

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой

 К.В. Анисимов

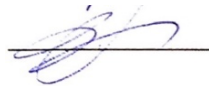
«28» июня 2024 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.01 Филология

**ТРАДИЦИЯ КОМЕДИИ МАСОК В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XX В.: ЭТАПЫ И СТРАТЕГИИ ТРАНСФОРМАЦИИ**

Научный руководитель



д-р. филол. наук,
доц. Е.Е. Анисимова

Выпускник



С.В. Бурмистрова

Нормоконтролер



Я.В. Баженова

Красноярск 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. МАСКА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ XX ВЕКА	16
1.1. Маска как объект культуры	16
1.2. Маска в перспективе семиотики бытового поведения: феномен жизнетворчества.....	33
1.3. Рецепция итальянской театральной культуры в России	45
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	58
ГЛАВА 2. КОМЕДИЯ МАСОК В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ.....	61
2.1. Комедия дель арте в отечественной культуре: «элитарный» и «массовый» типы рецепции	61
2.2. Комедия масок в русской литературе 1900–1920-х гг.: становление традиции.....	77
2.3. Комедия масок в русской литературе 1930–2010-х гг.: переосмысление традиции.....	102
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	160
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	162
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	166

ВВЕДЕНИЕ

Такое архаичное явление, как маска, продолжает существовать в современном мире в разных вариациях. Будучи частью ритуала она защищает человека и «проводит» его в новое состояние. История показала, что данный объект актуализируется в переходное время. То же самое произошло на рубеже XIX–XX вв. Смена культурной парадигмы потребовала самостоятельного создания себя, потому искусство, игра, миф вышли за пределы условности и стали основой жизни, механизмами жизнотворчества. В процессе театрализации культуры эпохи модернизма итальянская комедия масок заняла особое положение: в творчестве поэтов Серебряного века, нашедших в амплуа героев свое отражение, появилась комедия масок элитарного типа. В советский период происходит массовизация культуры, создаются произведения-пародии на предыдущую эпоху: сюжет и образы комедии дель арте упрощаются. В позднесоветский и постсоветский период обе линии рецепции продолжают развиваться.

Актуальность настоящего исследования обусловлена вниманием современного литературоведения, во-первых, к таким культурным явлениям, как маска, театральности кукла («искусственное тело») [Леви-Стросс, 2000; Толшин, 2004; Карасик, 2016; Бахтин, 1990; Лотман, 2020; Русская развлекательная культура..., 2018; Лотман, 1992; Искусственное тело в мировой..., 2023; Веселые человечки..., 2008]; во-вторых, к проблемам жизнотворчества [Паперно, 1992; Жолковский, 1998; Богомолов, 2017; Шахадад, 2017]; в-третьих, к изучению художественной рецепции и «итальянского текста» русской литературы [Тюпа, 2001; Комолова, 2005; Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв., 2009; Космолинская, 2011; Ахмади, 2013; Лебедева, 2014; Симонова-Парган, 2021].

Новизна исследования заключается в том, что традиция комедии масок в русской литературе как системное явление не исследована.

С точки зрения истории представлен культурный диалог Италии и России в XX веке работе «Италия в русской культуре Серебряного века: времена и судьбы» (2005) Н.П. Комоловой. Проанализированы поэзия А.А. Блока, А.К. Лозина-Лозинского, Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама, М.И. Цветаевой, Вяч. Иванова, публицистика В.В. Розанова, произведения и мемуары М.А. Осоргина и Б.К. Зайцева, живопись М.А. Врубеля, К.Ф. Богаевского, М.В. Добужинского, искусствоведческие работы П.П. Муратова и др. Показана популярность данной темы во всех сферах. Например, был создан Институт итальянской культуры «Студио Италияно» (1918–1922) (первый директор итальянец Одоардо Кампа, второй П.П. Муратов, автор книги «Образы Италии» (1911; 1917; 1924)). Н.П. Комолова отмечает схожесть модернизма и Ренессанса, о которой писал Н.А. Бердяев в «Самопознании» (1949) [Комолова, 2005].

О.Б. Лебедева в статье «Традиции *commediadell' arte* в лирике и драме Александра Блока (“Стихи о Прекрасной Даме” – “Балаганчик” – “Снежная маска”))» (2014) рассматривает творчество основоположника данной традиции в литературе серебряного века в динамике. Исследователь приводит важную мысль Г.Д. Гачева: русскому искусству не свойственен игровой характер («Содержательность художественных форм: Эпос, лирика, театр» (1968)). Однако это становится необходимым в переходные периоды. Таковыми являются: середина XVIII века (становление театра), начало XIX века (театральность повседневности), рубеж XIX–XX веков (новый театр В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова, гофманиана, кабаре и пр.). Так, А.А. Блок первый в Серебряном веке обращается к традиции *дель арте* в литературе. По наблюдению О.Б. Лебедевой в итальянской комедии поэт нашел близкую ему идею о театре как воплощении жизни. В период секулярной культуры он соотносится с храмом, откуда можно «проповедовать». По мнению ученого, внутренняя раздвоенность персонажа, неопределенность границы между Арлекином и Пьеро приводит Блока к мысли о нераздельности «Радости» и «Страдания», которая становится

основной в тексте «Роза и крест» (1913). В принципе, конфликт лирического героя – база для драматического диалога. В пьесе «Балаганчик» (1906) О.Б. Лебедева видит три аспекта: аллюзию на любовный треугольник Блок–Менделеева–Белый, пародию на театр М. Метерлинка, но больше внимания в работе уделено теме жизни и иллюзии в тексте Блока. Мотивы итальянской комедии продолжаются в цикле «Снежная маска» (1907) [Лебедева, 2014].

Комедия масок изучена на материале ряда русских авторов XX века А. Ахмади в работе «Традиции комедии дель арте в русской литературе 1900-х–1930-х» (2013). Исследователь прослеживает путь жанра, начиная с XIII века. Описан аналог итальянских персонажей А.П. Сумарокова – типажи русской комедии; приводятся факты популярности дель арте в России (представления приезжего балагана Христиана Лемана в XIX в., деятельность которого продолжили братья Легаты, В.К. Берг, В.Н. Егарев); далее проанализированы тексты авторов XX в. с привлечением наблюдений других исследователей. Причину «многоликости» Серебряного века А. Ахмади связывает с ощущением страха перед новой эпохой. Также отмечена демократизация сценического искусства, которая включала в себя соединение европейского и русского народных театров. Вместе с этим актуализировалась комедия дель арте [Ахмади, 2013].

У А.А. Блока А. Ахмади выявляет самоиронию символиста в вопросе соотношения жизни и искусства; опыт Н.Н. Евреинова связан с поиском средства обновления театра, который по мнению драматурга, стоит выше литературы; в пьесе Е.Г. Гуро «Нищий Арлекин» исследователь обращает внимание на отсылку на «канатного плясуна» Ф.В. Ницше («Так говорил Заратустра» (1883)); творчество М.А. Кузмина представлено как отражение двойственности мира (смещение жизни и театра); показана литературная борьба В.Г. Шершеневича с А.А. Блоком; текст А.Н. Толстого – пародия на культуру начала XX века. Произведения рассматриваются с учетом литературного направления. Параллельно с этим проанализирована

деятельность театралов: В.Э. Мейерхольда, К.М. Миклашевского, Н.Н. Евреинова [Там же].

В книге «Странствующие маски» (2021) О. Симонова-Партан описывает историю проникновения комедии дель арте в русскую культуру, этот процесс автор называет арлекинизацией, так как в традиции итальянской комедии Арлекин часто занимает ведущую роль, другие его имена: Гаер или Гарлекин [Симонова-Партан, 2021].

Исследователь показывает сходство скоморошьего театра с комедией дель артеи указывает на факты существования арлекинских представлений до правления императрицы Анны Иоанновны (1730–1740). Имя русского народного шута по одной из версий соответствует французскому *scaamouche* или итальянскому *scaamucchia*, что переводится как «шут, странствующий комедиант, музыкант и танцор» (Ю. Дмитриев, «Цирк в России от истоков до 1917 года», 1977). Подобно актерам комедии дель арте, это универсальные артисты, в репертуаре которых: танцы, песни, игра на музыкальных инструментах, акробатические трюки, кукольный театр; в качестве устойчивого элемента – маски, тогда как само представление – импровизация; скоморохи владели и мастерством дрессировки животных, а в конце выступления могли погадать кому-то из публики, что осуждалось за богохульство. Разумеется, вся смеховая-шутовская культура стояла в оппозиции к церкви. Однако, как известно, при дворе шут обязателен. Особенно значимы они были при Иване Грозном (1533–1584), что являлось частью его противоречивого поведения. Известен случай, произошедший с князем М.П. Репиным, который был зарезан в церкви после того, как на одном из празднеств отказался надеть маску, раздавил ее и сказал, что поведение царя не соответствует его должности. Показательна смерть царя-самозванца Лжедмитрия (1605–1606): его тело было брошено на людное место вместе с маской, волынкой и трубой [Там же].

Русские дипломаты были обязаны докладывать об увиденных за границей представлениях, понравившиеся труппы приглашали на гастроли,

устроивали обучения для русских режиссеров и актеров. При Петре I в газете «Санкт-Петербургские ведомости» публиковались статьи и новости об итальянских карнавалах и театральных представлениях. Настоящая комедия дель арте приходит в Россию, когда в Европе происходит упадок этой традиции и она перемещается в литературу (творчество Карло Гольдони и Карло Гоцци). В 1731 году Анна Иоанновна приглашает итальянских артистов (служивших при дворе польского короля Фридриха Августа III) и устраивает большой маскарад, вторая (1733–1734) и третья труппа (1735–1738) были привезены уже из Италии, позже у императрицы появляется любимый шут – Пьетро Миро по прозвищу Педрилло. Процесс русификации происходил посредством перевода сценариев В.К. Третьяковым и А.П. Сумароковым. Во второй половине XVIII века тенденция достигла своего предела и ее начали пресекать: Арлекин «сжигался» на сцене, в 1752 году было запрещено наряжаться в костюм этого шута («Журнальные записки по Церемониальному ведомству»). Однако в XIX веке комедия дель арте продолжила свое существование: став доступной для народа, она перестала быть основной программой, оказавшись в конце представлений [Там же].

Симонова-Парфан находит следы итальянской комедии в произведении Н.В. Гоголя «Шинель» (1842), а именно связь главного героя повести с маской Пульчинеллы. Исследователь полагает, что юный писатель, находясь в Полтавской губернии, видел в детстве выступления итальянских комедиантов, приезжавших в Польшу; также известна его страсть к Италии, друзья называли Гоголя русским Гольдони, подарив ему на день рождения в 1838 году рисунок сценической маски, которую будто носил его «собрат», итальянский драматург. Метаморфозы, произошедшие в финале с Акакием Акакиевичем, схожи с тем, как устроен Пульчинелла, отличающийся двойственностью и противоречивостью. Отмечается и совпадение на уровне слов: французская версия этой маски – Полишинель, костюм которой напоминает шинель. Это название более известно в России в том числе по

французской поговорке «секрет Полишинеля», возникшей из-за болтливости шута. Приводится иная версия происхождения имени Акакия Акакиевича, которое, по мнению Симоновой-Партан, связано с родиной Пульчинеллы – Ассера, а фамилия героя основана на том, что полишинель – название комического танца французских башмачников. Одинаковы одежда шута и Башмачкина – старая шинель, которую сослуживцы обзывают капотом и панталоны. Исследователь обращает внимание на форму повествования: рассказчик с трудом вспоминает события, будто выдумывая их на ходу. Также Гоголь обыгрывает размер своего героя, который, кажется, не больше куклы, раз его шинель портной Петрович вынимает из носового платка. Издевательства и шутки над Акакием Акакиевичем со стороны молодых чиновников так же жестоки, как буффонада комедии дель арте. В черновиках повести врач ставит герою смертельный диагноз, говоря ему, что он скоро «откланится», что значит «покинет сцену» [Там же].

В эпохе модернизма Симонова-Партан отмечает возникший интерес к театру прошлого, особое внимание уделяется эпохе XVIII века: исторический очерк В.Н. Перетца «Кукольный театр на Руси» (1895) и сборник сценариев «Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг.» (1917), статьи В.В. Сиповского «Итальянский театр в С.-Петербурге при Анне Иоанновне (1733–1735)» (1900), В.Н. Всеволодского-Гернгросса «Театр в России при императрице Анне Иоанновне» (1913), З.Г. Ашкенази «Бессмертный Петрушка» (1914), книга К.М. Миклашевского «Комедия дель арте. Театр итальянских комедиантов в XVI, XVII, XVIII столетий» (1914, 1917). Представлено искусство режиссеров-модернистов: В.Э. Мейерхольда и Е.Б. Вахтангова – учеников К.С. Станиславского, отошедших от постулатов учителя. Проанализирован «Балаганчик» А.А. Блока, в котором народная комедия стилизована под высокую драму, вместо яркой итальянской Коломбины – бледная невеста, использован модернистский прием слома четвертой стены. Зрители узнали в Пьеро и Арлекине пародийные образы

самого поэта и его соперника Андрея Белого, но пьесу критиковали, так как после революции 1905 года ждали, что в театре будут подниматься политические проблемы. Другой автор, обратившийся к этой традиции – Н.Н. Евреинов, создавший такие произведения, как «Сила чар» (1899), «Веселая смерть» (1908), «Коломбина сегодняшнего дня» (1915) и «Самое главное» (1921). Его жизнетворческая стратегия построена на образе Арлекина, символизировавшего саму идею театра как основу жизни. Отмечено, что пьеса «Веселая смерть» получила мировое признание и поставлена на сцене итальянским драматургом Луиджи Пиранделло. Проводится параллель с переводной пьесой Третьяковского, в которой Арлекин тоже встречается со смертью, но в отличие от героя Евреинова, пытается ее победить, видя в ней врага, а не своего старого друга. Комедию дель арте использовал в своем творчестве А.Я. Таиров, которого ученик А.А. Румнев назвал Арлекином, пережившим предательство и непризнание [Там же].

Также представлена деятельность творческих объединений, одним из которых является «Мир искусства», основанный в 1898 году А.Н. Бенуа, Л.С. Бакстом, К.А. Сомовым и С.П. Дягилевым (создавшим одноименный журнал). Цель своей деятельности они видели в объединении разных видов искусств (в том числе разных культур), на чем, по их мнению, была основана комедия дель арте. Их ориентир в театре – Станиславский. Среди работ художников следующие картины: «Итальянская комедия. Нескромный Полишинель» (1908) и «Итальянская комедия» (1918) Бенуа; «Маскарад» (1910) и «Пантомима» (1914) С.Ю. Судейкина, «Пьеро и дама» (1910), «Арлекин и дама» (1812), «Язычок Коломбины» (1915) К.А. Сомова, «Портрет В.Э. Мейерхольда» (1917) А.Я. Головина. Дягилев основал балетную труппу «Ballets Russes» («Русские балеты»), добавив в классический танец элементы циркачества и карнавала, заменив сдержанность на экспрессию, а традиционную музыку на мелодии И.Ф. Стравинского. Так на сцене появились постановки «Петрушка» (1911) и

«Пульчинелла» (1920). Далее рассказана история создания «Принцессы Турандот» (1922) Е.Б. Вахтангова, созданной на основе сюжета Карло Гоцци; этой пьесе предшествовали «Арлекинад» и «Пьеронада» 1912 года. В последнем варианте режиссер воплотил идею возрождающей силы смеха. Вместо трио Арлекина, Пьеро и Коломбины – Труффальдино, Панталоне, Бригелла и Тарталья, вместо героя-соблазнителя евнух. Использован интересный элемент в духе комедии дель арте: во время переодевания актеры оставались на сцене. Также артисты должны были усвоить диалектное произношение. Добиваясь предельной точности, Вахтангов обратился за помощью к консультанту – итальянскому музыканту и дирижеру оркестра Московского цирка Эспозито, который помог не только своими воспоминаниями об итальянских представлениях, но и собственным примером [Там же].

Из литературы Симонова-Парган выделяет последнее произведение В.В. Набокова 1974 года – «Смотри на арлекинов!» (по переводу 1999 года С.Б. Ильина) или «Взгляни на арлекинов!» (по переводу 2014 года А.А. Бабикова). Исследователь указывает на биографические факты, связи писателя с итальянской культурой, а также на автобиографичность романа. Для анализа обязательен текст-оригинал. Автор использует аббревиатуру «LATH», акроним английского «Look at the Harlequins», что означает тонкую, узкую деревянную палку, предназначенную для строительных работ, тогда как Арлекин – шут-акробат, в руках которого планка-шпага (то же наименование – «lath»), это слово встречается и на страницах романа как волшебная палочка, то есть перо или ручка сочинителя. Названия книг, стоящих на полке героя, похожи на набоковские произведения русского и американского периода – повествователь говорит, что это его арлекины, странствующие вместе с цирковыми артистами. Впервые главный герой, Вадим Вадимович, узнает об арлекинах в детстве: как сказала ему бабушка, они повсюду, и потому нужно самому выдумывать реальность. Родственницу зовут баронесса Бредов или «LATH lady», «арлекинова» дама, живущая в

имении Марево: Симонова-Партан находит здесь аллюзию на французского драматурга XVIII века Пьера Мариво, творчество которого наполнено комедией дель арте. Далее в жизни мальчика появляется любовный треугольник, причем прямо в театре: его наставник дает ему двоих инженю, девушки наряжают нового любовника, в то время как их мужья спят в соседней комнате. Будущую жену Айрис Вадим Вадимович встречает, когда помогает ее брату Айвору Блеку (то есть бело-черный, как Пьеро) с постановкой пьесы Гоголя «Ревизор». Они разыгрывают молодого человека, притворяясь, будто девушка глухонемая, из чего выходит нелепая пантомима. Место действия – деревня Карнаво («карнавал» на английском во множественном числе), другие значимые эпизоды жизни героя связаны с Италией. Когда у Вадима Вадимовича развивается психическое расстройство, появляется Доктор, доктор Юнкер, который не способен что-либо вылечить, так как они с женой некий единый организм, вместо работы занимающиеся друг другом. Первый брак заканчивается трагически: узнав об изменах Айрис, любовник убивает ее и себя, вспоминая в последние минуты жизни поездку в парк развлечений в Италии [Там же].

Последняя глава посвящена А.Б. Пугачевой, «шутихе» российской эстрады. Исследователь обращает внимание на факторы, которые помогли певице стать главным голосом страны: соединение высокой и массовой культуры, юмор и самоирония, экстравагантность и бунтарство. Песню «Арлекино», сочиненную в соавторстве с Б.Б. Баркасом в 1975 году (композитор – Э.Д. Димитров), она исполнила в соответствующем образе: рыжие кудри, марионеточные движения, смех сменяющийся слезами. Симонова-Партан замечает, что песня отозвалась публике как манифест свободы, а со стороны официальных СМИ певица подверглась критике [Там же].

Объектом исследования является традиция итальянской комедии дель арте в русской культуре XX–XXI веков. **Предмет** исследования – этапы

восприятия и стратегии переосмысления образов и сюжетов итальянской комедии масок в отечественной словесности.

Материалом исследования послужили лирика, драматургия, проза А.А. Блока, Андрея Белого, Н.Н. Евреинова, Е.Г. Гуро, В.Г. Князева, М.А. Кузмина, В.Г. Шершеневича, А.А. Ахматовой, А.Н. Толстого, И.А. Бродского, Л.С. Петрушевской, М.Ю. Елизарова и др.; а также биографии, статьи и письма авторов.

Цель работы – исследовать этапы и стратегии восприятия традиции итальянской комедии дель арте в русской литературе.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) определить методы изучения традиции и рецепции комедии дель арте в русской литературе;
- 2) проанализировать генезис и историю восприятия маски в культуре;
- 3) изучить житетворчество как культурный феномен;
- 4) отобрать и систематизировать источники, относящиеся к традиции комедии дель арте в русской культуре;
- 5) определить этапы трансформации традиции итальянской комедии в русской литературе и выявить типы ее восприятия;
- 6) проследить динамику образов и сюжетов комедии дель арте в русской культуре XX–XXI вв.;
- 7) выявить социокультурные и биографические причины обращения авторов к традиции комедии масок;
- 8) проанализировать стратегии трансформации традиции комедии дель арте в русской культуре.

Методологической базой исследования стали труды А.Н. Веселовского по исторической поэтике [Веселовский, 1989], В.И. Тюпы о структурообразующей роли карнавальных пар в повестях

А.С. Пушкина [Тюпа, 2001], О.Б. Лебедевой и А. Ахмади о традиции комедии дель арте в русской литературе XX в. [Лебедева, 2014; Ахмади, 2013].

Стоит отметить, что итальянская комедия существует в русской литературе в разных видах. В первом варианте герои и сюжеты узнаваемы: традиция изучена на материале произведений XX века исследователями А. Ахмади и О.Б. Лебедевой. Второй вариант – рецепция. Образы «растворены» в поэтике произведений, имена персонажей комедии дель арте не называются. В таком случае требуется реконструкция, которая представлена в работе В.И. Тюпы «Карнавальные пары в повестях Белкина» (2001). На основе произведений одного цикла («Повести покойного Ивана Петровича Белкина» (1830)) А.С. Пушкина исследователь показывает героев как персонажей итальянской комедии. Для начала выявляются следующие оппозиции: эгоцентрики (Сильвио, Владимир, гробовщик Прохоров, Самсон Вырин, Берестов-старший) и эксцентрики (граф, Бурмин, ремесленники в «Гробовщике», Минский, Муромский). По наблюдению ученого, эти пары восходят к архетипам грустного Пьеро и веселого Арлекина [Тюпа, 2001: 177].

При рассмотрении образов значимую роль играют цвета: Арлекин огненно-красный, желтый, рыжий; Пьеро белый (траурный в католичестве). Так, Сильвио («Выстрел») бледнеет от злости, в то время как лицо графа «горело как огонь» [Там же: 178]. Неслучайны некоторые детали, например, черешни, которые ел граф (ягоды красного/черного цвета); «бедная мазанка» [Там же: 178] беленый известью дом Сильвио. Его простреленная графом «красная шапка» [Там же: 178] намекает, что раньше ему принадлежала роль Арлекина. Подобным образом это проявляется в остальных произведениях цикла. Иногда требуется определить значение слова: Прохоров («Гробовщик») говорит, что он не «гаер святочный», т.е. не «арлекин, паяц, шут» по словарю В.И. Даля [Там же: 179]. В рассказах можно обнаружить и сцену ряжения: Лизу («Барышня-крестьянка») красят белилами и надевают светлый парик. Важно, что образы Арлекина и Пьеро могут соединяться в

одном персонаже, обычно с обманчивой внешностью (таковы мисс Жаксон, Алексей Берестов («Барышня-крестьянка»)) [Там же].

Неоднозначен образ самого автора: А.С. Пушкин скрывается и за инициалами мнимого издателя – «А.П.», и за литературной маской рассказчика – Ивана Петровича Белкина. Соотнося их с Арлекином и Пьеро, В.И. Тюпа предполагает, что в отношении первого можно вспомнить смуглый цвет кожи писателя (красно-черный оттенок). О втором сказано больше: из заглавия известно, что он «покойный»; его фамилия – Белкин, значит и белый, и рыжий (цвета белки в разное время года); отчество Петрович: Петр равнозначен итальянскому Пьеро; и даже имя Иван – в просторечии «слуга» (изначальная роль масок комедии дель арте – «дзанни», т.е. «ваньки») [Там же]. Показательно, что на могилу Самсона Вырина («Станционный смотритель») приходят два Ивана: бледнолицый и меланхоличный; одноглазый (будто постоянно подмигивающий), кривой, рыжий. Последний весело вскакивает на могилу, тем самым показывает свое отношение к смерти. Оно объясняется демоническим происхождением этого образа, о чем говорит его костюм: «двурогий» колпак, облегающее тело трико с красно-желтыми ромбами в виде пламени, в то время как бесформенная одежда Пьеро похожа на саван [Там же].

В.И. Тюпа отмечает, что герои находятся в маске святости или демонизма, т.е. не причастны к этому по существу. Согласно карнавальной традиции они равнозначны. Исследователь возводит данные оппозиции «красного» и «белого» к архаическим образам солнца/луны, дня/ночи, жизни/смерти, в связи с чем демонические персонажи приходят на рассвете, в начале весны или лета, дуэль обычно проходит ночью. Как искусственное и настоящее соотносятся «иностранный» и «русский». Однако первое не мешает второму, а способствует становлению истинности. В этом участвует и смех как зеркало, позволяющее видеть себя со стороны. Снова подчеркивается амбивалентность: раздельность и слитность одновременно. Мотив удвоения подводит не к «разлому» мира, а к его «умножению» [Там же].

Теоретическая значимость исследования заключается в исследовании традиции и рецепции комедии дель арте в русской культуре XX–XXI веков. Полученные результаты и сделанные выводы могут послужить методологической основой для изучения текстов данного типологического ряда.

Практическая значимость настоящей работы обусловлена возможностью применения полученных результатов исследования в эдиционной практике и в университетских курсах по истории литературы и театра.

Структура работы. Объем бакалаврской работы составляет 176 страниц. Основная часть включает в себя две главы, в начале приводится введение, в конце дается заключение и список литературы из 122 наименований. В первой главе «Маска в социокультурном контексте XX века» выявлены генезис, основные признаки и функции маски, сопоставлены бал и маскарад, представлены механизмы жизнетворчества, приведены примеры рецепции итальянской театральной культуры в России и указаны характерные черты данной традиции. Во второй главе «Комедия масок в русской литературе: социокультурный контекст» в рамках двух направлений рецепции комедии дель арте «элитарного» или «массового» типа проводится анализ произведений разных исторических этапов (Серебряный век (1902–1917), период революции (1918–1922), советский период (1922–1991), постсоветский период (2010-е годы)). В Заключении приводятся результаты проведённого исследования, делаются выводы и намечаются перспективы дальнейшего исследования.

Исследование прошло **апробацию** на XV Международной научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (Красноярск, 2023; диплом I степени), на XVI Международной научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (2024).

ГЛАВА 1. МАСКА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ XX ВЕКА

1.1. Маска как объект культуры

Вопрос происхождения и эволюции маски находится в центре исследования разных ученых, т.к. этот предмет/образ встречается во многих сферах культуры. В литературе соответствующий мотив возник в связи с театральной культурой, куда он, в свою очередь, пришел из ритуальных обычаев древности. Поэтому в ходе нашей работы необходимо обратиться к междисциплинарным исследованиям. Особый интерес представляют труды по антропологии, этнографии, истории, культурологии, театроведению и искусствоведению К. Леви-Стросса, В.И. Карасика, А.В. Толшина, по семиотике – Ю.М. Лотмана, по психологии – Э. Берна, литературоведению – С.Н. Бройтмана [Леви-Стросс, 2000; Карасик, 2016; Толшин, 2004; Лотман, 2000; Берн, 2016; Бройтман, 2004].

Итак, прежде всего мы представим работу К. Леви-Стросса «Путь масок»(1979). Автор на примере индейских племен показывает, что ни маски, ни мифы нельзя интерпретировать как обособленные объекты, необходим системный анализ: миф «обретает значение, только будучи помещен в группу из своих трансформаций» [Леви-Стросс, 2000: 25]. Из него мы узнаем происхождение маски, где объясняется ее роль в разных областях жизни; этот атрибут в материальном его проявлении также «отвечает другим типам, контуры и цвет которых он трансформирует, обретая свою индивидуальность» [Там же: 25].

В центре внимания Леви-Стросса оказываются маски разных популяций: «dzonokwa» (квакиутль) и «swaihwe» (сэлиш) в отношениях оппозиции, «xwexwe» как имитация второй маски сэлиш у квакиутль. Они все основаны на истории легендарного происхождения меди. Тогда маска соседнего им племени дене, которое добывало этот металл на своей

территории, становится с ними в один ряд. Итак, среди ведущих характеристик масок исследователь выделяет следующее. Во-первых, их привилегированность, и соответственно, передача по наследству или через брак. Во-вторых, получение данного атрибута героем мифа в ходе инициации, в которой он оказывается на грани жизни и смерти. В-третьих, маска наделена целебным свойством либо каким-то иным образом может обогащать ее обладателя, например, юноша находит жену. Так, основной сюжет в примерах Леви-Стросса следующий: сначала герой болеет и издает зловонный запах (т.е. имеется дистанция между ним и остальными), но потом, в водоеме, с помощью животных, находит маску, очищается и выздоравливает (таким образом входит в социум) [Там же: 30–33]. Медь герой получает тем же способом [Там же: 37–38]. Миф с противоположным содержанием помогает декодировать предыдущий текст. Так, у племени лиллуэт: «акватические духи губят болезнью молодых людей, пришедших в надежде взять в жены их дочерей / одному из молодых людей, наделенному магическими способностями, наконец удается помириться с хозяевами и соблазнить двух сестер благодаря своей блестящей коже, нежной на ощупь» [Там же: 37].

Происхождение и пластика масок связаны с их значением. Маски сэлиш, прототип swaichwe, можно получить не только из воды, но и сверху, с неба, в то время как их антиподы, маски людоедов, прототип Dzonokwa, происходит издалека, со стороны (из леса/с гор). Первые – воплощение предков (как творцов следующих поколений), вторые – асоциальные, похитители детей. Последние слепы изначально и стремятся во время ритуального танца ослепить противника, что материализовано через глаза: впалые (Dzonokwa) / выпуклые (swaichwe) [Там же: 50, 87]. Здесь действует важное правило «при переходе от одной группы к другой»: «...пластическая форма сохраняется, <...> семантическая функция инвертируется. Наоборот, когда семантическая функция сохраняется, то инвертируется пластическая форма» [Там же: 64].

Итак, маска это древнейшее социально-культурное явление. В архаические эпохи она служила средством перевоплощения человека в кого-то другого с целью инициации, т.е. перехода в новое состояние (обычно в связи с взрослением), что осознавалась как реальный, а не условный процесс.

Разумеется, маска несет культурные коды и тем самым отражает современность. Происхождение этого атрибута связано с развитием человека как социально-природного существа, во время которого происходило становление и идентификация личности. Ядром здесь является игра – значимый элемент коммуникации людей, в котором соединяются «эстетическое и этическое начала, игровое сознание и моральное, <...> биологические и культурные функции» [Толшин, 2004: 155]. В этом смысле важно понимать, что первая стадия в истории поэтики, как ее назвал А.Н. Веселовский, – «эпоха синкретизма», т.е. «нерасчлененно-слитной природы», отличающей архаику от современности [Бройтман, 2004: 14]. В своей работе С.Н. Бройтман ссылается на О.М. Фрейдберг, которая, не принимая данный термин, описала «принцип семантического тождества при различии форм» [Там же: 16]. Это включает в себя и неразличение восприятия разных органов тела, и отсутствие причинно-следственных связей между действием и результатом (логическим, практическим и иррациональным, условным), отдельно явление касается литературы, что делает ее неотделимой от жизни.

Далее стоит рассмотреть этимологию слова. Так, А.В. Толшин, помимо общеизвестных значений, связанными с переодеванием, приводит теорию этнографа Д.А. Коропчевского: происхождение «от латинского глагола “masticare” – жевать, указывает на то, что она служила символом истребляющей, пожирающей силы» [Толшин, 2004: 156]. То есть маска не только скрывает человека, но и подавляет его. В то же время она может служить средством репрезентации человека, помогает ему вступить в диалог с другими людьми. Об этом говорит ее связь со словом «personare» –

(«звучать через что-либо»), нам известно «персона» – «личность») [Там же: 156].

Отождествить план содержания и план выражения маски сложно. Иначе говоря, если, как утверждает Сиерс Елдридж, на которого ссылается Толшин, маска – это «символ лица», «сверхлицо» [Там же: 159], то можно привести положение Ю.М. Лотмана «о невозможности отождествить знак и его значение» [Лотман, 2000]. Ученый устанавливает, что культура – организованная система знаков, имеющая определенные правила и ограничения. Здесь же приводится положение Леви-Стросса: культуре противостоит Природа. Существует единственно правильное «естественное поведение», и правильное или неправильное культурное поведение. Это отражает бинарность и асимметрию (предполагаемый центр (нечто естественное) и периферия), на которых построена любая семиотическая система, а также показывает ее неоднородность (объекты могут относиться к разной природе; быть взаимопереводимыми или нет) [Там же]. Маска, как часть культуры, основана на тех же принципах: противопоставлено истинное лицо и накладное, настоящее и искусственное, естественное и придуманное. Это же касается и поведения, которое определяется данным атрибутом.

Форма маски может быть выражена в материальном плане как «внешняя маска» (термин Е.Г. Тихомировой), т.е. «нарисованное лицо» – база данного явления [Тихомирова, 2005]. В частности, из интересных видов можно выделить двойную маску (встречающуюся у канадских индейцев), где усиливается мотив двойничества: два слоя – два персонажа помимо самого носителя [Кириллова, 2020]. Другая маска – «внутренняя» (термин Е.Г. Тихомировой), которая выражается за счет поведения [Тихомирова, 2005]. Существуют вербальное проявление маски: использование чужой речи как элемент подражания, и невербальное: жестикуляция, мимика и прочее. [Карасик, 2016].

Назначение маски связано с многогранностью человека. Это и средство защиты от внешнего мира (главным образом, защиты своей личности, эго, а

уже потом физического тела), и средство познания и выражения себя – самоидентификации; способ коммуникации с другими, а также адаптации в обществе. Примечательно, что исследователи особо выделяют функцию сокрытия, т.е. создания загадочного образа, нередко за привлечением внимания, что выполняет аттрактивную функцию: в этом заключается парадоксальность данного явления [Тихомирова, 2005]. Причем важным смыслом, можно сказать, основой маски является обман: человек выдает ложное за истинное, происходит подмена.

В практическом применении рассматриваемый нами атрибут использовался для охоты: помогал познать суть животного /являлся элементом ритуального действия, направленного на успех в добыче пропитания (процесс общения с духами) / представлял из себя камуфляж. При этом одна маска могла закрывать все эти потребности одновременно. На этапе земледельческой культуры появляются ритуалы для обеспечения плодородия и тогда распространяются женские маски. Большое значение в использовании масок имел культ умерших. Приводя сведения этнографа С.Н. Кузнецова, Толшин, описывает пример подражания умершему человеку на похоронах [Толшин, 2004].

В социальном плане маска нередко указывает на принадлежность к власти, на наличие высокого статуса, что предполагает контроль эмоций, необходимость обеспечения стабильности [Карасик, 2016]. Маске всегда сопутствует определенная роль. В современности это в том числе понимается как имидж. Человек составляет определенный набор элементов, с помощью которого в дальнейшем формирует свой запоминающийся образ. Такое может сделать только личность. Если это «приживается», «консервируется», то появляется новая маска, которую могут примерять на себя и другие люди. Особенной частью имиджа является речь, что является интересным аспектом для исследований лингвистов. Для примера В.И. Карасик приводит речь В.И. Ленина и его постоянное употребление морфемы «архи-» (имеется в

виду в непривычных для нас вариантах таких как «архиважно», «архинеобходимо» и т.д.) [Карасик, 2016].

В дополнение приведем пример рассматриваемого нами атрибута как символа, иначе сказать, «портрета» определенной эпохи: «маску-противогаз мы связываем с временами Первой Империалистической (мировой. – С.Б.) Войны, маску сварщика с Советской Россией 30-х годов, маску – шлем Ю. Гагарина с шестидесятыми прошлого века» [Толшин, 2004: 165].

Особым проявлением масочности является кукольность, ставшая феноменом XX века. В работе «Куклы в системе культуры» Ю.М. Лотмана описаны прямые и «метафорические» функции данного объекта. Кукла может выступать в роли «игрушки» или «модели», однако в синтезе является «произведением искусства». Первый вариант предназначен для «детской», «фольклорной», «архаической» аудитории, стремящейся, как правило, участвовать в процессе создания (схематичность куклы предполагают использование фантазии). Второй – для «взрослых», которые, обычно не вмешиваясь, получают из художественного текста информацию (рассматривают статую как конечный результат мастера). Детская кукла, в свою очередь, упрощена не только в плане внешности, но и в поведении: ее действиями руководит играющий. Описанный элемент переходит в искусство. Так, заводная кукла или марионетка отличаются неестественными ломаными движениями, контрастирующими с неподвижным лицом. Они материализуют мифологию «живого-мертвого». Это можно сказать и об изобретенной в эпоху Ренессанса машине, и о начале индустриального общества, установлении бюрократического государства (выражение «бюрократическая машина») в Европе конца XVIII в. Последнее дополнило образ социально-метафорическим значением. «Кукла оказалась на скрещении древнего мифа об оживающей статуе и новой мифологии мертвой машинной жизни» [Лотман, 1992: 379], – описывает Лотман исходный материал для деятелей искусства. В данной сфере кукольный театр противостоит театру живых актеров, и «если живой актер играет человека, то кукла на сцене

играет актера», это «изображение изображения», за счет которой обнажается условность, что, с одной стороны, можно считать иронией и пародией, а, с другой, стилизацией и отчасти экспериментом. В зависимости от целей актуальных в определенный период времени акценты на условность или жизнеподобие в театральном искусстве чередуются и в процессе образуется особый тип игры актера, при которой он подражает кукле за счет маски и прерывистого движения [Там же].

В вопросе историко-культурной динамики маски можно сказать следующее. Выше мы описали ритуальный характер использования маски. Так, маска занимает разное положение в социально-культурной иерархии: во времена античности, и соответственно, язычества, она фигурировала в официальной культуре, то в средние века, во времена христианства, уходит в низовую народную культуру. Театр соединил в представлении людей «внешнюю» и «внутреннюю» маску (внешнее стало отражать внутреннее), в особенности этому способствовала комедия дель арте, которая соединяла в себе аристократические и народные тенденции. На сцене мы видим актера, который играет роль в определенном образе, что проявляется и во внешнем облике, и в модели поведения. Однако далее материальное воплощение явления уходит на второй план. В Новое время маска включается в повседневность, теперь она отражает профессиональную или классовую принадлежность, хотя однозначно театральная основа остается.

В плане отношений между людьми принято считать, что манипуляция основана на игре масок [Тихомирова, 2005]. Рассматриваемый нами феномен уходит корнями глубоко в психологию человека. Здесь можно привести работу Э. Берна «Игры, в которые играют люди» (1964). Он, как психолог и психиатр, установил три взаимодействующие внутри человека состояния эго: 1) Ребенок, 2) Взрослый, 3) Родитель, каждому из которых соответствует определенное поведение и характеристики [Берн, 2016]. Известно, что люди взаимодействуют между собой через: «1) ритуалы; 2) развлечения; 3) игры; 4) близость; 5) деятельность, могущая служить матрицей для любого другого

способа» [Там же: 15] (перечислены по степени значимости), в результате чего они получают «выигрыш» или «преимущество» [Там же: 15]. Процедуры (созданы Взрослыми) и ритуалы (созданы Родителями) предсказуемы и стереотипны. Игру же исследователь определяет как «последовательный ряд дополнительных скрытых взаимодействий, движущихся к определённому предсказуемому исходу» [Там же: 41]. Она соотносится с маской в следующем: передается из поколения в поколения; находится между развлечениями и близостью (развлечения надоедают, а близость предполагает искренность, отсутствие маски («к ней не расположен ни Родитель, ни Взрослый, ни Ребёнок»)) [Там же: 149].

Для нашего исследования важно, что на основе этого небольшого элемента наряда появлялись целые культурные явления: театральное представление, а также карнавал и маскарад. Теперь нам необходимо понять их суть, найти отличительные черты и проследить взаимосвязь с балом-маскарадом.

В XVIII веке в России формируется такое светское мероприятие, как маскарад или маскированный бал, берущий свое начало из европейской традиции, которая, в свою очередь, восходит к карнавалу. На уровне исторической поэтики и семиотики бытового поведения данный элемент культуры изучали М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман. Фольклорную традицию ряжений исследовал В.Я. Пропп. История светских развлечений представлена в работах Е.В. Дукова, О.Ю. Захаровой [Бахтин, 1990; Лотман, 2020; Пропп, 2022; Дуков, 2000; Захарова, 2001].

Начать стоит с рассмотрения карнавала как народного действия, которое лежит в основе обоих рассматриваемых нами явлений. В этом случае необходимо обратиться к труду М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1975). Итак, чтобы понять различие сути одного явления в зависимости от контекста, преимущественно от исторической эпохи, сравним восприятие маски в разное время.

Так, в Античности и Средневековье маска прежде всего была «связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено “игровое начало”, “неисчерпаемость и многоликость жизни”» [Бахтин, 1990: 48]. В культуре романтизма она, «оторванная от единства народно-карнавального мироощущения, <...> что-то скрывает, утаивает, обманывает и т.п.» [Там же: 48], «почти полностью утрачивает свой возрождающий и обновляющий момент и приобретает мрачный оттенок» [Там же: 48].

Чтобы понять, как маска (материальный предмет) отражает личность человека, можно привести слова А.Л. Топоркова из статьи «Символика и материальные функции предметов материальной культуры» (1989): «Обращенная наружу, в мир, одежда в первую очередь манифестирует социальные ценности, является знаком поло-возрастной и общественной роли человека; обращенная внутрь, к телу, является его продолжением в таких атрибутах, как магическая сила нагого тела и волос, человеческое тепло, физиологические отправления. Одежда, обозначающая границы человеческого тела, принадлежит и внешнему, и внутреннему пространству, и в то же время не принадлежит ни тому, ни другому. Она предстает как медиатор, линия, где внутреннее переходит во внешнее, физиология и телесность – в культуру и социальность» [Топорков, 1989: 98].

