

6. Тюпа В.И. От поэтики к риторике. Нарратология как аналитика повествовательного искусства. Тверь, 2001.

7. Хазагеров Г.Г. Риторика тоталитаризма: становление, расцвет, коллапс (советский опыт). Ростов н/Д., 2012.

8. Хализев Е.В. Теория литературы. М., 2002.

9. Черниговская М.С. Риторический текст в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2008.

10. Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 110–132.

* * *

1. Averintsev S.S. Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii. M., 1996.

2. Averintsev S.S. Hristianskiy aristotelizm kak vnutrennyaya forma zapadnoy traditsii i problemyi sovremennoy Rossii // Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii. M., 1996.

3. Vinogradov V.V. Ocherki po istorii russkogo literaturnogo yazyika XVII – XIX vekov. M., 1982.

4. Lahmann R. Demontazh krasnorechiya / per. s nem. SPb., 2001.

5. Nazarenko M.I. Mifopoetika M.E. Saltyikova-Shchedrina («Istoriya odnogo goroda», «Gospoda Golovlevy», «Skazki»). Kiev, 2000. URL : http://az.lib.ru/s/saltykow_m_e/text_0278.shtml.

6. Тюпа В.И. От поэтики к риторике. Нарратология как аналитика повествовательного искусства. Tver, 2001.

7. Hazagerov G.G. Ritorika totalitarizma: stanovlenie, rastsvet, kollaps (sovetskiy opyt). Rostov n/D., 2012.

8. Halizev E.V. Teoriya literatury. M., 2002.

9. Chernigovskaya M.S. Ritoricheskiy tekst v «Peterburgskih povestyah» N.V. Gogolya: dis. ... kand. filol. nauk. Ulan-Ude, 2008.

10. Yakobson R.O. Dva aspekta yazyika i dva tipa afaticheskikh narusheniy // Teoriya metafory. M., 1990. S. 110–132.

The rhetorical in the poetics by M.E. Saltykov-Shchedrin

There are described the rhetorical origins in the creative work by Shchedrin as the initiating origins, with dual nature: in various speeches and in the author's rhetoric. There is proved that the common features of grotesque and stylistics of Shchedrin if the rhetoric controversy with negative proofs.

Key words: *Saltykov-Shchedrin, antirhethoric, rhetoric thinking, myth, grotesque.*

(Статья поступила в редакцию 13.12.2013)

Ю.В. ЛИНДЕ
(Исков)

ПОЭТИКА НАРОДНОГО ТЕАТРА В ПЬЕСЕ М. БУЛГАКОВА «БАГРОВЫЙ ОСТРОВ»

На уровне композиции, особенностей художественного пространства и времени, системы персонажей, а также языковых особенностей рассмотрено влияние поэтики народного театра в пьесе М.А. Булгакова «Багровый остров».

Ключевые слова: *Булгаков, «Багровый остров», поэтика народного театра, влияние фольклора.*

Уже современная писателю критика неоднократно отмечала пародийный характер пьесы «Багровый остров» (1927), ее устремленность против театральных штампов «революционных» пьес 1920-х гг. и агиток (критики П.И. Новицкий [12, с. 9], И.М. Нусинов [11, с. 52], театровед К.Л. Рудницкий [7, с. 87], исследователи Н.Н. Киселев [7, с. 85] и А.А. Нинов [4, с. 574]; последний автор называет объекты пародирования: пьесы «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова, «Разлом» Б.А. Лавренина, «Иван Козырь и Татьяна Русских» Д.П. Смолина, «Лево руля» В.Н. Билль-Белоцерковского, «агитспектакли» В.Э. Мейерхольда «Озеро Ляуль», «Земля дыбом», «Д. Е.»).

