – неустраняемая часть жизни. Игра в слова сопровождает каждый ее шаг» [Сухих 2018, 40].

Теоретик постструктурализма Ролан Барт утверждал, что аллюзии призваны вызвать у читателя улыбку и что чуть ли не в этом их единственная цель. Читателю романа Г. Маркосян-Каспер эта улыбка узнавания сопутствует страница за страницей: и на улицах Еревана, и в его домах, и на баррикадах, и в буднично-

мифологическом поиске воды, тепла и света в «темной и холодной» Армении девяностых.

Источники

Маркосян-Каспер 2009 – Маркосян-Каспер Г. В *Микенах, златом обильных*. Таллин, 2009.

Маркосян-Каспер 2017 – Маркосян-Каспер Г. *Пенелопа*. СПб., 2017.

Литература

Барт 1989 – Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М., 1989.

Демичева 2009 – Демичева Е. *«Шекспировский текст» в русской литературе второй половины XX – начала XXI в.: автореферат дис. <...> кандидата филологических наук: 10.01.01. Волгоград, 2009.*

Жолковский 1994 – Жолковский А. *Блуждающие сны и другие работы*. М., 1994.

Кристева 2013 – Кристева Ю. *Семиотика: Исследования по семанализу*. М., 2013.

Липовецкий 1997 – Липовецкий М. *Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики)*. Екатеринбург, 1997. URL: <http://glebland.narod.ru/postmod.htm> (дата обращения 20.02.2024).

Сухих 2018 – Сухих И. *Что читала Пенелопа (несколько положений)* // Чтения памяти Г. Маркосян-Каспер. Сборник докладов. Таллинн, 2018. С. 36–42.

SHAKESPEAREAN ALLUSIONS IN GOHAR MARKOSYAN-KASPER'S NOVEL "PENELOPE"

© **Avetisyan Venera Ovikovna** (2024), ORCID: 0009-0001-1413-8399, Lecturer at the Department of Russian and World Literature and Culture of the Russian-Armenian University (123 H. Emin str., Yerevan, 0051, Republic of Armenia), veneraavetisyan@rau.am

The poetics of G. Markosyan-Kasper involves several cultural layers at once: firstly, the author's "Armenian world", secondly, the Russian language, in which all the novels are written, and finally, European, including Russian culture, to which the writer constantly refers. Exploring the intertextual connections of Markosyan-Kasper's novels with works of world literature, we will discover a palimpsest of intertextuality, the layers of which most often work only for the "initiated", those familiar with certain local plots. The work of G. Markosyan-Kasper, saturated with national-cultural concepts and archetypes that concentrate the experience of the nation, nevertheless developed and absorbed, on the one hand, echoes of the first wave of Russian postmodernist literature, on the other hand, imbued with pathos, allusions and reminiscences of world classical literature, expanded the idea of "own" and "foreign", shifting the emphasis from the national to the extra-national. The present article gives a general picture of the quoted European authors in the

novel "Penelope" by G. Markosyan-Kasper, separately identifying and commenting on Shakespearean allusions in the context of the "Shakespearean text" of Russian literature.

Keywords: "Shakespearean text", intertextuality, allusions, archetype, super-text.

Поступила в редакцию 26.04.2024

ДОСТРОЕННЫЙ ЗАМОК ГОАР МАРКОСЯН

© Сагабалин Руслан Парнавазович (2024), Москва, независимый исследователь, sagarus@mail.ru

Эссе носит мемуарный характер и завершает блок материалов, посвященных юбилею Гоар Маркосян-Каспер. Вместе с тем, помимо ценных сведений биографического свойства, оно содержит наблюдения и факты, позволяющие, с одной стороны, лучше представить творческую лабораторию Гоар Маркосян-Каспер, а с другой – способствовать теоретическому осмыслению такого феномена, как русскоязычная литература постсоветского ближнего зарубежья.

Ключевые слова: Гоар Маркосян-Каспер, русскоязычная литература, прототип, Армения, Эстония.

1.

«Елена полагала, что главное в медицине – это лечить больных, а обобщать результаты – дело скучное и бесполезное. Но Ася колола и колола Еленино самолюбие, стимулируя его точно так же, как сама Елена иглоукалыванием стимулировала самооценку всяких астеников и импотентов».