Выше мы привели пример различия смыслов (на примере маски) в зависимости от исторического контекста, что дает нам основу для сопоставления карнавала и маскарада. Для начала отметим особенность карнавала как театрально-зрелищного представления – отсутствие разделения на зрителя и исполнителя, так он остается «на границах искусства и самой жизни // в сущности, это – сама жизнь, но оформленная особым игровым образом» [Бахтин, 1990: 11]. Это переходит и в маскарад. Однако

первый всеобщий и неограниченный в пространстве (черты римских сатурналий, которые осознавались как временный возврат Золотого века Сатурна), – второй предназначен для узкого круга и проводится в закрытом помещении. Другое отличие – цикличность проведения: перед Великим постом, т.е. перед кризисным, переломным моментом, как это положено «празднеству». Говоря о последнем, М.М. Бахтин подчеркивает, что оно происходит не из практических соображений типа физиологической потребности в отдыхе, а имеет духовно-идеологическое объяснение [Там же]. Маскарад же организуется человеком по собственной инициативе, причем представителем высшего общества, нередко самим правителем для его приближенных с целью получения удовольствия и развлечения [Захарова, 2001].

Карнавальность как народная традиция присуща почти любой культуре. На Руси это сосуществование языческого и христианского, первое, как известно, «разрешается» в определенное время: за неделю перед постом. Этому посвящена работа В.Я. Проппа «Русские аграрные праздники» (1963). Первый праздник в году – Святки. Они появились позднее, поэтому имеют некоторые отличия: начинаются после (а не «до») Рождественского поста с 7 января и заканчиваются перед Крещением, 19 января, а также проходят в помещении, а не на открытом пространстве. Тем не менее там представлены важные для нас элементы ряжения, основанного на подражании церковным похоронам. Человек притворяется покойником, будучи в личине (маске) или накрытым платком, и его искусственно оплакивают (хотя иногда мертвец настоящий) [Пропп, 2022].

На более архаичный праздник, Масленицу, предшествующую Великому Посту, по деревне возят, и таким образом встречают, большую соломенную куклу (вместе с ней корыто, означающее гроб). В некоторых местах Масленицу изображал человек – пьяный мужик, иногда одетый в женское. Чучело (одно на селение; семьи могли сделать свое и бросить в печь, а пепел во двор к скоту) хоронят, но в языческой традиции: разрывают

и сжигают (в качестве попа баба, одетая в рясу). Важно, что это совершалось за границами деревни, а именно на озими, т.е. засеянном поле. Несмотря на то, что огонь уничтожает, он способствует урожаю (прослеживается амбивалентность стихии). На похожий праздник, Семик (после Пасхи): украшенную как куклу, одетую в мужскую или женскую одежду завитую березу-«гостейку», приносят в деревню и бросают в поле или в воду (предварительно сняв кору). Иногда к ней бросают яйца (означающие и воскрешение из мертвых, и являющиеся удобрением). День Ивана Купала (6–7 июля) имеет ту же направленность: костер (часто из чучела Купалы) жгли рядом с живым деревом либо возле искусственно созданной небольшой «рощи» [Там же].

Русальная неделя перед Троицей (после которой начинается Петров пост) означает, что представительницы водоемов, выходят из воды и залезают на деревья до Петрова дня (29 июня, окончание поста) или до Рождественского поста (28 ноября). Народ выманивает их и отводит в поля, чтобы обеспечить посевам водой. Этот путь за русалку проходила девушка или в качестве нее проносили чучело. Примечательно, что молодая должна защекотать кого-то, но, как говорят, до смерти. Стоит понимать, что эти существа – обладательницы страшной, мертвой красоты из непорождающей природы, воды. Поэтому после обряда народ снова чувствует безопасность и гуляет всю ночь [Там же].

Однако всем перечисленным обрядам присущ фарсовый характер: «похороны» чучел сопровождаются песнями, плясками, шутками, пародиями. Смех в этом контексте особенен: часть природы не комична сама по себе; однако животные или предметы таковы, будучи похожи на человека, как и человек похожий на животное, физиологическая часть которого нелепа. Смех над голым телом уничижителен, сатиричен. Потому маски духовенства как самые контрастные вызывают наибольшую реакцию (эти люди оказываются в несвойственном для них виде). В псевдоритуале, описанном ранее, остается только форма (внешнее) без изначального смысла (например,

в качестве кадила – лапоть). Другой смех – созидающий: юмор там, где есть жизнь; мертвые не смеются. К этому есть примеры смеха во время родов (якутский обряд). Он позволяет и уничтожить старое, и породить новое, в чем заключается цикличность природы. Отсюда и игры, сопровождающие обряды, а также неприличные песни, шутки, действия эротического характера. Продолжение рода людей и плодovitость земли (мать-земля) осознавались как единое целое. Коллективно «убитое» существо, чучело – антропоморфная сила леса (наделенная в том числе и именем), «воскресала» в виде плодов в представлении земледельцев. Посев осознается как погребение, которое дает новую жизнь, всходы [Там же].

В.Я. Пропп классифицирует маски и выделяет: антропоморфные, зооморфные, а также примеры переодевания мужчин в женщин и наоборот. Второй вид самый обширный. Первостепенным здесь является образ козы. Если ее не играет человек в шубе наизнанку, то тогда настоящее животное ведет дед в маске из коры березы. Эту скотину считали очень плодovitой, потому ее били, чтобы упав, она передала свою силу земле. Другая маска – коня присутствует в обряде «кобылку водить» [Там же: 201]. Два парня покрыты тканью, на плечах у одного из них «всадник», а в руках соломенная голова лошади – в финале ее раздирает народ. Такое действие не всегда ритуальное (подобно тем, что описаны выше), оно частотно и в качестве игры, хотя интересен пример (Г.К. Завойко) из костромской местности. Под «лошадь» встают девки, будто съеденные ею, кобылу продают, она падает, а затем ее оживляют, прочитав тексты непристойного содержания. Третья похожая маска – быка. Другие животные изображались ради смеха: журавль, медведь, куры и др. [Там же].

Надетая маска – грех, но она дает волшебную силу. Антиповедение, выход за рамки, которые были определены и общественной, и церковной нормой, были возможны, только если человек становился не тем, кем он является, что осуществлялось за счет переодевания. Однако важно было и

очиститься от личины, от бесовского: через купание в проруби/реке либо прощение и отпущение друг другу грехов (на Масленицу) [Там же].

Итак, в народной традиции ряжение используется с целью совершить языческие обряды и тем самым обеспечить плодovitость (земли, людей, животных). Маски позволяли и вести себя вне установленных христианством нормы, и «материализовать» (в виде куклы) силу природы.

Теперь можно перейти к светской традиции и рассмотреть бал как основу маскарада. Данный феномен рассматривает в работе «Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)» (1993) Ю.М. Лотман. Для начала важно понять, что жизнь русского столичного дворянина XVIII – начала XIX века определяло два места: дом, где он как частное лицо занимался семьей и хозяйством, и служба (государственная или военная), где он, подчиняясь закону, выполнял гражданский долг и представлял свое сословие перед лицом других. Но на балу или светском вечере дворянин оказывался среди «своих». Противопоставление предыдущих двух форм поведения снималось: общение шло на равных, иерархичность отступала на второй план: молодой поручик, умеющий привлечь женское внимание, мог почувствовать себя выше опытного полковника. Бал обеспечивал совместный досуг, будучи официальным мероприятием [Лотман, 2020: 136]. При таком смешении разнородных явлений происходит «риторическая ситуация», в которой рождаются новые смыслы («риторика – перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой») [Лотман, 2000: 203].

Синкретичность бала проявляется и в его связи с парадом и маскарадом. От первого переходит структурность: парад противоположен сражению, в котором требовалась инициатива, а не подчинение. Второй выполняет «роль “организованной дезорганизации”, запланированного и предусмотренного хаоса» [Лотман, 2020: 152]. Известно, что маскарадное переодевание имеет языческое происхождение, поэтому маскарад как светское мероприятие в православном государстве принял соответствующую

форму, став замкнутым и почти тайным весельем. Структура бала направлена на то, чтобы «определить тип социального поведения внутри дворянской культуры» [Там же: 137] и «ритуализировать» данное мероприятие. Лотман сравнивает его с игрой в театре, в которой «каждому элементу (от входа в залу до разъезда) соответствовали типовые эмоции, фиксированные значения, стили поведения» [Там же: 137].

Танцы как неременная часть любой культуры стали основополагающими и здесь. В отличие от народных, светские имеют более строгую форму. Обучение начиналось рано, в возрасте 5–6 лет; проводились и детские балы. Молодые люди осваивали манеры аристократов: в дальнейшем не могут вести себя иначе, их поведение подчеркивает социальное различие (разночинцы ведут себя или чересчур скованно, или излишне развязно) [Там же: 137–138]. Каждый танец задавал определенное настроение и предполагал соответствующую беседу. Например, «“мазурочная болтовня” требовала поверхностных, неглубоких тем, но также занимательности и остроты разговора, способности к быстрому эпиграмматическому ответу» [Там же: 137]. Примечательно, что общественные течения находили свое отражение и в танцах: «“Французская”, “светская” и “любезная” манера мазурки в 1820-е годы стала сменяться английской, связанной с дендизмом. Последняя требовала от кавалера томных, ленивых движений, подчеркивавших, что ему скучно танцевать и он это делает против воли. Кавалер отказывался от мазурочной болтовни и во время танца угрюмо молчал» [Там же: 146]. Показательна театральность поведения светского человека.

Маскарад как синтез карнавала (наличие масок) и бала (бальные танцы, этикет) появляется в русской традиции высшего света наряду с ассамблеями, балами и театрами во времена царствования Петра I (1862–1725). Елизавета Петровна (1741–1762) устраивает «метаморфозы» (1744): вечер, где женщины должны были надеть мужской костюм, а мужчины женский. Екатерина II (1762–1796) в честь коронации организует целое карнавальное шествие

(народная традиция) (1763), программу которого составляло десять отделений. Из Средневековья она возвращает и рыцарские турниры («карусели») в 1766 году. Также императрица предлагает гостям почувствовать себя представителем другого сословия на «мещанских балах». При Павле I (1796 – 1801) «веселье» приостановлено, Александр I (1801–1825) продолжает традицию народных праздников, устраивая их каждое 1 января. Примечателен маскарад 1903 г.: Николай II (1894–1917), желая возродить царскую традицию, организовал бал в костюмах XVII в. Имели место и другие развлечения на светских мероприятиях: например, в Одессе была устроена игра в шахматы, где в качестве фигур были актеры. Свои камерные праздники устраивали вельможи [Захарова, 2001].

Если бал вместе с дворянством остается в прошлом, то маскарад продолжает свое существование. В Серебряном веке люди искусства, писатели, художники, театралы, музыканты, ведущие праздную жизнь, но не всегда имеющие на то средства, стали называться богемой. Частое их развлечение – костюмированные вечеринки, проводившиеся в основном в кабаре. Обычно это подвальное помещение, что подчеркивало обособленность данного слоя общества. Заведения появились в результате нововведений в театре, а именно слова «четвертой стены», когда зрители стали участниками действия [Тихвинская, 2005]. В «Бродячую собаку» иногда приезжали в гриме и костюмах актеры после спектаклей, там же сидел, будто мафиози В.В. Маяковский, Б.К. Лившиц в ярком галстуке или большим жабо как у Пьеро. Обычно они проводили время, устраивая литературные соревнования, причем участвовали поэты разных направлений (в отличие от других мест проведения подобных чтений). Помимо итальянских масок, брали и старорусские/фольклорные образы, такова была тематика бала «За тридцать земель» (1911). В принципе, использование иной культуры часто являлось средством создать новое искусство (М.М. Бонч-Томашевский для этого ездил по деревням в составе балагана). Были попытки и полностью «уничтожить» себя, закрасив лицо черной

краской (И.М. Зданевич) [Тихвинская, 2005]. То, что создавали в искусстве перемещали в жизнь.

В советский период наблюдаются существенные изменения в области маскированных праздников. Ведущую роль берет карнавал в форме демонстраций (День Труда (1 мая), День Конституции СССР (7 октября, позже 5 декабря), Международный Юношеский День (первое воскресенье сентября), День Урожая (14 октября), День Октябрьской революции (6 и 7 ноября)), т.е. преобладает массовый характер, что отвечает политике коммунизма. Это было замечено О.В.Цехновицером в работе 1927 года «Карнавал и демонстрация». Максимально организованное(правительством) шествие (колонны, определенные лозунги, плакаты, знамена, декорации и т.д.) проходило по улицам и являлось по сути агитацией. Так, вместо благодарности высшей силе на День Урожая (что остается в крестьянской традиции на день Рождества Богородицы (8 (21) сентября)– проверка результатов полевых работ в рамках соревнования по сбору урожая, как следствие, выдача премий, а также анализ продуктивности организации сельского хозяйства. Другие демонстрации были приурочены к государственным датам [Цехновицер, 1927].

Особое место занимали театральные представления. Они были специализированы в связи с их проведением на улице: преувеличенная игра (на большую публику), маски вместо грима (мимику невозможно увидеть на большом расстоянии) – обычно соответствующие тому времени (пролетариат, крестьянин, буржуй), сюжет, в свою очередь, был основан на истории построения СССР. Примечательно, что «сторона самодержавия» «наряжена», а «рабочие» в своей обычной форме. В качестве сцены использовались автомобиль, телега, трамвай, чтобы действие передвигалось вместе с толпой. Разыгрывался и кукольный театр «Петрушки» (чаще импровизационный), в ходе которого шло взаимодействие с людьми (песни, игры). К этому можно добавить, что толпа вместе с лозунгами несла

изображения известных людей (иногда они были сделаны подвижными) или надевало огромные головы-маски [Там же].

Украшение города отражало ключевые советские идеологемы и символы (например, трибуна в виде серпа и молота – единение крестьянства и пролетариата). Различными способами поддерживалось веселье: аттракционы, музыка (обычно балалайка, гармонь, гитара), частушки, танцы (от народных до бальных, в качестве самых простых – «физкультурные»). Показывались разные виды спорта; проводились соревнования, в частности, шахматный турнир, где люди представляли собой шахматные фигуры. Сам праздник начинался с присяги Красной армии, далее их колонна двигалась, демонстрируя различные части армии (в том числе маскировочные (т.е. противогазы)). Было задействовано и небо: аэропланы, воздушные шары, дирижабли, с которых сбрасывались листовки; они же составляли часть зрелища [Там же].

Демонстрация представляла собой собирательное мероприятие, где участвовали все слои общества, что отражало суть советского государства. В свою очередь, такие явления отвергнутого прошлого, как Новый год и Рождество подверглись всевозможным изменениям. В попытке заменить последнее на «комсомольское» (1922 г.) возникли своеобразные маскарады, где можно было увидеть одетых в «Нэпмана, Деникина, Колчака, Кулака, Антанты, языческих богов» [Углик, 2015: 189]. Рождество было отменено в 1929 г., как и другие церковные праздники, в том числе в связи с введением «пятидневки» [Там же].

С возвращением празднования Нового года (Рождества не могло быть как религиозного праздника) в 1935 году вернулись и маскарады. Популярны стали детские наряды: маски лесных животных, героев детских книг, сказок, национальные костюмы, костюмы различных профессий (космонавт или клоун). Развлекал всех Дед Мороз (в известной нам красной шубе, с мешком подарков и посохом) уже отделенный от образа Николая Чудотворца или антропоморфной силы природы. В театральном действии утренника по-

своему используются отрицательные фольклорные герои (Баба Яга, Леший и т.д.): они пытаются «сорвать» праздник, но на самом деле хотят отмечать вместе со всеми, – их прогоняют «силы добра» [Там же].

Маска, возникшая в архаике как часть ритуала, стала и частью народного веселья: европейский карнавал, календарные аграрные праздники славян. Через театр этот атрибут пришел в аристократическую культуру (XVIII–XIX вв.) и стал дополнением бала. Маскарад дал возможность посещать светские мероприятия и другим сословиям (кроме крестьянского) за определенную плату. Несмотря на оставшуюся церемониальность, статус инкогнито обеспечивал равноправное общение, позволял несколько выходить за рамки дозволенного, играть «не свою» роль. В Серебряном веке маскарад стал частью жизни богемы, а именно деятелей искусства, подчеркнув театральность их жизни. В советское время (XX в.) социальный статус всех людей был уравнен, поэтому праздник стал общенародным, чаще приуроченным к политическому событию (к тому же были отменены Рождество и Новый год – основные поводы маскарада). Демонстрация приняла форму «карнавального» шествия. С 1935 года Новый год был возвращен, вместе с ним вернулись и маскированные балы. Подобный праздник показал Эльдар Рязанов в фильме «Карнавальная ночь» (1956).

Маска с момента ее появления, пройдя множество трансформаций стала выражать конкретный, существующий в материальном мире, образ. Маскарад – форма веселья. Однако свою значимость не утратила социальная маска, в частности, литературная.

1.2. Маска в перспективе семиотики бытового поведения: феномен житнетворчества

Наступление XX века ощущалось людьми как конец всего существующего. Кризис основных ценностей XIX в., в том числе религии; предел литературы реализма («стертые» границы между искусством и

жизнью), а главное, разрушение постулатов модерна и приход модернизма [Хренов, 2002]. Все это провоцирует необходимость в самоопределении как человека и как автора.

В начале века актуализируется житнетворчество: человек, в нашем случае писатель – сознательный автор своей жизни. Феномен находится в центре внимания таких исследователей, как Ю.М. Лотман, И.А. Паперно, А. Ханзен-Леве, А.К. Жолковский [Лотман, 1992; Паперно, 1992; Ханзен-Леве, 1998; Жолковский, 1998].

Разговор о житнетворчестве стоит начинать с теории семиотики поведения, основатель которой – Ю.М. Лотман. Началом эстетизации повседневной жизни в русской культуре считается XVIII век, эпоха Петра I, что и представлено в статье «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века». В изучении этого феномена важна удаленность во времени и пространстве, то есть необходимо занять позицию «внешнего наблюдателя», в ином случае поведение воспринимается как естественное. Так, данная тема – интерес этнографов или исследователей античности, Ренессанса, барокко; историки Н.И. Костомаров («Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях», 1860), Б.А. Романов («Люди и нравы Древней Руси», 1966) обратились к отечественному материалу [Лотман, 2002].

Обычно культура имеет два противоположных типа поведения: обычное, повседневное, необусловленное, и ритуальное, торжественное, предполагающее соблюдение определенных правил. В России XVIII века произошли существенные изменения: реформы Петра I привели к тому, что естественному поведению стало необходимо обучаться так же, как ранее требовалось только для «особого»: «неправильное» русское заменяется «правильным» – европейским, «свое» отрицается и замещается «чужим». «Европеизироваться» нужно было ровно настолько, чтобы вести себя, как иностранец, но не стать им. Жизнь наполняется ритуалами, каждое действие наделяется значением, что ведет к процессу театрализации. Хотя на фоне

европейца поведение русского дворянина часто казалось более естественным [Там же].

Народ, оставшийся в прежней парадигме, воспринимает дворян как актеров на сцене. Особенно показательным то, что барская одежда стала использоваться на святках как маскарадная. Переодевание в христианском понимании – бесовщина, ложь, «разрешенная» только во время праздника перед постом, но из-за произошедшей инверсии карнавал (в светском обществе) перешел в постоянное состояние. В свою очередь, быт крестьян в глазах дворян становится идиллической интермедией: известны случаи, когда для приехавшего правителя, в качестве реальной жизни, показывались сценки идеальной деревенской жизни. Особой театральностью отличались знаковые события: например, коронация Елизаветы Петровны (1742), в связи с которой была поставлена опера «La Clemenza di Tito» («Титово милосердие»), на представление зрители пришли в маскарадных костюмах, а главную мужскую роль, Тита, играла женщина, для того, чтобы сделать аллюзию на новую королеву. В принципе, смена мужского-женского стала основной в годы ее правления: начиная с того, что во время дворцового переворота Елизавета была одета в мужской гвардейский мундир. Петр I же обычно оставался в роли «режиссера» любого действия. Отличны для народа и представителей власти стал принцип организации праздника. Для крестьянина это усиление ритуала (церковная служба, свадьба и пр.). Для российского императора, напротив, отдых – уход от публики «за кулисы», в частную жизнь, но и он сопровождается пародийным ритуалом. Личное, индивидуальное силами правительства, минимизировалось, большое внимание уделялось службе, мундир становился основной одеждой [Там же].

В XVIII веке стили в литературе только формируются, создается литературный язык – то же самое происходит в бытовом поведении. Выбор зависел от места (столицы или провинции) и занимаемой должности (служащий или отставной, военный или статский). Причем обязанность соблюдать эти социальные нормы преимущественно мужская, от женщин

требовалось вести себя в соответствие с возрастом. Так, жизнь непосредственно соприкасалась с искусством. Однако в то время в России оно было слабо развито, поэтому материалом могли быть только церковная литургия (авторитет которой не позволял переносить ее в обыденность) и балаганная сцена. Лотман приводит пример театрализации быта из «Родословной Головиных, владельцев села Новоспасакого, собранная Баккалавром М.Д. Академии Петром Казанским» (1847) – жизнеописание Василия Васильевича Головина (1696–1781). Дворянин занимал почетную должность камер-юнкера Екатерины I, а также получил образование в Голландии и знал четыре европейских языка и латынь. При выполнении одного обязательства попал в плен, где перенес тяжелые пытки, и за взятку возвратился в деревню. Свою жизнь он вел необычным образом для дворянина XVIII века, вся она состояла из траверсированных ритуалов, которые сопровождались молитвами, заговорами, рашными стихами и заклинаниями на латинском. Барин – актер и зритель одновременно. Также приводится пример из книги «Старое житье: Очерки и рассказы» М.И. Пыляева: граф П.М. Скавронский заставлял слуг разговаривать с ним песни [Там же].

До Петровской эпохи жизнь на Руси была разделена на ритуальное и внеритуальное пространство: жилой дом/церковь, черный угол/красный угол в избе и т.п.; в барском особняке: жилые и парадные комнаты для приема гостей. В XVIII веке дифференциация стала более расширенной: так, чтобы создать ощущение перемещения во времени и пространстве (зимняя и летняя резиденции, античные/барочные залы и сельская «хижина», «голландский» и «итальянский» домик (в Кускове), места уединения – беседки, гроты, приюты любви и т.п.). Часто постройки делались из более простых, дешевых, будто ненастоящих, материалов. При смене таких «театральных» декораций, менялось поведение, что привело к формированию «амплуа» – набор типичных ролей. В качестве образца выбиралось какое-то историческое лицо, государственный деятель, писатель или литературный персонаж – маска

замещала реального человека. Появились так называемые «Российские» Цезарь и Пиндар, «Северный Вольтер», «Новый Стерн», «Наш Лафонтен», «Фабий наших дней», «Астрея», «Минерва» (сначала прозвище, а затем литературное имя Екатерины II) и др. Особое значение приобрел образ богатыря (Петр I, М.В. Ломоносов, Г.А. Потемкин), остролова, гаера (А.Д. Копьев, С.Н. Марин), «российский Диоген» – «новый киник», нарушающий нормы приличий, ведущий разгульный образ жизни, выказывая демонстративное пренебрежение к богатству (И.С. Барков, Н.И. Костомаров, М.В. Милонов). Приобретенное имя определяло поведение. Большинство из них возникало тогда, когда «обычное» преувеличивалось или «переворачивалось». Это становилось поводом для создания анекдотических эпосов, имеющих открытый финал. Часто амплуа, как правило, имеющее юмористический характер, заслоняло настоящую фигуру, даже если человек имел выдающуюся биографию (пример военного деятеля и политика С.Н. Марина). Тип поведения становился устойчивой составляющей жизни, но «сюжетные линии» – импровизация, поэтому такой «спектакль» не имел композиционных рамок, и в большей степени напоминал народный театр. Возможным было и сочетание двух, даже противоположных, масок. Например, А.В. Суворов ориентировался на Цезаря и Плутарха, в письмах к дочери «перевоспощался» в русского богатыря, а другое его амплуа – гаер, что известно по анекдотам о его шутовстве. Такой контраст и вместе с тем непредсказуемость поведения – черта поэтики предромантизма [Там же].

Так, амплуа становится основой для сюжетности. Лотман полагает, что потребность в этой категории, возникла прежде всего в бытовом поведении, а уже потом в литературе. В таком случае действия имеют определенную последовательность, единое значение и законченность. Обязательна была цель – на языке литературы, финал, пятый акт, который отсутствовал при использовании только амплуа. Акцентной точкой становилась смерть. Взгляд на собственную жизнь как текст означает мифологию бытового и общественного поведения. Источниками сюжетов стала высокая литература:

античные историки, трагедии классицизма, в частности жития святых. Пример соединения жизни и литературы – А.Н. Радищев. Вопрос его самоубийства 1802 года, того самого «пятого акта», долго оставался предметом споров. Однако эта тема постоянно появлялась у него в произведениях («Житие Федора Васильевича Ушакова», «Путешествие из Петербурга в Москву», трактат «О человеке, его смертности и бессмертии»), в которых он приходит к выводу о праве распоряжаться своей жизнью, это способ освобождения от тирании власти; образцом для него стал Катон, история которого оформлена Д. Аддисоном в литературе (1713). Радищев в принципе рассматривал жизнь как акт публичный и осознавал свою роль примера для людей. Такой подход был не приемлем для Н.М. Карамзина [Там же].

В период романтизма происходит слияние жизненных и художественных текстов, стихотворения соединяются в лирические циклы, создаются «поэтические дневники» и «романы собственной жизни». «Недосказанность» в творчестве объясняется «литературностью» жизни автора. Пределом стало появление пародии на это явление – биография и произведения вымышленного писателя Козьмы Пруtkова. Для эстетики реализма данная традиция оказалась не подходящей, но вернувшись в XX веке, житнетворчество приобрело еще более яркую форму [Там же].

Особое место в стратегии житнетворчества занимает, по терминологии Лотмана, «пятый акт», то есть смерть. Когда жизнь стала строиться по тем же законам, что и текст, данный элемент тоже начал осознаваться иначе. В послепетровскую эпоху изменилось отношение к самоубийству, выше был описан пример Радищева, который видел в данном акте свободу выбора человека, отказывающегося жить в условиях политической тирании [Лотман, 1992]. Этот феномен рассмотрен в книге И.А. Паперно «Самоубийство как культурный институт» [Паперно, 1999].

В начале XX века число самоубийств значительно выросло, и поэтому было названо эпидемией, которая продлилась с 1906 по 1913 год.

Публиковался ряд статей, в которых ставился вопрос о причинах данного явления: помимо исторических параллелей, использование медицинской терминологии отсылала к соответствующей науке. О последнем пишет Лев Шейнис в статье «Эпидемические самоубийства» («Вестник воспитания», 1909 год). Эту теорию отрицал В.В. Розанов, который в свою книгу «Темный лик. Метафизика христианства» (1911) включил статью И.А. Сикорского «Эпидемические вольные смерти и смертоубийства в Терновских хуторах (близ Тирасполя). Психологическое исследование» (1897) со своими комментариями. Писатель объясняет, что самоубийства совершались ради спасения души, а не из страха официального преследования. Авторитетным исследованием стало «Самоубийство. Социологический этюд» Эмиля Дюркгейма (перевод 1912 года, предисловие Г.И. Гордона), в котором была сформулирована метафора о самоубийстве как о симптоме болезненного организма общества. Владимир Вольский следующим образом определил разницу между явлениями, происходящими на Западе и в России: в первом случае это естественное умирание, во втором – обращение неиспользованной энергии, предназначенной для революции, вовнутрь. Другое объяснение: самоубийства – следствие травматических событий (по терминологии доктора Д.Н. Жбанкова – «травматическая эпидемия»), то же касается насилия вообще (казни, террористические акты, убийства) и патологий сексуальной жизни. Идея взаимовлияния этих процессов возникла из книги Отто Вейнингера «Пол и характер» (1902). Декадентство стало осознаваться как путь к разврату, а затем к самоубийству. То же самое касается литературы: пример романов М.П. Арцыбашева «Санин» (1907) и «У последней черты» (1911). Это воспринималось как, с одной стороны, поле для изучения проблемы, но с другой, ее источник, образец для подражания. По поводу последнего выказывали свои опасения Максим Горький, выступавший против инсценировок романов Ф.М. Достоевского, и Корней Чуковский, не находящий в современных текстах мотивации героев к данному действию. Опираясь на книгу Дюркгейма, писатель видит причину

массовости самоубийств в потере социальных связей, отделении индивида от общества [Там же].

Жизнетворчество становится основой деятельности символистов. Представим анализ этого явления И.А. Паперно. В работе «Пушкин в жизни человека Серебряного века» (1992) она показывает, что писатель начала XX века ориентировался на А.С. Пушкина, а именно на его поведение в жизни, что можно назвать «жизненным пушкинианством» по аналогии с «поэтическим пушкинианством» (следование за великим автором в творчестве, термин В.М. Жирмунского) [Паперно, 1992: 19]. В целом, жизнетворчество можно описать как «преднамеренное построение в жизни художественных образов и эстетически организованных сюжетов» [Гинзбург, 1977: 27], что было предложено Л.Я. Гинзбург («О психологической прозе», 1971).

В «Серебряном» веке актуализируется «Золотой» век, что связано с бытующей тогда антипозитивистской концепцией, согласно которой время не линейное, а кольцевое: «настоящее воспроизводит момент прошлого» [Паперно, 1992: 20], на языке символистов – «возвратность мигнов» [Там же: 20]. Это же коррелирует с теорией «вечного возвращения»: античности, которая сформулирована Ф.В. Ницше в «Рождении трагедии» (1872), – в русском варианте, на ее место встала классика (т.е. эпоха Пушкина, что дополняла его столетняя годовщина). Такой выход за временные рамки понималось как бессмертие, на которое способен сверхчеловек. Последнего Андрей Белый определил как «художественный образ человеческой личности, “продиктованный творческой волей” (“Фридрих Ницше”, 1907)» [Там же: 21]. Таковым для него косвенно являлся и А.С. Пушкин, о котором Н.В. Гоголь еще в 1832 году сказал, что он «...явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через 200 лет» («Арабески»), что произошло уже в сознании людей XX века, к этому идеалу они и стали стремиться [Там же: 21].

В.В. Вересаев в 1910-е годы изучал философию («жизнеотношение») каждой эпохи (серия «Живая жизнь»: «Живая жизнь. О Достоевском и Л. Толстом» (1911), «Аполлон, бог живой жизни» (1913), «Аполлон и Дионис (о Ницше)» (1914)). Так, пушкинское время он соотносит с эллинской, «гомеровской» «живой жизнью», «претворением жизни в красоту и радость» [Там же: 23], в то время как эллинистическое, «александрийское» время равно символистскому: «мертвому, безрелигиозному смакованию жизни и ее мгновений», что тяготеет и к декадентству [Там же: 23].

Мнения по поводу того, является ли автор «Евгения Онегина» примером разрешения противоречия между человеком и художником (актуальная проблема культуры XX столетия) разделились: одни считали его образцом гармонии (Д.С. Мережковский, В.Ф. Ходасевич), другие видели в нем внутренний конфликт (В.Я. Брюсов, В.С. Соловьев). Андрей Белый разрешает данный вопрос следующим образом: чтобы остаться и художником, и человеком, необходимо стать собственной «художественной формой» [Там же: 23]. Этого достиг, по его мнению, Брюсов, «двойник» Пушкина, о чем он пишет в «Священной жертве» (1905) [Там же: 25].

В.Ф. Ходасевич полемизирует с Белым, ведь слияние жизни и творчества разрушает жизнь, делает ее искусственной, забирая энергию, предназначенную для творчества, чего нельзя заметить у автора «Дубровского». Пушкинист предполагает, что расхождение взглядов по этому поводу связано с существованием двух полярных направлений: формализма, изучающего только творчество, и биографизма, сфокусированного на жизни. Во вторую крайность ушел Вересаев в 20-х годах. В статьях книги «В двух планах» (1929) он, пересмотрев свою предыдущую позицию, решил, что единства между двумя частями писателя нет, есть «двуплановость», связанная с несовпадениями или «сдвигами» «между жизненными впечатлениями и поэтическими текстами» [Там же: 28]. В противном случае происходит методологическая ошибка: опора на поэтические тексты как на автобиографические.

Итак, полемика о степени взаимодействия жизни и творчества шла по аналогии спору «о соотношении “человека” и “Бога” в Христе» [Там же: 30]. Это же смотрят и в А.С. Пушкине как в писателе (поэтический дар как дар божий). Рациональное течение считает, что он в первую очередь человек, а символистское – поэт.

Мифологизирована и смерть автора, которая осознана как самоубийство (нежелание защищаться) – акт волеизлияния, оканчивающий текст жизни. При этом и здесь полемика не заканчивается: одни считали, что это смерть человека ввиду его страстей (В.С. Соловьев), другие (В.Ф. Ходасевич) видели в этом защиту своего имени как творца [Там же]. Взгляд исследователя Ю.М. Лотмана представлен в работе «Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя» (1981): Пушкин защищал и себя как поэта, и свою семью (т.е. противоречия между разными сторонами жизни не возникло): он не мог бы писать под опороченным именем, как и не мог не решить проблему личных взаимоотношений. В тему нашего исследования примечательно, что перед дуэлью по словам П.А. Вяземского писатель «закрывает свое лицо и отвращает его от дома Пушкиных» [Лотман, 1995: 182]. Ученый видит в смерти поэта основу для канонизации, а значит и вечной жизни, что является формой мифологизации.

Так, на главного поэта XIX века стали ориентироваться настолько, что свою генеалогию выстраивали по нему. Брюсов стремился «обогнать» кумира («Мой Пушкин», 1929), а также утверждал, что его деду довелось видеть автора «Капитанской дочки»; М. Цветаева считала Татьяну Ларину важным фактором ее рождения, т.к. ее мать по пути героини вышла за нелюбимого человека («Мой Пушкин», 1937), она же имела «личную» Наталью Гончарову (художницу с известным именем из семьи Пушкиных); Ходасевич замечал, что он и великий поэт XIX века имеют общую кровь; Вяч. Иванов женился на девушке из рода Ганнибалов. Связь проводилась и через темный цвет кожи поэта (М. Цветаева увидела себя черной в

отражении рояля (очерк «Мать и музыка» (1934)), М. Кузмин и М.О. Гершензон были смуглыми) [Паперно, 1992].

Важно было и занять место А.С. Пушкина – место первого поэта. На него претендовал В. Брюсов, потом А.А. Блок, чему способствовало и его имя Александр, которое неслучайно соотносилось с образом Солнца. После символистов выступили акмеисты: В.М. Жирмунский в книге «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (1922) предложил для этой роли А. Ахматову и М. Кузмина. Автор «Пророка» был для творцов серебряного века не только образцом, но и спутником или состоянием. Они приходили к тому, что, опираясь на литературные или реальные образы, связанные с Пушкиным, прогнозировали свою жизнь. Это становилось двойной биографией подобно тому, как Плутарх параллельно писал о греческом и римском деятелях [Там же]. То есть можно сказать, что одной из масок XX века был Александр Сергеевич Пушкин.

К житнетворчеству присоединяется мифотворчество, как это видит Белый: «Искусство (Кунст) есть искусство жить. Жить значит уметь, знать, мочь»; «Сам художник становится художественным произведением» [Ханзен-Леве, 1998: 58]. Так, во втором поколении символистов (после 1906 г.) миф (в виде «архетипических “стадий” культового героя») переходит в биографию, а биография (как «случайные бытовые факты») в миф [Там же: 59]. Жизнь строится как перформанс, «представление, инсценировка, зрелище...» [Там же: 59].

Каждый автор выстраивал свой житнетворческий сценарий согласно своей эстетике. Формирование образов шло и за счет современников: Андрей Белый и В. Брюсов взаимно демонизировали друг друга в своем творчестве. Первый критиковал декадентство, в том числе стилизацию и театрализацию жизни второго, который, в свою очередь, развивал это, идеализируя соперника, тем самым «затемняя» себя [Там же: 57]. Итак, маска могла формироваться и на противопоставлении себя современнику.

Одним из частых элементов репутации является скандал. Спонтанность этого действия – часть спланированного публичного нарушения норм, правил и ритуалов. Н. Букс приводит в пример «Горе от ума» А.С. Грибоедова: будучи конфликтной по содержанию, пьеса вызвала такой же резонанс в обществе, что являлось частью замысла автора. Скандал предполагает предельные эмоции и преобладание жестов. Все это говорит нам о театральности (история которой восходит к мифу); известны случаи покушений в театре в буквальном смысле (например, на А. Линкольна или П.А. Столыпина). Агрессия обращена к установившимся порядкам, и в отличие от карнавала скандал предполагает реальное действие, а не игру. Он же опровергает чудо, что особенно показательно в период атеизма XX века; и когда власть перестает объясняться связью с высшей силой, ее легитимность создается за счет человеческого фактора. Причинами скандала обычно становятся зависть, ревность, гордость, личный антагонизм и литературные разногласия [Семиотика скандала, 2008].

В работе «Эротическая утопия: новое религиозное сознание и *fin de siècle* в России» О. Матич обращает внимание на тот факт, что для декадентов искусственное предпочтительнее настоящего, часть – целого. Борясь с природным порядком вещей, они создавали и мифологизировали фетиши. Это привело к разрушению гендерного различия: мужчина – денди (по Шарлю Бодлеру – самоконструированный образ) или гомосексуалист, женщина – мужеподобная, кастрирующая, обычно изображенная как Саломея, скрывающая воображаемый мужской половой орган под символическими покрывалами. Образ эпохи – андрогин, состоящий из мужского и женского. По замечанию Матич, это, с одной стороны, воплощение идеи борьбы против природы, с другой, попытка создать целое. Если естественное продолжение рода в таком случае невозможно, то данный объект должен был обеспечить бессмертие человеческого тела [Матич, 2008].

Жизнетворчество предполагает выстраивание жизни по определенным стратегиям: автор создает себя как персонажа. Заметим, что в этом процессе

большое значение имеет миф, который особенно актуализируется в переходное время. Как в архаике он осознается как реальное, время цикличным, а маска обеспечивает безопасность в новом, еще непроверенном пространстве. Культура вновь становится синтетической (для символистов объединяющим стала музыка). Однако теперь развито индивидуальное начало: человек – мифотворец, духами-защитниками выступают предшественники (писатели-классики XIX века), на место религии встает искусство (т.е. созданное человеком). Примечательна театральность эпохи: восприятие реальности как воображаемой способствует адаптации, и далее переходу на следующий этап. Как следствие, развитие театра с экспериментами и вниманием к маскированным представлениям; популярность маскарадов; обращение к теме маски в литературе; жизнетворчество как маскарад. Последнее помогает занять место в литературной борьбе.

1.3. Рецепция итальянской театральной культуры в России

Итальянская культура – в своей основе карнавальная, ведь и родиной праздника является Венеция. Это отличительная черта театра Италии. Как мы показали выше, своеобразный игровой характер имеет и русская культура. Данные особенности становятся точкой соприкосновения этих стран в области искусства. Рецепция итальянской культуры в России представляет широкий интерес филологов и культурологов. Словесные образы в произведениях XVIII–XX вв. рассмотрены О.Б. Лебедевой, Н.Е. Меднис, в работе Г.А. Космолинской показано восприятие «народного» романа Кроче «Хитроумные проделки Бертольдо», появившегося в начале XVII века, в рамках исследования повседневная жизни театральной богемы Серебряного века Л.И. Тихвинская указывает на значимость комедии дель арте и карнавальной культуры вообще для деятелей искусства, находящихся

в поисках новых форм [Лебедева, Меднис, 2009; Космолинская, 2011; Тихвинская, 2005].

Показательный пример рецепции итальянской, характерно карнавальской, культуры в России представлен в книге Г.А. Космолинской «Русский Бертольдо» (2011) о восприятии народно-комического романа «Хитроумные проделки Бертольдо» («Le sottilissime astuzie di Bertoldo»), ставшего популярным в XVII–XVIII вв. [Космолинская, 2011]. В год выхода, 1606, он с интересом был принят итальянскими читателями, книга стала «народной», ее создатель болонец Джулио Чезаре Кроче (Giulio Cesare Croce, 1550–1609) вскоре был забыт. Это показывает то, насколько автор слился с уличной культурой, будучи бродячим артистом. В его сочинениях, написанных в разных жанрах, отражена атмосфера того времени: «бытовые сценки, описания бедствий и праздников горожан вперемешку с остроумными пословицами, загадками и забавными песенками в бурлескном стиле» [Там же: 8]. Кроче создал Бертольдо – грубого мужика, плебея, лукавого и дерзкого; отличительная черта этого героя – монструозная, почти фантастическая, внешность. В то же время он необычайно смекалист и способен быстро находить остроумные ответы. Благодаря этому качеству, он получает место при дворе. Но все же плут не смог превратиться из простого человека в настоящего богача, вскоре он заболевает и умирает [Там же].