Помимо связи с «красными» пьесами, современники также отмечали близость пародии М. Булгакова пародийным спектаклям театра «Кривое зеркало». За время своего существования (1908–1931 гг.) театр ставил пародии на самые разные зрелища: комедию дель арте, народные национальные театры, французскую мелодраму, оперу, кинематограф, цирк-шансон, а также пьесы советских драматургов. На связь с «Кривым зеркалом» указывают как первые критики пьесы Булгакова [8], так и современные исследователи [1, с. 138–152]. Пародийная «пьеса о пьесе» – излюбленная форма театра «Кривое зеркало» (спектакли «Гастроль Рычалова» (1911), «Четвертая стена» (1915)).

«Багровый остров» М. Булгакова представляет собой «генеральную репетицию пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича», сразу же в качестве рекламы отмечается необычность представления: «С музыкой, извержением вулкана и английскими матросами» [5, с. 130]. Попытка удивить

«диковинкой» напоминает о вывесках балаганов типа «Китайские фокусники, прибывшие из Пекина, также будут показываться при лунном освещении спящая красавица и домовой», «Погружение корабля в волны и кораблекрушение с морским чудовищем и с огненным дождем» [10, с. 474–475].

«Багровый остров» имеет форму «театра в театре» (достаточно подробно феномен метадреды, «пьесы о пьесе» и «театра в театре» рассмотрен в диссертационном исследовании Т.А. Купченко «Условная драма 1920–50-х годов» [9], также исследованию «сцены на сцене» посвящена статья В.Б. Чупасова [16, с. 28]). Своими корнями жанр метадреды восходит к драматическим произведениям Н.В. Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии» и «Развязка Ревизора». Для метадреды характерны следующие черты: разрушение иллюзии сценического действия, обнажение процесса создания спектакля, который будто рождается на глазах у зрителя, отсутствие «четвертой стены» и активный контакт со зрительным залом. Один из вариантов метапесы – форма «театра в театре», спектакль-постановка пьесы. В основе этого явления, возникшего еще в XVI в., – метафора о жизни-театре, восходящая к античности.

Следует отметить, что подобные формы были присущи не только профессиональному, но и народному театру, в основе которого лежит импровизация, вследствие чего пьеса каждый раз разыгрывается по-новому, заново рождается на глазах у присутствующих. Для народных драм характерны отсутствие «четвертой стены», активный контакт со зрителем. Все типы зачина народной драмы (обращение к зрителям с просьбой разрешить зайти в дом и начать представление, при этом дается характеристика тех образов, которые будут играть вошедшие актеры; обращение главного действующего лица или другого персонажа с выходным монологом; песня, под которую входят и располагаются на сцене актеры [13]) напоминают зрителю об условности происходящего, разыгрываемая пьеса находится внутри театрального действия. Типы концовки также свидетельствуют об этом: обращение одного из актеров с просьбой о награде за показанное представление, традиционная похвала хозяину избы; обращение одного из героев к зрителям с прощальным монологом; исполнение прощальной песни. Концовки и зачины, как правило, парные: просьба разрешить представление – просьба о вознаграждении, выходной монолог – заключи-

тельный монолог, песня-приветствие – песня-прощание. Первый тип концовки (просьба разрешить показ – просьба о награде) напоминает сюжет «Багрового острова»: молодой начинающий драматург приносит в театр долгожданную пьесу, и директор Геннадий Панфилович пытается получить «разрешеньице» на ее показ всеильного заведующего репертуаром Саввы Лукича, заканчивается пьеса Булгакова мечтами автора Жюль Верна (Дымогацкого) о больших гонорах.

Сюжет пьесы Дымогацкого прост, Геннадий Панфилович пересказывает первый акт так: «Итак, акт первый. Кири-Куки – провокатор. Ловят двух туземцев – положительные типы. Хлоп! В тюрьму! Суд! Хлоп! Повесить! Убегают! Приезжают европейцы. Хлоп! Переговоры. Праздник на острове. Конец первого акта. Занавес» [5, с. 139]. После извержения вулкана и гибели царя власть переходит к узурпатору Кири-Куки, однако вскоре его свергают революционеры-туземцы, он обращается за поддержкой к европейцам, но армия туземцев заставляет обратиться в бегство европейское судно, пригрозив зараженными чумой стрелами. Пьеса «заканчивается победой красных туземцев и никак иначе заканчиваться не может» [Там же, с. 140]. Таким образом, сюжет пародирует стандартную схему революционной пьесы: «красные туземцы» притесняемы «белыми европейцами» и туземным узурпатором, происходит революция, власть переходит к народу.