Гоар Маркосян-Каспер «Елена»

В далекие теперь уже времена я чуть не стал врачом. Мама очень этого хотела и, много лет проработав в сфере медицины не самым незаметным человеком, мечтала увидеть меня в белом халате, с небрежно накинутым на шею стетоскопом. Доложу вам, что сей нехитрый предмет для врача, как высшие офицерские погоны у военного, знак того, что человек серьезным делом занят. В тот день я должен был явиться в медицинский институт с папкой, в которой лежали заявление, фотографии, аттестат зрелости и другие бумаги. Более того, меня там ждали, были предупреждены. Я и явился во всей своей красе. Постоял в коридоре, осмотрелся, и что-то мне в этом заведении сильно не понравилось. Может, его торжественная стерильность. Или портреты на стенах – знаменитые эскулапы всех времен и народов, давшие клятву прародителю Гиппократу и сурово

взирающие на абитуриентов, — не знаю, что меня неприятно кольнуло, но помню, что стало неуютно, и я позорно бежал. Постоял минуту перед дверью, на которой значилось «прием документов», затем круто развернулся и выскочил на улицу. Направился в сторону университета, который находился в двух автобусных остановках отсюда. Решил поступать на факультет журналистики, но оказалось, что этот факультет армяноязычный, я и сдал документы на русскую филологию. Ходил на вступительные экзамены в университет, а мать думала, что в медицинский, уже белый халат мне подгоняла. Стоит ли говорить, как она, считавшая знание языка и литературы не профессией, а досужим словоблудием, была разочарована, и не скажу, что разочарование ее не имело под собой оснований. Однако так вышло, что во второй половине жизни количество белых халатов, с которыми в силу непредвиденных обстоятельств приходилось иметь дело, — оно, это количество, все возрастало, и близкое общение с носителями стетоскопов все больше убеждало меня в правильности собственного выбора.

Знаете, что сказал мне однажды мой хороший знакомый, в восьмидесятые-девяностые широко известный врач, разработавший метод поверхностного дыхания как способ излечения от гипертонии и бронхиальной астмы, доктор Бутейко Константин Павлович?.. Разуверившись в ортодоксальной медицине, я в те годы осваивал все нетрадиционное в лечении; прилетел к знаменитому эскулапу в Новосибирский академгородок и прожил там под наблюдением доктора и его ассистентки две недели. Так вот, Константин Павлович, узнав о моем писательстве, не поленившись прочитать пару моих публикаций, а также услышав мой рассказ о несостоявшейся учебе в мединституте, сказал, мол, ничего удивительного в том, что интерес к анатомии и физиологии у некоторых плавно перетекает в куда более загадочную сферу страстей человеческих, и это фактически духовное обобщение материального опыта. Так и сказал — духовное обобщение материального опыта. Вдобавок огорошил, заявив, что представителям двух профессий смелый полет мысли не только чужд, но и категорически противопоказан: это врачи и школьные учителя.

Я дотошно проверял, так ли это, приглядываясь к тем и другим. С одной стороны, все верно, все так, как говорил Бутейко, с другой — я видел немало врачей, таланту, фантазии и внутренней свободе которых позавидовали бы самые свободные художники всех времен и народов. Видел их, уточню, не в реальной жизни, а все больше на

книжных полках. Так что не очень удивился, узнав, что в ряде стран проводятся конгрессы писателей-врачей, на одном из которых председательствовал и выступил сам Жорж Сименон. Вот что он сказал: «Мой друг и учитель Сомерсет Моэм, сам по профессии врач, писал, что не знает лучшей школы для писателя, чем несколько лет, посвященных медицине...» И дальше: «Я часто раздумывал: почему, в какой бы стране я ни жил, моими лучшими друзьями неизменно оказывались медики — сельские доктора и лабораторные исследователи, специалисты или главные врачи клиник? Неужели одна моя ипохондрия при всей ее остроте может объяснить эту тягу? Истина же заключается в том, что мы, врачи и писатели, рассматриваем человека под одним, я бы сказал, углом зрения, ищем в нем один и тот же огонек истины».

Больше врач или больше писатель? Этим вопросом я никогда не задавался, читая, скажем, того же Моэма, Чехова или Булгакова. Не было сомнений: они, прежде всего, писатели. Задался этой дилеммой, познакомившись с Гоар. Здесь-то начинается мой рассказ. Я в то время работал в журнале «Литературная Армения», и одна моя приятельница, журналистка, рассказала о талантливой, очень эрудированной молодой женщине-враче, кандидате наук, стихи которой я просто обязан прочитать. Не жалую врачей, корпящих над диссертациями, от которых здоровья у населения не прибавляется, еще более не жалую томных дам, сочиняющих стихи, и все же с протеже моей приятельницы встретился. Познакомились и удивительно быстро подружились. Я не таю от поэзии, даже от хорошей, но к любому таланту равнодушен, а вот интеллект, потрясающая память и человеческие качества Гоар меня по-настоящему тронули. Ко всему прочему, оказалось, что учились мы в одной школе, правда, она перешла в другую (круглой отличницей) с шестого класса. Но общий дом — уже что-то. Мы заблуждаемся, полагая, что хорошая память и бестолковое коллекционирование разнокалиберной информации (телепередачи типа «Самый умный» или «Что? Где? Когда?») — верный признак ума. А вот и нет. Свойства ума проявляются не в хорошей памяти, а в суждениях, анализе, аргументации, в умении построить собственную систему ценностей. В личностном, а не общепринятом мировосприятии. Все это в Гоар не просто присутствовало, а бросалось в глаза. Плюс самоирония, остроумие. Вполне могла бы участвовать в любом КВНе, но была некомандным, неколлективным человеком. Нетипичным показалось