Значимым фактом существования «Хитроумных проделок Бертольдо» является то, что роман бытовал в разных вариациях, как в низовых рукописных переводах и балаганной комике, так и в придворных оперных версиях и просветительских интерпретациях (для образованного читателя этот текст – источник рефлексии над актуальными вопросами эпохи Просвещения: «естественное равенство», «справедливый государь», «всемогущество разума» и т.д.) [Там же].

Роман о Бертольдо широко распространился и за пределами Италии, не только в формате оригинального текста, но также в переделках и пародиях. Фигура «народного мудреца» в маске придворного шута, вобравшего в себя

набор архетипических черт, присущих персонажам народной смеховой культуры со времен Античности, узнаваема в любой точке Европы. Этот герой действительно имеет долгую родословную: начиная от античного романа, проходя через раннехристианский апокриф и талмудический диалог и заканчивая средневековым народным эпосом. Космолинская указывает на связь Бертольдо с Эзопом и Маркольфом (нем. Морольф, польск. Мархольт, русск. Китоврас), Эйленшпигелем (польск. Совизжал, рус. Совесть-Драл) и Санчо Пансо, а также с Ласарильо де Тормес, Гусманом де Альфараче, Жилем Блазом и многими другими. В фольклоре похожий характер носят персонажи итальянской комедии дель арте, турецкая кукла Карагез и русский Петрушка. Причем «Диалог Соломона и Маркольфа» изначально христианский текст – профанированный и переделанный в карнавальный [Там же].

Космолинская замечает, что помимо историко-филологических исследований, наиболее продуктивный подход к изучению данного романа как к варианту раблезианской линии литературы, – антропологический и психологический. Ученый обнаруживает, что «Русский Бертольдо» остался в науке без внимания, несмотря на глубокую связь главного героя с русской народной культурой. Впервые роман был упомянут А.Н. Пыпиным в «Очерке литературной истории старинных повестей и сказок русских» (1857). Также фольклорист нашел и зарегистрировал список русского перевода итальянского произведения из собрания П.П. Вяземского (РНБ ОР: Q 143) и вместе с этим указал другой из собрания И.А. Вахрамеева (ГИМ ОР: 186), под названием «Итальянской Езоп» (1792). В статье М.В. Сергиевского сказано о списке середины XVIII в. (ГИМ ОР: Музейское собр. 839) [Там же].

Широкую известность Бертольдо принес театр. Впервые он появился в опере «Bertoldo, Bertoldino e Casasenno» (1749), благодаря венецианцу Карло Гольдони, также работавшего и с комедией дель арте. Сначала это была «dramma comico», а затем интермедия «Бертольдо при дворе» («Bertoldo in corte», 1750) и пародия на нее – «Бертольдо в городе» («Bertholde la ville»,

1754) Габриэля-Шарля де Латеньяна. Важным фактором, повлиявшим на получение положительной реакции зрителя, стало введение любовной линии [Там же].

В России первые театральные версии «Бертольдо» появились после рукописных текстов, но до печатных переводов. После оперы «Бертольд при королевском дворе» («Bertoldo in corte», либретто К. Гольдони, музыка В. Чиаппи), представленной в апреле 1761 года, был создан ряд произведений, объединенных актуальной для публики того времени мысли о силе простого народа. В 1774 году была поставлена итальянская опера «Сельской философ». Герой Нардо заключает: на поле он «царь», лопата – его «скипетр», урожай – «подданные». В 1785 году была показана анонимная комедия «Сельской мудрец», главного персонажа, крестьянина Ивана, в отличие от Бертольдо, вообще не интересует власть, король сам хотел бы видеть его при дворе. Продолжение итальянской истории заметно и в комической опере «Федул с детьми» (1790), сюжет которой перекликается с судьбой актрисы придворного театра Елизаветы Урановой (Сандуновой) [Там же].

Появление Бертольдо на русской сцене предваряла постановка другого сочинения Кроче – «Мир наизнанку, или Женское правление», названная Гольдони «Обращенный мир» (1759). Здесь ярче, чем в «Бертольдо», проявлена тема, истоки которой находятся в античности: соперничество женщин и мужчин в борьбе за власть, однако новой целью, вместо политики, становится любовь. Сильные, образованные героини вскоре становятся объектом сатиры. Также обыгрывается тема самозванства. Как известно, Бертольдо связан с героем Мигеля де Сервантеса Санчо Пансо, в одном из производных сюжетов он становится владельцем острова: такова опера Антуана Пуанзине (Poinsinet, Antoine Alexandre Henri, 1735–1769) «Санчо Панса на своем острове» или «Санха Панса, губернатором в острове Баратории», премьера которой прошла в Москве 22 октября 1785 года. Так, сюжет «Губернаторства Санха Пансы на острове Баратории» (авторство,

вероятно, принадлежит Н.Н. Сандунову) перекликается с анекдотом о шуте Петра I, итальянце д'Акоста, получившем за службу остров Соммерс в Финском заливе, и вместе с этим, титул «самоедского короля» [Там же].

В рецепции итальянского романа в России XVIII века Космолинская замечает «мирное сосуществование» «народной» и «элитарной» версий. Также различна реакция на появление данного текста: непреодолимый интерес наравне с осуждением, ведь несмотря на секулярные реформы Петра I, сознание народа оставалось консервативно православным. Однако такое противостояние не помешало развитию данного сюжета, в его основе вечно актуальная тема – взаимоотношения человека и власти. Этот протестный характер отозвался в русской культуре XVIII – начала XIX столетий. Для двора итальянский текст построен как сатира «на нравы» (разрешенной императрицей Екатериной), направленная на исправление общества, но для народа это смех «без причины», карнавального, «подрывного» (по определению Бахтина) характера. Более интересным для русского человека становится второй вариант, «неприлежных» читателей, читающих, как тогда говорили, неправильную литературу, становится намного больше [Там же].

Особым образом итальянская культура развилась в России XX века. Главной причиной ее актуальности также является карнавальный характер, вписывающийся в театрализованную эпоху Серебряного века. Другой составляющей стала массовизация развлечений. Этот процесс описан в книге «Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России, 1908–1917» Л.И. Тихвинской [Тихвинская, 2005]. Исследователь приводит слова одного из репортеров того времени, заметившего «механистичность» обстановки «театра улиц»: публика, не раздеваясь, заходит через турникет, как «рюмку водки» «заглатывает» порцию развлечений, и выходит на улицу получать другие впечатления. В темном помещении кинозала люди оказывались вроде бы в более близком контакте, чем на карнавальной площади, но в плане взаимодействия дистанция между ними увеличилась. В XX веке появилось много видов

развлечений, но лица одиноких людей, ставших только зрителями, помрачнели. Площадное искусство оказалось в рамках «интимного» жанра [Там же].

Балаган, каковым является и народный итальянский театр, стал источником вдохновения деятелей искусств XX века при устройстве кабаре. Мейерхольд, стремившийся реформировать современную сцену, заимствовал отсюда первичные, а значит, настоящие, существующие вне социальных и эстетических правил, элементы театра, а также приемы игры непрофессиональных актеров. Свои идеи он реализовывал в театре «Дом интермедий» Доктора Дапертутто (псевдоним режиссера тоже основан на персонаже комедии дель арте). Одними из главных постановок нового репертуара стали пьесы, написанные в традиции итальянской комедии. Таков «Шарф Коломбины» Мейерхольда (представленный в кабаре «Бродячая собака» 12 октября 1910 года, первое название – «Покрывало Пьеретты»). Из опыта постановки итальянской комедии рождается «Дон Жуан» (преьера 9 ноября), отличившийся особой новизной, по словам режиссера, здесь актер вышел за пределы традиционной сцены: осуществить эту радикальную идею позволил именно «подвальный театр», в котором граница, рампа, между зрителями и артистами была устранена с помощью лестницы, соединявшей два противоположных пространства. Помимо сюжета для «Шарфа Коломбины», из итальянской традиции Мейерхольд взял Пролог («Исправленный Чудак», сочиненный М. Кузминым), Эпилог и парад, не входящие в основное действие, а обращенные к публике. Режиссер объяснял, что зритель должен не просто смотреть действие, а сам находиться в игре. После вступления продавец кукол вывозил сундук с куклами, другие персонажи удалялись, актеры «оживали» и разыгрывали пантомиму, слово уступало действию. Мейерхольд возрождал древнюю технику: движения артистов нарочито сценичны, каждый из них не играет по воле сценариста, а сам создает представление, свободно владея театральным искусством. Именно это обеспечило глубокую, но неуловимую для зрителя,

психологичность. Пантомима, по определению Мейерхольда, «трагический балаган». В статье режиссера «Балаган» этот метод назван «гротеском», с помощью которого возможно выразить ключевые смыслы, устранив при этом незначительные вещи и не придерживаясь иерархии и правил [Там же].

Тихвинская отмечает двойственность, на которой построен «Шарф Коломбины», будучи русской комедией дель арте, поставленной в роковом 1910 году, время, когда противоположности поменялись местами или слились воедино. Мейерхольд и Сапунов – художники, стремившиеся запечатлеть всю полноту жизни в едином образе. Пьеса наполнена противоречивыми смыслами, балаган – и разрушающая сила, и веселый праздник смерти и обновления, и народная стихия, хранитель основ. С одной стороны, мир поэзии это выражение мечты, чистоты чувств и духовности, с другой, неживое, вымученное, искусственное, обреченное на гибель [Там же].

Исследователь указывает на «второй план» этой комедии дель арте – символистский, отражающий жизнь декадентов: устойчивые комедийные образы распадаются на двойников, Коломбина исчезает по мере того, как ее части «забирают» «телесный» Арлекин и «духовный» Пьеро. Белый паяц здесь, как это стало принято в русской традиции, – Поэт, Пророк, замороженный смертью в лице возлюбленной, в чьем образе заключена вечная женственность в венчальном шарфе. Исполнив последний танец, они вместе выпивают яд и умирают. Арлекин не веселый шут, а буквально «победитель жизни», несущий смерть. Приятели Пьеро осыпают умерших лепестками цветов, под звуки вальса устраивают вокруг них хоровод, и тела влюбленных исчезают. Особое значение имел вклад художника Сапунова, которого Мейерхольд называл соавтором «Шарфа Коломбины». Цвет можно назвать одним из исполнителей главных ролей: «Бледный Пьеро тосковал на громадной пунцово-красной подушке, небрежно брошенной под старыми курантами. Сочетание кроваво-алого, полыхающего в сумраке мансарды, с иссиня-белым отзывалось в сознании публики щемящим предчувствием

трагической развязки. Символика белого цвета означала душевную чистоту, вообще духовность, красного – преступления, смерть» [Там же: 100]. Белый цвет отделял Пьеро и Коломбину не только от Арлекина, но и от толпы гостей на свадебном балу, одетых в пестрые яркие наряды, такой же контрастный фон – ядовито-желтые обои с лиловым узором в гостиной дома мещан, родителей Коломбины. Это подчеркивает мысль об одиночестве художника в этой среде. Как только зрители погружались в этот «ужас», представление прерывалось тем, что слуга Коппелиус собирал кукольных героев обратно в сундук, напоминая об условности происходящего [Там же].

В то же время «Шарф Коломбины» – преодоление символизма. Если Пьеро «Балаганчика» Блока «какой-то колючий, пронзающий душу, нежный и вместе с тем дерзкий» [Там же: 102], единственный живой среди картонных мистиков, кукольных Невесты и Арлекина, то в «Шарфе Коломбины» белый паяц сразу обращен к смерти, мертв с самого начала. Вместе с этим «смазывалась», «растусшевывалась», говоря художественным языком, антитеза высокого и низкого: так, в келью Пьеро врывается шумная компания веселых приятелей с возлюбленными и нелепым тапером, играющий пародию на Бетховена. Это выпад в сторону культа классической музыки, «символистской святыни». Образ Рока, названного здесь Джиголо, – распорядитель танцев на балу, метафорично руководящий жизнями людей, одет в костюм попугая [Там же].

После комедии дель арте Мейерхольд смог воплотить свою идею балаганного театра, устройство которого отвечало атмосфере эпохи. В том же 1910 году, 3 декабря, в «Доме интермедий» была поставлена пьеса «Обращенный принц», написанная Е.А. Зноско-Боровским. Представление шло 2 часа 15 минут, то есть занимало большую часть вечерней программы. В основе произведения – средневековый рыцарский роман, история о принце, гуляке и бездельнике, отправившемся в дальние страны на поиски танцовщицы Эльвиры. Местом действия названа Испания, но в этой выдуманной реальности хронотоп не имеет значения, действие напоминает

карнавал, смену лиц-масок. Путешествие героя носит притчевый характер и является путем взросления каждого человека. В масках, которых встречает юноша, заключены образы трусости и предательства. Изменчива сама танцовщица Эльвира: она прекрасная возлюбленная, наложница в гареме, монахиня, непостижимое виденье и живая манящая девушка. Также неоднозначен влюбленный в нее принц – то он классический герой-любовник, то сатира на этот тип. Таков и смысл финала, показывающий, что происходящее – игра со зрителем. Декорации Судейкина – бутафорские, игрушечные, так, во время любовного объяснения на небе висела огромная луна, классический символистский образ. Сделав несколько шагов, лошади оказывались в «другой стране», ведь на сцене находится «весь мир». Принц находит возлюбленную в глубокой старости, обнажая условность театрального действия, прямо на сцене ему привязывают длинную белую бороду и надевают седой парик, тем самым меняя его возраст. Сюжет прерывается вставными интермедиями, в одной из них гуляка пытается попасть в таверну, а ему отвечают, что это не кабак, а «Дом интермедий»; во время представления зрители не должны забыть о реальном мире. Однако и в зале сидят актеры [Там же].

В 1915 году «Бродячая собака» была закрыта. Деятели искусств надеялись сделать из кабаре музей, взяв идею В. Подгорного. Уже спустя полгода место стало «артефактом», это показывает характерное для той эпохи «слияние» времени, в плане «воззвания» было указано: «1) прошлое “Собаки”; 2) ее значение – историческое и творческое; 3) современные условия жизни бродячего (собачьего?) искусства» [Там же: 156]). Владелец заведения, Пронин, настоял на реконструкции театра. Эстетика итальянского театра стала основой не только для произведений, но и для устройства театра вообще. Название кабаре поменялось на «Привал комедиантов», и в первом, и во втором случае это ориентация на образ бродячих артистов, странствующих по миру: жизнь и театр соединялись, как представлял Евреинов, посетители должны были чувствовать себя «странствующими

комедиантами жизни, отчасти нездешними персонажами какой-то дьявольской феерии, сопричастными химере» [Там же: 160]. При этом Тихвинская замечает, что вместо «интимного» театра появилось Петроградское художественное общество, эта временная «остепененность» выражена через слово «привал» [Там же].

Оформление подвала отражало ощущение переходности эпохи и оторванности деятелей искусства того времени от остального мира. С. Судейкин расписал помещение в красках ночи венецианского карнавала, расцвет которого пришелся на «закат» итальянского города: «как “наверху”, в большом искусстве, так и тут, в подвале, пророческие предчувствия художников, смутные видения великих концов и канунов принимали облик историко-культурных реминисценций» [Там же: 159]. Изображение ярких артистов в разных, но типовых, цветных костюмах на черном фоне – отражение явлений начала XX века. Зал украшали старинные предметы интерьера, маски-«бауты», на закрытых ставнях были нарисованы персонажи комедии дель арте: служанка, Труффальдино, пара влюбленных (символически это можно понимать как образ закрытого «окна» между разными эпохами и культурами, вечные маски, будто застывшие во времени – связь между ними); на отдельном панно был изображен писатель, перенесший народную комедию в литературу – Карло Гоцци с печально-иронической ухмылкой на лице. Вл. Соловьев объяснял, что выбор сюжетов и красок, сделанный художником, это влияние итальянского живописца Пьетро Лонга (1702–1785), создававшего в последние дни Венецианской республики (697–1797). На стене висел портрет артистки Глебовой-Судейкиной, называемой главной Коломбиной 10-х годов. Поведение артистов «Привала комедиантов» тоже было продиктовано правилами комедии дель арте. Мейерхольд, хотя это не было реализовано, должен был встречать гостей в костюме Доктора Дапертутто, в атласном камзоле розового цвета с серебряными пуговицами, синем плаще, лакированной

треуголке и в маске-клюве. Обновленное кабаре открылось 18 апреля 1916 года [Там же].

«Комедианты» устраивали карнавальные шутовские юбилеи с празднованием «анекдотических» дат, например, композиторский стаж графа Оконтрера (семь лет, три месяца и тринадцать дней), символично исполняли его произведение «Похороны куклы», или десятилетие литературной деятельности М. Кузмина, юбиляр восседал на троне. Однако новые постановки не оправдали ожиданий, к концу десятых годов XX века итальянская традиция явно иссякла, зрители сравнивали спектакли «Привала комедиантов» с успешными представлениями прошлых лет. Особенное недовольство выражалось относительно актеров: Коломбина К. Павловой оказалась слишком грубой и даже вульгарной для этой нежной роли, для которой Мейерхольд искал легкость и беззвучность, Пьеро Н. Щербакова не хватило той болезненной грации и чувственной мечтательности, которыми владел В.И. Шухаев. Из-за отсутствия лиризма и излишней драматизации пантомимы превращалась в мелодраму. По мнению Вл. Соловьева, Судейкин не имеет настоящего чувства сценичности, он парадоксально «атеатрален» именно потому, что «мыслит театральными образами» [Там же: 161], то есть театр создается не из декораций. Критик заключил, что старая балаганная история утратила свой смысл, художник не смог передать красоту интриги между «легкомысленной» Коломбиной и ее любовниками, внимание с главных действующих лиц будто бы перенеслось на костюмы гостей в сцене бала [Там же].

Комедия дель арте использовалась для репертуара и других театров. Сценическое искусство стало не только средством создания жизни, но и отражением ее повседневности. Особый интерес представляла тема мужского и женского («м» и «ж» по обозначению немецкого философа Отто Вейнингера). В «Кривом зеркале» шли программы «Слабый пол» (1910, по названию сатиры Г. Вида, инсценировка З. Холмской) и «Сильный пол» (1911). Женский образ соотносился со смертью («Немая жена» А. Франса, и

«Женщина и смерть» С. Антимонова), но был представлен уже в гротескно-сниженных коллизиях, а не в трагических. В последнем спектакле сказано: все женщины состоят только из сексуальности, пустоты и фальши. Так же одинаковы мужчины: в «Счастье Лулу» Р. Унгерна маленькая девочка играет в куклы, ее главная героиня, Коломбина, между равными между собой князем, коммерсантом и всадником выбирает Пьеро. Образ белого паяца соотносится и с новым типом мужчины – слабого создания, падающего и отдающегося «донжуанствующим» женщинам («Судьба мужчины» Н.Н. Урванцова). Маски позволяли передавать типы и ситуации (вместо человеческих характеров), а также механичность действий современных людей [Там же].

В Никольском театре шли «Праздник Пьеретт» и «Коломбина», в театре Струйского «Пьеро и Пьеретта», в «Мозаике» – «Арлекинада». В Мамоновском театре (1911–1915) именно этот ряд спектаклей А.А. Бураковского обновлял устоявшийся репертуар, более того, благодаря его постановкам А.Н. Вертинский запомнился в роли Пьеро. При этом сюжеты были настолько знакомы зрителю, что возникало ощущение остановки времени, но такой необходимой людям в период постоянных перемен. Дух кабаре возродился в театре миниатюр конца десятых годов. В театре Струйского И.Н. Ильсаров исполнялись романсы и песни про печальных и умирающих Коломбин и Арлекинов, про утраченную любовь и разбитые надежды: «Убита страсть моя», «Прошлое», «Одинокий», «Печальный день Арлекина». Другой певец в маске итальянской комедии – Вертинский, поющий, можно сказать, о самом себе, прошедшем войну, а после умирающем от наркотической зависимости [Там же].

Приведенные примеры рецепции итальянской культуры в России объединяет их карнавальный характер, за счет которого сюжеты и персонажи произведений выходят за пределы текста. Последнее соотносится с установкой на жизнотворчество модернистов, быт которых был наполнен комедией дель арте. Показательна универсальность итальянской театральной

традиции, соединение «высокого» и «низкого», что обеспечивает популярность искусства этой страны среди представителей разных слоев общества; в разное историческое время на первый план может выходить та или иная линия.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

На примере происхождения маски, неотъемлемой части мифа, становится очевидной необходимость системного анализа на основе сопоставления вариантов этого архаического явления. Об этом говорят и «перевернутые» отношения между внешним видом предмета и его смыслом. Маска и миф составляют обряд инициации: перевоплощение в другого для перехода в новое состояние [Леви-Стросс, 2000]. Последнее объясняется «нерасчлененно-слитной природой» архаической эпохи (по определению А.Н. Веселовского) [Бройтман, 2004: 14]. Вне игры искусственное, культурное, поведение (в том числе неправильное) противопоставлено единственно верному естественному [Лотман, 2000].

Ритуальность маски первична (например, камуфляж, позволяющий соединиться с духом животного на охоте) в отличие от ее функции защиты от механического воздействия. В большей степени этот смысл сохраняется в театре, однако взаимоотношения между людьми тоже построены на ролях (базовыми являются Родитель, Взрослый, Ребенок). Из этого следует, что наше взаимодействие всегда предполагает определенную цель, и как следствие, стратегию [Берн, 2016].

Осознание маски как ложного, а значит, плохого и запретного предмета, связано с принятием христианства и разделением культуры на официальную и неофициальную. Однако потребность выполнения языческих обрядов для обеспечения урожая обеспечивает карнавал, на котором антиповедение, псевдоритуалы позволительны при условии маски. Важную роль в этом играет уничтожающий/порождающий смех [Бахтин, 1990]. В русской культуре помимо ряжения, в календарные праздники особая значимость придается природе как очищающей и дающей силы (дерево, огонь, вода) [Пропп, 2022]. То есть элемент инициации и ожидание нового в связи с маской сохраняется.

Подобные действия в аристократических кругах не имеют сакрального смысла. Бал – синтез строгого парада и хаотичного карнавала. Там дворяне общались друг с другом на равных: с одной стороны, оставив служебные/семейные роли, с другой, действуя по правилам, как в театре (например, беседа на определенные темы в зависимости от танца) [Лотман, 2020]. Из этого следует маскарад, на котором за счет масок разные слои общества получают возможность вместе проводить досуг, и при этом вести себя более свободно; но в отличие от карнавала все происходит в закрытом помещении [Тихвинская, 2005].

В Серебряном веке именно маскарад продолжает существовать, хотя и становится еще более тайным, особенно после запрета Нового года. Богема проводит такие встречи в кабаре, подвальных помещениях [Там же]. В свою очередь, советская власть снова выводит «карнавал» на улицу, хотя делает его более организованным. Возвращается основной принцип карнавала, при котором народ наряжается в костюмы царей (в том случае и буржуев) в противоположность обычным людям-рабочим. В отличие от традиционного варианта, праздник – инициатива власти, которая теперь ставит себя ближе к народу [Цехновицер, 1927].

Описанное приводит нас к явлению жизнетворчества, при котором театр не ограничивается временем и пространством. Как в XVIII веке культура секуляризуется и возникает бал, так появляется ампула, предполагающее изменение поведения с ориентацией на выбранный идеал (человека/персонажа); далее идею построения жизни как художественного текста развивают романтики, пока это не «прерывается» вместе с реализмом [Лотман, 1992].

С наступлением модернизма, когда «стирается» грань между действительностью и литературой, стремление к конструированию собственной жизни достигает своего пика [Хренов, 2002]. Л.Я. Гинзбург («О психологической прозе», 1971) определяет жизнетворчество как

«преднамеренное построение в жизни художественных образов и эстетически организованных сюжетов» [Гинзбург, 1977: 27].

Одним из образцов символистов становится А.С. Пушкин, за счет авторитета которого они занимают место в литературе и в истории. Важной причиной такой рецепции можно назвать осознание цикличности времени, предполагающую возможность возвращения идеального прошлого, в этом случае Золотого века русской культуры. Идет поиск баланса между жизнью и творчеством, на которое способен «сверхчеловек» [Паперно, 1992]. Конструирование себя может осуществляться и за счет современника [Ханзен-Леве, 1998]. Масштаб приобретает скандал как часть данного механизма [Семиотика скандала... 2008]. Все это можно назвать результатом синтетичности культуры модернизма. Так, маска и миф продолжают выполнять свою функцию инициации, сопровождая каждый переходный этап.

Итальянская культура отличается своей карнавальностью, что ярко отражено в ее театре. Русская культура заимствует именно эти маскарадные элементы. Это происходит в XVIII веке и начале XX – периоды секуляризации и, вместе с тем, театрализации жизни. Характерной чертой данных эпох как определенных периодов истории является их переходность, наличие значимых перемен во всех сферах. Показательный пример рецепции соответствующей культуры – чтение романа Кроче «Хитроумные проделки Бертольдо», ставшего, несмотря на наличие авторства, народным [Космолинская, 2011]. Так же обновилось искусство XX века. Комедия дель арте не только стала основой для театральных экспериментов, но и образцом для жизнетворчества [Тихвинская, 2005]. Важными элементами, обеспечившими популярность итальянской культуры в России, является универсальность народных персонажей, благодаря которой они обрели публику среди разных сословий.

ГЛАВА 2. КОМЕДИЯ МАСОК В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

2.1. Комедия дель арте в отечественной культуре: «элитарный» и «массовый» типы рецепции

Традиция комедии дель арте развивается в отечественной культуре по двум направлениям рецепции – «элитарному» и «массовому». В модернизме они соответствуют типам сознания, сформулированным в теории В.И. Тьюпы о парадигмах художественности [Теория литературы, 2004, т.1]. В XX веке вследствие кризиса классической культуры конца XIX века, «креативистского художественного сознания», по Бахтину, «кризис авторства» осознается в русле «коммуникативной природы искусства». Произведение получает статус дискурса (автор – герой – читатель): всё, что раньше создавалось писателем в его сознании, теперь формируется в сознании адресата, что является актом сотворчества. В постсимволизме ученый определяет следующие субпарадигмы художественности: авангардизм, неопрIMITивизм, соцреализм и неотрадиционализм. Первый «преодоляет» креативистское письмо и утверждает провокационное, второй «возвращается» к архаическим культурным моделям, письмо третьего политизируется, коммуникативная стратегия четвертого – «диалог согласия» (Бахтин). В постмодернизме происходит кризис уединенного сознания, и в новом искусстве парадоксально совмещается все перечисленное, образуя «микстовый», коллажный текст [Там же].

Несмотря на то, что символизм не относится напрямую к авангардизму, тексты этого периода созданы по тем же принципам уединенного сознания, что делает их недоступными для понимания читателем. Комедия дель арте становится для поэтов маской, под которой зашифрованы сюжеты из их жизни: в первой половине XX века в русской литературе появляется итальянская комедия «элитарного» типа рецепции. Ее родоначальником

является А.А. Блок, «Прекрасная дама», которого стала Колумбиной, а влюбленный в нее лирический герой, соответственно, Пьеро, двоящийся с Арлекином. Жена поэта Л.Д. Менделеева – прототип лирической героини. В связи с модернистской установкой на жизнетворчество деятели искусств сами обращаются в созданный ими образ, то есть белый паяц – маска автора «Стихов о Прекрасной даме». В любовной лирике отражены его отношения с возлюбленной согласно философии В.С. Соловьева.

В народной комедии дель арте поэт-символист находит декадентскую эстетику, сформировавшуюся в начале XX века в результате слома классической культурной парадигмы. Ощущение предначертанности судьбы, ограниченности человека и, вместе с тем, неопределенности жизни передается с помощью масочности и жанрового элемента импровизации; в любовном треугольнике, ставшем «нормой» отношений того времени, все герои находятся в безысходности: красный Арлекин и белый Пьеро испытывают внутренний конфликт, постоянно меняются масками и не могут найти место в этом мире, ведь никто из них не способен достичь Колумбину, ее идеальность граничит со смертью. Теми же смыслами наделяет свои стихотворения одновременно друг и «соперник» Блока – Андрей Белый, его антипод в образе Арлекина, притворяющегося Пьеро, что соответствует амплу поэта: вместо любовной темы на первый план он выводит «демонизм», вызванный ощущением раздвоенности мира.

С развитием конфликта в личной жизни Блока (связь его жены с Андреем Белым) лирика обретает форму драмы, и комедия дель арте наконец, представляется на сцене («Балаганчик» (1906)). Но, несмотря на некоторые комедийные моменты, эта пьеса трагедийна; к тому же, как и в центральном образе цикла стихотворений 1901–1902 гг., здесь заключена идея революции. Далее, в творчестве авторов, следовавших за Блоком, русская версия итальянской народной комедии становится «высокой комедией».

В книге «Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков» (2014) О.Б. Лебедева указывает на самовластность жанра комедии в литературе. Как это заметил Н.В. Гоголь («В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (1952)), в этом ему вторит А.Д. Синявский («Два поворота серебряного ключа в “Ревизоре”» (1970–1973)), он будто появляется сам по себе, так, почти одно и то же сновидение о будущем произведении посетило В.И. Лукина в XVIII веке и А.С. Грибоедова в XIX веке. Это объясняет «агрессивность» данного жанра, способного подавлять художника, становиться им и даже «ломать литературные и человеческие судьбы его создателей» [Лебедева, 2014: 12]: потому Д.И. Фонвизин и Грибоедов остались авторами одного произведения («Недоросль», «Горе от ума»), а Гоголю, написавшему «Ревизора», пришлось преодолевать тяжелый кризис. Исследователь замечает «минус-прием» (по Лотману) в этой системе, ведь при всех своих данных, подходящих для «смешного» жанра, Пушкин не написал произведения в соответствующем жанре. Также интересно, что русская комедия синонимична не только театру вообще, но и самой жизни, в которой она существует более естественно, чем на сцене [Там же].

И.А. Гончаров обратил внимание на сходство использования тела актерами и художественных приемов языковой игры, и первичность последнего («Милльон терзаний»). Более того, слово становится действующим лицом, свою роль играет имя собственное и чин (И.П. Золотусский, «Еще о “Ревизоре”»). Другая особенность русской комедии ее трагедийность: И.З. Серман говорил, что те высокие понятия, идеи общественной мысли, которые выполняли свою роль в трагедиях Сумарокова, в комедиях «переворачиваются» [Там же].

Происхождение термина «высокая комедия» состоит из следующих факторов: построение действия на раскрытии характера (в трагедии – на интриге); сословный критерий, т.е. предназначенная для дворян, образованных людей; в ней соединяются «высокий» и «низкий» жанр

(стиль), то есть ее начало происходит, с одной стороны, из торжественной оды и трагедии, с другой, из сатиры и комедии [Там же].

Перечисленные характеристики жанра комедии совпадают с тем, как «непроизвольно» появляется комедия дель арте в русской культуре XX века, и как она ее «поглощает». Так же показательно «перевоплощение» авторов, обратившихся к традиции комедии масок, тем более что, будучи модернистами, они практикуют жизнетворчество. «Элитарность» их рецепции заключается в трансформации народной, низовой традиции в «высокую комедию», в которой глубокие смыслы «переворачиваются» и приобретают смеховой характер.

Причем, заметим, в рецепции комедии дель арте «элитарного» типа комический элемент парадоксально страшен или грустен, что отражает настроение той эпохи. Таков Арлекин-Пьеро Е.Г. Гуро в пьесе «Нищий Арлекин» (1909): веселый шут остался в прошлом, ведь ему нет места в серой действительности настоящего. Прототип ее героя иллюзорен, в этом тексте воссоздается миф о юноше-сыне и его смерти, являющийся частью жизнетворчества писательницы [Топоров, 1995].

По той же «блоковской» схеме комедия дель арте появляется в творчестве других авторов начала XX века. Любовный треугольник образуется между В.Г. Князевым и М.А. Кузминым, причем лирика первого посвящена другим его возлюбленным: С.И. Дымщиц-Толстой (вторую жену А.Н. Толстого) и О.А. Глебовой-Судейкиной, а стихотворения второго – любовнику С.Ю. Судейкину. Разрушительные отношения, закончившиеся самоубийством молодого гусара (1913), отражаются только в «комедиях дель арте» Кузмина, насыщенных театральностью. В «Венецианских безумцах» 1912 года он будто предвосхищает эту ситуацию, что указывает на типичность подобного сюжета и в жизни, и в искусстве; в 1921 году в пьесе «Вторник Мэри» реконструирует произошедшее, «наслаивая» на эту историю другие сюжеты, взятые из недавнего прошлого. В отличие от

возвышенных образов Блока, герои Кузмина в большей степени актеры, любовь воспринимается как театр.

«Искусственность» развивается в творчестве В.Г. Шершеневича, под его именем комедия дель арте «элитарного» типа рецепции проходит символизм, футуризм и имажинизм, приближаясь в последнем к «массовому» типу рецепции. В 1911–1913 гг. молодой поэт идет по стопам Блока и «переживает» свой любовный треугольник, состоящий из «прошлого» и «будущего»: страстной возлюбленной (С.М. Альтшулер) и будущей невесты (Е.Д. Шор). Преобразуя конфликт в творчестве, с первой он видит себя Пьеро, которому «огненная» Коломбина не отвечает взаимностью, со второй он Арлекин, который должен убить страдающего Пьеро, чтобы в настоящем создать семью. Вместе с изменениями в личной жизни, происходит переход к следующему литературному авангардистскому направлению, поэт обретает маску «Георгия Гаера», его жизнетворческая стратегия соответствуют типичному провокационному поведению красного шута. Если в футуризме маски становятся почти неподвижными куклами с механизмом внутри, то в имажинизме Шершеневич обнаруживает в комедии дель арте разрушительную и созидательную силу театра и смеха, в большей мере эта идея развита Евреиновым.

В советском периоде комедия дель арте будто становится под запретом вместе с авторами, оказавшимися под цензурой: А.А. Ахматовой и И.А. Бродским. Но «модернистская» традиция продолжает существовать, причем ее формой становятся тексты-«мозаики», состоящие из разных культур и эпох, такое явление можно трактовать как нахождение итальянской комедии вне времени и пространства. Жанр «высокой комедии» меняется на поэму, характерную своей фрагментарностью: в условиях доминирующей официальной культуры комедия масок «ретушируется». Творчество этих поэтов относится к конвергентному типу сознания, и в отличие от уединенного, имеет свои ключи, чтобы читатель смог вступить в диалог с автором и с самим произведением. С 1940 по 1961 год создается

«Поэма без героя» Ахматовой, в которой зашифрована жизнь поэта до первой мировой войны в параллель предстоящей второй мировой, эрудированный читатель узнает отсылки к событиям того времени, в том числе к уже описанным в «комедиях дель арте» современниками автора. Жизнетворчество Ахматовой тоже подходит для образа Коломбины, в отличие от декадентских текстов она не создает новых персонажей комедии масок, а «приводит» их из Серебряного века и, замечая двойническое сходство своей лирической героини с Коломбиной, присоединяет себя к этой ушедшей традиции.

Последней комедией дель арте «элитарного» типа рецепции советского периода можно назвать пьесу «Квартира Коломбины» 1981 года Л.С. Петрушевской. Писательница уже не относится к модернизму, ее творчество – начало постмодернизма, элемент жизнетворчества устраняется, итальянская народная комедия используется как аллюзия на пошлую среду современного театра. Сюжет кажется упрощенным, бытовым, но маски – актеры, «застрявшие» в роли, снова находятся во внутреннем конфликте, коммуникация между ними нарушена, дистанция с читателем сохраняется за счет поэтики абсурда.

Во время становления итальянской комедии «элитарного» типа рецепции, Н.Н. Евреинов развивает другую сторону этого народного искусства. Данная традиция становится инструментом для соединения театра и жизни, автор обыгрывает революционную идею социализма, согласно которой необходимо создать иллюзию счастливой жизни (эту задачу и выполняют актеры), тогда, по совету Доктора, люди будут здоровы (пьеса «Самое главное», 1920). Вскоре это совпало с практикой построения советской реальности. Творчество драматурга – начало «массового» типа рецепции, отличающейся своей карнавальностью (смерть порождает жизнь). Вместе со сменой настроений «порочный» любовный треугольник превращается в «законное» троеженство (причем муж-Арлекин играет монаха).

Комедия дель арте «элитарного» и «массового» типов рецепции в русской культуре соотносится с культурой один 1920-х годов и культурой два 1930 – 50-х гг. по В. Паперному (материалом его исследования являются объекты архитектуры и скульптуры) [Паперный, 2016]. Они противопоставлены друг другу по критерию «живое-неживое»: для культуры один первичны техника и электричество, а для культуры два – люди. В качестве примера приводится соперничество представителей разных культур: В.Э. Мейерхольд, уподоблявший своих актеров куклам, которого пародирует А.Н. Толстой в сказке «Золотой ключик, или Приключения Буратино» в образе Карабаса Барабаса (о чем пишет Петровский). В свою очередь, «логическое», «абстрактное», а также «скучное» меняется на «веселье» и «радость», которые, как правило, должны достигаться естественными, а не искусственными способами (в связи с этим были закрыты игорные заведения, запрещены торговля наркотиками, распространение порнографии). Решив, что в памятнике скульптора Н.А. Андреева Н.В. Гоголь неверно запечатлен как «пессимист» и «мистик», его переместили с Гоголевского бульвара во двор дома писателя, а на это место поставили работу Н.В. Томского (1952) – более оптимистичный образ автора «Ревизора», она и победила в конкурсе, отразив его «подлинный облик» [Там же].

Также Паперный замечает специфичность юмора культуры 2, в том числе И.В. Сталина, обращая внимание на ремарку «смех» как положительную реакцию на упомянутую в высказываниях некоторую жестокость («невозможность помыться, ухлопывание врагов, помятие боков, замена детей болонками и т. д.» [Там же: 149]). Подобное неприемлемо для культуры 1. Однако такой прием частотен для комедий в театре или кино, когда зритель ужасается проявлению грубости, а понимая, что настоящей прямой угрозы нет, смеется от облегчения. Так, исследователь предполагает, что тогда люди в целом не до конца осознавали реалистичности мира и смотрели на происходящее как на постановку [Там же].

А.Н. Толстой, представитель культуры 2, переворачивает комедию дель арте «элитарного» типа рецепции, создав пародию на основоположника этой традиции в русской литературе XX века – А.А. Блока, главного поэта-декадента Серебряного века, под другими узнаваемыми масками оказываются его жена Л.Д. Менделеева, а также режиссер В.Э. Мейерхольд, в театре которого, на материале комедии масок, развивалась биомеханика. «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1936) становится основой «массового» типа рецепции данной традиции, именно эта сказка «перерабатывается» писателями следующих поколений. Новое имя – Буратино, что значит деревянная кукла, еще более универсально, из демонического, «потерявшегося» в этом мире Арлекина получается веселый трикстер, близкий к людям. Важно, что автор создает два текста, используя оба типа рецепции. Повесть граничит с комедией дель арте «элитарного» типа, так как в ней заложены прототипы ее представителей, Толстой, молодость которого пришлась на эпоху Серебряного века, тоже является частью произведения, его черты отражены в «игроке» Буратино. Не обретя известность до революции, писатель «меняет курс» и, переделав в 1920-е годы «Хождения по мукам», становится «попутчиком», так и здесь для постановки на сцене он подстраивает сюжет под советскую идеологию.

Комедия дель арте «массового» типа рецепции, главными текстами которой являются повесть «Золотой ключик, или Приключения Буратино» и пьеса «Золотой ключик» характерна своей двойственностью. Оптимистичный и деятельный Буратино вместе со своими друзьями – прилежной Мальвиной и мечтательным Пьеро («символистские» образы, конечно, стираются либо траверсируются, любовный треугольник превращается в «товарищество») становится героем «правильной» советской литературы, в которых он борется против буржуа Карабаса Барабаса, этот ряд текстов построен по канонам «авторитарного» типа сознания. Но хитрость и плутовство главной маски – основа для текстов позднесоветского периода, когда устоявшаяся реальность, существующая по правилам

идеологии, перестала быть однозначной. В обоих случаях это проявление карнавальности: вместо разрушительного декадентского раздвоения – умножение, создание новой действительности: сначала официальной, а потом «внеофициальной». В отличие от сложной, «взрослой» комедии дель арте «элитарного» типа рецепции, эти линии остаются в детской литературе до начала XXI века. Такая направленность используется авторами в качестве инструмента: в первых текстах, с помощью положительных образов героев, которых создал один из авторитетных писателей СССР, закладываются идеологические ценности для молодого поколения, а в текстах второго типа, за счет многослойности сюжета появляется ирония относительно советской системы, которую было опасно допустить в обычной литературе.