Однако финал, не понравившийся всеильному Савве Лукичу («Матросы-то, ведь они – кто? Пролетарии (...). А они в то время, когда освобожденные туземцы ликуют, остаются в рабстве» [Там же, с. 212]), моментально изменяется. Эта готовность к импровизации, умение приспособить представление к требованиям момента также типичны для народного театра: «Лорд (*свистящим шепотом*). Сейчас будем играть вариант финала... Импровизируйте международную революцию...» [Там же, с. 213]. Текст также легко может меняться. После сыгранной любовной сцены между Кири-Дымогацким и Леди Гленарван – Лидией Ивановой – ревнивый муж Геннадий просит: «Лорд. Вот что, Василий Артурыч... я попрошу вас вычеркнуть эту сцену... Хе-хе... Да... мне эта сцена не нравится...»

Кири. Да, дорогой лорд, клянусь вам, что вам показалось...» [Там же, с. 187].

Условность пространства в пьесе подчеркивается нарочитой условностью театральных декораций и реквизита, что типично для на-

родного театра: Есаул в драме «Лодка» высматривает обстановку в «подозрительную трубу», изображая трубу двумя кулаками [10, с. 430], сама лодка обозначается мелом на полу, гребцы, изображая плеск весел по воде, взмахивают руками и хлопают ладонями, Атаман, рассказывая о победе из тюрьмы, говорит: «Я на стене лодку написал и оттуда убежал» [14, с. 71]; стена избы, где идет представление, легко превращается в боярские хоромы, на которые разбойники ведут осаду [10, с. 426].

В фольклорном театре проблема реквизита и декорации решается легко: используется то, что имеется в наличии, находится под рукой. «Как в сказке вещи превращаются во что-то совершенно иное, новое: гребень – в лес, полотенце – в реку и т.д. и т.п., – так и здесь, на сцене, превращаются люди и вещи» [3, с. 64], – писал исследователь фольклорного театра П.Г. Богатырев. Примерно так же обстоит дело и в постановке Геннадия Панфиловича:

Геннадий. ...Вот что, Метелкин! Гор ведь у нас много?

Метелкин. Горами хоть завались. Полный сарай.

Геннадий. Ну, так вот что: вели бутафору, чтобы он гору, которая похуже, в вулкан превратил. Одним словом, действуй!

Метелкин (*уходя, кричит*). Володя, крикни бутафору, чтобы в Арарате провертел дыру вверх и в нее огню! Что? Да, с дымом. А ковчег скиньте» [5, с. 136].

Так же создаются костюмы: актер Ринский (Ликки) спрашивает у Геннадия Панфиловича перед показом пьесы:

«Ликки. Фрак снимать, Геннадий?

Геннадий. Некогда, Саша. Сверху костюм» [5, с. 140].

Сравним с народным театром. По описанию Н. Е. Онучкова, царь Максемьян, герой одноименной пьесы, «одет в обыкновенный пиджак; через левое плечо голубая лента пальца в три шириной, на плечах погоны из соломы» [14, с. 48].

Актеры вступают в контакт с публикой, что характерно как для народного, так и для агитационного театра: «Лорд. ...Желал бы я видеть человека, который не желает международной революции! (*В партер*). Может, кто-нибудь не желает?... Поднимите руку!..» [5, с. 213]. Савва Лукич – зритель – оказывается вовлечен в действие:

«Лорд. Сейчас на необитаемый остров едем, Савва Лукич. Капиталисты мы. Взбунтовавшихся туземцев покорять. На корабле. Вам откуда угодно будет смотреть? Из партера? Из

ложи? Или, может быть, здесь на сцене, за станочком чайку?»