и то, что она, при своей некокетливой женственности, увлекалась научной фантастикой, сочиняла фантастические рассказы. Любительниц этого жанра везде немного, а в Армении вовсе кот наплакал. То есть я писал фантастику, печатался, и она ее писала, хоть и не печаталась. Перебивая друг друга, мы перекидывались сюжетами и придумывали по ходу новые. Мишени для сарказма и насмешек у нас тоже, как правило, совпадали. Даже каламбуры. Спустя годы, читая ее книги, каждую из которых она дарила мне с теплой надписью, я встречал в диалогах или авторской речи знакомые мне фразы, шутки, остроты, коими она всегда увлекалась... Начались эти дарения с малюсенького сборника стихов под названием «Недостроенный замок мой», изданного в Ереване с трудом, ибо писательская братия не любит посторонних.

Теперь выдержу паузу и впервые за много лет признаюсь: если бы не семья и дети (мой), не исключено и даже скорее всего я бы в конце концов попросил ее руки. Не знаю, как к такому признанию отнесется мой старый друг, эстонский писатель Калле Каспер, ставший ее мужем с моей легкой руки. К тому же сильно сомневаюсь, что мы с ней были бы так же счастливы, как они с Калле. Не раз убеждался в простой истине: что ни случается, все к лучшему.

2.

«Как любить существо никакое – ни умное, ни глупое, ни хорошее, ни плохое, ни доброе, ни злое, ни, ни, ни. Никаких талантов, никаких достоинств, никаких хотя бы выразительных недостатков...»

Гоар Маркосян-Каспер «Пенелопа»

Она до сорока лет не была замужем. Не хотела: уж больно скучные мужчины, по крайней мере, те, которые ей попадались. Думаю, и мужчины не рвались заводить с ней общее хозяйство: хлопотно жить с умницей, свободной от всякого рода штампов. Я пару раз бывал у нее дома, с удовольствием общался с папой, оперным певцом, мамой, бывшей балериной. С завистью взирал на прекрасную домашнюю библиотеку – стеллажи от пола до потолка не ради красоты. Гоар прочитала все, как говорится, от корки до корки, Младшая сестра, Асмик, кстати говоря, прототип самого знаменитого ее романа «Пенелопа», хореограф, как и мать, старалась не отставать

от Гоар, тоже непростой человек, не нашедший спутника жизни, хотя меня, должен признаться, напрягала категоричность и непреклонность ее суждений. Гоар была заметно мягче. А вообще, доложу вам, ум и мудрость идут рука об руку; умная женщина не демонстрирует свой ум там и сям, не настаивает на своей правоте, но и дискомфорта от одиночества не ощущает. Пока не встретит своего человека. Как повезет. А уж если встретит, всплеснет руками: как же я, оказывается, до сих пор была одинока!

Проучившись на высших двухгодичных курсах сценаристов и режиссеров в Москве (ярчайшие были годы!), я вернулся в Ереван, сделал несколько сценариев, работал в одной забавной газете, в другой и однажды получил письмо сокурсника из Таллина... Простите, уточняю: до того сам ездил в любимую Эстонию, встречался с друзьями и с сокурсником Калле Каспером. Потом мы переписывались, а уж потом сам Калле приехал ко мне в гости. Невеселый после очередного своего развода. Или, наоборот, веселый – уже не помню. Мы с ним много гуляли, посещали хороших людей, выставки, музеи, мастерские армянских художников, ездили за город смотреть стандартные достопримечательности – все как обычно, когда в Армению приезжает дорогой гость. На четвертый или пятый день эстонец захворал: радикулит согнул беднягу пополам. Тут я и вспомнил о своей замечательной подруге, лучшем в городе иглотерапевте, которая, к слову сказать, защитила диссертацию как раз по радикулиту. Институт физиотерапии, где Гоар заведовала отделением рефлексотерапии, находился совсем близко от нашего дома. Приволок друга, представил, рассказал, что и как, и Калле лег под иглы. Потом ходил туда еще и еще, постепенно выпрямляясь и обретая румянец, в результате от туристических достопримечательностей отказался наотрез. Спустя месяц после его отъезда я от Гоар узнал, что они переписываются, а вскоре он приехал еще раз и со всей решительностью, как раньше джигиты похищали невест, увез (разве что не на лошади) кандидата наук, самую умную девушку Еревана, автора сборника стихов, в северный город, с климатом которого Гоар не могла смириться до конца дней своих, называя его не иначе как «холодильник». Оно, конечно, для жителя солнечного города полгода полусонного от жары, то был не «холодильник» даже, а «морозильник», но именно этот переезд сделал ее настоящим, известным писателем и счастливой женой. Что

касается меня, то, смахнув скупую мужскую слезу, я от всей души поздравил ребят.