Феномен неоднозначности героев детских советских произведений проанализирован в сборнике «Веселые человечки: Культурные герои советского детства» (2008). Как замечают авторы, они не были идеальными согласно советской идеологии, их полюбили именно за инаковость. Ряд персонажей, которые прошли проверку временем, стали неким вечным знаком эпохи и, более того, связью между поколениями: «Они выступают в качестве иероглифов определенных социопсихологических состояний, которые сохраняют свою значимость на протяжении всей жизни бывшего ребенка – и потому из книжек или мультиков переходят в игры, названия фирм, продуктов, рекламу и т.п.» [Веселые человечки..., 2008: 5–6]. Эта «вездесущность» указывает на мифологичность героев. То же можно сказать об их парадоксальном характере – части игрового поведения. По мнению С.А. Ушакина, данный феномен – следствие дефицита «символических порядков», которые в позднесоветском периоде стало необходимо заместить. Потому персонажи чаще меланхолики (переживающие утрату «настоящего»), чем оптимисты. В сборнике исследователи обращают внимание на то, как данные образы функционируют в культуре, какие трансформации происходят при перемещениях в пространстве и времени, иначе говоря, анализируется рецепция героев советского детства. Особенно

интересны заимствованные персонажи, пришедшие, казалось, в «закрытый» СССР из других культур: Буратино, Айболит, Карлсон, Винни-Пух и др. [Там же].

В первой статье С.А. Ушакина «“Мы в город изумрудный идем дорогой трудной”: маленькие радости веселых человечков» представлен феномен советского детства, сформулировать который стало возможно лишь в конце эпохи. В 1980 году в серии «Личность. Мораль. Воспитание» «Политиздата» выходят книги, в основном публицистические, на соответствующую тему: сложность процесса взросления, вечные проблемы подросткового возраста. Большинство рассуждений сводилось к одному выводу об индивидуальном характере счастья (мысль, подчеркнутая главным автором серии – Л.А. Жуховицким («Счастливыми не рождаются», 1983)). Этот компонент подвергается деформациям во взрослой жизни, тогда как в детстве человек защищен от внешнего мира, далее именно оно становится его опорой. О том же приведенная цитата журналиста И.П. Руденко: «Детство с двумя-тремя годами юности Герцен назвал “самой нашей частью жизни” <...> “Самая наша” – значит, что, не умудренные еще невзгодами, не отягощенные благополучием, мы в это время ближе всего сами к себе, к своей сути, к сердцевине человеческого “я” <...> Ребенок – это, можно сказать, идеальный взрослый, точнее, взрослый в идеале. Или каким он станет в самом деле, или каким он мог бы быть, если бы не... За этим “не” может следовать разное» («Как уберечь крылья, не снижая полета?», 1985) [Там же: 11]. Однако, как отмечает Ушакин, это не так неоднозначно, и, по-видимому, имеет политический подтекст, который уже неактуален для настоящего времени. Тем не менее, соглашается автор, анализ советской детской культуры показал, что она направлена и на тех самых «идеальных», «не отягощенных», по выражению Руденко, «благополучием», взрослых. Произведения, созданные для детей, заключают в себе «параллельную реальность» ощущений (а не отражение действительности), то есть передают те же ощущения «потери себя настоящего» [Там же: 12]. Задача этого

сборника – понять суть этих деформаций, почему взрослые в своем творчестве создали именно таких героев, подобрать «ключи» к известным образам [Там же].

«Простота» (плакатность и одномерность персонажей) материала не должна вызывать сомнений в его значимости. В науке, как сказано в работе «Модели культуры» антрополога Рут Бенедикт, именно такие исследования (причём других культур) ускоряют процесс изучения «сложного» в собственных. Автор согласен с феноменом «автономности» советского детства, точнее с тем, что это ощущение однозначно присутствовало – в детских песнях часто звучали те же идеи «взрослого, то есть самостоятельного, мира, конечно, советского, коммунистического». В качестве примеров приводятся песни 70–80-х годов: «Чунга-чанга» (сл. Ю.С. Энтина), «Наша школьная страна» (сл. К.И. Ибряева), «Детство – это я и ты» (сл. М.С. Пляцковского), в которых счастье заключается в коллективности, всеобщности веселья: «Должны смеяться дети» поётся в песне Пляцковского. Но детство состоит не только из искренней радости, хотя на этом старается сосредоточиться советская поэтика, другая её часть – слёзы. В песнях ритуально оплакивается эта беззаботная пора, которая вот-вот закончится («Крылатые качели», сл. Ю.С. Энтина) и начнётся нечто неизвестное: «Детство мое, стой, не спеши, погоди, дай мне ответ простой – что там впереди?» («Ты погоди», 1970, сл. И.Д. Шаферана). Другой проблемой является то, что в советское время перестали существовать способы перехода из детства во взрослое состояние, то есть варианты инициации (имеется в виду не относящиеся к ритуалам советского человека). Арнольд ванн Геннеп замечает, что так детство, период временный, стало чем-то вечным. Будущее представлялось опасным: «Прекрасное далеко, / Не будь ко мне жестоко, / Не будь ко мне жестоко, / Жестоко не будь» («Прекрасное далеко», 1985, сл. Ю.С. Энтина). Будучи взрослым, оставалось желание вернуться в детство [Там же].

Ушаков обращает внимание на феномен детских «островов», иначе говоря, обособленности детства. В советском союзе он сформировался позднее, на Западе в 20-е годы это уже было объектом изучения. Так, по мнению Маргарет Мид, на островах Самоа, детей, проживающих там, не интересуют детские игрушки, детские игры (в том числе имитирующие взрослую жизнь), являющиеся неотъемлемой частью европейского/американского человека. Игра для них не развлечение в свободное от работы время, а способ выполнять нетрудную работу. То есть дети и взрослые в этом традиционном обществе не противопоставлены, соответствующие состояния люди на острове проживают постепенно, перенимая опыт старшего поколения. Тем самым исключается конкуренция: вместо индивидуализации – следование образцу, согласно которому достаточно освоить все необходимые практики, нормы и правила. На Западе каждый человек проходит определенные этапы взросления, общие для всех социальные институты: детский сад, школа, университет. Причём, как правило, часть полученных знаний и навыков не пригождаются во взрослой жизни, – в связи с этим у «цивилизованного» человека часто возникают проблемы с восприятием реального мира [Там же].

Как раз такой, «островной», вариант взросления бытовал в СССР до 1960-х годов. Строгая идеология исключала проблему самоопределения. Так, ребёнок становился «юным» советским гражданином. Главное, что необходимо было усвоить, – обязательность труда, дети – будущие работники (как поётся в «Пионерской железнодорожной» В.С. Гурьяна). Политика коммунистической страны основана на пролетариате, и потому труд являлся основой человека, без которой невозможно существование других его составляющих («Сегодня — мы дети / Советские дети / Завтра – советский народ» («Мы завтра — советский народ», сл. К. Ибряева). Люди «сегодня» и люди «завтра» идут к одной и той же цели, что делает их практически одинаковыми. В конце 60-х произошла переориентация на создание личного счастья. Песня про Антошку (1969)

Энтина обозначила конец «коллективного» сценария: «Это мы не проходили. / Это нам не задавали!». Так, в процессе взросления стало важно умение думать и делать самостоятельный выбор: знак «равно» между детским миром и миром взрослых устранился, определилась проблема множественности вариантов взрослой жизни, ответственности за свои решения. Здесь, по мнению Ушакина, особую роль играли разнообразные «веселые человечки». Автор формулирует следующие темы исследования: смысловая неопределенность героев, переходность, линия насилия и утраты [Там же].

В качестве основы для анализа Ушакин предлагает теорию французского психоаналитика Жака Лакана, выделившего три «регистра», на которых основана психическая деятельность индивида: регистр Реального, Воображаемого и Символического. Это имеет некоторые сходства с концепцией З. Фрейда о бессознательном, предсознательном и сознательном, но вместо человеческих влечений – структура языка. Первый регистр о процессах, происходящих без использования артикуляции, то есть об эмоциях, например, испуг возможно передать только через метафоры («сердце ушло в пятки»). Второй регистр основан, в соответствии с названием, на образе существующего в реальном мире, например, каждый человек имеет определенное представление о себе, которое составлено из увиденного в зеркале, на фотографиях, по описаниям и т.п. Третий регистр – форма для предыдущих содержимых, внешнее. Символическое структурирует Реальное и Воображаемое, и индивид получает возможность обмениваться своим индивидуальным опытом с другими [Там же].

При анализе «веселых человечков» исследователь обнаруживает, что герои сложно поддаются типизации, классификации, так как почти не имеют опознавательных признаков (половая и гендерная принадлежность, возраст, местонахождение), показательный пример – Чебурашка, которого не смогли посадить ни в какую из клеток в зоопарке (в мультфильме «Крокодил Гена» (реж. Р.А. Качанов, киностудия «Союзмультфильм», 1969)). Это интерпретируется по-разному: С. Кузнецов видит здесь отражение

положение советской интеллигенции, оказавшейся за пределами системы, К. Ключкин находит в этой безликости ощущение «покинутости», свойственное позднесоветской культуре, Е. Барабан предполагает, что это желание «человечков» отделиться от «чуждого» им общества. Версия Ушакина касательно этого вопроса: утрата Символического порядка, способности создавать связи между Реальным и Воображаемым. Это перестало быть возможным, так как к новым героям применима приставка «псевдо-», они взяли на себя функцию мифических существ, то есть нереального. Согласно этимологии слово «монстр» означает «предупреждение», из чего понятно, какую задачу они выполняют, появление странных существ – повод задуматься о том, в связи с чем возникли нарушения (К. Ключкин обращает внимание на то, что «помесь» осознаваема, только если осталось представление об изначальном устройстве), но на практике они стали примером приспособления в новых, неудобных, условиях. Другой их общий признак – отсутствие постоянного места нахождения, скитальчество, более того, большинство из них не принадлежит к какому-либо социально-политическому контексту, что делает их полноценными медиаторами [Там же].

Если в двадцатые годы в стихотворениях детских авторов четко сформулировано представление о плохом и хорошем (например, в творчестве С.Я. Маршака), то в позднесоветский период границы стираются, и сформированные моральные основы ставятся под сомнение («Попробуй догадайся» (1975), стихотворение А.Л. Барто «Я думал, взрослые не врут...» (1978), «Вредные советы» Г.Б. Остера). Так, воображение, которое, как известно, наиболее развито у детей, заполняет пробелы в символическом порядке. По утверждению британского психоаналитика Д. Винникотта это необходимая зона в развитии ребенка. В качестве примера Ушакин приводит два советских мультфильма – «Варежка» Р.А. Качанова (1967) и «Ежик в тумане» Ю.Б. Норштейна (1975), в которых через медиацию, трансляцию в реальность фантазий, иллюзий и страхов, осуществляется попытка

установить баланс между внутренним и внешним миром героев. В первой сказке девочка воображает, что варежка – щенок, которого она так хотела, вскоре мать замечает это и решает подарить дочери собаку. Варежка – пример предмета медиации в мире ребенка по теории Винникота, так, мягкая игрушка помогает ему заснуть или успокоиться. Ту же функцию выполняли герои детских произведений. Фантазия перестает быть временной и становится равной реальному. Во втором мультфильме герой полностью дезориентирован и пытается восстановить реальность за счет воображения, но ситуация не позволяет ему правильно определить объект, окружающее пугает его, все положительное кажется отрицательным (здесь приводится теория психоаналитика М. Кляйна). В представленных в этом сборнике произведениях, ставших советской классикой, сделан акцент на пути героев к желаемому, а не на полученном результате [Там же].

То же ощущение неоднозначности касается парности персонажей: Карло и Джузеппе, Алиса и Базилио, Сыроежкин и Электроник и т.д., именно на смене этих позиций строился сюжет «вечного» преследования, неразрешимый конфликт, по выражению Ушакина – «карусель» или «бег на месте». Но в 1957 году в статье «О поэзии для детей», а затем на выступлении на Четвертом съезде писателей СССР в 1964 году Агния Барто объяснила необходимость негативного элемента в детских произведениях (а именно создания сатирического жанра в детской поэзии). Писательница на примере показала, что требуются только некоторые из оттенков черной краски для того, чтобы оставить восприимчивость ребенка к глубоким переживаниям, которые помогут ему повзрослеть. В 1960–1970-е годы в творчестве Барто усиливается сначала тема утраты («Нет, в жизни мне не повезло, / Однажды я разбил стекло...», 1965), а затем смерти («На уроке», 1978). Главным в стихотворениях становится момент перехода от жизни к смерти. Переживание травматичного опыта по Лакану передать невозможно и потому этот процесс сводится к постоянному повторению. Кевин Платт в статье о К.И. Чуковском и его «Докторе Айболите» (1936) пишет, что это

произведение учило детей переживать боль (имеется в виду не только физическую, а вообще, связанную с какими-либо необратимыми изменениями). В хрестоматии 1940-х годов предлагалось читать «письма бойцам на фронт» («Родная речь», 1944). Постепенно зритель привыкал к «страшному» и эффект неожиданности устранился, особенно на это влияла предсказуемость формы. В песне «В траве сидел кузнечик» Н.Н. Носова из мультфильма «Приключения Незнайки и его друзей» (реж. Л.В. Аристов, 1973) происходит то, что нельзя было ожидать: миролюбивое отношение кузнечика не спасло его от гибели. Слово «вдруг» стало часто встречаемым в текстах: «Если вдруг грянет гром...», сл. А.И. Хайта (из мультфильма про Кота Леопольда), «А вдруг ты завтра попадешь на остров в океане?», сл. Ю.Ч. Кима (из сказки про Красную Шапочку), «Друг всегда меня сможет выручить, / Если что-нибудь приключится вдруг...», сл. М.С. Пляцковского [Там же].

«Жесткость» в детских стихах (в том числе в страшилках) объясняют по-разному. Некоторые исследователи видят в этом противостояние советской системе (А.Ф. Белоусов), другие – распад человеческих связей (М.Ю. Новицкая), понижение восприимчивости к насилию, необходимое в условиях тоталитарного строя (А.М. Бараш); Ушакин склоняется к версии М. Красновой («Профессор в ночной рубашке, или Откуда растут страшные руки и куда глядят страшные глаза», 2002), которая находит здесь отголоски позднеромантической «готической» традиции – возможность «управлять» страхом через освоение его символов. К тому же детские стихи и страшилки легко воспроизводимы и модифицируемы. Исследователь замечает, что образы, символы, знаки не «отражение» реальности, а средство ее изменения, в большей степени защитный механизм. В связи с этим Ушакин приводит пример из работы З. Фрейда «По ту сторону принципа наслаждения» о внуке психоаналитика, который переживая отсутствие матери, прятал игрушки от себя же и повторял сначала «о-о-о» («fort», «прочь»), а затем находил их и говорил «da» («вот»). При «травматическом

неврозе» травма проявляется через сны, симптомы и галлюцинации, тем самым психика пытается объяснить произошедшее, обнаружить сигналы-символы, которые остались незамеченными, неузнанными в тот момент. Так люди подготавливают себя к возможным трудностям и опасностям («Это даже хорошо, что пока нам плохо», сл. В.Н. Коростылева). Ушакин приходит к выводу, что данная система детского мира – программа выживания, а не образец для жизни [Там же].

В постсоветский период первичной становится комедия дель арте «массового» типа. Новые произведения основаны на «Золотом ключике, или Приключениях Буратино» Толстого, культивированным в символ идеального советского времени, однако для авторов ощутим игровой характер данного произведения. Так же, как и в период XX века, этот текст трансформируется по-разному, в новом времени разница восприятия становится более яркой. Одни писатели сохраняют «доброту» сказки, вызывающей ностальгию, другие выявляют ее противоречивые, провокационные моменты. В постмодернизме это становится способом выражения отношения к прошедшей эпохе.

2.2. Комедия масок в русской литературе 1900–1920-х гг.: становление традиции

Традиция комедии дель арте в разной степени проявлена в произведениях писателей начала XX века: А.А. Блока, Андрея Белого, Н.Н. Евреинова, Е.Г. Гуро, В.Г. Князева, М.А. Кузмина. Рецепция авторов изучена следующими исследователями. О взгляде О.Б. Лебедевой на произведения А.А. Блока сказано во Введении настоящей работы; сравнительный анализ лирических образов А.А. Блока и Андрея Белого представлен З.Г. Минц; биографом В.Г. Бабенко сопоставлены «Арлекин» и «Пьеро», Н.Н. Евреинов и А.Н. Вертинский; Арлекин в поэтике Е.Г. Гуро описан в статье Е.С. Шевченко; аспект масок рассмотрен Н.А. Богомоловым

в рамках изучения житнетворческого проекта М.А. Кузмина, в паре с которым В.Г. Князев [Бабенко, 1992; Минц, 1999; Богомолов, 2007; Шевченко, 2009; Лебедева, 2014].

Если старшие символисты обращались к теме масок в классическом понимании, не представляя ее как материальный предмет, то младшие конкретизировали образы. Начиная с А.А. Блока, традиция комедии масок вошла в русскую литературу XX века. Из его биографии мы узнаем о детском интересе к балаганным представлениям и желании в юношеские годы стать актером [Минц, 1999]. Но на сцену он вышел в качестве драматурга. Театральные образы начинают складываться в его лирике.

Герои комедии *дель арте* появляются в цикле «Стихи о Прекрасной даме». В стихотворении «Свет в окошке шатался...» (6 августа 1902 г.) «арлекин» явно демонический: «В полумраке – один / У подъезда шептался / С темнотой», «Был окутанный мглою» [Блок, 1997, т. 1: 117]. Однако шут за пределами маскарада, примечательно его нахождение внизу, у порога. Красно-черную палитру костюма нарушает противоположный персонажу белый. В руках, будто у рыцаря, деревянный меч. Искусственность пары возлюбленных подчеркивает написание местоимений в кавычках. Собственное недоверие вызывает у героя смех. В следующем произведении «Явился он на стройном бале...» (7 октября 1902 г.) Арлекин в паре с Пьеро более типичен: его сопровождают тьма, шум, звон, т.е. демоническое («огни зловещие мигали» [Там же: 126]), о чем говорит и сжимающееся пространство, круг танцующих. Если Арлекин бежит (за Коломбиной), то Пьеро остается на месте: он сидит в углу, над ним «образа» будто защита от противника, его «детские» (наивные) глаза описывают круг, в теле дрожь. Любовный треугольник мы видим глазами неизвестного «бесшумного» друга, появившегося на заре (красный цвет) «в оконном глянце», возможно, буквально в отражении [Там же: 126].

В цикле «Распутье» образы трансформируются далее. Название стихотворения «Двойник» (30 июля 1903 г.) задает тему: Арлекин теперь вне

возраста, молодой и пожилой одновременно. Подобный мотив встречается в другом одноименном стихотворении (1909): «Вдруг вижу – из ночи туманной, Шатаясь, подходит ко мне / Стареющий юноша (странно, Не снился ли мне он во сне?)» [Блок, 1997, т. 3: 10]. Сущности конфликтны: «Старый – он тупо глумится над вами, / Юный – он нежно вам преданный брат!» [Блок, 1997, т. 1: 158]. Слова Арлекина не соответствуют реальности: люди не видят ни шутовского костюма, ни самого двойника, т.е. его маска внутренняя. Только притворяясь другим, возможно выразить чувства (сочинить песни возлюбленной). Пространство и роль стесняют его: «Злобно кричу я: “Мне скучно! Мне душно!” / Он повторяет: “Иди. Не пущу”» [Там же: 158]. Особенно противоречива последняя фраза. Даже его естественная часть, «лукавый, смеющийся взгляд» [Там же: 158], существует отдельно. Шут пытается привлечь внимание людей внешним видом, но остается незамеченным в толпе. Идеал, Коломбина, в отличие от Арлекина находится за пределами существующего: «Та, что в окне, – розовой навечерий, / Та, что вверху, – ослепительней дня!» [Там же: 158]. Входа к ней нет, есть только голубое окно, т.е. небо [Там же].

Амплуа в следующих текстах – Пьеро. В типичном символическом образе он появляется в стихотворении «Ты оденешь меня в серебро...» (14 мая 1904 г.). Герой всходит на небо как месяц (обычно белый), но мертвый, он «беспомощно нем» и закрыт [Блок, 1997, т. 2: 39]. Однако образы снова смешаны: появляется страшный красный паяц, гремящий «под горой бубенцом» [Там же: 39], «сморщенный лик его стар / И бесстыден в земной наготе / Но зловещий восходит угар / К небесам, к высоте, к чистоте» [Там же: 39]. Происходит переход снизу вверх, и смерть будто освобождает от арлекина. В произведении «В час, когда пьянеют нарциссы» (26 мая 1904 г.) «паяц», тот же грустный клоун, одиноко ждет кого-то в театре (среди них «Арлекин, забывший о роли» [Блок, 1997, т. 1: 177]). Герой стоит на границе сцены, «у блестящей рампы» [Там же: 177], появляется из узкого прохода – люка. Рядом с ним смерть: на него «смотрит» бездна и паук, готовый его

поглотить. Но он кривляется, «крутятся и звеня», подобно Арлекину, чье амплуа проявляется в цветах: огонь заката, желтые нарциссы (причем в опьяненном, измененном состоянии) [Там же]. Мы видим, что там, где «арлекинское» – смерть.

Финальное стихотворение перед более большой формой – «Балаган» (ноябрь, 1906). Арлекин, Пьеро, Коломбина здесь уже однозначно актеры [Блок, 1997, т. 2]. Далее это развивается в пьесе «Балаганчик» (1906). Ставится представление по правилам комедии дель арте: артисты импровизируют без сценария драматурга. Пьеро ради Коломбины готов изменить себя, он пытается уподобиться Арлекину: «Нарумяню лицо мое, лунное, бледное, / Нарисую брови и усы приклею» [Блок, 2014, т. 6: 11]. Так он бы вошел в круг влюбленных пар, стал частью целого. Коломбина снова не человек, почти статуя: мраморная, чистая, белая, тихая, но пустая, равнодушная. Ее появление обездвиживает мистиков. Пьеро, напротив, оживляется и начинает говорить звонко, радостно, как «первый удар колокола» [Там же: 13]. Возвышая возлюбленную, он «молитвенно опускается на колени» [Там же: 13]. Арлекин, напротив, делает все ниже себя. От его касания и Пьеро, и Коломбина падают. Заметна смена настроений: от европейского (песни под гитару под окном, античность (мрамор) и т.д.) к русскому народному (сани, снег, танцы вокруг чучела (картонной (можно сказать, деревянной) Коломбины). Если первые мотивы высоты связаны с соперничеством, то вторые обеспечивают объединение, равенство. Переход от зимы к весне, «плывущей» в вышине (помним, что образ Прекрасной дамы соотносится с данным временем года), основан на амбивалентности. Его сопровождают символы очищения: огонь, смола (вещество защищающее дерево от гниения). Арлекин обретает и одновременно теряет власть (мотив самозванства). Разрушительная сила, достигнув своего пика (самоубийство маски), рождает новое, точнее возвращает настоящее. Падение шута вверх ногами можно объяснить его

изнаночной природой – переворот возвращает его в нормальное положение [Там же].

Пары любовников тоже изв комедии дель арте, только у Блока они разные. Первые (в голубом и в розовом) воображают себя в церкви. Вторые (в черном) бегут как вихрь. «Он» обвиняет «ее» в своей измене, на что героиня отвечает: это сделал «плащ». Одежда оказывается действующим лицом – двойником человека. Третья пара времен рыцарства: «он, весь в строгих линиях, большой и задумчивый, в картонном шлеме» [Там же: 18], с мечом из дерева; его возлюбленная лишь «эхо». Происходит «игрушечное» убийство неудачно пошутившего паяца [Там же].

Любовная тематика первого цикла, «Стихов о Прекрасной Даме», дала возможность обратиться к традиции комедии дель арте и трансформировать ее. Стремление героев добиться сердца Коломбины сочлось с идеей недостижимости женщины, взятой из философии В.С. Соловьева. В образе Арлекина отражено декадентское разрушительное начало, что усиливается в цикле «Распутье». Персонажи описаны через дихотомию телесного и небесного. С 1904 года ведущим становится «неопределенный» Пьеро. Красный шут продолжает появляться вместе с мотивом смерти. Тогда же Блок пишет: только смерть способна сорвать все слои маски, жизнь их только искажает (Сборник товарищества «Знание» за 1904 год)[Блок, 2003, т. 7]. То же самое происходит с Коломбиной: от прекрасной и идеальной она меняется до пугающей и искусственной. Это совпадает и с началом революции 1905 года, и с разрушением семейной идиллии (связь жены с Андреем Белым (1906 г.)) [Минц, 1999]. На уровне жанра комедия масок, наполненная символическими смыслами, все же обретает форму драмы и переносится на сцену.

Данные выводы подтверждаются словами Блока: «Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим “анатомическим театром”, или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (есsee homo! (*Се – человек (лат.) – С.Б.*))

<...> я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров (мгновенье, остановись!). Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское декадентство). Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю «Незнакомкой»: красавица кукла, синий призрак, земное чудо» («О современном состоянии русского символизма (По поводу доклада В.И. Иванова)», 1910) [Блок, 2010, т. 8: 127].

Одновременно с А.А. Блоком к маскам обращается Андрей Белый. В стихотворении «Вечный зов» (1903) из сборника «Золото в лазури» Арлекин предчувствует скорый конец «старого» (образ голубого водопада) и пришествие, вместе в зарей, «нового». Он встает на место Христа, но, осмеянный, оказывается в «смирительном доме». Герой бледнеет, утихает и роняет свой колпак [Андрей Белый, 1990]. Шут в пограничном состоянии: прошлого – будущего, разумного – сумасшедшего, веры – не веры, свободы – несвободы.

В 1906 году тема разворачивается иначе. В сборнике «Пепел» (1908) рядом стоят два таких стихотворения. Первое – «Вакханалия». Описаны похороны лжехриста, о чем говорит красный хитон. В черной маске, его в «кровавом» гробу вносят в дом (церемония «наоборот») два арлекина. Этому мотиву двойничества сопутствуют такие символы, как «изогнутые» стебли красных роз; будто змеиное, шипение вина (отсюда название: праздник в честь античного, языческого бога Вакха). Притворяясь мертвым, герой «...в окна хохотал / Из душного, ночного мрака» [Там же: 134]. Во втором произведении, «Арлекинаде», посвященной «современным арлекинам» происходит то же самое. «Беспутно сонные», в колпаках, несут красный гроб. Среди них «Какой-то арлекин убогий – / Седой, полуслепой старик – / Язвительным немим вопросом <...> С наклеенным картонным носом, / Горбатился в сухой пыли <...> Рисуюсь роковой игрой» [Там же: 135]. Он касается камелий, и мертвец «оживает». Так же, как в предыдущем тексте после упоминания этих цветов, одно из символических значений которых –

смерть. Он лишь претендует на роль мертвеца – надевает на себя «пылающий венец» [Там же: 135]. Исчезнув в тумане, остается «призраком»: «показывался здесь и там; / Заглядывал – стучался в окна; / Заглядывал – врывался в храм...» [Там же: 135]. В финале звучит его проклятие: «род кощунственный, лукавый!» [Там же: 135].

Итак, усиливается начатый Блоком арлекинский демонизм: двойничество (игра), в том числе пограничные состояния (среди них «полуслепота», призрачность), старость как конечность жизни, за ней – смерть, которая тоже остается неоднозначной (тема прошлого и будущего). В этом увидеть жизнотворчество Белого – мистика и пророка [Ханзен-Леве, 1998]. На контрасте с красной маской подчеркивается «белый» образ поэта.

АрлекинадА Андрея Белого продолжает развиваться в прозе. В романе «Петербург» 1913 года из задуманной трилогии «Восток или Запад» маской выступает игральный образ красного домино. Как отмечает Л.К. Долгополов, один из мотивов создания произведения – отказ возлюбленной, Любви Дмитриевны Менделеевой, отношения с которой непосредственно связаны с Санкт-Петербургом. Она стала прототипом главной героини, другого героя писатель наделяет своими чертами [Долгополов, 1988]. Однако известный образ девушки уже создан мужем А.А. Блоком. Тогда мы имеем основания реконструировать персонажей Белого как Колумбину, Пьеро, Арлекина.

Маска красного домино, под которой скрывается Николай Апполонович Аблеухов, впервые появляется в подъезде. На самом деле герой– тип Пьеро, что можно выяснить из описания его настоящей внешности: божественно белые волосы, синие глаза, «мраморное» лицо. Такая двойственность мешает ему создать семью – триединство, как это понимает Белый. Только женщине допустимо быть разной: у Софьи Петровны Лихутиной пышные формы, чрезмерно густые черные волосы, лицо то «жемчужное», то пунцовое. На балу она появляется то в наряде Колумбины (бледно-лазурное платье, припудренные волосы), то в костюме черного домино. Вместе с Николаем искусственная пара: «японская кукла» и

«красный шут» [Андрей Белый, 2004: 67]. Николай не соответствует идеалу девушки – Германну из «Пиковой дамы» (1834) А.С. Пушкина. Снова любовный треугольник, в котором героиню не устраивают оба партнера. Муж Сергей Сергеевич Лихутин тоже Пьеро: отстраненный (почти невидимый, занятый работой), в белой одежде, он запрещает жене посещать маскарады; совершает попытку самоубийства. За Лихутина героиня принимает белое домино, от которого в очередной раз отеклись (аллюзия на Христа) [Там же].

Городу будто нельзя доверять: слухи о маске, которая заглядывает в окна школы, касанием обжигает нос чиновника и пр.; маскарады; заговор, готовящийся террор; люди-марионетки (индустриальный город 1905 года «окружает кольцо многотрубных заводов. Многотысячный людской рой к ним бредет по утрам...») [Там же: 77]).

Роман «Петербург» показывает последствия слияния внутренней маски и внешней, жизни и маскарада. Описана другая сторона любовного треугольника. Прозаический образ возлюбленной Любви Менделеевой противоположен поэтическому идеалу Блока. Пьеро по-прежнему играет Арлекина ради Коломбины. Тексты обоих авторов показали, что такие «неправильные» отношения требуют маски. Это едва не разрушило их дружбу. Как пишет Белый, дуэль – «марево» (туман/призрачное видение). На нее он вызывал Блока (1906) по причине непонимания ни себя, ни его. [Белый, 2001]. Важным становится социальный аспект: рабочие – марионетки. В целом можно увидеть элемент инициации: уничтожение старого (точнее его представителя, убийство отца, Аполлона Аполлоновича) должно быть совершено под маской.

Иначе представляет комедию дель арте драматург Н.Н. Евреинов. Театр – дело его жизни, которую он намеренно «театрализует». В этом режиссер противоположен К.С. Станиславскому – представителю Московского художественного театра (МХТ). Игра осознается писателем как

нечто естественное. Она способна «разукрасить» серость современности, что особенно актуально на этапе становления промышленности [Евреинов, 2002].

Пьеса «Веселая смерть» (1908) создана по принципам монодрамы [Евреинов, 1909]. В попытке «включить» зрителя в игру, происходящее на сцене показано только глазами главного героя, ведь «прочувствовать» всех одновременно – невозможно. Драма поставлена в 1909 году в открытом совместно с Ф.Ф. Комиссаржевским «Весёлом театре для пожилых детей». Ранее писатель уже обращался к «арлекинаде» в подростковом сочинении «Сила чар» (1893), однако текст не сохранился [Евреинов, 2002].

Арлекин – старик (образ уже знакомый). Он болен, поэтому зрителям советуют даже не аплодировать («четвертая стена» сломана), чтобы не побеспокоить его. Судьба уже определена пророчеством, потому герой готов встретить смерть. Для него это либо «новое рождение», либо «ничто», которого нет смысла бояться. К тому же Арлекину не о чем жалеть, в удовольствии он проводит и свои последние минуты. Шут – хозяин своей жизни, и сам приглашает Смерть. Он же «философ»: не видит смысла платить за лечение, если оно не поможет; пародирует будущую мучительную смерть доктора, потому что тот «не жил» по-настоящему. Последнее заставило врача поддаться искушению: пьяный, он танцует с девушками. Конечно, образ Арлекина все еще демонический, даже градусник загорается от его температуры. Пьеро как обычно «простак». Он наивно пытается обмануть смерть, передвинув стрелки часов. В отличие от Арлекина паяц безволен, его месть мнимая. Коломбина, наконец, конкретизирована, здесь она недовольная жена. Однако раздвоенность остается: героиня изменяет на глазах у мужа, и в то же время грубо ругает Пьеро за его бездействие; как и в «Балаганчике» Блока, она приходит вместо Смерти [Евреинов, 1914].

Итак, на основе итальянского сюжета (помимо героев любовного треугольника, введен «Доктор») создан новый вариант развития темы масок. В комически-бытовую ситуацию заключена трагическая, философская идея.

Вместо символизма фольклорное сознание: смерть – неизбежная часть жизни. Таково и арлекинское начало: умирая, он разрушает иллюзии других.

Предпочтение шутовского отношения к действительности можно объяснить философией жизни Н.Н. Евреинова. По его мнению, необходимо преодолевать обыденность, это подразумевает практические, гуманистические цели. В «Театрализации жизни» (1911) автор приводит растущую статистику самоубийств: за последние 20 лет случаев стало в 5 раз больше. Он предлагает вернуться к детской непосредственности, когда игра и естественность не противоречили друг другу. Даже религия театрализована: опыт «скромного» служения в англиканских странах показывает, что это приводит к упадку веры. Ради поддержания духа эти методы используют и военные. Чтобы вылечиться, больному иногда достаточно самого вида доктора («Театр как таковой» (1912)) [Евреинов, 2002]. Однако можно заметить, что Евреинов понимает ритуальность в большей степени как развлечение, не учитывая синкретичность сознания в определенных случаях.

Арлекин – alterego драматурга. В «Театре как таковом» (1912) он называет себя «крикливым шутком Ее Величества Жизни» [Там же: 34], только дураки всегда серьезны. По его мнению, именно слово арлекина имеет силу в защите театра (полемика 1915 года с Ю.И. Айхенвальдом). Для него «незаконный» театр – естественный. Наряду с этим перечислены другие средства, все они часть этого искусства: импровизация, «убийцы в масках», полуголая женщина «с всепобеждающими песнями, насмешками, плясками и очами, вдвойне прекрасными от своей подведенности и экспрессивной лживости» [Там же: 280].

Евреинов особым образом обращается к маскам, обосновав это теорией, которая широко представлена в трилогии: «Театр как таковой» (1912), «Введение в монодраму» (1909; 1913) и «Театр для себя» (1915; 1916; 1917). Приводятся аргументы и примеры из разных эпох, наук, культур. В свою очередь, оптимистический характер Арлекина представляется ему наиболее актуальным на данный момент.

Вариант комедии масок Е.Г. Гуро можно понять как иллюстрацию серой действительности, какую стремится преодолеть Н.Н. Евреинов, утверждая арлекинаду. В пьесе «Нищий Арлекин» (1909) описан индустриальный Петербург (интересен «игральный» эпитет – «червонное небо»). Арлекин сидит у подъезда. Он одинок и старается исполнить роль проводника – чем, скорее, пугает людей. Прохожую-учительницу шут называет королевой, мечтой, однако ее положение явно противоположно. Внешность очаровывает только на время. Как уточняет Арлекин, черты лица у него «еврейские». Несмотря на свой красный костюм, он «Пьеро»: печальные глаза на бледном, как у детей или умирающих, лице. Он даже не отвечает героине, а повторяет за ней будто эхо. Учительница связывает измученный вид незнакомца с его происхождением. На самом деле это следствие разгульной жизни. Ни женщине, ни тем более мужчине не нужна помощь шута. Контакт он находит только с детьми, которые не пугаются его, ведь за окном их старик-Арлекин. В финале ситуация переворачивается: теперь заблудившийся шут просит его сопроводить. Толпа смеется над ним: ему стоит стыдиться своей непристойной бледности [Гуро, 1909].

Арлекину чужда реальность: это не его время и место. Понять его могут только ничем не обремененные дети. Образ шута как обычно демонический (ночь, туман), однако уже искусственный, оставшийся только на словах (герой читает стихотворение, где присутствуют мотивы зеркала, безумия, бессонницы; в итальянской канцоне рассказывает свое «праздничное» происхождение), даже близкий ему символ петуха – бумажный, детский. Коломбина тоже осталась в фантазии [Там же].

Интересно мифотворчество Е.Г. Гуро. В.Н. Топоров описывая ее легенду о юноше-сыне и его смерти, пронизывающем все ее творчество, приводит некоторые слова из дневниковых записей Е.Г. Гуро. Например, в ее мире вещи воскресают, она мать для них. Ее современник Б.Н. Лишвиц говорил, что она оживляла то, что уже умерло. В принципе ее мифический сын находится между жизнью и смертью, реальностью и иллюзией. В текстах

он поэт и имеет белые волосы. Важно, что юноша соединяет Радость и Страдание. Боль усиливается вместе с тем, как он становится настоящим [Топоров, 1995]. Все это позволяет нам определить его как Пьеро. Те же черты мы находим в раннем образе «нищего» Арлекина. Эльза из «Бедного рыцаря» (1914, задуман в 1910) ожидает «его», как Коломбина, сидя у розового высокого окна [Гуро, 2015]. В целом ею можно назвать саму Гуро, в дневниках «сын» называет ее Белоснежкой [Топоров, 1995].

Личные темы отражены в лирике (1912 г.) В.Г. Князева, влюбившегося в С.И. Дымщиц-Толстую, а позже в О.А. Глебову-Судейкину. По настроению это ближе к ранним блоковским сочинениям. Е.Д. Толстая приводит отрывки из рукописи воспоминаний художницы (1939–1940). Известен следующий случай. Сначала А.Н. Толстой, прочитав письмо от Князева своей жене, разозлился, т.к. из-за совпадения имен принял за адресанта В.Э. Мейерхольда, однако после того, как молодой поэт настойчиво ждал встречи с Толстым на лестничной клетке, писатель согласился на его забавную просьбу (только видеть возлюбленную) [Толстая, 2013].

Таково немое восхищение героя женским идеалом в стихотворении «Вы прекрасней всех женщин, которых я видел в старинных рамах...» («гр. Т-ой») [Князев, 1914]. Учитывая, что следующий текст «Вот наступил вечер... Я стою один на балконе...» адресовано «О.А.С.», то «Сонет» тоже. В нем описан любовный треугольник, в котором герой – «вечный» Пьеро готовый за свое счастье противостоять Арлекинам (снова удвоение), чтобы обрести свет, радость, рай – Коломбину. В тексте «Вы милая, нежная Коломбина» возлюбленная представляется в классических голубом, розовом, желтом цветах [Там же].

В.Г. Князев влюбляется в занятых девушек, которые становятся его «Коломбинами». Причем образ Арлекина не проявлен, возможно, это связано с тем, что мужья девушек не воспринимают соперника всерьез. Но ситуацию осложняют отношения с М.А. Кузминым. Разрушительность такой коллизии не отражена в творчестве поэта, однако в жизни он не смог выдержать это и

застрелился в 1913 году [Богомолов, 2007]. Если выйти за рамки текста, то Коломбина вновь несет смерть.

Лирика М.А. Кузмина в традиции итальянской комедии соотносится с предыдущим автором по содержанию. Выделяется только раннее стихотворение «Маскарад» из цикла «Ракеты» (1907). В хрупком и загадочном мире даже Арлекин и Коломбина ведут себя не как обычно, например, становятся более ласковыми [Кузмин, 1996]. Тексты 1912 года основаны на личной жизни, однако парадоксальны тем, что в образах дель арте заключены другие возлюбленные. Мы объясняем это ревностью Кузмина к «Коломбинам» Князева [Кузмин, 2005]. В этом смысле показателен «Балет (Картина С. Судейкина)», посвященный С.Ю. Судейкину. Их роман с Кузминым давно закончился (в 1906 году художник женился на балерине О.А. Глебовой) [Богомолов, 2007]; картина написана в 1910 году. В итоге стихотворение 1912 года скорее взгляд на ситуацию этой семьи со стороны. Поэт представляет любовный треугольник, в котором на одну Коломбину претендует два Арлекина – мотив соперничества. Только на сцене возможно пережить любые разочарования, в том числе измену, потому что там это лишь игра. Все же произведение «Остановка» можно считать обращенным к Князеву. Герой-кукла с механическим сердцем-будильником обречен вечно мечтать о любви. К ней, как у Блока, можно попасть по небесной лестнице, ведущей в рай. Однако у Кузмина это описано на телесном уровне: родинки, поцелуи, «алый рот». А вместо девушки возлюбленный – двойник, «слепой» Пьеро [Кузмин, 1996].

Вариант комедии дель арте Кузмин пишет и как драматург. В пьесе «Венецианские безумцы» (1912) действие происходит в традиционном времени и месте (Венеция XVIII века). Разворачивается «театр в театре»: у героев-актеров есть обычная жизнь, а на сцене оказываются не только артисты. Коломбина (здесь Финнет) вновь соотносится с образом Смерти: она входит после фразы графа о том, что красота есть во всем, даже в смерти – желанной гостьи. Как в «Веселой смерти» Евреинова девушка зла на

Арлекина за то, что он не ревнует ее (разрешил соблазнить холодного самолюбивого графа Стелло). Коломбина становится причиной убийства: юный Нарчизетто, влюбленный и в нее, и в графа (внутренний конфликт), в маске Арлекина убивает своего друга (он в костюме Финнет). Для людей это лишь представление [Кузмин, 1915]. Такая пародия приема импровизации в гротескной форме отражает непредсказуемость жизни. Это совпадает с убеждением Кузмина в том, что жизнь не имеет направленности вверх или вниз, она состоит лишь из случайностей (дневниковая запись 1905 года); себя он характеризует как человека непостоянного (ноябрь 1905 года) [Кузмин, 2000].