Савва. Нет, уж позвольте мне, старику, с вами на корабле... хочется прокатиться на старости лет.

Лорд. Да милости просим! Господа! Прошу продолжать! (*Хлопает в ладоши*).

Гаттерас. Корабль готов, лорд.

Лорд. Дать сюда арапов!

Гаттерас. Есть, лорд! (*Свисток*).

Стены разламываются, и появляются шеренги арапов с копьями.

Лорд. Здравствуйте, арапы!

Арапы (*оглушительно*). Здравия желаем, ваше сиятельство!

Савва. Очень хорошо. Еще раз можно попросить? Здравствуйте, арапы!

Арапы. Здравствуйте, Савва Лукич!» [Там же, с. 197].

Условность театральной игры нарочито подчеркивается прерыванием действия пьесы Дымогацкого и выходом актеров театра Геннадия Панфиловича из своих образов, например:

«Тохонга. К пирогам! (*Пускает стрелу со скалы. Все убегают. Сизи тоже*).

Паспарту (*за сценой*). Европейцы, на выход! Володька! Что же ты корабль не опустил? У, накладчики черти!» [Там же, с. 149].

Актеры реагируют на внешние события в театре:

«Паспарту (*вбегают, растеряны*). Лорд! Лорд! Лорд!

Лорд. Какая еще пакость случилась в моем замке?

Паспарту. Савва Лукич приехали!» [Там же, с. 195].

Подобная открытость внешним событиям характерна и для площадного зрелища, как фольклорного, так и агитационного. В рассказе В.А. Гиляровского «Юшка-комедиант» описывается представление балаганного деда, время от времени его байки и небылицы прерываются, актер реагирует на происходящее в толпе: «Вдруг ткнет в толпу пальцем да как завизжит:

– Чего ты чужой карман шарить?

И все завертят головами, а он уже дальше: ворону увидал – и к ней» [10, с. 457].

Условно не только пространство пьесы Булгакова, но и пространство произведения Дымогацкого. Героям-островитянам ничего не стоит просто сесть в лодку и быстро доплыть до Европы. Кири-Куки, войдя к Лорду, говорит: «Кхе... вот сидели, сидели на Острове... соскучились... Дай, думаем, проедем»

ся в Европу, навестим нашего лорда. Погода, кстати, отменная. Взяли пироги и поехали» [5, с. 175]. Подобная быстрота развития действий свойственна и народной драме. Как замечает исследователь Н.И. Савушкина, «непрерывность и быстрота действий свойственны любому эпизоду сюжета» [13, с. 84]. Например, казнь непослушного царевича Адольфа в «Царе Максимилиане» происходит молниеносно по желанию царя:

«Царь Максимьян.
А поди и приведи палача Брамбеуса.
Скорород-фельдмаршал.
А пойду и приведу палача Брамбеуса.
Вот и приходит к нему палач Брамбеус.
Палач Брамбеус.
...На что вы палача Брамбеуса призываете?
И что делать повелеваете?
Царь Максимьян.
А вот, секи сыну голову...
Палач Брамбеус.
Секи же сам.
Царь Максимьян.
Ну, я говорю, секи два раза.
Он захватил два раза, а в третий раз голову и срубил.

Палач Брамбеус.
Ну, два раза сек.
Ах, Адольфа, ты, Адольфа,
Как любил тебя сердечно,
Так казню себя навечно.
И себе голову срубил и пал [10, с. 208–209].

Отметим, что подобное лубочное отношение к самоубийству встречается и в пьесе Дымогацкого: узнав об измене, Лорд тотчас традиционно решает покончить с собой: «Я обещен! *(Внимает револьвер и стреляется)*» [5, с. 205]. Паганель предлагает Леди после самоубийства Лорда простое решение: «Сударыня, казнитесь, глядя на труп вашего супруга. Общественное мнение Европы убьет вас» [Там же, с. 207].