Первое время Гоар совмещала медицину и литературное творчество, но профессия ее в Таллине оказалось не слишком востребованной, хотя врачом она была первоклассным. Северные люди в силу традиционно завышенной самооценки и далеко не всегда оправданного высокомерия, нередко снисходительно поглядывают на людей южных, не веря в их профессиональные возможности. Ваш покорный слуга с этим феноменом сталкивался. Однако, как было сказано выше, что ни случается, все к лучшему, нет худа без добра. Гоар полностью отдала себя творчеству, и по мере писательского становления (проза – дама ревнивая) уходила от врачевания все дальше и дальше. Вспомнился случай с Булгаковым, которого во время гражданской войны назначили полковым врачом; уехав на фронт, он заразился тифом, долго болел, чуть не умер и окончательно решил свою дальнейшую судьбу в пользу литературы.

В 1970–1980-е годы Эстония для русскоязычных писателей была местом благодатным. Туда переехало немало пишущих людей (среди них можно назвать Сергея Довлатова), коих в Ленинграде не признавали, не печатали, в упор не видели. А в Эстонии в то время хорошие книги на русском печатали охотно. И даже гонорары авторам платили.

3.

«Женщине легче. У нее свои проблемы. Общественные всегда подождут. Вот когда у женщин нет своих проблем, они дуреют. Или звереют. Бегут за властелинами дум по их указанию – а часто и опережая указания – выцарапывают глаза, перегрызают глотки. Когда у них нет своих проблем, они опасны для общества».

Гоар Маркосян-Каспер «Пенелопа».

«За сорок лет счастливо или не очень прожитой жизни мне ни разу не приходила в голову мысль, что я могу вдруг сорваться с места, бросить родителей, подруг, работу и ринуться в неизвестность. Правда, в аспирантские годы я некоторое время лелеяла мечту

переехать в Москву, но это была лишь мечта, довольно расплывчатая. Вообще я никогда особой решительностью не отличалась. И вдруг... Как я позднее узнала, мой шаг особенно всполошил подруг свекрови, которые убеждали ее, что я выскочила замуж за ее сына с дальней целью развестись и отсудить половину квартиры, дабы укорениться... Где?! В этом холодильнике, физическом и психологическом».

Эти строки Гоар писала в Барселоне, в больнице, в сентябре 2015 года. К тому времени она была уже автором десятка книг, переведенных на основные европейские языки, нескольких сборников стихов, драматургом, лауреатом ряда престижных литературных премий. С середины девяностых они с Калле много ездили – на литературные форумы, международные книжные ярмарки, в Париж, Берлин, в любимую Италию, Венецию – мир открылся. По меньшей мере раз в год я с ними виделся в Москве или Ереване, и при каждой встрече она дарила мне очередную книгу, первой – знаменитую «Пенелопу», номинированную на русского Букера, затем «Пенелопа пускается в путь», «Елена», «Париж был так прекрасен», «Memento mori» и целую стопку фантастических романов. Написала бы она эти произведения, живя в Ереване? Уверен, что нет. Надо было пожить другой жизнью, в другой стране, другом мире, другой атмосфере, иметь многоликое, многоязыковое окружение, увидеть себя, свой город и народ со стороны, другими глазами и описать его с той иронией, грустной усмешкой или невозмутимым хирургическим препарированием, как это было сделано в «Пенелопе». Как это стоило бы делать каждому писателю. Как это делал Джеймс Джойс, описывая соотечественников-ирландцев и путешествуя при этом по Европе. Не мною замечено, что сюжетная линия «Пенелопы» напоминает джойсовского «Улисса»: там один день Блума, здесь один день ереванской девушки, которая в условиях хаоса, межнациональных конфликтов, войны и блокады, отсутствия света и газа стремится найти горячую воду, принять ванну, душ, элементарно искупаться.

Русскоязычной интеллигенции нелегко приходилось. Вот как о тех лихих временах рассуждает героиня романа: «Не мудрено, что когда в мгновение ока все русские школы вместе с преподавателями и учениками обратились в армянские, и новоявленное государство со всеми атрибутами и учреждениями не перекатилось плавно по языковому полю, а, подобно футбольному мячу под мощным ударом

вратаря, перелетало от одних ворот к другим, к синему армянскому небу вознесся многоголосый стон армян русскоговорящих и русско-пишущих. Большинство которых в общем-то не возражало, но... Пожалуйста, не так скоро, не сейчас, не вдруг...»

В своем чрезвычайно трогательном романе «Чудо» Калле рассказывает о последних днях Гоар в барселонской больнице. Она врач, она прекрасно понимала, что осталось ей совсем немного, но, почувствовав себя чуть лучше, попросила у мужа карандаш и бумагу и написала несколько страниц, которые впоследствии были опубликованы в «Литературной Армении» под заглавием «Это сладкое слово "маньяна"». В переводе с испанского – «завтра». Сладкое, потому что завтра может не наступить.

4.

Родилась я черной пантерой, а в миру я слыву котенком...

*Гоар Маркосян-Каспер
«Родилась я черной пантерой»*

Забрав из больницы вазу с прахом Гоар, Калле вместе со свояченицей Асмик (Пенелопа) в сентябре 2015-го отправился в Венецию, «похоронить» жену, как та просила, в одном из каналов любимого города.