Итак, авторы, имеющие между собой романтические отношения (Князев и Кузмин) одновременно обращаются к героям дель арте в рамках любовной тематики. Но если лирические тексты (за единственным исключением) адресованы другим любовникам, то драму Кузмина можно интерпретировать как взгляд поэта на их запутанные отношения. Она создана как вариант классической итальянской комедии. Продолжен мотив смерти в Коломбине, причем использованы приемы предшественников. Арлекин остается плутом, именно в его маске совершено убийство. Показано смешение жизни и театра.

Традиция комедии дель арте развивается в пореволюционные годы. Как маска оказалась необходимой в начале века, так к ней обращаются в период прихода к власти большевиков. В 1917–1922 гг. идет гражданская война, начавшаяся с Февральской революции. Театр (многие из них закрываются) переживает кризис, но театральность продолжает быть актуальной [Хренов, 2002]. Это влияет на положение деятелей искусства. Как видно из отбора писательских имен этого периода, наибольший интерес к традиции театра масок проявили авторы, не вписавшиеся в новый культурный и политический проект.

В.Г. Шершеневич принимает революцию 1917 года, но в отличие от С.А. Есенина, его пугает ее «мужицкий» характер, он опасается такой

диктатуры. В частности, поэтому его критикуют как буржуазного писателя, не понимая сложных метафор стихотворений. Тем более он снова обращается к идеологии анархизма (под началом А.А. Борова) [Дроздов, 2014]. Н.Н. Евреинов – в будущем эмигрант. Все же, по словам В.И. Максимова (предисловие к изданию сборнику статей «Демон театральности»), его теорию учли на этапе становления советского театра (например, «Творческий театр» (1918) П.М. Керженцева) [Евреинов, 2002]. М.А. Кузминым происходящее воспринимается отрицательно, ему представляется это дьявольской игрой теней (дневниковая запись, 17 марта, 1920 г.) [Богомолов, 2007].

Традиция комедии дель арте этого периода рассмотрена в следующих исследованиях. В диссертации Н.А. Александровой мы находим сравнение «арлекинады» В.Г. Шершеневича и «Маскарада» (1835) М.Ю. Лермонтова, в статье «Я тоже Пьеро» О.В. Демидова выявлена взаимосвязь творчества В.Г. Шершеневича и А.Н. Вертинского; А.С. Пахомова объясняет обращение М.А. Кузмина к традиции раннего А.А. Блока литературной борьбой; анализ комедии Н.Н. Евреинова представлен в работе Т.С. Джуровой [Джурова, 2006; Александрова, 2015; Демидов, 2017; Пахомова, 2019].

Образы комедии дель арте В.Г. Шершеневича формируются, как и у его современников, в лирике. Причем это происходит в годы популярности традиции (1911–1913 гг.). Сборник «Carmina» (1913) с текстами 1911–1912 гг. о личной жизни поэта. Его чувства обращены к двум девушкам: С.М. Альтшулер и Е.Д. Шор. Первая не отвечает ему взаимностью, и она долго не выходит из его сердца, что вызывает внутренний конфликт, когда он встречает другую [Дроздов, 2014]. Вместе с тем в поэзии остаются символистские блоковские мотивы. Начиная свой путь в литературе, Шершеневич адресует произведения другим творцам своего времени.

Для нас важно, что раздел «Клавесина звуки», в который поставлены три стихотворения одного ряда, посвящен М.А. Кузмину. Пространство в «Маскараде» имеет запутанную структуру. Герой ощущает единство с

масками, с которыми он оставляет печаль и тоску, хотя, скорее, это лишь игра в радость. Можно увидеть символ самозванства – венки на голове героя. Его, кстати, стремится забрать окруженное тайной и колдовством домино (оно напоминает нам Арлекина). Коломбина, которую как обычно где-то в вышине ищет Пьеро – здесь будто его двойник, «Пьеретта». Герой неоднозначен, он по-арлекински хочет напоить возлюбленную пылающим вином. Намек на любовный треугольник можно увидеть в предполагаемой отсылке, лозунге героя «Sanctus Amor» (лат. «Святая любовь») [Шершеневич, 1913]. В 1907 году вышел одноименный сборник рассказов Н.И. Петровской, которые написаны в форме аллюзии на ее отношения с В.Я. Брюсовым и Андреем Белым.

В том же сборнике есть второе стихотворение – «Смерть Пьеро», посвященное художнику Б.Г. Фриденсону. Художник – член творческого объединения «Бубновый валет» (1911–1917), название которого не только «карточно-игральное», но и, как отмечали сами представители, провокационное, плутовское. Это соответствует тематике ярмарочных гуляний их картин [Поспелов, 1990]. Здесь Пьеро как раз будто из балагана. Он нарочито плачет, все роняет, ищет Коломбину. Паяц готов встретить соперников, имея лишь деревянный нож. Не выдержав, на сцене он убивает себя, что описано игрушечно: как в эпизоде «Балаганчика» Блока паркет становится багровым от морса, т.е. крови. Третье стихотворение называется «Арлекин». Осознается традиционность соперничества Арлекина и Пьеро. Они описаны обратными характеристиками: первый грустный, выделяется в танце «полуночных» кукол, не стуча в бубен; второй счастливый. Но за Арлекином следят «зеркальные» глаза, на него падают иглы из бумаги (острое), даже его Коломбина оказывается огненной; главное, шут убивает Пьеро [Шершеневич, 1913].

Шершеневич не смог добиться Альтшулер, и в поэзии проявился образ недостижимой возлюбленной. В других амплуа этого сборника она связана с мотивами страсти, что противоположно спокойному, весеннему образу

возлюбленной Евгении Шор, его будущей невесты. Это добавляет Коломбине такую характеристику, как огненность. Ее нахождение «наверху» тоже обретает дополнительный смысл: в разделе «Маки в снегу» происходит смерть героини Сары Альтшулер [Шершеневич, 1913]. Появление новой любви делает запретной прошлую, и это вынуждает надеть маску. Создание семьи требует расставания со старым, что соответствует ритуалу инициации. Борьбу Арлекина и Пьеро можно понимать в том же смысле. Скоро Шершеневич возьмет амплу Арлекина, в текстах происходит убийство Пьеро, страдающего мечтателя.

Обращение к футуризму связано с именем Ф.Т. Маринетти, многие сочинения которого Шершеневич переводил. В 1913 году происходит встреча с кумиром. В мемуарах «Великолепный Очевидец» (1936) представлен его портрет. Описаны яркие черты итальянца: скорость, сила, энергичность, казалось, он почти не спал. Характерное пристрастие к вину, любовь женщин, остроумие. Его чтение актера, а не поэта восхищает даже В.В. Маяковского. Маринетти смотрит в будущее, по его мнению, Россия имеет преимущество перед Европой, в которой старая культура не дает шансов на развитие новой. На родине он чувствует себя как в гробу. Однако русскому искусству, напротив, великие образцы необходимы. Все это совпадает с образом Арлекина. Как обязательную отрицательную черту можно выделить замеченное Шершеневичем в сочинениях Маринетти (1910-х гг.(!)) чувство превосходства своей нации. Позднее это подтвердилось его выбором фашистской партии. Однако известно об антифашистских выступлениях итальянца, но истинные мотивы остаются не ясными [Шершеневич, 2018]. Очевидная черта маски.

Так, Шершеневич начиная новый этап творчества, находит соответствующую литературную маску «Георгий Гаер». Вместе с этим он оставляет «воспевание» женщин [Шершеневич, 1996]. Тема дель арте способствовала сотрудничеству с эгофутуристами. В альманахе 1913 года («Дары Адонису») содержится стихотворение «Любовность» с

подзаголовком «паузная поэза». Атмосфера холодная. Персонажи – обычные куклы, их душа сшита иголками. Вместо романтических, но коптящихся и грубых, свеч – электрический свет. Губы героя, который описывает происходящее – голубые. Он чувствует, как запутывается в сетях. Даже день «искусственный» тоже падает с полки. Не упускается тема средневековой Италии – канцонетты [Шершеневич, 1913].

В другом сборнике, «Засахаре Кры» 1913 года, печатаются два стихотворения. Биографичность этих стихотворений неясна. Шершеневич только женился, но, как мы помним, ему тяжело отпустить прошлую любовь. Судя по всему, здесь выражен внутренний конфликт. В «Коломбина сомневается» главная героиня оказалась в бытовой, но в сложной ситуации. Неизвестен отец ребенка: это либо Арлекин, либо Пьеро. Примечательны описание и соответствующее противопоставление обоих на телесном уровне: первый целовал «пылавшую грудь», второй руки. Вместо обычного мотива смерти мотив рождения, что сопровождает традиционная блоковская тема весны. Хотя выделяется свойственная этому времени года неопределенность [Шершеневич, 1913].

Название другого стихотворения, «Я тоже Пьеро», говорит об удвоении или типизации. Оно адресно, герой со злостью обращается к Арлекину. Суть конфликта непонятна, он, скорее, внутренний: Пьеро как обычно потерян, его путь «растаял» (очевидно, весной). Коломбина описана через телесное, интимное: вспоминается ее «подвязка». Однако аромат фиалки говорит о присущей героине нежности. Имеются образы, связанные с местами, откуда происходит комедия дель арте: надпись в стиле итальянского художника Джоттоди Бондоне (XIV в.), Средневековье («И в старинной ржавой отваге / Обнимаю холодный эфес» [Там же, 1913: 16]); запах французских духов Coty (XX в.), французские поэмы. Но любовь сравнивается с неприятной современностью: «Отстраняюсь от стрел Амура, / Как от брызнувших грязью шин» [Там же: 16]. Герой ощущает себя куклой: он сказочно глуп, нем, искусственен как триолет [Там же]. Последнее – стихотворная форма

литературы Средних веков, которая стала популярна среди модернистов. Учитывая ее особенность – повторяемость одной и той же строки 2–3 раза, можно говорить о таком же свойстве героя.

Вариант комедии *дель арте* в большой форме написан в рамках имажинизма. В 1918 году выходит переведенная Шершеневичем пьеса «Пьеро» французского писателя Лафорга Жюля. В то же время создаются две драмы. «Похождения электрического Арлекина» (ок. 1919–1920 гг.) иначе называют романом. Известно его обсуждение в 1921 году. Шершеневич, во-первых, просит не воспринимать его только как «холодного гаера», во-вторых, не поддерживает мнение о схожести его произведения с «Петербургом» Андрея Белого [Дроздов, 2014].

В книге «Красный алкоголь» 1922 года приводятся стихотворные отрывки из комедии «Одна сплошная нелепость», в том же году она публикуется издательством «Имажинисты». Присутствуют отсылки, в том числе прямые цитаты Блока. Персонажи-маски разделены на настоящих и играющих роли. Среди последних чем-то озабоченный артист-арлекин; институтка, у которой не получается стать бледной, потому ей лучше утопиться; грустный клоун из цирка. Так Арлекин оказывается лишним в театре. В попытке его разоблачить обнаруживают седину – признак его древности [Шершеневич, 2020]. Таким молодым стариком Шершеневич назвал В.Я. Брюсова в «Великолепном очевидце» (1936) [Шершеневич, 2018].

Шуту непонятен холодный осенний город: современность для него сказка, только фею заменили машины. Вместо слов, обозначающих чувства, людям слышится что-то бытовое («тоска»/«треска»). Властвует Пьеро. Здесь он более успешен, помимо Коломбины рядом с ним другие девушки. Но ему противостоит веселье. В этом варианте сила Арлекина не разрушительная, а созидательная: он лечит маленькую Риту, заменяя, точнее пародируя Доктора; возвращает романтику паре, которую поглотил быт; своей импровизацией оживляет пьесу. Шут за пределами человеческого, он

игрушка, которая не разделяет смех и слезы, своими «весенними глазами» он видит будущее. В духе карнавала гаер предлагает просто жить, как растут зерна в земле. Он даже создает себе двойников: принимает экзамен, который заключается в баловстве и проявлении неуважения к старшему. Этот мотив усиливается возрождением шута, что происходит благодаря Коломбине, объединившей усилия толпы. Важно, что поиски возлюбленной в небе карикатурны, она обычная девушка, живущая на земле [Шершеневич, 2020].

Среди прочего показателен эпизод кремации: по сравнению с христианским ритуалом этот способ близок к языческой традиции. До публикации пьесы в России в 1920 году известна попытка ввести это в практику [Бартель, 1925]. В этом тоже можно увидеть противопоставление Пьеро и Арлекина. Для последнего земля не храм, а вертеп (ящик с марионетками, в переносном смысле – притон). За поясом у него все же должен быть нож [Шершеневич, 2020].

В Шершеневиче много черт, делающих его похожим на Арлекина. За ссору (1921), произошедшую по причине ревности, он был исключен из Всероссийского союза поэтов (от него О.Э. Мандельштам получил пощечину, но в дуэли ему было отказано). О себе имажинист сказал, что он способен профессионально ставить других в неловкое положение [Дроздов, 2014]. В мемуарах «Великолепный очевидец» (1936) драматург пишет, что стать жуликом ему «пророчили» еще в юношестве, когда он получил «отлично» за школьное сочинение, в котором сравнил стиль нелюбимого А.Н. Островского и любимого О. Уайльда. Этот случай вспомнился ему на вечере импровизаций. Кстати, их популярность в XX веке показательна в вопросе рецепции комедии дель арте. Шершеневич говорит, что он не силен в таком творчестве. Однако поэт успешно справился с заданием придумать стихотворение со словом «кокаин» [Шершеневич, 2018].

Жизнерадостное, непредсказуемое искусство приходит на смену старому футуризму, от которого жизнь потускнела, хотя было обещано иное (« $2 \times 2 = 5$: Листы имажиниста», 1920). Имажинизм призван убрать ритм –

признак боли. Шершеневич, указывая на сложность различения прогресса и регресса, сравнивает это с обжигающим на морозе железом или мимикрирующем под Пьеро Арлекина. Так он предупреждает о возвращении «надсоновщины» («Ломать грамматику», 1920) [Шершеневич, 1996]. Последнее означает тексты с таким же печальным настроением, как произведения С.Я. Надсона (1862–1887)). С этим связано и осуждение поэта из «Одной сплошной нелепости», который считает страдание главным источником вдохновения [Шершеневич, 2020].

Актуальный вопрос начала XX века решается Шершеневичем следующим образом. Слова Коломбины после спасения Арлекина – «искусство сильнее жизни» [Шершеневич, 2020] похожи на перифразу Н.Г. Чернышевского (дисс. «Эстетические отношения искусства к действительности», 1855). По мнению имажиниста, предмет/явление начинает существовать только после того, как его изобразил художник (« $2 \times 2 = 5$: Листы имажиниста», 1920) [Шершеневич, 1996]. По тем же соображениям написан «Великолепный очевидец» (1936): жизнь и творчество поэтов едино, лирика автобиографична, потому Шершеневич решил восстановить портреты современников для удобства читателей. Причем он определяет «жанр» этого сочинения в духе своего времени как киноленту. Последнее гарантирует реалистичность, в фокусе внимания оказывается бытовое поведение людей [Шершеневич, 2018].

Такие взгляды Шершеневича начали формироваться еще в раннем возрасте. Например, он так же, как его Арлекин противостоит актерству. В «Великолепном очевидце» описан показательный случай. Не выдержав позерства одноклассника, который строил из себя героя-революционера из-за своей раны от полицейской пули, юный поэт решает восстановить справедливость шутовским способом. Сначала он марает инспектора тряпкой, которой вытирают доску. Не получив ожидаемой реакции, Шершеневич залезает на крышу и закрепляет там красный флаг, а затем весело бежит от полицейского [Шершеневич, 2018].

Придерживаясь определенных принципов, Шершеневич перестал общаться с А.Н. Вертинским. Его известное сценическое амплуа – Пьеро, исполнил «Панихиду по убиенным юнкерам» (имеется ввиду: «То, что я должен сказать», 1917). В мемуарах Шершеневича артист предстает в этом образе и как человек: мученик по поведению; любит много спать; над ним насмеваются (приятели подкладывали ему в кровать горячую сковородку, кричали, и тот от испуга садился на нее); под пудрой проглядывается «румянец страха» [Там же].

Вторую пьесу, «Вторник Мэри» (1921), в традиции дель арте пишет М.А. Кузмин. В авторских списках датируется 1917 годом. Начало – «современный» балаган. Продавец газет «кричит» новости. Про крупные и мелкие события сказано в одном ряду, подчеркнута ненадежность мира: пали два министерства и упала фрейлина на балу, снизились акции, землетрясение, затмение звезд, гибель мирового гения; ограбление игрального зала и пр. О «будущем» мы узнаем из реплик маникюриши. Мэри описана по-арлекински, на ее бледном от волнения лице – румяна, с ней связаны образы зори и зеркала. Героиня повлияла на убийство «Гарри», который падает от выстрела на ее пороге [Кузмин, 1921].

Коломбина (Мэри) снова недосыгаема, но с возлюбленным их разделяют лишь границы стран, связаться они могут по телефону. Молодой человек, сидя под зеленой лампой, с болью в голове пытается посчитать, сможет ли он поехать следующей весной к ней во Флоренцию. Вместо женского идеала наверху, на крыше, трубочист, работа которого простая, но, как он подчеркивает, вечная. Сажа (черная) следствие огня. Коломбина все-таки оказывается в небе реальным образом. В самолете Мэри влюбляется в пилота (в нашем понимании Арлекин). С ним она приходит в театр на представление комедии дель арте. Там оканчиваются ее отношения с «Пьеро». Между двух сцен, в которых показана карнавальная цикличность жизни (сначала чучело утопленника, затем веселый финал), героиня читает письмо от Молодого человека, который собрался умереть [Там же].

Итак, вместе с тем, как отношения с Князевым остались в прошлом, комедия дель арте в творчестве Кузмина тоже. Соответствующий этой традиции пафос снижен. Маски появляются только на сцене театра. Главные герои, имея ту же суть, носят другие имена. В сюжете мы можем увидеть историю 1912–1913 гг. Тогда Мэри – это О.А. Глебова-Судейкина, пилот – один из ее любовников, Пьеро, как обычно, Князев, он же самоубийца. Можно привести другую интерпретацию. Актриса О.А. Глебова-Судейкина играла в пьесе «Принц Карнавала» (1913) (А.Н. Чеботаревская). В роли молодой жены она увлекается незнакомцем. Но более показателен случай, произошедший на представлении «Козлоногие» (1912), где балерина танцевала партию Козочки-обольстительницы. Спектакль приняли негативно; демонстративно аплодировали только друзья постановщика Б.Г. Романова, композитора И.А. Саца, Глебовой-Судейкиной. Более того, в начале вечера узнали, что Сац умирает [Тихвинская, 2005]. В любом случае маска и сопровождающая ее тема прошлого говорит об эскапизме Кузмина в связи с непринятием действительности 1917–1920 годов.

Из творчества Кузмина трудно выявить позиционирование себя как героя комедии дель арте. Однако в дневнике (запись от 25 октября 1905 года) мы находим характерное самописание: три, конфликтных друг другу лица. Внешние изменения провоцируют внутренние. В первом варианте (простом, но сложном) творец чувствует себя добрым, даже видит какое-то подозрение на святость; с широкой бородой он будто итальянский художник Леонардо да Винчи. Во втором варианте – равнодушный фат с остроконечной бородой. Третье, бритое лицо то ли старика, то ли юноши, выглядит ужасающе [Кузмин, 2000]. Итак, «внутри» Кузмина мы находим Пьеро и Арлекина, между ними некое промежуточное состояние, пустота.

Продолжает опыты комедии дель арте Н.Н. Евреинов. В 1919 году он приехал в Баку (Азербайджан). Вместе с С.А. Соринным и С.Ю. Судейкиным они открывают кабаре «Веселый Арлекин» [Бабенко, 1992]. В 1921 году публикуется пьеса «Самое главное» (была готова в 1920) из трилогии

«Двойной театр». Место действия: провинция России; события происходят в недалеком прошлом, в начале XX века. Противопоставлены будущее (жизнь) и смерть. Сцена гадания (на картах) и попытки самоубийства (студента, которого тяготит потеря брата, и Аглаи Карповны). Образы усилены мотивом маски: первый вынужден притворяться, т.к. отец не знает о гибели другого сына; на вторую собирались надеть костюм Смерти (череп и саван). Парадокс в том, что гадалка ненастоящая, это переодетый Параклет (советник, помощник) [Евреинов, 2007]. Его «пророчества» «сбываются», потому что это его план. Однако смерть героев настоящая, но тоже неслучайная, а намеренная.

В другой маске (антрепренера доктора Фреголи) Параклет реализует задуманное. У актеров не получается игра, они стремятся выйти за пределы сцены. Последняя будто опасна: «танцовщица» наступает на гвозди. «Любовник» пытается, как сыщик, «раскрыть дело» о муже с тремя женами. Тогда артистов отправляют в целях «лечения» в одну семью, чтобы оказать ей помощь, за которой они приходили к «гадалке». По мнению д-ра Фреголи, достаточно создать лишь иллюзию счастливой жизни, дать людям то, что им нужно, стать их игрушками. Это оправдано идеей «Социализма» (здесь он представлен как некое лицо, маска). Если обещано равенство в материальном плане, то оно должно быть и в духовном. Миссия подобна деятельности сестер милосердия. Вместо гонорара – внутренние изменения к лучшему, ведь не только роль влияет на человека, но и наоборот [Там же].

Именно непринятие мира таким, какой он есть, помогает жить. Этому Евреинов дает обоснование. Например, привлечение противоположного пола это всегда инстинктивное «преображение», украшение себя («Новые театральные инвенции» («Театр как таковой», 1912). Обман – спасение (букашка делает вид, что умерла, чтобы ее не заметили) («Демон театральности», 1922). По сути, в произведении реализована идея дарить детям «авто-куклы», конкретнее, актеры становятся живыми куклами для них («Театр для себя» (1917)) [Евреинов, 2002].

В доме актеры становятся служанкой (танцовщица), любовником (актер на роли любовников в театре) и Доктором (комик). На самом деле, каждый играет сам себя. Последний жалуется, что его время ушло: теперь он не занимает такого почётного места, как это было в Средневековье, а шутки может читать только из книжки с анекдотами. Однако действия артистов дают ожидаемый результат [Евреинов, 2007].

Как выразилась «танцовщица», бороться за справедливость способен только тот, кто больше не боится смерти. В этом смысле можно говорить об актере-«любовнике», который пытается раскрыть тайны троеженца. Жалуясь на свой плохо сшитый костюм, он говорит, что не может выйти в таком, ведь это равнозначно его похоронам и лучше надеть смертный саван по размеру. Здесь же: важность одежды для маски. В свою очередь, комик стремится исполнить историческую задачу: угрожает разоблачить всех играющих. Но в итоге шут (Параклет) сам себя раскрывает. Проблема естественности высмеивается. Классная дама считает, что это качество уничтожено воспитанием, которое надевает на человека маску. Он вынужден скрывать свои недостатки, становясь куклой. Однако Шмит (тот же Параклет) и комик превращают это в буффонаду: они снимают одежду, «Любовник» целует ремингтонистку, чтобы стереть ее помаду и сделать ее лицо чистым [Там же].

Именно на Масленичном балагане раскрывается главная тайна. Актеры, переодетые в костюмы комедии дель арте встречают настоящих масок. Троеженцем оказывается Арлекин, пришедший в монашеской рясе. Дихотомия греховности/святости проявлена у Евреинова и в отношении самого себя («Предисловие без маски, но на контурах» (к первому изданию «Театра как таковому», 1912)) [Евреинов, 2002]. Герой тот же Параклет. Причем и в роли Шмита он нарядился красным шутком. Пьеса (аналогия с жизнью) оканчивается праздничным танцем [Евреинов, 2007].

Итак, тема любовного треугольника усиливается: теперь это узаконенный брак. Однако для жен это остается тайной. Измена актера-«любовника» вынужденная, искусственная (причем то, что он в браке не

смущает девушку). Импровизация здесь уходит на второй план, актеры даже обещают зрителям играть по их запросу. Маска становится универсальной. Параклет, высшая сила помогает реализовать идею театра как спасения. Причем это «закрывает пробел» социализма, который занят только материальными вопросами.

2.3. Комедия масок в русской литературе 1930–2010-х гг.: переосмысление традиции

С 1922 года устанавливается новый государственный строй – Советский союз. Ведущим направлением в литературе становится социалистический реализм. Но комедия масок возвращается только в другой рубежный период этого времени: перед началом Большого террора (1937–1938 гг.), а затем Второй мировой войны (1939 г.) [Русская литература XX века..., т. 1, 2005]. К традиции обращаются авторы, находящиеся в разном положении по отношению к власти: А.Н. Толстой формирует комедию дель арте «массового» типа рецепции, за ним следуют детские писатели, а также его образы популяризируются в массовой культуре; А.А. Ахматова, И.А. Бродский, Л.С. Петрушевская трансформируют итальянский текст «элитарного» типа рецепции.

Бывший эмигрант за счет сотрудничества с И.В. Сталиным стал одним из главных советских писателей [Варламов, 2008]. Автор «Мне голос был» с 1922 года находится под цензурой, и далее ее произведения не публикуются, за исключением военных 1940–1945 годов [Русская литература XX века..., т. 2, 2005]. Другой поэт вследствие конфликта вынужден переехать в США [Лосев, 2008]; дело Бродского, а также А.Д. Синявского и Ю.М. Даниэля стало одним из переломных моментов в культуре. Современная писательница, начав деятельность в 1972 году, в 1977 была принята в Союз писателей СССР; заметив предел соцреализма, продолжила писать в направлении постреализма [Лейдерман, 2003].

Творчество А.Н. Толстого изучено М.С. Петровским, М.Н. Липовецким, Е.Д. Толстой, о работах которых сказано ниже. В статье Р.Д. Тименчика выявлены прототипы «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой (О.А. Судейкина, В.Г. Князев, М.А. Кузмин, А.А. Блок, В.Э. Мейерхольд и др.), обозначены места, связанные с маскарадом (Фонтанный дом, «Бродячая собака» и др.), в книге Э. Мок-Бикер представлен образ близкой подруги Ахматовой – О.А. Глебовой-Судейкиной. О.В. Богдановой и Е.А. Власовой проанализированы архетипы в поэме «Шествие» И.А. Бродского; пьесе Л.С. Петрушевской уделено внимание в диссертации Е.А. Меркотун [2008; 2008; 2013; 1989; 1993; 2022; 2009].

Несколько отходя от вышесказанного, мы должны представить текст, появившийся до «Золотого ключика, или Приключений Буратино» Толстого – повесть «Деревянные актеры» 1931 года Е.Я. Данько, которая позднее первая напишет сказку-продолжение о Буратино [Данько, 1940]. Обзорно произведение описано в статье Т.В. Лебедевой «Елена Данько: В дружбе с пером и кистью» сборника «Вокруг Маршака» (2016) [Лебедева, 2016].

Данько не находилась в сложных отношениях с государством, напротив, ее деятельность была направлена в интересах страны. Возникновение темы комедии дель арте в творчестве детской писательницы связано с ее увлечением искусством в целом. Она сама создавала ручные изделия: с 1919 по 1924 год расписывала фарфор на Петроградском (Ленинградском) фарфоровом заводе, позднее изучала его историю. С 1922 года занималась историей керамики, и по наставлению С.Я. Маршака создала следующие работы: «Ваза Богдыхана» (1925), «Фарфоровая чашечка» (1925), «Китайский секрет» (1929). Позднее, на Первом Съезде писателей 1934 года, детский автор призывает литераторов «...дать детям исторические документы – летописи, хроники, записки, – с новыми комментариями. Но только надо помнить, что комментарий – это не унылые и обязательные примечания редакции, а подлинный голос нашего времен... Отбирая материал для создания исторической библиотеки, мы должны учесть, что у

каждой эпохи были свои сюжеты, свои любимые герои. Мы тоже должны облюбовать своих героев, находя их на самых различных страницах истории. Нам нечего бояться далёких эпох. Смотрите, с каким интересом расспрашивают ребята в переписке с Горьким о строителях пирамид, о финикийских моряках, о средневековых учёных, которых сжигала инквизиция» («О большой литературе для маленьких») [Там же: 100]. Главное, что с 1919 года Данько работала кукловодом в «агитационном» кукольном театре «Студия» под руководством Л.В. Шапориной. Там же она писала инсценировки для спектаклей: «Красная шапочка», «Сказка о Емеле-дураке», «Гулливер в стране лилипутов», «Пряничный домик», «Дон-Кихот» и др. [Там же].

Лебедева приводит слова А. Бармина о книге «Деревянные актеры», который отмечает, что произведение сделали сами герои, отодвинув на второй план «историчность» и «документальность»: «К счастью, персонажи повести оказались непослушными, зажили своей жизнью и далеко увели автора от жанра монографии о театре марионеток» (1941) [Там же: 104]. Комедия дель арте снова появляется будто независимо от автора, как актеры этого жанра не играли по сценарию автора. Задача Данько: рассказать маленьким читателям об одном из культурных явлений – традиции комедии дель арте; «открытость» и простота повествования позволяет причислить повесть к «массовому» типу рецепции.

Произведение «Деревянные актеры» не имеет аналога в комедии дель арте «элитарного» типа рецепции, вариант Данько значительно отличается от текстов предыдущего типа тем, что главной становится историческая тема, а именно – политика. Также выбраны другие маски, еще не ставшие популярными в русской литературе. Писательница использует интересный прием, показывая, с одной стороны, «вездесущность» комедии дель арте, а с другой, способность масок к трансформациям: Пульчинелла из Италии «превращается» в Кашперле в Германии и Полишенеля-«революционера» во

Франции: в соответствии с тремя частями сказки, в каждой из которых герои оказываются в новом месте [Данько, 1940].

Имитируется ситуация живого рассказа, будто слушатели давно просили старого кукольника Джузеппе (такое же имя носит персонаж Толстого – столяр, давший папе Карло живое полено, из которого был сделан Буратино) поведать о своей жизни. Он знает кукольный театр изнутри и описывает процесс создания кукол, устройство сцены, технику управления марионетками, читатель будто оказывается за кулисами. Подчеркнута суть комедии дель арте: контрастность, заключающаяся в соединении устойчивого и неопределенного элементов – маски и импровизации, в сочетании высокого и низкого, народного, жанров, в смене настроений. Судьба бродячего артиста такова: его комедии смотрят и богатые, и простые люди, все они очень разные; где-то его с радостью принимают, а откуда-то выгоняют, в какие-то дни он проводит в приятной компании, а другие – в полном одиночестве. Сам кукольник обычно уныл после того, как развеселил людей. Все переменчиво, кроме «маленьких деревянных актёров, верных его спутников и кормильцев!» [Там же: 3]. Странничество дает больше, чем образование: лучшая книга – дорога. Ощущение «безграничности» усиливается за счет того, что вместо актеров в театре играют куклы: в отличие от первых, они могут «летать, превращаться в чудовищ, отрывать друг другу головы и снова приставлять их на место» [Там же: 50].

Рассказ Джузеппе наполнен карнавальностью. Детство героя проходило до наполеоновских войн, то есть до 1800-х годов, период Нового времени (значит, настоящая комедия дель арте находится на последнем этапе своего развития). Место действия – Венеция, родина карнавала; в центре города – торговая площадь (несмотря на открытость пространства, там тесно из-за толпы бранящихся и смеющихся людей и характерного спертого запаха испорченных продуктов). Также дом мальчика расположен в узком переулке. Отец – стеклодув, умер перед пасхальным праздником (от переработки), возле «раскаленной печи»; матери Джузеппе не помнит, его растила сестра

Урсула, которая «смеясь, награждала шлепками» [Там же: 4]. Девушку устроили в бисерную мастерскую, а мальчик стал приемышем тетки Теренции, торговли рыбой. Спал он у нее на рваном половике, на рассвете его пинками будили на работу. На рынке женщину не любили и называли «скрягой, выжигой и старой ведьмой» [Там же: 6], Джузеппе сам боялся ее, неподвижную, похожую на идол; «дни проходили скучные и похожие друг на друга, как мелкие рыбешки» [Там же: 6]. Однотипность, механизированность жизни делают из человека раба, марионетку. Когда мальчик осознал свою самостоятельность (ему вдруг пришла мысль, что он имеет все, что нужно, чтобы думать и работать), все изменилось [Там же].

Как и в будущей сказке про Буратино А.Н. Толстого, герой внезапно оказывается в театре, что определяет его судьбу. Получив от покупательницы монету, свое «нежданное богатство», Джузеппе думал, что ему купить: медовую лепешку или спелую, соблазняющую его, вишню, – в этот момент до него доносится звон бубна и мимо пробегают двое ребят, крича: «Пульчинелла! Пульчинелла!». Повернув за угол, Джузеппе видит куклу, которая у любого вызовет смех: мальчик прежде встречал Пульчинелл, но все были в масках, поэтому он удивился горбатому носу шута. Его костюм – белый балахон и колпак. Действия в спектакле типичны для комедии дель арте: «Он дрался с собакой, таскал за нос свою противную жену (похожую на тетку Теренцию), колотил дубинкой и доктора и полицейского. Он никого не боялся и всех поднимал на смех. Он сыпал шутками и прибаутками и скакал на брыкливой лошаденке, громко распевая песню. Явился чёрт, страшный, с чёрными рогами и красной пастью – Пульчинелла и чёрта отщёлкал по голове, повалив его на край ширм. А потом схватил его за хвост и швырнул так, что он три раза перекувыркнулся в воздухе» [Там же: 7–8]. Свои единственные деньги Джузеппе отдает ему. Так же Буратино неожиданно получает монеты от Карабаса Барабаса, лиса Алиса и кот Базилио обещают ему богатства, которые ждут его в Стране Дураков [Толстой, 1960, т. 8];

образ красной, спелой, соблазнительной, то есть запретной, вишни напоминает нам об Арлекине.

Постепенно происходит слияние театра и жизни. Джузеппе мечтает стать таким же, как Пульчинелла – «весельчак, забияка и храбрец» [Данько, 1940]. Мальчик понимает, что в этом ему поможет сама кукла: достаточно, чтобы деревянный шут поднимал ему настроение (то есть будущий кукольник не планировал стать артистом). Он создает своего Пульчинеллу, смотря на мир вокруг: среди мусора находит деревянную чурбашку от сломанного табурета; после неудачных попыток, начинает разглядывать похожие фигуры и со временем понимает, как придать полену нужную форму. Пульчинелла будто сочетает в себе возвышенный и грубый телесный образ. Первой мальчик замечает деревянную мадонну «в голубом, облупившемся от времени плаще» [Там же: 9], перед которой каждый вечер молится тетка Теренция, – по описанию ее отдаленно можно соотнести с Коломбиной, с которой обычно связаны голубые, небесные цвета. Другой контрастный образ – деревянные болванчики для париков цирюльника, показавшиеся ему «отрубленными головами». Но главным отличием Пульчинеллы был «огромный, горбатый, загнутый крючком над верхней губой не нос, а носище!» [Там же: 10]. Тем же славится, как мы помним, Буратино, только его нос – длинный, острый, вытянутый. Это выделяющаяся и потому уязвимая часть лица, особенно для шута: его легко разбить в драке или, как маленький Джузеппе, споткнувшись о порог и упав «ничком». Теперь у всех людей он рассматривал носы. «Необыкновенный день» настал, когда мальчик наконец смог выстругать нос-«орлиный клюв» Пульчинеллы, а потом улыбку-полумесяцем: все вокруг стало казаться «ярким, праздничным и удивительно забавным» [Там же: 14]. В этот момент произошло «превращение» Джузеппе в Пульчинеллу: он почувствовал азарт, даже вкус крови из порезанного пальца приятен ему, а ножик, который отняла тетка, он у кого-нибудь выпросит, купит или украдет [Там же].

Многие герои сами похожи на кукол. Таков Паскуале – слуга скупого господина, аббата Молилари. У этого мальчика одна нога короче другой, чтобы это исправить он делает туфлю на каблучке (то есть «мастерит» себя). Новый друг Джузеппе дает ему ножик и помогает довершить Пульчинеллу, сделав колпачок из яичной скорлупы и черного перышка (кстати, в камерке у папы Карло Буратино встречается цыпленка [Толстой, 1960, т. 8]). Паскуале выглядит, как Пульчинелла: светлые, как солома, волосы, бледное лицо и, главное, острый нос, из-за которого он похож на птенца. Герой – сорванец, отказывается выполнять приказы, показывает вслед кухарке язык [Данько, 1940].

Позже Джузеппе приходит осознание, что надо делать кукол похожими на людей. Во время создания реквизита мальчик слушал драматурга, который рассказывал о том, как высмеял одного своего врага в пьесе и как актер, игравший его, поразил зрителей точным сходством с ним. Джузеппе заслушался историей и забыл про клей, который оставил на огне, Паскуале посмеялся над другом, заметив, что он, как Труффальдин из сказки «Любовь к трем апельсинам» (о ней сказано ниже). Тогда Джузеппе решил смастерить куклу, похожую на своего друга, а в спектакле Паскуале спонтанно разыгрывает сценку перебранки скупого аббата и кухарки, которую так часто слышал, в диалог он добавил шутки про «быт»: «Аббат требовал, чтобы Барбара подала ему на обед варёного осетра, жареную индюшку и сладкий пирог с яблоками. А Барбара уверяла его, что он не дал ей денег на расходы. Без денег она приготовила ему на обед только жареного паука, варёный крысиный хвост и двух мух под блошиным соусом» [Там же: 62]. Для акробатки Розали Джузеппе делает ее кукольную копию, которая вместе с ней ходит по канату. Сходство достигается за счет того, что девочка шьет марионетке платье, как у нее, а главное, отрезает для «напарницы» прядь своих волос. Такое «двойничество» зрителей сперва пугает: несмотря на то, что действие происходит в театре, люди видят в этом дьявольскую силу. Метр Миньяр объясняет: это не колдовство, а искусство [Там же].

Другой двойник Джузеппе – дядя Джузеппе, его тезка, который работает кукольником, то есть тем, кем станет в будущем мальчик. В его мастерской совсем недавно появился Пульчинелла, которого принес кукольник Мариано, приехавший из Неаполя. Представляется каждый из коллекции марионеток: добряк, простофиля и болтун Панталоне в ярко-красном кафтане, в чёрном бархатном плаще и с острой седой бородкой, беспечный весельчак Арлекин, наделенный противоположными качествами: остроумием и глупостью, прилежностью и ленью, неуклюжестью и ловкостью, Тарталья, учёный Доктор с длинным и скучным лицом, Капитан, Коломбина и другие. Друг кукольника, писатель Карло Гоцци, говорит: «В этих весёлых героях воплотились добродетели и пороки нашего народа. Они созданы для смеха и шуток над нашим глупым, плутоватым и всё же прекрасным миром» [Там же: 24]. Дядя Джузеппе называет драматурга покровителем и защитником веселых марионеток [Там же].

Карло Гоцци – писатель, перенесший комедию дель арте в литературу. Узнав в руках Джузеппе Пульчинеллу, он здоровается с куклой, как со старым другом, именно он приводит мальчика к кукольнику. В повести Данько драматург шел с рукописью «Любви к трем апельсинам» и, столкнувшись с мальчиком, растерял листы: этот момент можно трактовать как иллюстрацию того, что итальянская комедия масок – часть улицы. Долго сказка с разными вариантами сюжета бытовала в народе: Джузеппе вспоминает одну из историй, рассказанную ему сестрой. Главный герой – карточный король, его министры – тузы, лакеи – валеты, судомойки – двойки и тройки; его сын – Тарталья (один из героев комедии масок). Юноша болел, врач определил, что единственное лечение – смех. Но представления (даже шута Труффальдина) его не впечатлили, мальчика рассмешила случайность – упавшая старушонка. Она оказалась феей Морганой, которая прокляла его на вечную тоску по трем апельсинам. Отправившись вместе с Труффальдином на поиски этих фруктов, они нашли их в саду великанши Креонты. В плодах сидели девушки: первые две попросили пить и умерли, третью красавицу,

Нинетту, Тарталья успел напоить. На ней герой решил жениться, но девушку заколдовала служанка Смеральдина, вколдовывая ей в волосы булавку. Принцу пришлось взять ее в жены. Обернувшись голубкой, Нинетта прилетела в королевскую кухню, где готовил Труффальдин, именно он случайно снимает с нее заклятие: шут заслушался песней птицы, и две курицы у него на плите сгорели, тогда он поймал виновницу и обнаружил на ней булавку [Там же]. Известно, что под названием «Три цитрона» сказка была опубликована Дж. Базиле в 1634 году в сборнике «Пентамерон». В 1760 году Карло Гоцци создал свою пьесу. В России в 1919 году была поставлена опера С.С. Прокофьева. Также с 1914 по 1916 год существовал одноименный журнал В.Э. Мейерхольда, посвященный театру, искусству, поэзии и литературе. В повести Данько мастер убеждает Карло Гоцци поставить эту пьесу (ранее роли исполняли живые актеры). Джузеппе и Паскуале добавляют в сценарий спонтанные фарсовые моменты, драматург хвалит их выступление. Мариано возмутили их выходки, по его мнению, в Венеции нельзя «свободно смеяться». Знакомые драматурга тоже раскритиковали такое народное творчество. Однако автору «Любви к трем апельсинам» близко «веселое безумство», он считает, что искусство должно быть свободным от правил, главное – иметь «легкое сердце» [Там же].

Карло Гоцци становится проводником Джузеппе в мир комедии дель арте. Будучи итальянцем, он гордится героями этого народного творчества и наставляет мальчика любить все, что создала родина. Его беспокоит то, как итальянский театр перенимает «обезьяньи ужимки французов». О театре Мариано драматург говорит, что неаполитанец «попугайничает», и это только тени настоящих масок. Гоцци рассказывает мальчику о деле кукольника – древнем и почетном ремесле. Одна из его историй о появлении марионеток, происхождение которых мифологическое. Три или четыре тысячи лет назад на острове Крите жил Дедал – создатель дворца-лабиринта для царя Миноса. Для города он вырезал из дерева статуи, поражающие своей натуральностью. Мастер задумал бежать от своего правителя и сделал себе и

своему сыну Икару крылья из перьев и воска. Судьба юноши известна: он поднялся слишком высоко, что символически показывает его гордыню, материал изделия растопился от жара солнца, – мальчик упал в море и утонул. Отец же стал путешествовать по странам и мастерить кукол, способных самостоятельно представлять жизнь человека. Дедала приглашали и во дворцы, и в хижины (также и артистке Марте мейстер Вальтер говорит, что стыдно бояться публики, нужно одинаково уметь выступать и перед «герцогом», и перед «сатаной»). Кукольные театры Древней Греции назывались «невроспасты», то есть «управляющие нитями». Античный философ Сократ любил смотреть уличные представления, а его ученик Платон говорил, что человек подобен марионетке, которую страсти тянут в разные стороны, но надо слушать только одну нить – золотую нить разума. Еще большее разнообразие в Риме, в сотворчестве живых и деревянных актеров родились маски, прототипы героев комедии дель арте: задира Маккус, добрый простак Паппус, слуги дзанни, хитрая служанка Цитерия – будущие Пульчинелла, Панталоне, Арлекин с Бригеллой и Коломбина. Времена меняются, а комедия остается та же, «пока итальянский народ не разлюбит шуток, забав и чудесных приключений!» [Там же: 39].

Приезжий кукольник устраивает спектакль под названием «Пульчинелла-чернокнижник». Панталоне уезжает и наказывает Смеральдине не пускать монахов, раздражающих своим двуличием. Но девушку обольщает комплимент ее голосу, и монах попадает в дом. Хозяин возвращается, забыв кошелек, вместе с ним заходит Пульчинелла. Смеральдина прячет монаха в сундук, туда же сбрасывает еду со стола. Панталоне она говорит, что ужинать нечем. Тогда носатый шут сам вызывается что-нибудь приготовить, ведь он универсален: «Я художник, я сапожник, я пекарь, я и лекарь. Я заговариваю зубы, лечу дураков от глупости <...> Я на метле летаю, чертей вызываю, я – чародей-чернокнижник!» [Там же: 33]. Панталоне просит показать черта, Пульчинелла своим писклявым голосом говорит заклинание, и из сундука

вылезает монах (на самом деле шут знал про незваного гостя, ведь до этого он тоже просился в дом и стучался в окно (согласно народному поверью так делает нечистая сила)). От страха Панталоне падает в очаг вниз головой (карнавальный образ антихриста). Пульчинелла поколачивает «черта» дубинкой и прогоняет его, а затем достает еду и накрывает на стол, то есть «святость» заменяется на «пиршество». Маска привольно ведет себя за ужином: тычет носом еду, пьет вино из бутылки и, забравшись на табурет, поёт песню. Благодаря этой карнавальности, куклы универсальны, и потому они объединяют народы. Так, мальчики Джузеппе и Паскуале организывают свой театр: местные жители помогают им мастерить новые куклы, а представление понятно и без слов, ведь всем известны ссоры Пульчинеллы с женой, драки с Арлекином и как он спасся от виселицы, накинув петлю на шею сбира [Там же].

Однако маска имеет свои варианты в культурах разных стран, чтобы быть принятой, она должна мимикрировать. Когда мальчики присоединились к компании немцев, мастера Вальтера с дочерью Мартой, Пульчинеллу пришлось переделать в Кашперле, надев на него красную курточку и желтый колпак. Джузеппе делает так, чтобы немецкий шут мог есть колбасу. Теперь бывший «итальянец» должен был вести себя еще более грубо: в спектакле шут заходит к Фаусту, будто в харчевню, каламбурит, отвечая на замечание Вагнера («кабинет ученого» – «моченого?»), и требует моченый горох с колбасой. Так же и в обычной жизни, играет словами герой Руди, поддразнивая Джузеппе: мальчик говорил, что мама пошла на базар, он переспрашивал «на пожар?», вместо того, чтобы подержать рейку для сцены, он приносил лейку и обливал маленького итальянца. Чтобы узнать о новостях с родины, Джузеппе вынужден отдать своего Пульчинеллу Пьетро (помощник кукольника Мариано). Для этого он снимает с куклы костюм Кашперле и надевает «родной» балахон. Народный артист подстраивается под обстоятельства. Когда мальчики встретили французов, Пульчинелла превратился в Полишинеля. Новый «руководитель», Марсель Миньяр –

дрессировщик и показывает трюки с двенадцатью мышами, а его племянница Розали – канатоходец. Циркачи и кукольники синтезируют свои умения: в номере с Полишинелем используют мышат, а для Розали делают ее кукольную копию, которая вместе с ней ходит по канату [Там же].

Как правило, уличные артисты выступали не только перед народом, но и были приглашенными во дворец. Выступления перед знатью имеют свои сложности, как это показано в сказке. Труппу мастера Вальтера заставили представить определенный репертуар в замке Гогенау, дети богачей испортили реквизит, желая поиграть с «игрушками», баронессочка отобрала у Марты любимую куклу Геновеву, но даже за деньги кукольник не отдаст своих «деревянных актеров». Народ остается другом бродячего артиста, так как тоже находится под гнетом власти и именно в «балагурстве» находит свободу. Пока Джузеппе пробирался ночью в замок и возвращал Геновеву, мастер Вальтер рассказывал местным жителям, что с ними приключилось, показывая небольшую сценку с куклой. Марионетки помогают артисту общаться с разными людьми даже в обычной жизни: «Хлопот полон рот, гостил я у господ, угостили меня пинками, наградили тумачами, в замке Гогенау свалился я в канаву! – болтал, как горох сыпал, мастер» [Там же: 126]. Кукольник объясняет, что главный, кто страдает без мальчика-подручного, сами куклы, – люди смеются над тем, что марионетки бунтуют, как настоящие актеры (тот же сюжет вскоре появляется у Толстого). Народ, любящий тех, кто его развлекает, встает на защиту балагана. Когда мальчиков пришли арестовывать, жители стали насмехаться над представителями закона, ведь глупо, что их заботят дети и куклы, а не опасные преступники [Там же].

Метр Миньяр напоминает, что народ им не враг, «кулак», который их бьет – представители власти: священники, полицейские, сельские сторожа, бургомистры и аристократы. Для религиозного театра – «бесовщина» (рассказывается случай, в котором из-за игры слов обычная ситуация показалась людям «опасной»: кукольник ругал упавшего с помоста

помощника, а люди услышали, что «чертенюк» (то есть тот мальчик) запутался в нитях)). Для правительства вина бродяг – свобода: «сегодня – здесь, завтра – там», отсутствие накоплений. Ему не выгодно, если люди смеются, а значит, не боятся. Манифест свободы заканчивается призывом к революции. Метр Миньяр встречает знакомых артистов, шедших из Парижа (речь о событиях конца XVIII века), которые рассказывают, что теперь это «невеселый город», и потому они покинули его: политика – не их дело, их призвание – развлекать сытую публику. Французский кукольник, а вместе с ним дети, занимает противоположную позицию. Фокусник участвовал в чужой ему американской гражданской войне и потерял тогда ногу, и потому не может оставить свой народ сейчас. Метр когда-то спас Розали – дочь его брата, оказавшегося в тюрьме: девочку отдали в приют королевы, там ее морили голодом, били и заставляли шить платья для придворных дам. Джузеппе и его компания готовит других кукол для новых, политизированных, представлений; чтобы себя обезопасить, они складывают их в ящик в разобранном виде [Там же].

Вероятно потому, что это временные герои, вместо марионеток вырезают фигурок из картона. Высмеивается двуличность «верхов»: король Франции Людовика XVI, которого нельзя тревожить, пока он на охоте, несмотря на то, что люди умирают от голода, королева Мария-Антуанетта, просящая очередные бусы; королевский министр, придумывающий глупые новые налоги (за смерть бабушки или за рождение ребенка, за собранные в лесу грибы, за воздух), «дворянчик», вечно танцующий на балах и играющий в карты; священник, призывающий к аскетичному образу жизни, но живущий в роскоши. Представление наполнено шутками: бусы стоят дешевле пареной репы – два миллиона, у короля «кончаются» деньги, ведь за день тысячи франков он отдал королеве на новую одежду, а пять франков голодающим. Зрители – участники театрального действия, ведь происходящее на сцене взято из жизни. Только ради великого дела, Джузеппе не жалко переделать Пульчинеллу в Полишинеля – «друга

народа», который в финале расправляется с богачами. Для того, чтобы добраться до Парижа, метр покупает лошадь и называет ее Брут-тираноубийца. Животное арлекинского рыжего цвета с белой отметиной на голове. Метр Минар не соглашается с повстанцем из лагеря, что единственное оружие в этих обстоятельствах – ружье, для него это смех. После представления, солдат понял силу театра, поднимающего революционный дух. Антуан дарит Джузеппе нож и просит вырезать героя-повстанца [Там же].

Фактор, повлиявший на «принятие» данной традиции в советской литературе – реалистичность (то есть отсутствие фантастических элементов), некоторая «документальность», основанная в том числе за счет интертекстуальности, произведения Данько. Комедия дель арте снова заключена в опасный, поворотный период истории (хотя отдаленный во времени), что является способностью маски к трансформации, иначе говоря, к инициации. Отличительным признаком «массового» типа рецепции этой традиции становится «созидательность» героев. Революция, на встречу с которой идут «свободные», здесь «народные», артисты, одинаково выступающие перед любой публикой («бедной» или «богатой»), – неотъемлемая часть советской истории. Понятно, что к 1930-м годам гражданская война осталась в прошлом, «оружием», с помощью которой возможно поддерживать и развивать новую систему, стала идеология, транслируемая через культуру, причем положительно окрашенную. В «Деревянных актерах» показаны и проблемы социального неравенства людей, и сила «доброто», неразрушительного способа противостоять монархическому строю. Как и в истории жанра итальянской комедии, его носители здесь и странствующие актеры (выдуманные автором как обобщенный образ), и представители литературы (прототипы – реальные личности). Отражено соединение высокой и низкой культуры, важный элемент «уравнивания» искусства для пореволюционного общества.

В 1938 году создается сказка «Золотой ключик, или Приключения Буратино» А.Н. Толстого – ключевой текст развития традиции комедии дель арте во второй половине XX века. Его многослойность требует представления существующих результатов анализа. В главе «Что отпирает Золотой ключик?» («Книги нашего детства» (1986)) М.С. Петровский называет «Приключения Буратино, или Золотой ключик» (1936) А.Н. Толстого обратной версией «Приключений Пиноккио: истории деревянной куклы» (1881) К. Коллоди. Одним из факторов ее написания он называет утверждение в 1933 году (9 сентября) сказки как необходимого для советских детей жанра. Другой значимой составляющей текста является пародия на культуру начала XX века (поэт символист А.А. Блок, специалист по комедии дель арте В.Н. Соловьев, В.Э. Мейерхольд, развивавший систему биомеханики в театре). Также иронию автора исследователь находит в аллюзии на «Алису в стране чудес» (1865) Л. Кэрролла [Петровский, 2008].

М.Н. Липовецкий в статье «Буратино: утопия свободной марионетки» (2008) обращает внимание на тот факт, что в тридцатые годы А.Н. Толстой утверждает себя советским классиком. В удвоении (пародии, пространства, героев, событий, редакции и т.д.), на котором построена повесть, исследователь видит своеобразный манифест писателя, чье искусство не имеет конфликта между правдой и вымыслом (отсюда неизменно длинный нос Буратино – признак лжи у Пиноккио). В отличие от мифа сказка свободна (в то же время писатель работал над повестью «Хлеб» («Оборона Царицына»)) (1937)). Однако показательно наличие трех вариантов финала «Приключений Буратино, или Золотой ключик». Так, в жанрах, предназначенных для сцены (пьеса и киносценарий), по наблюдению исследователя Толстой участвует в мифологизации советского проекта [Липовецкий, 2008].

В книге «Ключи счастья. Алексей Толстой и литературный Петербург» (2013) Е.Д. Толстой есть ряд наблюдений, связанных с «Приключениями Буратино, или Золотым ключиком». В главах о раннем А.Н. Толстом сказано

о его впечатлениях от вульгарных представлений парижского театра и маскарада; «детском» поведении первой жены С.И. Дымщиц-Толстой и ее влиянии на творчество писателя; ориентации на прозу М.А. Кузмина. Приводится сравнение текстов (в том числе перевода) А.Н. Толстого и К. Коллоди «Приключения Пиноккио: история деревянной куклы». Отмечается устранение «мистического»; выбор вечно-деревянного буратино, а не Пиноккио, ставшего человеком; отступление от архаичной сказки и утверждение новых ценностей и др. «Молния» и «часы» трактуются как символы конца и начала новой жизни, особенным предметом инициации становится «ключ». В конфликте Мальвины и Буратино Е.Д. Толстая видит отражение возникшего разногласия автора с женой Н.В. Крандиевской. Пародия на начало XX века (в том числе на театр В.Э. Мейерхольда, открытая полемика с которым уже была в 1920-х годах) – необходимость присоединения к той эстетике. Ученый вслед за предшественниками обращает внимание на то, что Толстой написал эту повесть после болезни (инфаркта (1934)) [Толстая, 2013].

Уже переходя к нашему анализу, скажем о взаимоотношении А.Н. Толстого и А.А. Ахматовой. Занимая место в литературе, писатель запечатлевает поэта в ироничном образе свободолобивой женщины: «Ночь в степи» (1911), «Спасательный круг» (1912), «Егор Абозов» (1915) [Толстая, 2013]. В последнем упоминается «Коломбина из дьявольской пантомимы / Божественная гетера!» – героиня Валентина Васильевна Салтанова, назначенная Сатаной на маскараде [Толстой, т. 2, 1958]. В революционные годы Толстой пишет пьесу «Смерть Дантона» (1918), предвосхитив судьбу Ахматовой – вдовы. Но в эмиграции, напротив, печатает два ее стихотворения в газете «Накануне», а потом выпускает «Хождение по мукам» (1925) с ней и Судейкиной на обложке. И если в 1910-е годы поэт относится к этому с пониманием, то дальнейшая деятельность писателя ее раздражает и она вступает с ним полемику [Толстая, 2013].

Также стоит сказать об аллюзиях на 1910-е года в «Золотом ключике, или Приключениях Буратино» (1936) А.Н. Толстого. В молодости А.Н. Толстой входил в круг общения деятелей искусства, о которых мы писали выше. В 1911 году совместно с М.А. Кузминым и С.Ю. Судейкиным писатель открывал «Дом интермедий», а также был одним из основателей «Бродячей собаки» и ему принадлежит идея названия. Показательно, что он был «вытеснен» из того общества: например, о нем не сказано в воспоминаниях А.А. Мгеброва («Старинный театр: Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд», 1932) [Там же].

Сказку А.Н. Толстого – адаптацию «Приключений Пиноккио: истории деревянной куклы» (1881) К. Коллоди, как таковую можно назвать маской. Более того, процесс создания сказки, точнее ее замысел, говорит нам об «импровизации» (воспоминание Ю.К. Олеси, 1956). К этому можно добавить слова Л.И. Толстой о том, что память у А.Н. Толстого только служит воображению (воспоминание В.Д. Берестова, 1972). Выдумывание, по определению самого писателя – «вранье», было частью его жизни. В этом умении он даже соревновался (например, с В.С. Басовым) (воспоминание В.М. Ходасевич, 1956); талант к такому сочинительству отмечали и другие современники [Воспоминания..., 1973]. Так, автор создает миф о том, что воспроизводит забытый текст (он уже работал над его переводом в 1924 году совместно с Н.И. Петровской [Коллоди, 1924]). В новом варианте Италия как место действия только обозначается, зато введены герои комедии дель арте: вместе с ними развивается сюжетная линия, связанная с театром [Толстой, 1960, т. 8].

В уже устоявшуюся арлекинаду Толстой встраивает «своего» героя. Теперь не inferнального происхождения, а настоящего: это кукла, созданная человеком. В продолжение идеи Евреинова, мальчик, сделанный из живого полена, «спасает» пожилого шарманщика, но не от голода, как планировалось, а, скорее, от скуки [Там же]. Кстати, о «целительной» силе книг автора сказки говорил К.И. Чуковский, советуя их к прочтению

ипохондрикам [Воспоминания..., 1973]. Ключевая черта главного персонажа – амбивалентность.

Буратино оригинален, но в то же время узнаваем и универсален как маска (папа Карло вспоминает целое семейство таких, как он; плут знаком и марионеткам). Герою будто уже известна его судьба куклы-человека: он сразу понимает, что ему нужно в школу, но все же выбирает театр; «мальчик» осознает ценность близости, но его друзьями становятся куклы. В целом, Буратино проходит инициацию: в нем соединяются детскость (оптимизм, неординарность) и взрослость («мужественность»). Герой остается в деревянном теле (в отличие от Пиноккио), зато получает возможность творить на своей сцене. Вообще учеба, т.е. правильность, чуждая комедии дель арте, осмеивается. Буратино продает азбуку, чтобы купить билет в театр; за его прямолинейные ответы на уроке его отправляют в чулан; лиса Алиса рассказывает, как она из-за ученья лишилась одной лапы, а кот Базилио зрения [Толстой, 1960, т. 8].

Учитывая то, что Арлекин-марионетка не участвует в приключении «трио», мы понимаем, что этот герой воплощен в Буратино. Однако в нем ведущим становится карнавальное начало. Из-за плута старые друзья ссорятся, но мирятся. Он, уже традиционно, «срывает» театральное представление, причем лишь своим присутствием. Кукла часто оказывается в перевернутом положении или притворяется мертвой, но это вызывает смех, спасает из какой-то ситуации. Большинство событий происходят ночью (черной, как сажа). Отбывая наказания, герой оказывается в чулане с паутинами, пролазит через узкие ходы («кошачий лаз»), залезает в кувшин с тонким горлом, из которого пугающе, словно эхо, говорит, пока сосуд не падает, разбившись на мелкие осколки [Там же].

Обычно несущие неприятности ночные или черные птицы (ворона, сова, коршун, стрижи), помогают Буратино. То же самое делает живущий под землей слепой крот. Сидя на петухе (традиционно демонический образ), плут остается незамеченным. Летучая мышь приводит его в Страну дураков,

куда он хотел попасть. Это существо сравнивается с чертиком, который летит верх-вниз и, не прекращая, ест насекомых. Подобный карнавальный образ двух старых слепых ужей: они залезают в глотку бульдогов, чем убивают их и себя. Также сражаются имеющие иглы/жало ежи, шмели и пр. До этого Буратино висел на гвозде, падал в колючие кусты ежевики (темно-красные ягоды), а потом залез на сосну (хвоя), вокруг которой он заставляет Карабаса Барабаса обмотаться бородой и прилипнуть к смоле [Там же].

Буратино отделен от искусственных (сделанных из фарфора, ваты, краски) марионеток. Они и вне театра остаются в своих амплуа, в изображении Толстого они пародийны. Арлекин – «шахматная доска» (игральный образ), Пьеро напудренный, будто зубным порошком (вместо театрального грима – средство для гигиены, бытовое). Коломбина, названная Мальвиной, по-своему обособлена и властна. В отличие от Буратино она пытается жить по-настоящему, но получается по-кукольному идеально. Даже ее пес Артемон ухаживает за собой по-человечески. Под контролем героини оказываются и животные-слуги, и непослушный Буратино, с которым она берет на себя роль учительницы. В глазах Пьеро «Коломбина», как обычно, прекрасна, но оба беспомощны. Таковы «приближения» влюбленного к типу Арлекина: он обещает сражаться, как лев; на бледную, как бабочку, Мальвину он проливает какао (в обоих случаях рыжие оттенки) [Толстой, 1960, т. 8].

В дополнение к интерпретации героини, прототипом которой Е.Д. Толстая называет жену Н.В. Крандиевскую, а также, трактуя остальные эпизоды, связанные с правилами (которые, как мы помним, обычно саботируют актеры комедии дель арте), мы предположим наличие самопародии А.Н. Толстого. Современники (В.М. Инбер, В.Г. Лидин и др.) вспоминают о том, как писатель нередко исправлял ошибки в их речи; известно и о его частых «переписываниях» своих произведений. Более точное удвоение происходит, если в вопросе прототипа Пьеро, учесть уже созданный образ А.А. Бессонова из романа «Сестры» (1922) (из трилогии

«Хождение по мукам»). А.Н. Толстой знал, как «расшифровали» последнего и отвечал, что отразил в герое лишь последователей А.А. Блока. Самого поэта писатель любил (воспоминания И.Г. Эренбурга, Д.А. Толстого (разговор 1940 г.), А.Л. Дымшиц) [Воспоминания..., 1973]. Если Пьеро – А.А. Блок, то А.Н. Толстой продолжает изображать Л.Д. Менделееву Коломбиной.

Но больше в авторе «Приключений Буратино, или Золотого ключика» мы находим черты главного героя-трикстера. Во-первых, отмечается его, с одной стороны, исключительность, с другой, традиционность как писателя и как человека, который выделялся в любом обществе, но общался на равных с разными людьми из разных социальных слоев. Этим можно объяснить отказ от обязывающей маски дель арте. Во-вторых, когда А.Н. Толстой только начал публиковаться, К.И. Чуковскому он казался уже маститым писателем, но выделяющийся своей «детской» внешностью: пухлыми губами, нежно-розовым телом, будто готовым жить тысячу лет. В-третьих, многие видели двойственность поведения и характера А.Н. Толстого: компанейский «Алеша» и ежедневно трудящийся, серьезный автор «Хождения по мукам» и исторических романов [Там же]. При всем «шутовстве» его «Арлекин» в большей степени созидающий, а не разрушающий.

Карнавальное начало проявляется в А.Н. Толстом, каким он предстает в рассказе К.И. Чуковского (1958–1963) о их пребывании в пансионе «Лариса» в Кисловодске. Почему пасущиеся коровы не падают с гор, А.Н. Толстой объяснил тем, что они двигаются только по спирали вверх, иначе упадут в бездну. Разыгрывая немолодого ухажера девушки, он от ее имени назначает встречу на такой высоте, на которую в соответствующем возрасте будет трудно забраться. Однако влюбленный все же осилил путь, но вместо возлюбленной его ждала толпа «шутников». В описании друзей, П.Е. Щеголева и А.Н. Толстого, можно увидеть Пьеро и Арлекина: «Один – небрежный, широкий, одежда его состоит как бы только из складок. Другой – несмотря на свою полноту – всегда подтянутый, словно отглаженный, всегда

с новой шуткой, которой он готов поделиться» (воспоминание Н.Н. Никитина, 1945–1955) [Там же: 267].

Другой герой комедии дель арте – Доктор. В роли Карабас Барабаса, он скорее, напротив, «умертвляет». Образ антрепренера демонизирован: он сравнивается с крокодилом, носит плетку, его глаза наливаются кровью, когда в нос попадает уголек. В отличие от безвольных «авторов» пьес, фигурирующих в других вариантах комедии дель арте, этот жестокий. Такой «доктор» и Дуремар, методы которого болезненные (пиявки-кровопийцы). Противоположны им лесные лекари (сова и богомол) с их парадоксальными выводами о состоянии «больного» [Толстой, 1960, т. 8].

Кроме отсылки к В.Э. Мейерхольду и В.Н. Соловьеву, можно найти дополнительный смысл в этом типе. В 1910-х годах в «Бродячую собаку» решили не пускать «фармацевтов» и «дрогистов» (аптекарей), т.е. людей, которые не понимают искусства: средняя буржуазия (зубные врачи, присяжные, поверенные и т.п.). О «выписывающем» неуместные для науки, искусства, жизни «рецепты» сказано еще во «Взгляде и нечто» (1903) К.И. Чуковского [Толстая, 2013].

Еще во время работы над «Золотым ключиком, или Приключениями Буратино» А.Н. Толстой приобретает новый статус. После смерти Максима Горького (1935 г.) он встает на место первого советского писателя, а также возглавляет Союз писателей СССР. Особым образом меняется его стратегия, что влияет на отношения с властью, в том числе, вызывает подозрение. Он выступает в защиту критикуемого Л.И. Добычина (1936 г.), В.Э. Мейерхольда (1938 г.), М.Е. Кольцова (1939 г.), а также пытается оградить Союз писателей от контроля партии. С театральными постановками у него проблемы, не устраивает И.В. Сталина и пьеса «Иван Грозный» (1942) [Там же]. Из этого следует, что подтекст сказки Толстого говорит о его пренебрежительном отношении к Серебряному веку, а действия писателя об обратном.

В 1938 году Е.Я. Данько уже использует сказку Толстого «Золотой ключик, или Приключение Буратино» и создает «Буратино у нас в гостях. Кукольная комедия в 4 действиях с прологом» [Данько, 1939]. В статье «Елена Данько: В дружбе с пером и кистью» сборника «Вокруг Маршака» (2016) Т.В. Лебедева вспоминает свое детство, проходившее в военное время, в 1941 году воспитательница детского сада прочитала детям книжку Данько «Побежденный Карабас» (1941) [Лебедева, 2016]. Исследователь отмечает, что Тарабария, в которой жил жестокий Карабас, ассоциировалась у них с фашистской Германией, также ребята помнили спокойное довоенное время СССР, как это описано в сказке, более того, этот образ вселял в них надежду на счастливое будущее. Автор сохранила подаренную ей книжку. Данько написала ее, благодаря самому Толстому, подсказавшему ей взять его сюжет, ведь новые сказки должны быть по-настоящему советскими [Там же]. В пьесе 1938 года писательница открыто использует текст Толстого: Мальвина и Пьеро рассказывают свою историю, зная, что о них написал советский автор (здесь его произведение называется «Буратино или Золотой ключик»). Герои удивляются, что кто-то не знаком с этим всем известной сказкой [Данько, 1939].

Многие моменты нового произведения перекликаются с репрезентацией текста Толстого в экранизации Птушко, так как это вышло почти в одно время, сложно определить последовательность заимствования, в большей степени совпадения являются показателем одинаковой, подчеркнуто идеологически направленной, рецепции «Золотого ключика, или Приключения Буратино».

Анализ всех значимых экранизаций «Золотого ключика, или Приключений Буратино» А.Н. Толстого представлен в статье А. Прохорова «Три Буратино: эволюция советского киногероя». Исследователь выбирает «Золотой ключик» (1939) А.Л. Птушко, «Приключения Буратино» (1959) Д.Н. Бабиченко и И.П. Иванова-Вано и двухсерийный фильм «Приключения

Буратино» (1975) Л.А. Нечаева. Они соответствуют трем периодам истории СССР: сталинизму, «оттепели» и «застоя» [Прохоров, 2008].

О первом сказано в разделе «Буратино почти не виден». По мнению Б.З. Шумяцкого, генерального продюсера жанрового кинематографа сталинского периода, комедия, драма и сказка – основные жанровые модели для советской киноиндустрии, названной «советским Голливудом»: «Новое советское кино предполагало наличие по крайней мере трех базовых элементов: ясной телеологической повествовательной структуры, главного героя, с которым зритель мог бы легко идентифицироваться, советской идеологии, поданной в развлекательной и доступной форме» [Там же: 154], это же обосновано словами Катерины Кларк о смене культа позитивного знания на «культ официальной идеологии как знания квазирелигиозного, мистического» [Там же: 155], иррационального. Также сказка утверждена как необходимый инструмент идеологически правильного воспитания (постановление ЦК КПСС, 1933) [Там же].

В фильме Птушко соединены живые актеры (реализм) и анимация съемки (фантастические элементы), из-за чего появляется иллюзия реальности советского проекта. Центральный образ не озорник Буратино, а золотой ключик, так как в нем заложена идеологическая ценность: открытие двери в светлое будущее. Главный герой – Иван-дурачок, не разделяющий в своем сознании «одушевленное» и «неодушевленное», потому ему доступно «нереальное», «неосуществимое». Именно так он случайно находит «настоящего наставника», в образе которого легко узнается Сталин – капитан «советского корабля» (тот факт, что объект летающий, является проявлением культа советской авиации). Однако «фантазия» должна приводить к реальной, идеологически правильной, цели, пустое мечтание вместе со стремлением к выгоде – удел злодеев (Дуремар, Базилио и Алиса). «Рождение героя представлено как кропотливое выпиливание нового человека из грубого куска дерева» [Там же: 160], непослушного Буратино

дисциплинируют, даже Карабас Барабас становится проверяющим его Бабой-ягой или Морозко[Там же].

В начале фильме шарманщик Карло (здесь его образ осознан через советский миф о Большой семье с отцом во главе)мечтает и поет песню о далекой счастливой стране, в финале ее исполняют все герои, собираясь отправиться в СССР. Песня используется как инструмент влияния на общество. Разноголосие рыночной площади меняется на «маршевое» монологическое слово [Там же].

Данько меняет топоним Италии на Испанию, вместе с «тарабарскими» детьми, вынужденными уехать из своей страны в далекий счастливый край, в советский союз перемещаются главные герои Толстого. Это связано с историческими событиями: с 17 июля 1936 по 1 апреля 1939 года длилась гражданская война в Испании. СССР поддержал левые социалистические силы, боровшихся против монархистов во главе с генералиссимусом Франсиско Франко. На сторону правых встали фашистские Италия и Германия. Советским союзом была организована эвакуация испанских детей, они были размещены в детские дома СССР (по архивам насчитывается около 3000 человек), в довоенное время были обеспечены достойные условия для адаптации в новой стране, помощь оказывалась и в военное время (например, созданы два дома санаторного типа для восстановления ослабленных детей) [Елпатьевский, 2002].

В новой сказке куклы пытаются найти того, кто вылечит папу Карло, но в Тарабарской стране, в которой правит король, (то, что это Испания понятно по упоминанию «испанских пионеров»), это оказывается невозможно. Помимо того, что доктор ведет себя, как персонаж комедии дель арте, заметна насмешка над меркантильностью людей, живущих в буржуазной стране. Врач соглашается помочь, но сначала спрашивает про деньги, потом про дома и машины, фабрики и заводы. Последние вопросы комичны: куклы отвечают герою, что папа Карло болен и у него нет «монет»,

тогда герой уточняет на счет наличия более значительного капитала. Без платы он отказывается идти к старому шарманщику [Данько, 1939].

Пьеро приводит «не настоящих» докторов, а из «волшебной сказки» (то есть из произведения Толстого): профессора Сову, фельдшерицу Жабу и знахаря Жука-богомла. Простые лесные звери, как они представляются, «неученые», «неверченые», сразу ставят диагноз «нехватка счастья» и прописывают принимать соответствующее лекарство. Где взять такие «пилюли» остается загадкой. Идея Пьеро сходить в аптеку (казалось, «реалистичный» вариант) для кукол глупа; они поддерживают озорника Буратино и начинают петь, плясать и играть веселые комедии, но у них ничего не выходит, так как маски грустят из-за болезни их любимого папы Карло [Там же].

Происходит сюжетный поворот аналогичный моментам в сказке Толстого, когда Буратино попадает в театр, а Мальвина первая сбегает от Карабаса Барабаса: пудель Артемон возвращается один и рассказывает, что его хозяйка, встретив толпу детей и узнав, что они отправляются в «счастливую страну», то есть в СССР, уплыла вместе с ними на пароходе. Буратино вроде остается лидером (например, он ведет игрушечный самолет), но главную задачу, спасти папу Карло, быстро выполняет прилежная Мальвина. Ларечница, работающая в магазине игрушек, подсказывает героям, что, если она «такая образованная» («очень» добавляет восхищенный Пьеро, «даже слишком» колко подмечает Буратино), то кукла, должно быть, попала в Музей игрушек или во Дворец пионеров. Там девочка проявила самостоятельность и трудолюбие, как это требуется от советского ребенка, и училась управлять трактором (в отличие от сказки Толстого, в которой она имела слуг-животных) [Там же].

Как и в сказке Толстого, Мальвина ответственна: от нее приходит две телеграммы, в которых она сообщает, что направляется в Ленинград, а также, что там врачи лечат бесплатно всех, кто работает. Автор обыгрывает известные черты чистоплотной, постоянно поучающей героини и добавляет

третью телеграмму, в которой девочка дает наставление мальчикам мыть руки, чистить зубы и поправлять подушки папе Карло. В ту же сторону направлена насмешка Буратино: «девчонка с железным характером» не пропадет в холодной стране, ведь она и белых медведей заставит соблюдать гигиену. Если белый паяц, как обычно, страдает по своей возлюбленной и читает «стишки», то веселого мальчика интересует сама «счастливая страна»; Артемон, как преданный пес похожий на свою хозяйку, хочет помочь папе Карло и найти там доктора. Встретив занятую делом Мальвину, Пьеро плачет и ревнует ее к юному инструктору Пете. Буратино же называет ее «бессердечной девчонкой», задравшей нос [Там же].

Благодаря сказке Толстого, деревянный мальчик известен всем советским детям. Использованный прием интертекста будто показывает ощущение непосредственного «присутствия» этих персонажей в советской действительности: когда девочка читала книжку, к ней на парашютах спустились герои этой истории. Также легко узнают Буратино игрушки (в оригинальном тексте маска была по умолчанию знакома только другим героям комедии дель арте) [Там же].

Во время приключений кукол в Ленинграде показаны главные достоинства советской системы. Пионерка Майя (распространенное имя того времени, возникшее в связи с появлением праздника Первое мая, День труда) сразу вызывается на помощь попавшим в беду, также честно выполняет свои обязанности милиционер и не принимает взятки (в сказке Толстого представители закона были на стороне злодея Карабаса). Девочка объясняет «иностранцам», что в этой стране «все равны» и свободны, хранитель порядка говорит «синьору», что здесь нельзя бить никаких детей, а не только богатых. Все люди живут в достатке: куклы даже принимают школу за дворец короля. Ларечница в магазине игрушек чинит маленький самолет, который сломала лиса Алиса, и не отпускает гостей, пока они не напьются чая. Она оскорбляется, когда Карабас называет ее купчихой, ведь женщина – честный работник, а не жулик, «набивающий свой карман». Будучи

советским гражданином, ларечница не желает «пачкаться» «червонцами», ведь имеет все, что ей нужно. «Гостей», то есть Буратино и Пьеро, в этой стране не продают, в финале сказки они становятся «своими». Получив от Мальвины приглашение работать в СССР, папа Карло тут же выздоравливает. Шарманщик сам строит кукольный театр, «стуча молотком» (выражение характерно советское) [Там же].

Злодей, пытающийся всех обмануть, обретает еще две маски. Лиса Алиса советует Карабасу Барабасу быть хитрее, как она: советские дети знают злодея сказки Толстого, поэтому надо отрезать бороду и называть себя синьором Флоридором. После того, как хозяин театра попытался приобрести все игрушки, ларечница приняла его за спекулянта (в Тарабарии он привык шантажировать: чтобы получить театр, герой обещал больному папе Карло дать деньги на лечение) и надела на него маску осла, из-за нее обманщик становится «слепым» (в оригинальном тексте эту роль занимал кот Базилио) и не может найти дорогу [Там же].

В советской реальности тоже присутствуют элементы сказки: у Майи есть говорящий галчонок; в квартире, в которой поселился хозяин театра, часы с кукушкой. Маленькая птичка договаривается с деревянной птицей выгнать «ужасного негодяя». Вещи, которые обычно подвластны кукловоду, выходят из-под его контроля. Все это время кукует кукушка, происходящее выглядит так, будто герой сошел с ума. Также вторичен по отношению к миру людей – мир игрушек: в своем музее они готовятся к вечеру художественной самодеятельности, который проходит во дворце пионеров. В финале советские школьники поют песню, восхваляющую труд, благодаря которому страна счастливо живет уже двадцать лет, вместе с ними выступают игрушки–«трудящиеся», представители разных профессий (матросик на корабле, машинист на паровозе, трактористы и летчики), куклы танцуют народные танцы, что показывает многонациональную культуру СССР. «Итальянских» героев из сказки Толстого там принимают, а по

отношению к Карабасу применяют «военную силу» – стреляют из игрушечного танка [Там же].

В 1941 году выходит книга Данько «Побежденный Карабас». В ней представлена история создания продолжения истории о Буратино, то есть пьесы «Буратино у нас в гостях». Рассказчик прочитал «Золотой ключик, или Приключения Буратино» А.Н. Толстого «пять раз с начала и пять – с конца, три раза вдоль и два поперек!» [Данько, 1989: 8] и однажды, придя в театр слишком рано, то есть пока актеры не вошли в роль, встретил героев этой сказки, которые рассказали ему, что было после открытия кукольного театра «Молния» [Там же].

Маски комедии дель арте остаются в своих ампулах, но обретают новую отличительную черту – трудолюбие. Первым появляется Буратино: шут сидит наверху, над ним светит яркая лампочка, мальчик сбивает ложкой «гоголь-моголь» (блюдо из яиц, значит, желто-белого цвета) в серебряном стаканчике и тем самым издаст звон, даже тень его носа смешно пляшет на стене; увидев папу Карло, он быстро съезжает по перилам прямо ему в руки. Все это соответствует настроению и характеру веселой маски. Кукла вспоминает, как когда-то бедный шарманщик накормил его луковицей, а теперь он кормит его (также, как мы помним, голодный Буратино хотел съесть яйцо, но оттуда вылупился птенец, сейчас он приготовил блюдо из яиц [Толстой, 1960, т. 8]), – то есть ситуация, представленная в оригинальной сказке, переворачивается, в СССР все живут в достатке. Гость замечает, что «любимец» публики «ничуть не заважничал от громкой славы» [Данько, 1989: 9] (это делает его подходящим для того, чтобы быть героем советской литературы).

Домик Мальвины так же находится в идиллическом месте, окруженном темным лесом. Луна и солнце светят одновременно (время там будто застыло). Но в отличие от сказки Толстого, «волшебность» устраняется, папа Карло одергивает Буратино, который врет гостю, что, чтобы попасть туда, нужно переправиться на лодке на другой берег, «идеальное пространство»

оказывается декорациями на сцене. Вместо аристократического чаепития – праздничное, можно сказать, советское застолье, готовятся более сытные блюда, правда, из растительных ингредиентов: «расстегаи из лепестков георгина, ананасные котлеты, оладьи из одуванчиков» [Там же: 10]. Мальвина, как это уже произошло в пьесе «Буратино у нас в гостях», стала самостоятельной, и потому хозяйничает на кухне вместе со своими помощниками-животными, но, оставаясь той же нежной куклой, она стряпает торт из чайных роз, раскатывая тесто хрустальной скалкой. Пьеро, как обычно, поэт и хочет показать «читателю» свои новые стихи. К празднику кукла подписывает плакат (типично советское явление). Конечно, герой так же неловок: слезая со стремянки, он роняет кисть, опрокидывает ведро, и «малиновая» краска выливается на сову, белый паяц скатывается «с лесенки кубарем» (в отличие от Буратино, его движение характерно направлено вниз) [Там же].

Как в сказке Толстого куклы решают играть спектакли о самих себе, так и здесь они уговаривают «читателя» создать для них и про них «новую сказку». Буратино уверяет его, что все, кто читают, способны стать писателями, ему не нужно ничего выдумывать, а только записать рассказ папы Карло о том, как они попали в СССР (в тот день они как раз отмечали юбилей этого события) [Там же]. С одной стороны, предложенная идея похожа на план создания официальной советской литературы, с другой, таким же образом мистифицирует свой текст Толстой, говоря, что «Золотой ключик, или Приключения Буратино» возник на основе его воспоминаний о прочитанном когда-то «Приключений Пиноккио. Истории деревянной куклы» Коллоди. Данько, как и автор истории Буратино, создает и пьесу, и повесть о новых приключениях героя, однако без существенных различий в содержании.

Использовано много других интертекстуальных отсылок, например, последняя глава «Побежденного Карабаса» называется «Самая коротенькая» [Там же: 126], так говорили о мыслях деревянного мальчика. Дверь остается

таким же знаковым элементом, как и в сказке «Золотой ключик, или Приключения Буратино»: ручка на двери важного Помилиуса, скорчив рожицу, пыталась прогнать незваных гостей, на входе в дом Люмнилиуса висит надпись, будто здесь живет самый добрый доктор; дверь, над которой написано «Посторонним вход воспрещается!», оказывается волшебной: переступив порог, рассказчик становится «своим» и начинает понимать «собачий язык»; путь к кукольному театру идет через тот же темный коридор и узкую лестницу с шаткими перилами. Главное, «Золотой ключик, или Приключения Буратино» А.Н. Толстого известен в СССР и уже есть экранизация (к моменту появления повести Данько создан фильм 1939 года режиссера А.Л. Птушко): Карабас Барабас обнаруживает свое изображение на плакате. Будучи здесь «реальным» человеком, он обвиняет «непослушных» кукол, будто они «выболтали» советскому автору произошедшую историю: выходит, что актеры комедии дель арте «первичнее» литератора. Именно дети знакомят взрослых с этой сказкой, после чего они помогают им спасти любимых кукол и прогнать злодея. Кульминацией, аналогично тексту Толстого, становится открытие театра папы Карло, но уже внутри дворца пионеров, в котором проходит «парад» его новых игрушек [Там же].