За прошедшие годы он так и не женился. Четверть века счастливой и полноценной жизни ничем не заменить – так он мне говорил. «Поезжай в Венецию, обязательно найди могилу Гоар! – велел мне в марте этого года, узнав, что я еду в Рим. – Ей будет приятно». Я и поехал. Поезд вез меня четыре часа, я всю дорогу чихал и кашлял, отпугивая пассажиров, сидящих напротив. Скорее всего, подхватил вирус в битком набитом римском метро. Прибыл в Венецию – город, мгновенно погружающий тебя в прошлое, – вышел из вокзала к Большому каналу. Долго искал то место, которое указал Калле на схеме, где пересекались кривые-косые линии улочек. Топографическими способностями никогда не отличался – так и не нашел. Но Венеция есть Венеция, канал есть канал, вода есть вода. Стоял на берегу, на самой кромке, вытирал платком сильно вспотевший лоб – неужели температура? – взирал на сказочные строения и что-то невнятное бормотал, затем, обращаясь к воде, сказал, вспомнив ее с трудом изданную когда-то первую книжку

стихов: «Достроен твой замок, пантера». Мимо прошел речной трамвай, полный туристов, пахло хлоркой, капризные бронхи мои взбунтовались, а в нескольких шагах от меня черноокая торговка у киоска настойчиво предлагала купить карнавальную маску.

THE COMPLETED CASTLE OF GOHAR MARKOSIAN

© **Sagabalyan Ruslan Parnavazovich** (2024), Moscow, independent researcher, sagarus@mail.ru

The essay is of a memoir nature and completes a block of materials dedicated to the anniversary of Gohar Markosian-Kasper. At the same time, in addition to valuable biographical information, it contains observations and facts that allow, on the one hand, to better represent the creative laboratory of Gohar Markosian-Kasper, and on the other hand, to contribute to the theoretical understanding of such a phenomenon as Russian-language literature of the post-Soviet neighbourhood.

Keywords: Gohar Markosian-Kasper, Russian-language literature, prototype, Armenia, Estonia.

Поступила в редакцию 23.04.2024

УДК 008:316.722, 82, 398

**ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ФОЛЬКЛОР – ЛИТЕРАТУРА – НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА»,
ПОСВЯЩЕННАЯ ЮБИЛЕЮ ПРОФЕССОРА ННГУ
КЛАРЫ ЕВГЕНЬЕВНЫ КОРЕПОВОЙ**

© Гапеенкова Марина Юрьевна (2024), ORCID: 0000-0002-0463-2350, SPIN-код: 9131-4572, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Россия, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), доцент Высшей школы социальных наук, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова (Россия, 603155, г. Нижний Новгород, ул. Минина, 31А), marinagaapeenkova@gmail.com

В статье обобщены результаты работы Всероссийской научной конференции «Фольклор – Литература – Народная культура», приуроченной к юбилею профессора ННГУ Клары Евгеньевны Кореповой. Представлена хронология работы, сформулированы основные идеи, составившие содержание докладов.

Ключевые слова: фольклор, постфольклор, народная культура, К.Е. Корепова, современная фольклористика.

23–24 мая 2024 г. в Институте филологии и журналистики ННГУ прошла Всероссийская научная конференция «Фольклор – Литература – Народная культура», приуроченная к юбилею профессора Клары Евгеньевны Кореповой – выдающегося ученого, автора по праву считающихся классическими работ по обрядовому и религиозному фольклору, волшебной и лубочной сказке, русскому эпосу, многолетнего руководителя фольклорных экспедиций Нижегородского университета, создателя Центра фольклора ННГУ.

На конференции обсуждались такие темы, как знак и символ в традиционной и современной культуре, обрядовый фольклор, устное, письменное и визуальное в традиционной и современной культуре, взаимодействие фольклора, постфольклора и литературы, специфика

современного бытования фольклора и сохранение фольклорного наследия.

В конференции приняли участие ученые из Нижнего Новгорода, Москвы, Санкт-Петербурга, Дублина (Ирландия), Екатеринбурга, Перми, Сыктывкара, Ульяновска, Ростова-на-Дону, Йошкар-Олы, Шахуньи. Всего прозвучало 28 докладов.

Работу конференции открыли выступления директора Института филологии и журналистики (ИФиЖ) ННГУ Л.И. Жуковской, заместителя директора по науке, заведующего кафедрой русской литературы ИФиЖ ННГУ А.В. Коровашко, руководителя Фольклорного центра ИФиЖ ННГУ Ю.М. Шеваренковой.

Далее прозвучали доклады в рамках заседания, посвященного проблеме знака и символа в традиционной и современной культуре и обрядовому фольклору. Открывшая заседание член-корреспондент РАН Березович Елена Львовна (Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина) на материале фольклора Русского Севера и Верхнего Поволжья рассмотрела «знаки» старообрядчества в ономастике.

Мороз Андрей Борисович (Высшая школа экономики, Институт филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, Москва) в докладе «Пьянство: ритуал, досуг, символизм, нарративные стратегии» обратился к теме, которая редко затрагивается в полевых исследованиях, хотя и занимает важное место в повседневной и особенно в праздничной жизни села. Автор рассмотрел тему пьянства в контексте практик повседневности, а также формы и способы его описания в устном дискурсе.

Сурикова Олеся Дмитриевна (Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина) в докладе «Вначале было слово: Языковой знак как источник мифологического персонажа» на материале русской культурно-языковой традиции проанализировала явление, при котором тот или иной мифологический персонаж ранее не существовал в системе верований, а был порожден языковым знаком или фрагментом текста. В докладе был раскрыт тезис о том, что религиозно-мифологическая система – это не застывший конструкт, а живой организм, развивающийся и пополняющийся новыми персонажами и представлениями.

Осипова Ксения Викторовна (Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)

представила исследование, основанное на новых полевых материалах, собранных Топонимической экспедицией Уральского федерального университета на территории Межевского и Макарьевского районов Костромской области. В докладе «Кони в календарной и семейной обрядности Поунжья» были проанализированы обряды, связанные с днем свв. Флора и Лавра, а также некоторые семейные и скотоводческие практики (ритуальное кормление лошадей при отмаливании заложных покойников, обычай обмывать копытца и др.). Особый комментарий автор посвятил праздникам «Коневская» и «Быковская» и версиям их происхождения.

Королёва Светлана Юрьевна (Пермский государственный национально-исследовательский университет, Институт славяноведения РАН) посвятила свой доклад нити в похоронно-поминальной обрядности русских и коми-пермяков Северного Прикамья в контексте терминологии, семантики, прагматики.

Веселова Инна Сергеевна (АНО «Пропповский центр: гуманитарные исследования в области традиционной культуры», Санкт-Петербург) в докладе «Вернакулярный и официальный планы летнего праздника в удаленных деревнях Русского Севера» обратилась к теме празднования летних календарных дней – Иванова, Петрова, Прокопьева и др. Автор проанализировала традиции их отмечания, восходящие к дореволюционным «съезжим» праздникам и возобновленные в начале XXI в. в качестве дней деревни, и сделала вывод о том, что между официальной и вернакулярной сторонами праздника может не быть никаких связей или может существовать едва ли не конфликтное взаимодействие.

Кучко Валерия Станиславовна (Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина) осветила социокультурную ситуацию, сложившуюся в пределах одного куста деревень на юге Макарьевского района Костромской области, для которой предложено использовать термин бабчество, поскольку ряд социальных функций на протяжении длительного времени выполняли в названном ареале женщины старшего возраста – (молельные) ба(б)ушки. Доклад «Институт бабчества в Макарьевском р-не Костромской области: проблема генеза и современное состояние» основан на полевом материале, который собирался сотрудниками Топонимической экспедиции Уральского университета летом 2023 г. Автор предложила описание явления

бабчества в том виде, в каком его застали современные местные жители старшего поколения, и проанализировала возможные предпосылки его формирования.

Храмова Наталья Борисовна (Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского) представила обзор и анализ традиций Великого четверга в Тоншаевском районе Нижегородской области, основанный на материалах экспедиций ННГУ в период 1990 – 2010 гг.

Низовцева Светлана Григорьевна (Институт языка, литературы и истории ФИЦ «Коми научный центр Уральского отделения РАН») продолжила традицию исследования святочных гадательных ритуалов, к которой обращалась и К.Е. Корепова. В докладе «Святочные ритуалы в русских заводских традициях Республики Коми: гадания по звуку» проанализированы святочные гадания (гадания по звуку или звуковым впечатлениям в общем числе записей составляют весьма значительное количество), материалы о которых записывались преимущественно сотрудниками сектора фольклора ИЯЛИ ФИЦ Коми НЦ УрО РАН с 2008 по 2022 гг. в трех русских заводских поселках: Нювчим, Кажым и Нючпас.

Заседание «Устное, письменное и визуальное в традиционной и современной культуре: аспекты взаимодействия» открыл Розов Александр Николаевич (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН) докладом «Фольклор и этнография на страницах церковной периодики (1860–1917 г.)». Доклад был посвящен аннотированным указателям фольклорно-этнографических материалов, опубликованных в неофициальной части епархиальных ведомостей. А.Н. Розов является автором около 20 таких указателей, впервые вводящих в научный оборот ценные сведения о народных суевериях, приметах, преданиях и легендах, народной демонологии, обычаях и обрядах, церковно-народных праздниках, текстах календарных, свадебных, лирических песен, частушек, духовных стихов, заговоров и т.д. Кроме того, автором был выявлен и представлен широкий круг собирателей и исследователей фольклора и этнографии из числа сельского и городского духовенства, представители которого были основными корреспондентами в духовных журналах, главными информаторами для Отделения этнографии Русского географического общества (с 1848 г.) и Этнографического бюро князя В.Н. Тенишева (конец XIX в.).