По закону Тарабарской страны: «богачи должны быть важными, бедняки – грустными, а смеяться никому не позволено!» [Там же: 15], поэтому театр папы Карло закрывают, и герой заболевает. После того, как лесные доктора ставят диагноз, оптимист Буратино сразу придумывает: «Дома сидеть – счастья не видать. Давайте пойдем по свету. Станем спрашивать встречных и поперечных, заглянем во все норы и закоулки» [Там же: 22]. В их стране все печально: заросшие бурьяном поля, грязные улицы, разрушенные дома, бродящие без цели голодные дети, которых вороны принимают за огородных пугал. Будучи куклами, друзья узнавали о счастье у разных предметов, но даже те потеряли то, ради чего можно жить: фонарь плачет ржавыми слезами из-за того, что он давно не может «ярко

светить», ведь никто не наливает в него керосин, сломанные часы больше не могут жить «в ногу со временем». Наивный Пьеро надеется на клевер с четырьмя листочками, который по легенде приносит счастье [Там же].

Как и в предыдущем тексте, Мальвина первая отправляется в идеальную страну, после того, как увидела детей, явно отличающихся от тарабарских бродяг: они с красными галстуками на шее, «деловитым шагом» шли на корабль (учитывая, что в пьесе сказано, что это «испанские пионеры», то вероятно, отправляя в СССР, их одели в соответствующую форму). Пудель подсказывает, что такой пароход с красным флагом забирает детей из стран, где им плохо живется, и увозит «в далекий, счастливый край!», то есть в Ленинград. Когда одна маленькая девочка заплакала, мальчик объяснил ей, что их «домик» разрушен, а в той стране «много хороших домиков» [Там же].

Коммунистическая страна СССР сопоставляется с «тарабарской», то есть с западной буржуазной страной, в которой правит король. Советское пространство представлено как «правильное». Граждане живут в достатке, все относятся друг к другу с уважением, даже черный пудель Артемон может прийти в буфет и купить много мясной еды (как оказалось, куклы посылали его за фруктами). Люди думают не только о себе: папа Карло делает замечание его «собачьему» эгоизму и излишней запасливости, ведь здесь ни у кого нет нужды откладывать на «черный день». В Тарабарии Карабас Барабас жил во «дворце», который давно уже стал трущобой, несмотря на богатства синьора (это обусловлено не только отношением к дому хозяина, но и положением дел в государстве). «Старые часы» в доме старушки сравнивают иностранца с пьяницей барином, бившим своего слугу. Лиса Алиса чистоплотна, но думает только о своей красоте («дело время, а туалету – час» [Там же: 42]). В «нормальном» месте приедем некомфортно, «тошно», ведь «уютнее» тесные разваливающиеся дома, вонь, грязь, кривые переулки: «А здесь были просторные улицы, прямые, как стрела. Дома на них были светлые и стройные» [Там же: 44], даже солнечный свет

Ленинграда слишком яркок. Люди идут «бодро и весело», держат головы прямо, никто не кланялся приехавшему «господину», а тем более не боялся его, прячась в подворотни. Злодеи селятся на краю города, но для этого им пришлось много идти (сначала по длинным шумным улицам, а потом мимо стройки), прежде чем в переулке обнаружить старый домик [Там же].

Будучи чужаками, «гости» выдают себя за других и льстиво общаются с людьми. Воспитанные советские граждане всегда помогают друг другу, и потому не сразу замечают скрытых врагов. Но вещи в доме, с которыми Карабас, как и с куклами, грубо обращается, сразу понимают, что его надо прогнать. Так же быстро находит рыжую преступницу дрессированная овчарка Друг, чей хозяин – доктор. Советские врачи, в отличие от «тарабарских», ответственно выполняют свою работу (из-за чего нельзя соотнести их с героями комедии дель арте, здесь они «настоящие»). Причем в случае с такими притворщиками «лечение» заключается в том, чтобы устранить ложь: так, после укусов Алису отправляли поставить прививку, но тогда бы все узнали, что она лиса, а в финале именно доктор снимает человеческую маску с мордочки обманщицы [Там же].

Связь героев Толстого с прототипами деятелей искусства Серебряного века стирается. В последующих советских произведениях Карабас злодей не потому, что он жестоко обращается с актерами его театра, как Мейерхольд, в творческом эксперименте которого люди на сцене будто превращались в марионеток, а потому что директор – собственник, представитель буржуазного мира, и, как все богачи, обманщик (теперь он не «доктор кукольных наук», а «барин»). Любовный треугольник между масками устраняется, их задача – спасти мастера Карло, который здесь стал создателем не только Буратино, как это было в оригинальной сказке, но и других масок. Узнав, что Мальвина сделана его руками, пионеры приглашают кукольника, чтобы он обучил их этому искусству. Рассказав свою историю, шарманщик заключает, что в этой стране они обрели счастье, потому что занимаются нужным и любимым делом. В Тарабарии веселые

уличные представления могли смотреть только свободные «босоногие, оборванные, чумазые малыши»[Там же: 14], ведь «богатенькие» или сидели в замке, или ехали в карете, и потому царапали и кусали своих нянек, не пускающих их на площадь. В советской стране все равны, и «дворец пионеров» открыт для всех. Маски теперь в большей степени куклы и, вместе с этим, друзья пионеров, чем марионетки/актеры: Мальвина, чтобы попасть на корабль, становится игрушкой для девочки Аниты, героини не шевелятся в магазине игрушек, Буратино торжественно встречают в музее игрушек. Но если с советскими детьми им безопасно, то, чтобы освободиться от властного Карабаса Барабаса, деревянный мальчик показывает, что он живой[Там же].

Комедия дель арте становится менее заметна, но все равно «прочитывается». Мальвина на ходу придумывает песенку (элемент импровизации), потом, как акробатка, идет по канату, чтобы сойти с корабля на берег. Как и в текстах модернистов, «Коломбина» идеализирована: именно эта маска находит «счастье», причем существующее где-то вдалеке, а ее качества, которые сформировались, когда она стала Мальвиной в сказке Толстого, подходят под критерии «правильного» советского человека (за исключением «капризности», «властности»). Также кукла отдалена от других героев, из-за чего становится объектом достижения, с ней связано «небо» и «море» (те же голубые цвета), а потом «дворец пионеров» (если в пьесе героиня ездит на тракторе, здесь она кормит рыб в красивом аквариуме, который стоит в комнате, освещенной будто «лунным» светом). Ласточка, посланная Мальвиной вместо телеграммы, не только еще более соответствует образу Коломбины, но и является вестником, прилетевшим из «той самой» страны; пока девочка с голубыми волосами плывет туда на корабле, птица сопровождает ее друзей, летящих на самолете. Мальвина первой соединяется со всем «советским», а значит, «идеальным». Из героя-декадента Пьеро превращается в мечтателя. Как и раньше, он стремится к Коломбине, но здесь она сливается с образом счастливой спокойной жизни (осуществимой в советской реальности), которая представляется поэту во

снах. Меланхолик теперь способен выполнять свои обязанности, но меньше участвует в приключениях, так как обычно ждет своих друзей и спит [Там же].

Буратино, даже по сравнению с пьесой «Буратино у нас в гостях», ведет себя менее дерзко, но все же остается героем-трикстером: узнав, что Мальвина уехала, он обзывает друзей «плаксами», а затем плачет сам, стесняется попросить у папы Карло дать им самолет. Нельзя сказать, что это переложение качеств Пьеро, скорее, главный герой должен стать более подходящим для примера советским детям, но он такой же выдумщик и весельчак, как они. Арлекинство становится ребячеством: Буратино встает на голову и дрыгает ногами от радости, скачет на одной ноге, разыгрывая папу Карло, вместе с Артемоном пляшет, «как безумный» [Там же].

Комедия дель арте «элитарного» типа рецепции продолжает развиваться вне официальной литературы. Заметим, что она «возвращается» после ухода Сталина, произведения Ахматовой и Бродского появляются в 1960-е годы во время правления Н.С. Хрущева (1953–1964). «Оттепель» дала надежду на свободу творчества, но репрессивная система осталась. Следствием стало «двоемыслие», при котором «ритуально» выполнялись необходимые действия и говорились правильные слова, но думали и обсуждали между собой по-другому [Лейдерман, 2003].

В 1940 году, спустя 17 лет полной цензуры, выходит сборник «Из шести книг» А.А. Ахматовой, публикации которого способствовал А.Н. Толстой. Более того, как сказано Г.Ф. Александровым и Д.А. Поликарповым в докладной записке А.А. Жданову от 19 октября 1940 года, писатель «популяризирует» поэта тем, что предложил ее кандидатом на Сталинскую премию [Толстая, 2013].

А.А. Ахматову принимают в Союз писателей, она начинает писать «Поэму без героя», но перед этим все же переживает тяжелые события в 1938 году: разрыв с Н.Н. Пуниным и арест сына, Л.Н. Гумилева, родившимся как раз в 1912 году. В то же время поэму интересно обрамляют поездки в

Италию: сначала в 1910–1912 гг., а потом в 1964 [Русская литература XX века..., т. 2, 2005].

Проанализируем произведение 1961 года. В вопросе диалогичности эпохи можно отметить заимствование строфики у М.А. Кузмина [Там же]. В поэме два переломных исторических периода: маски – призраки из прошлого поэта (1913 г., перед Первой мировой войной) приходят к героине на Новый 1941 год (начало Великой Отечественной войны). «Венеция» переносится в пространство Петербурга. Ряженные вызывают страх: среди демонических Фауста, Дон Жуана, Дориана, Иоканаана, Глана, появляется Дапертутто, т.е. Доктор (прототип – В.Э. Мейерхольд, который имел соответствующий псевдоним) [Ахматова, 1998]. Отнесение данного героя к типологическому ряду соблазнительей и убийц нестандартно, потом сказано про его «арапчат» (рабов), однако мы понимаем, что имеется в виду постановка режиссером «Дон Жуана» Мольера, в которую введены эти персонажи [Тихвинская, 2005].

Прообразом белокурой Коломбины является О.А. Судейкина. Пространство: белый, зеркальный зал. Персонаж неосязаем (сомнения героини, жила ли подруга), идеализирован и связан с мотивом весны (сравнение с картиной «Весна» (1482) Сандро Боттичелли), что отсылает нас и к Италии эпохи Возрождения (родина – комедии дель арте). Однако героиня еще и «козочка», которую через призрачные ворота притащил кто-то рыжий, что говорит нам об арлекинских чертах: бубенчики, рожки [Ахматова, 1998]. Это воспоминание об известной роли актрисы в спектакле (1912) Б.Г. Романова. Мы о нем уже говорили при анализе «Вторника Мэри» (1921) Кузмина: представление не понравилось зрителям, вовремя него умер композитор И.А. Сац [Тихвинская, 2005]. Предполагаем, что в поэме этот случай тоже имеет значение. Коломбина в паре с «суеверно» влюбленным (т.е. героиня снова обожествлена), исчезающим из памяти, Пьеро (прототип – В.Г. Князев) со слезами ревности на глазах [Ахматова, 1998].

Мотив рокового любовного треугольника усиливают перечисленные выше персонажи: Иоканаан и Глан. История первого будто совпадает с сюжетом Пьеро (т.е. В.Г. Князева): в пьесе Оскара Уайльда «Саломея» (1894), стражник, увидев измену возлюбленной с пророком, совершает самоубийство [Уайльд, 1993]. Во-первых, в 1908 году одноименная пьеса ставилась Н.Н. Евреиновым в театре В.Ф. Комиссаржевской [Тихвинская, 2005]; во-вторых, у Ахматовой была близкая подруга Саломея Николаевна Андроникова, с которой они познакомились позже, в 1916 году [Русская литература XX века..., т. 2, 2005].

Образ Судейкиной-«Коломбины» составляет еще несколько деталей. Помимо профессии актрисы, она шила куклы, известно отношение ее мужа Судейкина к ней, который красиво и необычно ее одевал. Также добавляет ей особый романтизм – любовь к птицам [Мок-Бикер, 1993].

Героиня поэмы называет Коломбину своим двойником. В таком случае это можно рассмотреть через житнетворческий текст А.А. Ахматовой. Миф об императрице предполагает недостижимость, а также власть (в том числе постоянные «вызовы» друзей к себе); «мрамор» в поэзии – помимо белого цвета, статичность и мертвенность в том числе [Жолковский, 1995].

В отличие от А.Н. Толстого, А.А. Ахматова негативизирует его образ в 1960-х годах, после публикации его Полного собрания сочинений (1947–1953), в котором в 1-ом и 15-ом томах напечатаны произведения 1910-х годов, что более заинтересовывает читателя, чем современники Ахматовой, находящиеся под запретом. Поэта не устраивает, что Толстому «позволена» тема Серебряного века [Толстая, 2013].

В 1960 году состоялось первое публичное выступление И.А. Бродского (14 февраля, чтение стихотворения «Еврейское кладбище около Ленинграда» (1958)). В 1961 году происходит знакомство молодого поэта с А.А. Ахматовой [Лосев, 2008]. И далее он пишет поэму «Шествие», в которой каждый персонаж несет свою идею. Их мысли изложены в форме романсов, за счет чего придается мистерийный характер. Среди масок

Гамлета, Дон-Кихота, Лжеца, Вора и других появляются скитающиеся балагуры Арлекин и Коломбина. На тот момент они в омрачающем Петрограде (т.е. Санкт-Петербурге). Первый размышляет о жизни и смерти. Вторая описывает его, своего мужа. Он только выглядит простаком: «чуть-чуть» мудрец, хитрец, чудак, который знает все; ему нужны не успех и слава, а любовь и его верная жена. Но в последнее время шута беспокоит смерть, о которой он думает, смотря на небо и летающих с «железным» свистом птиц [Бродский, 2011].

Последующие года оказались поворотными в жизни Бродского. В 1962 году он получил признание от А.А. Ахматовой (по случаю чтения «Большой элегии Джону Донну»), что стало частью собственного мифа поэта – моментом инициации. Позднее автор «Реквиема» встала на защиту принимала гонимого. В 1962–1963 годах Бродский оказывается в любовном треугольнике, окончившимся предательством М.П. Басмановой и друга Д.В. Бобышева. В мемуарах последнего, «Я здесь: Человекотекст» (2003), ситуация описана с отсылкой на сюжет П.С. Рогожина–князя Мышкина–Настасьи Филипповны из романа «Идиот» (1869) Ф.М. Достоевского, в то время как в лирике Бродского вплоть до 90-х годов возлюбленная соотносится с Беатриче из «Божественной комедии» (1321) А. Данте [Лосев, 2008].

Далее выходит критическая статья «Окололитературный трутень» (1963) Я.М. Лернера, А. Ионина, М. Медведева, в которой использованы строки из поэмы «Шествие», а также из «Солидарности», авторство которой принадлежит его «противнику» – Д.В. Бобышеву. В итоге И.А. Бродского осудили (по мнению многих, ложно) за «тунеядство», за чем последовали психиатрическая больница (необходимость поставить диагноз – понимаем, как «колпак дурака» Арлекина), попытка самоубийства (1964 г.), тюрьма, и, наконец, вытеснение из советского пространства, а затем новый период – жизни в эмиграции [Там же].

После эпохи Хрущева наступает брежневский период. Время правления Л.И. Брежнева (1964–1982) называется «эпохой развитого социализма» и ставится в параллель сталинизму, другое название – «эпоха застоя» [Лейдерман, 2003]. Именно тогда «возвращается» ставшая канонично советской сказка о Буратино, однако при внешней неизменности формы, меняется подтекст, в том числе его идеологическая направленность.

К 70-м годам выросло поколение, детство которого пришлось на времена, когда история о Буратино приобретала все большую популярность. И, если произведения Данько созданы на основе впечатлений взрослого человека, то последующие будто возникли из детских воспоминаний, что еще более соотносимо с тем, как появился текст Толстого. В 1975 году выходит «Вторая тайна золотого ключика» авторов А.В. Куммы и С.В. Рунге – сценаристов студии «Союзмультфильм». Традицией рецепции «Золотого ключика, или Приключений Буратино» в литературе становится название текста-источника вместе с именем писателя, что еще более подчеркивает его «всеизвестность» [Кумма, Рунге, 1992].

Новые смыслы, заложенные в произведения позднесоветского времени, изложены в статье А. Прохорова «Три Буратино: эволюция советского киногероя», в которой проанализированы три главные экранизации «Золотого ключика, или Приключений Буратино» А.Н. Толстого. Выше мы уже представили «Золотой ключик» (1939) А.Л. Птушко. Также стоит уделить внимание фильму предыдущей эпохи – «Приключения Буратино» 1959 года режиссеров Д.Н. Бабиченко и И.П. Иванова-Вано [Прохоров, 2008].

Фильм периода хрущевской «оттепели» описан в разделе «Буратино родился». Это время истории СССР – возвращение к ленинским идеалам после «сталинских преступлений» через снижение культа большой государственной семьи и «разрешение» индивидуального. Педагогика вернулась к концепции свободного детства, оставив строгое воспитание. Буратино – ребенок/творец, при этом иерархия сохраняется, он уважительно

относится к старшим и подчиняется им. Однако на первый план выходит юмор [Там же].

В части под названием «Буратино жив, а Союз уже нет» сказано о двухсерийном телевизионном фильме 1975 года «Приключения Буратино» режиссера Нечаева. Эта экранизация появилась в эпоху брежневского «застоя», вместо «социализма с человеческим лицом» – «гуляш-социализм»: люди общества потребления готовы терпеть тоталитарный режим ради материального достатка. Политизированный кинематограф сменило развлекательное телевидение. По выражению Теодора Адорно это «культурная индустрия»: человек деиндивидуализируется и тем самым поддерживается стабильность авторитарного режима, перефразируя Т.И. Заславскую, Л.Д. Гудков назвал такого человека-приспособленца «лукавым рабом» («Россия – “переходное общество”»). Детство стало аллегорией «подчиненного состояния взрослых советских граждан» (К. Келли, «Маленькие граждане большой страны: Интернационализм, дети и советская пропаганда») [Там же: 172].

Школьный фильм обрел социальную проблематику, а сказка-мюзикл стала жанром, в котором маленький герой-плутишка может обвести вокруг пальца весь мир взрослых. Герой Нечаева – «трикстер-пересмешник». Прохоров приводит слова М. Балиной: Буратино не циник, а киник, легко воспринимающий мир, просто не «играющий» по его правилам, герой «постоянно заново придает значение миру, который он постоянно разрушает и создает» [Там же: 173]. Со стороны режиссера утверждать существование идеального мира в позднесоветский период было невозможным, что таится за «заветной дверью» неизвестно никому из героев. Нечаев создает амбивалентную концовку: куклы вроде бы попадают в «настоящее», ведь оно уже совершенно, но «реальность» безнадежно бесцветна, иначе говоря, безжизненна, поэтому они уходят обратно в «цветной» сказочный мир [Там же].

Во «Второй тайне золотого ключика» Куммы и Рунге, тексте последних советских лет, кроме высмеивания «буржуазии», очевидна ирония относительно идей коммунизма, а также репрессивной системы. В Тарабарской стране все решают «связи» и деньги. Карабас Барабас дает взятку своему родственнику «чуть ли не министру» Шарабану Барабану, и театр папы Карло закрывают будто бы из-за того, что они смеются над королем и всеми министрами, а, главное, работают, не имея диплома; Буратино не берут в школу, ведь для того, чтобы наполнить голову знаниями, нужен «полный кошелек»: директор школы советует деревянному мальчику, не портить свою «звонкую», то есть пустую, голову знаниями, из-за которых могут возникнуть «дерзкие мысли», а пойти трудиться, это нужнее обществу (иначе говоря, люди должны быть марионетками). Многие безграмотны (например, солдат держит текст вверх ногами и, шевеля губами, только водит по нему глазами), и именно писарь, которому было поручено переписать указ о передаче театра Барабану и Барабасу, предупреждает кукол, чьи представления он так любил смотреть, об опасности [Кумма, Рунге, 1992].

Обыгрывается жизненная проблема найти работу. Несмотря на то, что ленивые богачи готовы платить за выполнение простых бытовых задач, их требования не логичны, например, для того, чтобы открывать и закрывать калитку, нужно обладать высокими нравственными качествами, в формулировке которых можно узнать критерии «правильного» советского человека: быть «честным, аккуратным, старательным, упорным, точным, вежливым, внимательным, приветливым, сообразительным и симпатичным» [Там же: 43], и более того, иметь диплом. Человека заменяет механизм (ситуация явно актуальная для индустриального века): спустя два дня господин покупает для калитки специальный аппарат, и потому увольняет куклу. В Тарабарской стране бедняки построили себе город из мусора – единственное, что им дает власть, чтобы они не взбунтовались. «Картонность» делает «Картонвиль» похожим на театр с его декорациями. Добрые, простодушные, трудолюбивые жители города, конечно, близки

артистам народного театра. Там же живут мастера, как кукольник Карло: кузнец, зеленщик, уже знакомый столяр Джузеппе, но их труд мало ценится [Там же].

Кроме Буратино, другие маски почти не участвуют в действии: каноничные образы «подстроены» под новое время. Деревянный мальчик здесь неожиданный обжора и соня. Папа Карло замечает, что он чересчур наполняет свой желудок, а голова остается пустой, и потому отправляет «сына» в школу, чтобы не говорили, что он все такой же «чурбан»; на этот раз сам герой настроен серьезно и даже спит с новыми портфелем и азбукой; образование он, наконец, получает, но только когда ему, ради собственной выгоды, помог Карабас. В том, как Буратино использует полученные навыки, чувствуется насмешка: кукла читает кино-афиши (причем до того, как он попал в школу), газеты, о том, что появилась банда преступников, грабящая банки, а выполнять арифметические задачи ему скучно, ведь он уже научился считать деньги, работая в театре, находясь в постоянных приключениях, мальчик «делит и умножает» уличных кошек [Там же].

Образ главного героя все так же выразителен, интересной чертой его речи становится выделенный звук «р», будто делающий его более уверенным и звучным. Красный шут привык говорить «правду»: в отличие от его «романтичных» друзей, он понимает, что «картонный город» – помойка, тем более его длинный нос лучше чувствует запахи. Озорник, как обычно, энергичен, в этом тексте причиной его активности становится «зарядка» – как известно, культивированная в СССР как обязательный элемент дня. Будто подшучивая над самой идеей физических упражнений, которые помогают человеку лучше жить, он советует Пьеро, плачущему от усталости, заниматься по утрам. После известия о закрытии театра, Мальвине становится дурно, белый паяц не удерживает ее и тоже валится с ног, для Буратино – не время падать в обморок, ведь надо «драться», в этом его поддерживает храбрый Артемон. Герой-трикстер снова побеждает грабителя Карабаса, притворяясь его сообщником, и тем самым спасает бедных, также

он звонит в тюрьму, говоря от лица директора театра, и освобождает невинных людей. Оказывается, золотой ключ открывает все двери («вторая тайна»), это делает саму маску еще более универсальной [Там же].

У Буратино появляются помощники – его двойники. Так как в Тарабарии необходимы «родственные связи», папа Карло создает для деревянного мальчика брата – железного Ферручино, которому из водопроводного крана тоже делают длинный блестящий нос; мальчики, конечно, обзывают друг друга «неотесанным поленом» и «ржавой бочкой». В подземелье замка, оказывается, давно сидят их железный дед и деревянный дядя. А чтобы не заблудиться в замке, маска придумывает нарисовать на стенах таких же «веселых человечков», как он [Там же].

Пьеро, как обычно, связан с искусством: герой пробовал поступить в художественное училище; увидев в трущобах руины древнего города, настроился на «поэтический лад». Однако в новых условиях «поэт» становится публицистом и пишет газетные статьи-«разоблачения» злодеев. «Воспитанность» девочки с голубыми волосами Буратино называет на «советский манер» «солидарностью» – слово, обычно используемое в политическом контексте. Идеальность Коломбины, как это произошло у Толстого, превратилась у Мальвины в излишнюю правильность: из-за того, что она запретила озорнику свистеть, дую в круглое отверстие золотого ключика, так как это «неприлично, некрасиво и негигиенично» [Там же: 64], и если девочка на чем-то настаивала, стоило согласиться, иначе «запилит» (игра слов на основе «деревянности» кукол), главную ценность потеряли. Будучи «модницей» в сказке Толстого, здесь она хотела научиться шить [Там же].

Из комедии дель арте обнаруживаются следующие моменты: маски импровизируют стишки, смешивая, как это было свойственно народным артистам, «политику» (здесь читаемо «советскую») и «театральность»: «Был я р-раньше беззаботный, / Беззаботный, это – факт! / А теперь я – безработный /Затянувшийся антр-ракт!» [Там же: 42]; либо обсмеивая другую

опасную ситуацию: «Хоть я сделан из полена, / Но на мне не жарить мяса / Чудом вызволен из плена, / Я бежал от Карабаса / От такого, от сякого! / Не видать ему жаркого! / Пой, веселый Буратино, / Тара-тина, тара-тина!..» [Там же: 53] (песни Буратино). Карабас Барабас так же носит прозвище «доктор кукольных наук», данное им Толстым, но Доктором, который не лечит без оплаты, становится и синьор Доктриниус, директор школы, ведь и образование недоступно беднякам [Там же].

Буратино приобретает особую популярность, когда в 1975 году появляется фильм-мюзикл «Приключения Буратино» (режиссер Л.А. Нечаев). Как это свойственно песням, они запомнились советским зрителям. Авторами текстов стали Ю.С. Энтин и Б.Ш. Окуджава, композитором – А.Л. Рыбников. Вступительную песню «Бу-ра-ти-но!» исполняет Н.А. Бродская. Поэт делает акцент на известности героя сказки Толстого: «Кто доброй сказкой входит в дом? / Кто с детства каждому знаком? / Кто не учёный, не поэт, / А покорил весь белый свет, / Кого повсюду узнают»; «Он окружён людской молвой»; «Все песенки о нём поют»; «Таких, как он, повсюду ждут» [Энтин, 2007: 39]. Именно простота делает маску уникальной и универсальной одновременно. Так же, как куклы выкрикивают имя Буратино, впервые пришедшего в театр, знают ответ на повторяющийся вопрос «Скажите, как его зовут?» дети. То, что его имя произносится по слогам (так обычно учатся читать), соотносится с тем, что Буратино по дороге в школу продал свою азбуку, чтобы попасть в театр. Герой – друг всех ребят: «Он не игрушка – он живой!» [Там же: 39], такой же непоседливый, ведь он шут, у которого все «наоборот»: «На голове его колпак, / Но окопачен будет враг» [Там же: 39], вместо кулаков деревянная кукла показывает свой длинный нос, дразня злодеев, и всех смешит до слез [Там же].

Пока папа Карло делает Буратино из живого полена, в песне (исполнитель Н.Г. Гринько) он выражает надежды на свое создание, которое, как ему кажется, имеет свою миссию: деревянный человечек станет ему

добрым «...помощником под старость и на радость вам»[Окуджава, 1993: 168], вместе с которым он безвозмездно научит радоваться тех, у кого что-то не складывается в жизни, тем самым спасет «нас от печали, от нужды излечит» [Там же: 168]. Избранность главного героя подтверждается тем, что в его руки попадает ключ от счастья, ему его отдает черепаха Тортилла. Ради этого плута долгожительница решает на время забыть про свою обиду на человека-живодера, лишившего ее семьи. Буратино заставляет ее вспомнить молодость, и черепаха, с высоты прожитых лет, советует ему ценить свою юность и не ограничивать себя. Об этом «Романс Тортилы» (голос Р.В. Зеленой): «Был беспечным и наивным / Черепахи юной взгляд, / Всё вокруг казалось дивным / Триста лет тому назад / Юный друг, всегда будь юным, / Ты взрослеть не торопись, / Будь весёлым, дерзким, шумным, / Драться надо – так дерись! / Никогда не знай покоя, / Плачь и смейся невпопад, / Я сама была такою / Триста лет тому назад» [Энтин, 2007: 41]. Буратино, действительно, на пользу использует свои качества; в финале, благодаря великому озорнику и плуту, как его называет Папа Карло, старик начал верить в чудеса, а куклы обрели свободу [Там же].

Некоторые песни являются дополнением к основному тексту, по мотивам которого снят фильм. Например, такова «Песенка фонарщиков» в исполнении вокально-инструментального ансамбля «Верные друзья». В словах Окуджавы заложен смысл, являющийся моралью, как правило, любой сказки: свет победит тьму. Здесь эта метафора буквализована: лампы на улицах зажигают фонарщики. В их припеве будто выражена советская идея (по Паперному характерная для культуры 2 1930-х годов) обеспечить светлое будущее: «Шагаем вслед, вслед, вслед, / Туда, где тень, тень, тень / Да будет свет, свет, свет / Как будто день, день, день» [Окуджава, 1993: 166]. В отличие от «закрытой» культуры 1, здесь все должно быть ясным и любая тайна, покрытая мраком, будет разгадана. Такова установка и главного героя, который отказывается отчаиваться и привык смеяться в лицо смерти.

В фильме образ влюбленного в Мальвину поэта Пьеро еще более обыденный. В этом смысле показателен один из текстов Окуджавы, который не вошел в экранизацию: в кино пародия на декадентов почти не заметна. В «Первой песенке Пьеро» печальный герой выражает надежду на встречу с «Коломбиной». Так же, как у Толстого, в его сочинениях видны приемы поэтов Серебряного века: в каждой строфе слово «мандолины» вынесено на отдельную строку. Автор смеется над пассивностью Пьеро, который представляет, что если Мальвина окажется в беде, то тогда он спасет ее, но пока с ней ничего не происходит. Сначала поэт придумывает более драматичные ситуации, в которых девушка с голубыми волосами будет в опасности – огонь или снежная лавина. В комедии дель арте символистского периода это читалось бы как метафора, означающая страстного Арлекина и холодного Пьеро, но в детской советской литературе напряженность любовного конфликта устраняется настолько, что в текстах позднесоветского времени этот мотив становится пародийным: певец готов был бы спасти Мальвину от ангины. Пока что героиня в безопасности, воздыхатель лишь просит, чтобы она была воспета в музыке [Там же].

Другая песня белого паяца – «Серенада Пьеро», которую исполняет Т.М. Осмоловская. Для рифмы к слову «Мальвина» остаются слова, относящиеся только к обычной жизни – малина и ангина, что делает любовную серенаду комичной. Как типичный романтик, Пьеро обещает сделать то, что невозможно, но находит глупые «оправдания»: он может достать утреннее солнце, но не хочется рано вставать / достать луну, но ночью надо спать / отыскать край света, но не знает, где узнать адрес [Энтин, 2015, т. 2]. От комедии дель арте элитарного типа рецепции остаются некоторые символистские образы (например, «соблазнительная» луна), но вне ситуации любовного треугольника, а значит, вне соперничества с Арлекином, Пьеро перестает бороться за «Коломбину», здесь она не является по-настоящему недостижимой.

Так как фильм относится к позднесоветскому времени, образ Карабаса начинает двоиться, и помимо пародии на Мейерхольда, в большей степени проявляется «силуэт» И.В. Сталина в связи с репрессивной системой, которая сформировалась за время его правления. В «Песне Карабаса и кукол» (исполняет В.А. Этуш и детский ансамбль) хозяин театра – «властелин счастливых кукол и полновластный режиссер» [Окуджава, 1993: 170]. Примечательно, что в фильме первые строки заменены на фразу о том, что директор театра любит своих «актеров» как собственных детей. При нем марионетки не жалуются: «Как сладко нам жить под его бородой! / И он — никакой не мучитель, / а просто наш вождь и учитель!» [Там же: 170]. Только без его присутствия «подчиненные» говорят правду о нем: «У Карабаса страшный бас / и страшная гримаса / Страшней, чем этот Карабас, / не сыщешь Барабаса / Он страшен так, что страх берет, / и нет страшней чудовищ / А если плетку он возьмет – его не остановишь» [Там же: 185] («Куплеты Карабаса Барабаса»). В то же время, как это сформировалось в «продолжениях» о Буратино, Карабас остается алчным человеком: герой готов унизиться и признать, что он подлый и гадкий, лишь бы достичь своей цели и получить желаемое, а именно богатство [Там же].

Можно заметить, что в 70-е годы Буратино становится одиноким, чем напоминает декадентскую традицию и образ Арлекина, разрушенного внутри, постоянно конфликтующего с миром, омраченным неизвестностью. Это явно соотносится с атмосферой эпохи: «товарищество» осталось в прошлом, люди предчувствуют грядущие изменения, но воспитанные верить в светлое будущее, сохраняют оптимизм. Данная идея выражена в Буратино, идущем вперед, несмотря на непредвиденные обстоятельства и свое «незнание». Вероятно, с этим изменением связано внезапное появление красного шута и, соответственно, «возвращение» и трансформация комедии дель арте «элитарного» типа рецепции.

Пока итальянская традиция продолжала существовать, превратившись в детскую сказку про Буратино и его друзей Пьеро и Мальвину, в детской

литературе, в 1975 году на российской эстраде возникает, казалось, забытый Арлекин, названный на итальянский манер – «Арлекино». Автором текста является Б.В. Баркас, исполнитель – Алла Борисовна Пугачева. Как и в случае с писателями, обратившимися к теме масок, «инициация» случается и с будущей народной артисткой СССР: за эту песню она получает золотую статуэтку Орфея и начинает сольную карьеру. Учитывая, что Арлекин пришел к нам из другой культуры, стоит отметить, что в этот период певица становится всемирно известной [Беляков, 2009].

Комедия дель арте в том виде, в котором была сформирована в литературе «элитарного» типа рецепции, вошла в массовую культуру. Текст Баркаса насыщен демоническими мотивами: огонь, опасность, бесцельность существования, замкнутое пространство. В отличие от других артистов цирка, гаер выступает только в перерывах между основными номерами, то есть его время ограничено. Арлекин, как обычно, потерян и переживает внутренний конфликт. Он не имеет роли, как придворный шут, а играет сам себя, чувствуя себя безумцем Гамлетом. В то же время лирический герой не человек: маска не просто скрывает лицо, а существует без него, он полностью обезличен. Единственное, из чего состоит гаер, – смех; у него нет судьбы, только долг – смешить людей. Шут надеется выйти из этой игры, но ощущает безнадежность. Это Арлекин-Пьеро, который смеется сквозь слезы [Пугачева, 1975].

Комедия дель арте становится средством выражения вечной «боли» выступающих перед публикой артистов, должных развлекать народ. Из истории комедии масок известна ее интегрированность в обычную жизнь, когда комедианты остаются в своих ампулах: использование этой традиции позволяет передать ощущение постоянной границы между шутком и людьми, отсутствия личности под маской шута.

В 1981 году внешне относящаяся к «массовому» типу рецепции, но на самом деле к «элитарной», публикуется пьеса «Квартира Коломбины» Л.С. Петрушевской, которая позднее включена в одноименный цикл. Ее

творчество, как правило, интертекстуально, и в драме герои комедии дель арте полностью помещены в бытовую обстановку, они актеры, но разыгрывают «спектакль» дома. Из реплик мы понимаем, что место действия – Россия [Петрушевская, 2007].

Коломбина неделю назад развелась, ведь два месяца она уже с Арлекином. Он несколько глуп, например, покупает вместо продуктов готовую еду, причем такими котлетами отравилась соседская собака. Шут приходит домой и видит «усатую девочку». Это Пьеро, которого Коломбина выдает за дочь подруги. Они пытались подобрать себе роли так, чтобы избежать «сценической лжи», однако она только усиливается. Коломбина предложила себя в качестве Ромео, и Пьеро надел женское нижнее белье и платье, и только потом понял, что не может быть Джульеттой с усами, которые недавно приклеил. Арлекин верит в обман, но когда ему объясняют правду, он ее отрицает. Демонстрируя «настоящую» игру, он целует Пьеро, и у того отваливаются усы, которые долго не могли оторвать. Тогда Пьеро, как обычно стремившийся к Арлекину, заменяет его Коломбину [Там же].

Подчеркнута бесхарактерность и наивность Пьеро. Герой – вечный ребенок: его отдали в школу в три года, из-за чего он не смог ни с кем дружить и теперь он играет только котика в детском спектакле. В то же время в отличие от классического Пьеро, этот объедается. Все маски будто теряют свои роли. «Придуманные» Коломбиной цветы, несущие обычно мотив весны, выкинуты в окно. Последнее обычно связано с мотивом самоубийства в этом жанре. Так, все верят в розыгрыш героини и пытаются увидеть выброшенный букет, на что она в шутку говорит, что его украли [Там же].

Перенесенная в современность, структура комедии дель арте остается прежней. Но в драматургии Петрушевской данная традиция вписывается в концепцию творчества писательницы, отражающую конец соцреализма. Герои находятся в запутанных отношениях, что реализует идею разрушения семьи. Прием «импровизации» соотносится с поэтикой абсурда, что

приводит к парадоксальному финалу, когда героиню вытесняет созданный ею двойник.

В постсоветском периоде традиция комедии дель арте развивается как продолжение, а точнее, «пересказывание» сказки о Буратино вместе с ее клише, подобно тому, как в книге «Деревянные актеры» Данько пересказывались сюжеты итальянской комедии: это указывает на предел традиции. Культовый герой становится «ключом» к переставшей существовать советской реальности. Ссылаясь на Жана Бодийяра, Лейдерман описывает годы перестройки, становления постмодернизма как «исчезновение» настоящего, вызванное кризисом господствующей идеологии, «инфляции» устоявшихся мифов и верований, из всего этого возникают «симулякры», наполненные интертекстуальностью. Ученый отмечает и тяготение к «прерванному» модернизму, поэтому важно, что «Золотой ключик, или Приключения Буратино» не только советская сказка, но и переработанная комедия дель арте Серебряного века [Лейдерман, 2003].

Первым к «детской» истории возвращается Л.В. Владимирский – иллюстратор, нарисовавший каноничный образ этого героя. Аналогично тому, как Толстой «мистифицирует» свою повесть, автор «Буратино ищет клад» (1995) тоже начинает с предисловия, где он обозначает свою связь с текстом-первоисточником. Несмотря на то, что художник создал много других героев (чучело Страшилу, Петрушку, Никиту Кожемяку), его рука «сама» выводит линии именно деревянной куклы с длинным носом. Заскучавший Буратино будто просит писателя снова перенести его в сказку. Вместе с текстом «Буратино в Изумрудном городе» (1996) это становится единственными сочинениями иллюстратора [Владимирский, 2012а, 2012б].

Владимирский, постоянно работающий с героями детских произведений, соединяет сюжеты разных историй. Здесь он предлагает свой вариант происхождения кукольного театра «Молния»: его хозяином становится художник по имени Круз, который мечтал о двух вещах: попасть на необитаемый остров, а также делать бесплатные представления для всех.

Обе они исполняются, путешественник находит клад и на эти деньги открывает свое заведение. Читатель узнает отсылку к приключенческому роману XVIII века – «Приключения Робинзона Крузо» Даниеля Дефо. Как и в тексте Куммы и Рунге, носителем тайн становится столетний сверчок, золотой ключик опять оказывается подходящим ко всем дверям, а друзья спасают свою «Молнию» от закрытия из-за «бюрократических» вопросов [Владимирский, 2012а].

Буратино, как обычно, живет в игре, что является частью его «арлекинства». Также и главным инструментом автора становится языковая игра. Пока герои плывут на остров, деревянный мальчик с длинным носом сидит на носу лодки, от скуки он решает быть, по выражению Толстого, «умненьким и благоразумненьким». Как это было придумано Данько, озорник, выбравший театр вместо школы, считает то, что видит, но смеется над всем: определив количество замеченных им чаек и дельфинов, он попробовал их сложить, но не понял, кого в итоге получилось «пять»: первых или вторых. Кукла такой же задира: он «вызывает» краба драться, но тот хватает клешнями его длинный «любопытный» нос. Шут ругается, говоря «тысяча чертей» (в детской сказке о приключениях это связано с «пиратской» темой, что тоже является «запретным», «неправильным», но не несет таких глубоких смыслов, демонических мотивов, как в текстах символистов), и смешно обзывает краба «ходячей сковородкой», «ржавыми клещи», быстро найдя общие черты. Игра помогает выбраться ему из опасных ситуаций, оказавшись в логове летучих мышей, называющих себя «Вампирами», ночные звери хотят высосать из Буратино кровь, тогда он на ходу придумывает каламбур в духе карнавала: «Не будет вам пира». Буратино как обычно спасает его «кукольность», ведь он деревянный мальчик, и его нет смысла кусать. Так же он будто рискует своей жизнью, защищая папу Карло: дразнит стишком разбойника, метившегося пистолетом в шарманщика. Пока все думали, герой-трикстер сам залез в яму и достал клад [Там же].