Фадеева Людмила Витальевна (Государственный институт искусствознания, Москва) в докладе «Мифологический статус места и его отражение в фольклорной сказочной прозе (по материалам из Пинежского района Архангельской области)» рассмотрела частный случай проявления локальности фольклорных представлений и связанного с ними фольклорного репертуара. Автор обратилась к явлению мифологизации опасного участка леса на пути между деревнями в среднем течении реки Пинеги и к формированию на этой основе быличек и бывальщин с традиционными мотивами явлений мифологических персонажей, а также необъяснимых с точки зрения рациональной оценки пространства переживаний, которые обычно передаются рассказчиками через неопределенно-личные конструкции.

Липатова Антонина Петровна (Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова) в докладе «Два дела с результатами дознания по поводу чуда конца XIX века: к вопросу о "суеверных разглагольствованиях" о явленных иконах» рассматривает два дела Симбирской Консистории, хранящиеся в Государственном архиве Ульяновской области и посвященные результатам расследования по поводу «найденной вблизи церкви села Загоскина Сенгилеевского уезда иконы Пресвятой Богородицы, именуемой Живоносный источник».

Кувшинская Юлия Михайловна (Национальный исследовательский университет – Высшая школа экономики, Москва) в докладе «Рукописные религиозные сборники юго-востока Костромской области: состав, источники, бытование, связь с обрядовой практикой» систематизированно рассмотрела особенности народной религиозной рукописной традиции в Мантуровском и Макарьевском районах Костромской области, выявила локальные различия, сопоставила с религиозной рукописной традицией соседних регионов, прежде всего, севера Нижегородской области. Особое внимание автор уделила использованию народных текстов в качестве религиозных в молитвенной практике.

Шеваренкова Юлия Михайловна (Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского) выступила с докладом «Макарьевский монастырь: в поисках легенд», посвященным современному состоянию устной сказочной прозы, связанной с указанным сакральным топосом.

Власкина Татьяна Юрьевна (Федеральный исследовательский центр Южный научный центр РАН, Ростов-на-Дону) рассмотрела проблему исследования святоотеческих предсказаний в контексте народной эсхатологии. Автор проанализировала «пророчество о трёх Пасхах» старца Ионы (Игнатенко), вызвавшее мощную рефлексию в устной среде и информационном пространстве.

Черванёва Виктория Алексеевна (Российский Государственный гуманитарный университет, Москва) выступила с докладом «Нарративы личного опыта: проблема определения жанра», затронувшим не только современный фольклор, но и ряд проблем теоретического характера.

Коровина Надежда Степановна (Институт языка, литературы и истории ФИЦ «Коми научный центр Уральского отделения РАН») выступила с докладом «Лубок и коми сказочная традиция», сконцентрированным на характеристике взаимовлияния общежанровых и локальных (этнических) фольклорных компонентов.

Крашенинникова Юлия Андреевна (Институт языка, литературы и истории ФИЦ Коми научный центр Уральского отделения РАН) обратилась к свадебным указам – текстам свадебного обряда, зафиксированным в двух граничащих друг с другом локальных традициях России (Ростовской Ярославской губернии и Переславль-Залесской Владимирской губернии) преимущественно в последней трети XIX – первой трети XX вв. В докладе «Между лубком и фольклором: к вопросу о текстологии свадебных указов» были проанализированы тематика, отдельные «типовые элементы» указов, выявлены формулы и устойчивые выражения, заимствованные указами из шуточных «Росписей о приданом», описаны некоторые механизмы усвоения указами лубочного и фольклорного репертуара. Сопоставительный анализ, предложенный автором, продемонстрировал мозаичность и формульность текстовой фактуры свадебных указов, художественно-стилистическое сходство с произведениями демократической сатиры, лубка, фольклора.

Болнова Екатерина Владимировна (Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского) проанализировала стихотворения В.А. Сосноры 1970-х гг. с жанровым подзаголовком «лубок» в формальном и содержательном аспектах.

Работа второго дня конференции было посвящено докладам и дискуссиям на темы «Фольклор – Постфольклор – Литература» и «Проблемы современного бытования фольклора и сохранения фольклорного наследия». Открыл утреннее заседание Поздеев Вячеслав Алексеевич (Институт языка, литературы и истории ФИЦ «Коми научный центр Уральского отделения РАН») докладом, посвященным «басням иного манера» Ивана Ивановича Башмакова (? – 1865) и отражению в них национальных стереотипов народной смеховой культуры.

Самоделова Елена Александровна (Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Москва) в докладе «"Выпить луну / поймать солнце в воде": сказочный мотив и/или реальность в жизни С.А. Есенина?» проанализировала развитие и трансформацию сюжета украинской сказки СУС – 34 в нескольких есенинских «маленьких поэмах» 1917–1918 гг. и в двух критических статьях, созданных поэтом в 1918 г.

Канева Татьяна Степановна (Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина) обратилась к теме локальной певческой культуры в литературном произведении, представив доклад, посвященный народно-песенной традиции сибирского села Овсянка, которое описал В. П. Астафьев в повести в рассказах «Последний поклон». Автор продемонстрировала, как песня-пение в разных объемах входит в повествование: от лаконичного упоминания и обозначения одной-двумя строками до развернутых сцен с цитированием текста. Как указала Т.С. Канева, песни, упоминаемые Астафьевым, не становились предметом комментирования фольклористов, в предлагаемом же докладе были представлены наиболее интересные и проблемные комментарии песенных цитат «Последнего поклона».

Курочкина Анна Анатольевна (Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского) проанализировала книгу Анны Мовшевич «Тайна сиреневой долины» с точки зрения коммуникативной специфики жанра волшебной сказки.

Коровашко Алексей Валерьевич (Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского) представил доклад «Paint It Black... (о происхождении одной жанровой разновидности детского фольклора)». В нем был рассмотрен генезис кумулятивных «пугалок»

с дублетным эпитетом «черный». Докладчик опроверг распространенное мнение о том, что данные «пугалки» восходят к заговорам, и показал, что они определяются константными принципами поэтического мышления, общими и для фольклора, и для литературы.

Золотова Татьяна Аркадьевна (Марийский государственный университет, Йошкар-Ола) и Ефимова Наталья Игоревна (независимый исследователь, Дублин, Ирландия) в докладе «Эволюция сказочного сюжета в визуальной новелле» представили возможности оформления традиционного сказочного сюжета в виде визуальной новеллы. Предметом анализа стал опыт работы в этом направлении коллектива преподавателей и студентов МарГУ и созданная ими визуальная новелла «Старая сказка на новый лад», в основу которой лег сказочный сюжет о Финисте.

Гапенкова Марина Юрьевна (Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова) в докладе «Fan fiction – пространство вовлекающей коммуникации» проанализировала fan fiction как явление современной коммуникационной культуры, в рамках которого для авторов и читателей эмоциональное переживание по поводу того или иного канона расширяется в направлении формирования социальных, мировоззренческих и ценностных установок.

Адоньева Светлана Борисовна (АНО «Пропповский центр: гуманитарные исследования в области традиционной культуры», Санкт-Петербург) представила доклад, посвященный актуализации традиционной культуры в таких современных практиках, как театр, терапия и досуг.

Осмирко Татьяна Николаевна (МБУК «Народный фольклорно-этнографический музей» г. Шахунья Нижегородской области, Шахунья) представила совместные публикации профессора К.Е. Кореповой и сотрудников Шахунского народного фольклорно-этнографического музея фольклорно-этнографических материалов из фондов музея: общий обзор фольклорных материалов в фондах музея, фронтовой песенник Смирнова И.Г. (1940-е гг.), готовящуюся к публикации «Книжку пулеметчика» шахунского крестьянина, участника четырех войн Дурнева Н.Н. (1914 г.), книги «Родной край в воспоминаниях, семейных преданиях и фотографиях. Шахунский

район Нижегородской области» и «Великая Отечественная война в письмах, воспоминаниях, семейных преданиях и фотографиях. Шахунский район Нижегородской области (Материалы музейных фондов). Том 1».

В ходе презентации указанных публикаций Клара Евгеньевна Корепова поделилась воспоминаниями о своем пути в науке и представила сигнальный экземпляр своей новой книги – тщательно прокомментированного научного издания частушек 1920–1930-х гг. из собрания И.И. Тимина.

Завершилась конференция чествованием юбиляра.

**ALL–RUSSIAN SCIENTIFIC CONFERENCE
"FOLKLORE – LITERATURE – FOLK CULTURE",
DEDICATED TO THE ANNIVERSARY
OF PROFESSOR KLARA EVGENIEVNA KOREPOVA
OF THE LOBACHEVSKY UNIVERSITY**

© **Gapeenkova Marina Yurievna** (2024), ORCID: 0000-0002-0463-2350, SPIN-code: 9131-4572, PhD in Philology, Associate Professor, Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod (23 Gagarin Ave, Nizhny Novgorod, Russia, 603950), Associate Professor, Linguistics University of Nizhny Novgorod (Minina 31a, Nizhny Novgorod, Russia, 603155), marinagapeenkova@gmail.com

The article presents the results of a scientific conference dedicated to Professor Klara Evgenievna Korepova. The article highlights the results of the conference, the main research topics and chronology.

Keywords: Folklore, Post-folklore, Folk culture, K.E. Korepova, Modern folklore studies.

Поступила в редакцию 29.05.2024

ПАЛИМПСЕСТ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 2(22)/2024

Учредитель и издатель:
ФГАОУВО «Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

Главный редактор А.В. Коровашко

Формат 60×84 1/16.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 6,16. Зак № 860. Тираж 100.

Отпечатано в типографии
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство ПИ № ФС77-75517 от 12 апреля 2019 г.

16+