Как это уже стало принято в других детских произведениях, Пьеро не несет упадническое настроение, он только имеет отличный от Буратино характер, белый паяц более труслив и из-за своей наивности кажется глупым, услышав взрыв, он говорит: «Не хочу я погибать, / Лучше спрячусь под кровать» [Там же: 7]. Автор смеется над таким уже устоявшимся образом: герой не стал залезать под кровать, так как ему не хотелось пачкаться. Пьеро, будучи маской комедии дель арте, а также поэтом, которым он стал в русской литературе, придумывает стихи для каждого случая. В отличие от сказки Толстого, где герой является пародией на символистов-декадентов, они более простые, бытовые, в них нет страдания. В его речи нет аллюзии на тексты Блока, новые стишки четкие и короткие, из-за чего напоминают подписи на советских открытках: «Я принес тебе цветы, / Чтоб порадовалась ты! <...>...И мечтаю, что за это / Поцелуешь ты поэта!» [Там же: 74]. Если у Куммы и Рунге сочинитель в ситуации политического переворота становится «газетчиком», то пишущий на корабле, как правило, ведет судовой журнал. В целом, море, как романтический образ в литературе, сочетается с натурой белого паяца, записи о каждом дне он составляет в стихах (но это остается за пределами произведения). Пьеро так же воодушевлен Мальвиной, называет ее «невестой», приносит букет цветов, посвящает стихи; образ возлюбленной возвышенный: глядя в небо, влюбленный с нежностью вспоминает о голубых волосах куклы, он дарит ей жемчужное ожерелье. Буратино не разрушает их союз, как Арлекин, но «Коломбина» так же недостижима, ведь в сказке она становится воспитанной девочкой и ведет себя сдержанно: на просьбу о поцелуе, грозит «расхрабрившемуся» герою пальчиком [Там же].

Мальвина Владимирского – девочка, которая следует правилам и печется о красоте. Как можно заметить, после произведений Толстого это стало «советским» вариантом идеальной Коломбины. Героиня часто смотрится в зеркало, а потеряв его в их опасных приключениях, – в лужу, поправляет прическу и приводят в порядок свой наряд. Из-за того, что она задержалась, любуясь собой, куклу чуть не схватила лиса Алиса, разорвав ее

жемчужные бусы. Мальвина так же следит за поведением шута Буратино, делая замечания его неприличным выражениям. Автор шутит над серьезностью девочки, используя игру слов, ведь можно сказать об одном черте, но тысяча – это чересчур [Там же].

Дуремар становится Доктором для папы Карло, он тоже сначала отказывается лечить бесплатно, но снова помогают «лесные» лекари. Здесь это косвенно делает лягушка, которая просит помочь старому шарманщику, ведь пиявочник обещал, что она будет выступать на сцене как «королева красоты». Доктор, бывший «враг» друзей, появляется в их театре: из-за забывчивости он путает стишки и как настоящий злодей спонтанно говорит грубости. Не зная свою «роль», у Дуремара случайно играет комедию дель арте, используя импровизацию и добавляя фарсовые моменты [Там же].

«Золотой ключик, или Приключение Буратино» А.Н. Толстого становится в буквальном смысле «наследственным». Автобиографическая повесть «Детство Никиты» (1922) посвящена сыну – Никите Алексеевичу Толстому. Татьяна Никитична Толстая, его дочь, внучка советского писателя – известная российская писательница, автор антиутопического романа «Кысь». Совместно с племянницей, Ольгой Прохоровой, воплотила в жизнь один из элементов сказки – азбуку Буратино [Толстая, Прохорова, 2011]. «Та самая азбука Буратино», как и другие произведения Толстой, к тому же представлена в продаже на сайте ее сына, дизайнера Артемия Андреевича Лебедева, что делает ее более доступной для современной широкой аудитории. Детская книжка состоит из стихотворений, построенных на приеме аллитерации или ассонансе, о чем-то из «Золотого ключика, или Приключений Буратино», что начинается с определенной буквы от А до Я [Там же].

Именно «оборванную» в самом начале «школьную» тему сказки Толстого пытались продолжить советские авторы, при этом не теряли игрового характера этой истории: в тексте Куммы и Рунге оказалось, что то, что преподают в школе, озорник уже узнал из жизни, подобный прием

использовал Владимирский. Но Толстая не придумывает новый сюжет, а лишь воссоздает «потерянный» предмет, с которого начались приключения Буратино, и «повторяет» известную историю («любому знакома такая картина» [Там же: 4]), переместив ее на уровень метатекста. Помня, что деревянный мальчик меняет азбуку, благодаря которой он стал бы учеником, на билет в театр, где он становится «своим», Толстая замечает, что герой отказывается от того, что сделало бы куклу человеком (его одежда из бумаги, а колпак – неотъемлемая часть шута, из носка). Тем более, школа дает стандартные знания, Буратино же призван играть самого себя [Там же].

Первые стихотворения («Алиса» и «Базилио») об антигонистах: именно эти герои убедили Буратино, что ему не нужна азбука, ведь ученье, как говорит Алиса, до добра не доведет, она из-за него лишилась одной ноги, а Базилио зрения; хитрецы отобрали у мальчика деньги, полученные им от Карабаса Барабаса, на которые он собирался купить азбуку и куртку для папы Карло [Толстой, 1960, т. 8]. Толстая указывает на их актерство-притворство. В стихотворении «Говорящий сверчок» мудрый житель каморки, напротив, советует Буратино: «Погубит пустая тебя болтовня, / Ступай-ка учиться, не медля ни дня / Да в книги заглядывай чаще» [Толстая, Прохорова, 2011: 12].

Буратино в «Золотом ключике, или Приключениях Буратино» постоянно избегает учебы, поэтому ориентируясь на маленьких читателей, Толстая выявляет моменты, которые можно развить. Например, герой, только став куклой, был очень голодным, но в каморке папы Карло ничего не было, и наконец, мальчик нашел яйцо, разбил скорлупу носом, и оттуда вылутился цыпленок [Толстой, 1960, т. 8]. В стихотворении «Цыпленок» автор представляет, о чем может размышлять птенец, пока он сидит в яйце. Героя занимают вопросы об устройстве мира, который малышу еще предстоит узнать (например, одна из известных парадоксальных загадок: «Мысли меня обступали / И замыкались в кольцо: / Что появилось вначале / Курица или яйцо?» [Толстая, Прохорова, 2011: 48]). Текст стилизован так, что

напоминает поэзию символистов; мысли цыпленка глубоко философские: «Как мне хотелось без спросу / Выйти из мрака на свет, / Чтобы на эти вопросы / Выяснить точный ответ» [Там же: 48]). В сказке особое место занимает урок Буратино у Мальвины: об этом стихотворения «Чернила» и «Некто» [Там же].

Как и у Толстого, Мальвина, мечтательна, но деятельна: сначала она во снах представляла свободу, солнце, домик с садом, которые затем обрела. У героини, как обычно, все идеально (равно «правильно»): глаженные платья развешены в строгом порядке. «Щёки и пощёчины» о Пьеро, которого в театре бьет Арлекин, чтобы развеселить зрителей: «Будет звон пощёчин – / Значит, будет смех» [Толстая, Прохорова, 2011: 54]. В советской сказке куклы разыгрывают комедию «Девочка с голубыми волосами, или Тридцать три подзатыльника», Пьеро объявляет, что он будет исколочен палкой, получит пощечины и подзатыльники, Арлекин «отпустил ему две пощечины, такие звонкие, что у того со щек посыпалась пудра» [Толстой, 1960, т. 8: 193]. Стихотворение «Ъ» тоже о белом паяце: в азбуке Толстая использует только одну букву из имени героя, указывая на его «мягкий» характер. Заметна стилистика поэзии Блока, как это использует Толстой в сказке (например, повтор строк «Я бледнее мела / Я бледней луны» [Толстая, Прохорова, 2011: 60]). Отмечается давность сюжета об этом печальном возлюбленном: «Каждому известно, / Так оно старо, / – Бросила невеста / Бедного Пьеро» [Там же: 60].

Стихотворение «Лесенка» за счет своей рифмовки с одноименным названием отсылает к Серебряному веку, в этой книжке это становится элементом, привлекающим детское внимание [Там же]. В «Золотом ключике, или Приключениях Буратино» лестница – последнее испытание героев: «Мальвина, чтобы не зареветь от страха, щипала себя за уши. Пьеро – как всегда, ни к селу ни к городу – бормотал стишки: “Пляшут тени на стене / Ничего не страшно мне. / Лестница пускай крута, / Пусть опасна темнота /

Все равно подземный путь / Приведет куда-нибудь...” Буратино опередил товарищей...» [Толстой, 1960, т. 8: 253].

Последним героем азбуки становится Буратино: стихотворение написано от лица героя, поэтому озаглавлено как «Я» (в духе его последнего заявления в сказке: «играть самого себя» [Толстой, 1960, т. 8]). Он один после премьеры их кукольного театра решает не спать, так как знает, что ночью все предметы оживают (типично детская фантазия; к тому же Буратино и его друзья сами являются ожившими куклами). Мальчик знает, что очень любопытен: «Я хочу залезть повсюду, / Всюду сунуть длинный нос» [Толстая, Прохорова, 2011: 66]. Герой пытается найти одну важную книгу с его изображением над одной из последних страниц, это и есть «Та самая азбука Буратино» Т.Н. Толстой и О. Прохоровой – будто именно ее подарил папа Карло [Там же]. Так, книга, которую мы читаем, является объектом в этом же произведении. Открыв театр, Буратино стал куклой-актером – в этом его предназначение, теперь герой готов пройти вторую инициацию и стать «мальчиком».

Азбука – первая книга ребенка, с помощью которой он познает буквы (основу текста), чтобы потом научиться читать самостоятельно, а вследствие этого иметь возможность изучать мир через книги. Так же и сказка является аллегорией взрослой жизни, ключом к ней. Буратино – один из героев, олицетворяющих детство, наделенный характерными качествами (любопытность, непослушность, озорство и т.д.). Так, кукла, будто вместе с детьми все-таки осваивает азбуку и становится им «другом», каким был для советских детей.

Особым случаем обращения к образу Буратино в XXI веке становится стратегия дискредитации мифа об идеальной советской реальности. М.Ю. Елизаров в книге «Бураттини. Эссе» (дополненного издания 2021 года, первая версия 2011 года – «Бураттини. Фашизм прошел») составляет список значимых произведений прошлого века и в каждом из них выявляет противоречивые моменты. Показательно, что из большого материала для

названия современного романа взято именно имя героя сказки Толстого (глава «Бураттини. Фашизм прошел») [Елизаров, 2011, 2021].

Как Толстой и другие авторы, следовавшие за ним, Елизаров обозначает историю происхождения Буратино: упоминает «первоисточник» сюжета – «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы» Карло Коллоди, а также рассказывает этимологию имени главного героя и использует слово более близкое к итальянскому «Burattino» (с двумя «т»), «марионетка». Последняя буква изменена по другим соображениям. Автор эссе «играет» с «зашифрованностью» сказки и в отличие от Толстого раскрывает свой вариант прототипа Буратино – Бенито Амилькаре Андреа Муссолини (отсюда буква «и» в конце имени). Сказочный персонаж и историческая личность «намертво связаны 1883 годом» [Там же: 75], в котором родились и «отец» Буратино, писатель Алексей Толстой, и диктатор, «их временной союз освящён ещё одной датой – в этом же ключевом восьмидесятом третьем несостоявшемся священнике Карло Коллоди (папа Карло) написал книгу: “Приключения Пиноккио. История деревянной куклы”» [Там же: 75].

Елизаров отмечает отличия этих двух сказок: если итальянская сказка наполнена христианской моралью, то текст советского автора, видевшего Европу двадцатых годов, это описание «победного вторжения кукольного фашизма в “авраамическую” буржуазную тиранию» [Там же: 76]. Создание папы Карло – «кукольный Мессия», то есть тот, кто скоро восстановит справедливость, «оживший маленький идол в скором времени взорвёт житейский уклад выдуманной книжной “Италии”» [Там же: 75]. Сила Буратино перед Карабасом Барабасом в том, что он сделан из живого, изначально имеющего душу, полена, а не оживлен с помощью темной магии: «“рождение” Буратино бросает вызов “иудейской метафизике” Карабаса Барабаса – заклинателя бесправных кукол-големов» [Там же: 76] (последнее слово означает мифических существ из еврейской мифологии, имеющих неопределенную форму, для ритуалов их создавали из глины или грязи,

подобно человеку). Директор театра похож на врага нацистов, «плакатного иудея-эксплуататора, какими их злобно изображала пропагандистская машина Третьего рейха: алчный, жестокий, тучный и клочнобородый, готовый рыдать и валяться в пыли перед властью, клеветать, давать взятки» [Там же: 76].

Деревянный мальчик и итальянский диктатор– «дуче» («duce»), то есть «вожди». Куклы «предчувствуют» приход Буратино и сбегают от тирана. Они узнают своего лидера, как только он появляется на сцене, так же народ приветствовал Муссолини. Буратино обещает играть самого себя, тем самым положить конец «кукольному фашизму». Рисунок молнии на занавесе нового кукольного театра трактуется Елизаровым как «победная руна Зиг» (из древнего германского алфавита – руна «sōwīlō», что означает солнце; позже использовано в нацистской символике как знак победы). Итальянский диктатор в конце своей «карьеры» (1943 год) «превратился в burattino, возглавив марионеточную республику Сало» [Там же: 79]. Его жизнь закончилась соответственно: расстрелян и подвешен за ноги «вместе с его Мальвиной – Кларой Петаччи» [Там же: 79]. Здесь образ Муссолини «расходится» с Буратино, герой-прототип берет на себя арлекинское начало: занимает место Пьеро, его убитое тело оказывается в перевернутом положении. Диктатор, как деревянная кукла, долго играл «самого себя», но в конце своей жизни признался: все происходящее – фарс, он больше не актер, а последний оставшийся в зрительском зале [Там же]. Интервью, на которое ссылается Елизаров, брала журналист Маделин Моллир в 1945 году –конец Второй мировой войны в результате победы Советского союза, падение фашизма.

Елизаров в грубой форме обозначает основные черты героя Толстого: «Буратино – неунывающий деревянный организм, лидер и оратор, человек действия, циник, презирающий образование и декадентство. Для него не существует женщины, и при этом он – воплощение потентности. Вечно эрегированный нос Буратино – символ его мужской состоятельности.

Буратино смел, весел, беспринципен и при этом – неистребимо обаятелен» [Там же: 80]. В этом описании он узнает и своего современника – писателя Эдуарда Лимонова, Пьеро и Буратино одновременно, личность тоже провокационная [Там же]. Присоединяя героя Толстого к оппозиции власти (причем выбрав фигуру главного врага прошлого века) и официальной культуры, Елизаров переворачивает его «добрый» образ, культивированный в советское время, и приближает его к Арлекину – герою комедии дель арте «элитарного» типа рецепции.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Проанализировав традицию и рецепцию комедии дель арте в русской литературе XX века, мы выявили следующие закономерности. Обращение авторов к комедии дель арте мы понимаем как использование маски, а вместе с ней текста (в том числе жизнетворческого), т.е. мифа. Так, по нашему наблюдению, в этот момент происходит расставание со старым и приобретение нового: на глобальном уровне (в смысле исторических периодов / событий), на уровне литературы (начало деятельности / смена направления) и на уровне человеческих отношений. Итальянская театральная культура, с интересом воспринятая в России, носит необходимый карнавальный характер.

Нами было определено два направления рецепции комедии дель арте в отечественной культуре – «элитарный» и «массовый». Их можно соотнести по типам сознания, сформулированными в теории В.И. Тюпы о парадигмах художественности модернизма: авангардизм, неопрIMITИВИЗМ, соцреализм и неотрадиционализм, а далее – постмодернизм, соединяющий в себе перечисленные концепции [Теория литературы, 2004, т.1]. В рамках каждого из них комедия дель арте развивается по-своему. Учитывая характеристики типов рецепции комедии дель арте в русской культуре, мы также сопоставляем их с культурой один 1920-х годов и культурой два 1930–50-х гг. согласно теории В. Паперного [Паперный, 2016]. Первая версия формируется в начале XX века, а затем «возвращается» вне официальной литературы в 60-е годы, вторая возникает после 30-х годов, то есть в советский период.

Тексты модернистов отличаются своей «закрытостью», что соответствует принципам уединенного сознания. Ключевым здесь является совпадение жанрового элемента итальянской комедии с понятием жизнетворчества модернистов, основанного на игре/сценарии (т.е.

продуманных действиях) и импровизации (непредсказуемости), также значимым оказывается инфернальное происхождение героев, отражение декадентской эстетики. Поэты находят маски, в которые возможно зашифровать сюжеты из их жизни. В творчестве А.А. Блока заложена основа комедии дель арте «элитарного» типа рецепции. Лирика обретает форму драмы, «Балаганчик» становится образцом русской версии итальянской народной комедии как «высокой комедии» по О.Б. Лебедевой [Лебедева, 2014].

Вслед за символистом, отразившим в поэзии и на сцене конфликт, произошедший в любовном треугольнике между ним, Л.Д. Менделеевой и Андреем Белым, в 1902–1917 годы появляется ряд произведений с аналогичным сюжетом. В образах Пьеро, Коломбины и Арлекина угадываются В.Г. Князев–О.А. Судейкина–М.А. Кузмин, далее это трансформирует В.Г. Шершеневич, заключивший в маски свою прошлую и настоящую любовь (С.М. Альтшулер и Е.Д. Шор). Противопоставление прошлого и будущего – характерная особенность комедии дель арте, написанной в период революции (1918–1922 гг.). Это можно объяснить с одной стороны, как попытку «закрепиться» в новых реалиях, с другой, как желание «сбежать» из них. В имажинизме (1920 г.) данная идея преобразуется в манифест свободы и преобразующей силы искусства.

Комедия дель арте «элитарного» типа рецепции, созданная в рамках модернизма, возникает в подцензурной литературе советского периода. Этот ряд произведений относится к конвергентному типу сознания и представляет собой ностальгию об ушедшей эпохе Серебряного века, наполненной комедией дель арте: на «старые» сюжеты накладываются трагические события настоящего. Жанр «высокой комедии» меняется на поэму, характерную своей фрагментарностью: комедия масок «ретушируется», это же определяет ее постоянное нахождение вне времени и пространства. Таково творчество А.А. Ахматовой и И.А. Бродского. Пьеса «Квартира Коломбины» 1981 года Л.С. Петрушевской закрывает ряд комедий дель арте

«элитарного» типа рецепции советского периода, персонажи погружены в абсурдность современного театра, из-за чего теряется их самобытность.

Начало комедии дель арте «массового» типа рецепции заложено в творческих экспериментах Н.Н. Евреинова, увидевшего в народной комедии в первую очередь ее обновляющий, карнавальный характер. В том же духе написана сказка «Золотой ключик, или Приключения Буратино» А.Н. Толстого – пародия на театральную эпоху Серебряного века, главным образом на основоположника этой традиции в русской литературе XX века поэта-декадента А.А. Блока. В детском произведении на месте демонического, «потерявшегося» в этом мире Арлекина появляется герой-трикстер Буратино. Причем автор создает два текста, используя оба типа рецепции: в повести 1936 года используется элемент житнетворчества, пьеса 1938 года насыщена идеологическими ценностями и потому направлена на массового советского читателя. Новая история, придуманная Толстым, становится наследием писателей следующих поколений.

Рецепция данного произведения тоже раздваивается, что снова указывает на амбивалентный, карнавальный характер итальянской традиции: с одной стороны, Буратино созидателен и дружелюбен, его враг – буржуа Карабаса Барабаса (этот ряд текстов построен по «авторитарному» типу сознания), с другой, главный герой – хитрец и плут, выживающий в опасном для него мире, что особым образом отзывается в 70-х годах [Веселые человечки..., 2008]. По той же схеме устроена рецепция данной традиции в XXI веке, при этом она переходит на уровень метатекста: в своей азбуке Т.Н. Толстая показывает Буратино как положительного персонажа, друга всех детей, Елизаров дискредитирует добрый образ куклы, в которой заключены советские ценности, присоединяя его к историческому лицу, лидеру фашисткой идеологии, враждебной СССР.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Маска – неотъемлемая часть культуры. Соответствующий мотив в литературе имеет не меньшую значимость. Причем искусство XX века предполагает неразделение жизни и текста, в связи с чем происходит взаимопроникновение сюжетов. Особое место занимает традиция итальянской комедия дель арте в произведениях русских авторов этого периода. Популярность жанра требует своего объяснения.

В ходе исследования, мы изучили театральность на разных уровнях и в разных аспектах. Сначала происхождение маски, соотношение ее материального и смыслового выражения и взаимосвязь данного атрибута с мифом. Далее мы установили причину появления карнавала, а как следствие, бала и маскарада, и описали их отличия. Исходя из понятия социальной маски, проанализировали явление жизнетворчества и дали определение литературной маски. Начало века обычно переломный этап, требующий нового самоопределения. В этом смысле особый интерес для русских деятелей искусств представляет итальянская театральная, карнавальная в своей основе, традиция.

На материале произведений русских авторов XX–начала XXI веков мы проанализировали традицию и рецепцию комедии дель арте в разные исторические периоды и объяснили биографические и социокультурные причины обращения к ней. По возможности представили образы авторов в амплу героев. Главным образом, мы установили, что русская комедия масок существует в двух типах рецепции – «элитарном» и «массовом».

В творчестве поэтов-декадентов 1900-х годов создаются тексты первого ряда, отличные своей зашифрованностью, основанной на модернистском принципе жизнетворчества. Начинателем итальянской традиции XX века становится А.А. Блок. В то же время Андрей Белый и Е.Г. Гуро насыщают лирику, драму и прозу демоническими образами и мотивами смерти, что совпадает с ощущением страха в связи с

неопределенностью жизни, которое является элементом импровизации комедии дель арте. По образцу любовной лирики Блока написаны стихотворения В.Г. Князева и М.А. Кузмина, но в драмах последнего заключены роковые события («расшифровка» дает отсылку на самоубийство В.Г. Князева (1913 г.)) в комической форме. Важным структурообразующим элементом создания текста данного ряда становится любовный треугольник, который провоцирует создание адресованных друг к другу текстов (А.А. Блок–Л.Д. Менделеева–Андрей Белый и В.Г. Князев–О.А. Судейкина–М.А. Кузмин).

В 1918–1922 годы к традиции обращаются авторы, которые, не приняв новую политику, желают либо преобразовать настоящее и оказаться в будущем, либо «уйти» от реальности. Комедия дель арте появляется в раннем творчестве (1911–1912 гг.) В.Г. Шершеневича. Вместо классического треугольника – невозможность забыть прошлую возлюбленную, что провоцирует внутренний конфликт Арлекина и Пьеро. Далее поэт выбирает псевдоним Георгий Гаер и переносит комедию дель арте в рамки футуризма, где на первый план выдвигается тема искусственности. Наконец, в имажинистской драме Арлекин, согласно концепции данного направления, игнорирует правила и стремится быть счастливым: он создает себе много двойников, а потом находит Коломбину – земную девушку. М.А. Кузмин снова рисует трагический треугольник 1913 года, там же явно заложена история неудачного спектакля «Козлоногие» 1912 г. Важным нововведением стало помещение Коломбины в конкретные условия (другая страна, самолет), но продолжающие ее образ (недостижимость).

В советский период начало комедии дель арте мы связываем с двумя событиями: Большим террором и Второй мировой войной. Тогда язык комедии дель арте используется для описания культуры ушедшего Серебряного века. Официально признанным на тот момент становится только текст А.Н. Толстого. Это является одной из причин неприязни по отношению к нему А.А. Ахматовой. Она создает свое, неопубликованное

тогда, произведение с 1940 по 1961 год. Перед этим она переживает расставание с Н.Н. Пуниным и арест сына, но далее ее спустя долгие годы цензуры принимают в Союз писателей. Ее Коломба наделена «арлекинскими» чертами. После своего варианта комедии дель арте – размышляющего о смерти Арлекина, И.А. Бродский репрессирован. Обращается к традиции Л.С. Петрушевская, в пьесе которой описана пошлая среда современного театра.

Карнавальное начало в комедии дель арте, которое было замечено в начале века Н.Н. Евреиновым, развито А.Н. Толстым. Как представитель культуры два он создает сказку «Золотой ключик, или Приключения Буратино» А.Н. Толстого – пародию на театральную эпоху Серебряного века, главным образом на основоположника этой традиции в русской литературе XX века поэта-декадента А.А. Блока, тем самым меняя упадническое настроение на витальность. Вместо демонического двойничества веселая игра. Как и творчество Блока, основателя комедии дель арте «элитарного» типа рецепции, в котором заложено «трагедийное» начало, детская сказка Толстого становится наследием писателей следующих поколений, образцом комедии масок «массового» типа рецепции. Исходя из этого, можно сделать вывод, что итальянская народная комедия в русской литературе превратилась в «высокую комедию».

Полученные результаты и сделанные выводы позволяют считать, что на данном этапе задачи исследования достигнуты. Перспективами дальнейшей работы является выявление других закономерностей развития традиции комедии дель арте в русской культуре, анализ новых произведений, написанных в традиции комедии масок, сопоставление традиции итальянской комедии в русской культуре с ее бытованием в культурах других стран.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Андрей Белый и Александр Блок: Переписка. 1903–1919 / сост. и подготовка текста А.В. Лавров, гл. ред. В.П. Балашов. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. 608 с.
2. Ахматова А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3: Поэмы. Prodomomea. Театр / сост. и подготовка текста Н.В. Королёвой. М.: Эллис Лак, 1998. 768 с.
3. Белый А. Петербург: роман в восьми главах с прологом и эпилогом / изд. подгот. Л.К. Долгополов. СПб.: Наука, 2004. 699 с.
4. Белый А. Сочинения. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. 703 с.
5. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997–2014.
6. Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 1 / сост. и примеч. Л. Лосева. СПб.: Вита-Нова: Пушкинский дом, 2011. 653 с.
7. Владимирский Л.В. Буратино ищет клад. М.: Астрель, 2012. 143 с.
8. Владимирский Л.В. Буратино в Изумрудном городе. М.: Астрель, 2012. 136 с.
9. Воспоминания об А.Н. Толстом / Сост. З.А. Никитина, Л.И. Толстая. М.: Советский писатель, 1973, 464 с.
10. Гуро Е.Г. Бедный рыцарь. Коломна: Музей Органической Культуры, 2015. 115 с.
11. Гуро Е.Г. Нищий Арлекин // Гуро Е.Г. Шарманка: Пьесы. Стихи. Проза. СПб.: Сириус, 1909. С. 169–189.
12. Данько Е.Я. Буратино у нас в гостях. Кукольная комедия в 4 действиях с прологом. М.: Искусство, 1939. 68 с.

13. Данько Е.Я. Деревянные актеры. М.; Л.: Детиздат, 1940. 192 с.
14. Данько Е.Я. Победенный Карабас. СПб: Детиздат, 1941. 120 с.
15. Евреинов Н.Н. Веселая смерть // Евреинов Н.Н. Драматические соч.: в 3 т. Т. 2. СПб.: Изд-во Н.И. Бутковской, 1914. С. 55–90.
16. Евреинов Н.Н. Демон театральности / Сост., общ.ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.
17. Евреинов Н.Н. Самое главное: Для кого комедия, а для кого и драма, в 4-х действиях // Евреинов Н.Н. Двойной театр: Самое главное. Корабль праведных. Театр вечной войны. М.: Совпадение, 2007. С. 25–108.
18. Елизаров М.Ю. Бураттини. М.: Редакция Елены Шубиной, 2021. 288 с.
19. Елизаров М.Ю. Бураттини. Фашизм прошёл. Эссе. М.: АСТ, 2011. 221 с.
20. Князев В.Г. Стихи. Посмертное издание. СПб.: Типография общества Императорских СПб театров, 1914. 12 с.
21. Коллоди К. Приключения Пиноккио / Пер. с итал. Н.И. Петровской; под ред. А.Н. Толстого. Берлин: АО «Накануне». 102 с.
22. Кузмин М.А. Венецианские безумцы: Комедия. М.: Изд-во А.М. Кожебаткина и В.В. Блинова, 1915. 77 с.
23. Кузмин М.А. Вторник Мэри: Представление в трех частях для кукол живых или деревянных. Петроград: Петрополис, 1921. 37 с.
24. Кузмин М.А. Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 608 с.
25. Кузмин М.А. Дневник 1908–1915 гг. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2005. 861 с.
26. Кузмин М.А. Стихотворения. СПб.: Академический Проект, 1996. 832 с.
27. Кумма А.В., Рунге С.В. Вторая тайна Золотого ключика: Новые приключения Буратино и его друзей. М.: Калита, 1992. 157 с.

28. Окуджава Б.Ш. «Золотой ключик». Мюзикл // Окуджава Б.Ш. Милости судьбы. М.: Московский рабочий, 1993. С. 166–186.
29. Петрушевская Л.С. Квартира Коломбины. СПб: Амфора, 2007. 413 с.
30. Пугачева А.Б. Арлекино. [Электронный ресурс]. <https://genius.com/Alla-pugacheva-harlequin-lyrics>. (дата обращения: 03.06.2024).
31. Толстая Т.Н., Прохорова О. Та самая азбука Буратино. М.: Розовый жираф, 2011. 72 с.
32. Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Гослитиздат, 1960.
33. Уайльд О. Саломея (пьеса, перевод М. Кореневой) // Уайльд О. Избранные произведения. В 2 т. / Сост. Пальцев Н.М.: Республика, 1993. Т. 1. С. 312–335.
34. Шершеневич В.Г. Дары Адонису. Эдиция ассоциации эгофутуристов. IV. СПб.: газ. «Петербургский глашатай» И.В. Игнатьева, 1913. С. 14.
35. Шершеневич В.Г. Засахаре Кры / Под ред. И.В. Игнатьева. СПб: Петербургский Глашатай, 1913. С. 15–16.
36. Ройзман М.Д., Шершеневич В.Г. Красный алкоголь. М.: Имажинисты, 1922 г. 22 с.
37. Шершеневич В.Г. «Дама в черной перчатке» и другие пьесы / Сост., подгот. текстов, вступ. Статья и комм.: В.А. Дроздков. А.А. Николаева. М.: Водолей, 2020. 228 с.
38. Шершеневич В.Г. Carmina: Лирика (1911–1912). М.: Типо-лит. И.Н. Кушнерев и Ко, 1913. 143 с.
39. Шершеневич В.Г. Великолепный очевидец / Вступ. ст. В. Дроздкова. М.: Книжный Клуб Книговек, 2018. 704 с.
40. Шершеневич В.Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. 528 с.

41. Энтин Ю.С. Из телефильма «Приключения Буратино» // Песенки из мультфильмов и кинофильмов. М.: АСТ, 2007. С. 39–47.

42. Энтин Ю.С. Песни из к/ф «Приключения Буратино» // Энтин Ю.С. Собрание песенных сочинений в 3 т.: Т. 2: Где музыка берет начало. М.: Центральный детский магазин на Лубянке, 2015.

Исследования

43. Александрова А.Н. Драматургия имажинизма в контексте художественных исканий первой четверти XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Рязань, 2015. 227 с.

44. Ахмади А. Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938). М.: Водолей, 2013. 150 с.

45. Бабенко В.Г. Арлекин и Пьеро: Н. Евреинов, А. Вертинский. Екатеринбург: Изд-во Уральского Ун-та, 1992. 352 с.

46. Барковская Н.В. Трагическая Арлекинадa в лирике А. Блока и А. Белого // Исследовано в России. 1999. № 2. С. 41–60.

47. Бартель Г.Г. Кремация / Под ред. Ф.Я. Лаврова. М.: М.К.Х., 1925. 95 с.

48. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

49. Беляков А.О. Алла Пугачёва. М.: Молодая гвардия, 2009. 368 с.

50. Берн Э. Игры, в которые играют люди / пер. с англ., предисловие и примечания А.И. Фета. Nyköping (Sweden): Philosophicalarkiv, 2016. 164 с.

51. Богданова О.В., Власова Е.А. В поисках самопознания (интертекстуальные пласты поэмы И. Бродского «Шествие») // Научный диалог. 2022. № 2. С. 258–281.

52. Богомолов Н.А. Разыскания в области русской литературы XX века. От findesiècle до Вознесенского: 2 т. Т. 2. М.: НЛЮ, 2021. 584 с.

53. Богомолов Н.А. Вокруг «Серебряного века»: Статьи и материалы. М.: НЛЮ, 2010. 708 с.
54. Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск: Водолей, 1999. 640 с.
55. Богомолов Н.А., Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007. 560 с.
56. Бройтман С.Н. Теория литературы / Соавт.: Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. / Т. 2. Историческая поэтика. М.: Академия, 2004. 368 с.
57. Бурдые П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.
58. Варламов А.Н. Алексей Толстой. М.: Молодая гвардия, 2008. 624 с.
59. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 408 с.
60. Веселые человечки: Культурные герои советского детства: Сб. статей / Сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.:НЛЮ, 2008. 537 с.
61. Воскресенская М.А. Серебряный век в социокультурном измерении. СПб: Изд.-во С.-Петербур. ун-та, 2021. 310 с.
62. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература. 1977. 442 с.
63. Демидов О.В. Я тоже Пьеро / Homo Legens. 2017. № 2. [Электронный ресурс]. https://magazines.gorky.media/homo_legens/2017/2/ya-tozhe-pero.html. (дата обращения: 28.05.2023).
64. Джурова Т.С. Арлекин милосердия / Евреинов Н.Н. Самое главное: Для кого комедия, а для кого и драма, в 4-х действиях. М.: Совпадение. 2006. С. 5–13.
65. Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л.: Советский писатель, 1988. 416 с.

66. Дроздов В.А. Dumspirospero: о Вадиме Шершеневиче, и не только: статьи, разыскания, публикации. М.: Водолей, 2014. 800 с.
67. Елпатьевский А.В. Испанская эмиграция в СССР: Историография и источники, попытка интерпретации. М.: Тверь, 2002. 290 с.
68. Жолковский А.К. К технологии власти в творчестве и житнетворчестве Ахматовой // *Lebenskunst–Kunstleben*. Житнетворчество в русской культуре XVII–XX веков. Ed. SchammaSchahadat. Munich: Otto Sagner, 1998. С. 193–210.
69. Жолковский А.К. Страх, тяжесть, мрамор (Из материалов к житнетворческой биографии Ахматовой) // «Wiener Slawistischer Almanakh». 1995. № 36. С. 119–154.
70. Захарова О.Ю. Светские церемониалы в России XVIII – начала XX в. М.: Центрполиграф, 2001. 329 с.
71. Карасик В.И. Маска: эмблема, аллегория и символ // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2016. № 3 (22). С. 59–72.
72. Кириллова Н.Б. Культ маски: исторический контекст. Екатеринбург: Изд-во урал. ун-та, 2020. 292 с.
73. Комолова Н.П. Италия в русской культуре Серебряного века: времена и судьбы. М.: Наука, 2005. 470 с.
74. Космолинская Г.А. Русский Бертольдо. Судьба итальянского комического романа в России XVIII века: рукописи, издания, читатели. М.: НЛО, 2011. 296 с.
75. Космолинская Г.А. Русский Бертольдо. Судьба итальянского комического романа в России XVIII века: рукописи, издания, читатели. М.: НЛО, 2011. 296 с.
76. Лебедева О.Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков. М.: ЯСК, 2014. 471 с.
77. Лебедева О.Б. Традиции *commedia dell'arte* в лирике и драме Александра Блока («Стихи о Прекрасной Даме» – «Балаганчик» –

«Снежная маска») // Имагология и компаративистика. 2014. № 1 (1). С. 145–164.

78. Лебедева Т.В. Елена Данько: В дружбе с пером и кистью // Лебедева Т.В. Вокруг Маршака. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2016. С. 91–111

79. Леви-Стросс К. Путь масок / Пер. с фр., сост., вступ. ст. и примеч. А.Б. Островского. М.: Республика, 2000. 399 с.

80. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 688 с.

81. Лосев Л.В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. 480 с.

82. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб: Искусство – СПб, 1995. С. 21–185.

83. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). М.: АСТ, 2020. 637 с.

84. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т.1. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.

85. Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры СПб.: Искусство – СПб, 2002. С. 248–269.

86. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб: «Искусство – СПб», 2000. 704 с.

87. Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и *findesiècle* в России. М.: НЛО, 2008. 396 с.

88. Меркотун Е.А. Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2009. 288 с.

89. Минц З.Г. Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах. Книга 1: Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство – СПб, 1999. 727 с.
90. Миф и художественное сознание XX века / ред. Хренов Н.А. М.: Гос. ин-т искусствозн., 2011. 686 с.
91. Мок-Бикер Э. «Колумбина десятых годов...»: Книга об Ольге Глебовой-Судейкиной. СПб: АО «Арсис», 1993. 206 с.
92. Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв.: Сб. статей / Под ред. О.Б. Лебедевой, Н.Е. Меднис. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2009. 562 с.
93. Паперно И.А. Пушкин в жизни человека серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by V. Gasparov, R.P. Hughes, I. Paperno. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California press, 1992. P. 19–51.
94. Паперно И.А. Самоубийство как культурный институт. М.: НЛО, 1999. 256 с.
95. Паперно И.А. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М.: НЛО, 1996. 207 с.
96. Паперный В.З. Культура Два. М.: НЛО, 2016. 396 с.
97. Пахомова А.С. О людях и куклах: пьеса «Вторник Мэри» и писательские стратегии М.А. Кузмина рубежа 1910-1920-х гг // Литературный факт. 2019. №2 (12). С. 285–316.
98. Петровский М.С. Что отпирает «Золотой ключик»? // Книги нашего детства. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. С. 217–324.
99. Пospelов Г.Г. Бубновый валет. М.: Советский художник, 1990. 274 с.
100. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. 256 с.

101. Развлекательная культура России XVIII – XIX вв.: очерки истории и теории / ред.-сост. Е.В. Дуков. СПб: Дмитрий Буланин, 2000. 523 с.
102. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел // Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 4: Серебряный век как умысел и вымысел / Под ред. Е.В. Пермякова; Вступит. Ст. Вяч.Вс. Иванова. М.: ОГИ, 2000. 152 с.
103. Русская литература XX века: в 2-х т. / Ред. Л.П. Кременцов. М.: Академия, 2003.
104. Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918 / Э. Анри-Сафье, И.З. Белобровцева, Н.А. Богомолов [и др.]; сост. Н. Букс, Е. Пенская; отв. ред. Е. Курганов. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. 465 с.
105. Семиотика скандала: Сб. статей / Сост. и ред. Нора Букс. М.: Европа, 2008. 584 с.
106. Симонова-Партан О.Е. Странствующие маски: Итальянская комедия дель арте в русской культуре. СПб.: Academic Studies Press, 2021. 255 с.
107. Теория литературы: Учеб.пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.
108. Тименчик Р.Д. Блок и его современники в «Поэме без героя» (Заметки к теме) // Учёные записки Тартуского университета. 1989. Вып. 857: Блоковский сборник. С. 114–123.
109. Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России, 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 571 с.
110. Тихомирова Е.Г. Феномен маски: культурные смыслы: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Ростов н/Д., 2005. 24 с.

111. Толстая Е.Д. Ключи счастья. Алексей Толстой и литературный Петербург. М.: НЛО, 2013. 544 с.
112. Толшин А.В. Эволюция маски как феномена культуры // *Studia Culturae*. 2004. № 7. С. 153–166.
113. Топоров В.Н. Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995 г. С. 400–428.
114. Тюпа В.И. Карнавальные пары в контексте целого // Тюпа В.И. Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ. М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. С. 177–187.
115. Углик А. Новый год в России. История праздника. М.: Изд-во «Э», 2015. 350 с.
116. Ханзен-Леве А. Концепция «жизнетворчества» в русском символизме начала века // Блоковский сборник / ред. Л. Пильд. Тарту: Изд-во Тартус. Ун-та, 1998. Т. 14: К 70-летию З.Г. Минц. С. 57–85.
117. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Эдиториал УРСС, 2002. 448 с.
118. Цехновицер О.В. Демонстрация и карнавал: К десятой годовщине Октябрьской революции. М.: Долой неграмотность, 1927. 137 с.
119. Чекушин В.В. Автомифотворчество А.Н. Толстого: семантика, прагматика, контекст: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Красноярск, 2021. 193 с.
120. Шахадат Ш. Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков / Пер. с нем. А.И. Жеребина. М.: НЛО, 2017. 680 с.
121. Шевеленко И.Д. Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: НЛО, 2017. 336 с.

122. Шевченко Е.С. Трагическая арлекиада Е. Гуро: пьеса «Нищий Арлекин» // Вестник Самарского государственного университета. 2009. № 67. С. 117–123.

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 К.В. Анисимов


« 27 » ~~июня~~ 2024 г.

БАКАЛАВАРСКАЯ РАБОТА

45.03.01 Филология

ТРАДИЦИЯ КОМЕДИИ МАСОК В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XX В.: ЭТАПЫ И СТРАТЕГИИ ТРАНСФОРМАЦИИ

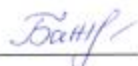
Руководитель

 д-р филол. наук, доц. Е.Е. Анисимова

Выпускник

 С.В. Бурмистрова

Нормоконтролер

 канд. филол. наук. Я.В. Баженова.

Красноярск 2024