Действующие лица пьесы Дымогацкого – образы-маски, и актеры труппы Геннадия Панфиловича получают роли согласно своим сценическим амплуа (злодей, гран-коклетт, субретка, герой-любовник [Там же, с. 139–141]), т.е. так же олицетворяют тот или иной устойчивый тип. Здесь, как в итальянской народной комедии, каждый актер обречен до конца своих дней представлять ту или иную маску. Маски известны: тупой белый тиран, пара красных революционеров, туземный деспотичный офицер, проходимец, иностранцы, богачи, революционные матросы.

Речь каждого из героев подчеркивает в его образе ту основную черту, которая формирует его маску. В образе полковника Ликки-Тикки, напоминающего фольклорного Офицера, определяющими чертами являются властолюбие и самодовольство. Любимые его фразы «Назад!.. Когда с вами разговаривают!..» и «Молчать, когда с вами разговаривают!» [Там же, с. 204] похожи на реплики Солдата:

Солдат. Молчать! На ружье и слушай команду!
Петрушка. Апчи!
Солдат. Молчать, я говорю!
Петрушка. Тю-тю, сумасшедший причепывся.
Солдат. Смирно, я тебе говорю!
Петрушка. Что ты будешь говорить?
Солдат. Молчать! Слушай команду!
Петрушка. А-бо-бо!
Солдат. Смирно! Слушай команду [10, с. 239].

Проходимец Кири говорит Ликки: «Что ты можешь, ну что ты можешь? Ты умеешь только орать команды и больше ничего!» [5, с. 159]. Ликки-Тикки честолюбив и тщеславен, что типично для маски Офицера: «И я, Ликки-Тикки, военачальник, перешедший на вашу сторону, явился к вам, чтобы помочь вам отразить их. И посмотрел бы я, как это сделали бы вы без меня, самого искусного полковника на всех островах океана!» [Там же, с. 202]. Бесстрашный полководец напоминает хвастливого Капитана – победителя мавров из commedia dell'arte: «Вы не знаете кто я такой? Вы не видели, как сверкает эта рука, которая победила Пирра, Ганнибала, Сципионов, Марцелла, Фабиев, Александра и даже Геркулеса? Бесстрашно в открытом поле я убил, истребил, разрушил, сгубил, испепелил, уничтожил тысячи и тысяч воинов всех званий и оружий» [6, с. 141].

В речь иностранцев англичанина Лорда и француза Паганеля вставляются общеизвестные иностранные словечки, этого обозначения оказывается вполне достаточно для создания образа иноземца (ср.: в театре Петрушки общение с немцем ограничивается «Шпрехен зи дейч, Иван Андреич?», а с французом – «Парле-ву-франсье, мусье» [10], сам же немец довольствуется узнаваемыми публикой немецкими фразами «Гут морген», «Вас ист дас», «Донэр вэттер», а более сложные реплики говорит по-русски [Там же, с. 228]). Типичный пример подобной речи – сцена завоевания острова:

«Лорд. ...Капитан, подать сюда флаг! (Втыкает английский флаг в землю.) Йес. Остров английский!»

Паганель. Паспарту! Флаг! (Втыкает французский флаг в землю.) Уи. Остров французский.

Лорд. Как понимать ваш поступок, сэръ?

Паганель. Как хотите понимайте, мсье» [5, с. 150].

Француз Паганель к тому же подчеркивает свою национальность, постоянно произнося комичные клятвы: «Клянусь флаконом Лоригана», «Клянусь Елисейскими полями», «Собор Парижской Богородицы!», «Клянусь Комической оперой», «Клянусь Пале-Роялем» [Там же, с. 204, 150, 153, 180, 182].

Речь *английского* капитана Гаттераса побалаганному нарочито условна: «Спустите трап, ангелочки, спустите, херувимчики, английским языком вам говорю!» [Там же, с. 150]. Речь Гаттераса также сродни балаганной. Он использует раешный (сказовый) стих: «Трап спустить! Ротозеи! Эй! Ты, в штанах клещ, ползаешь по трапу, как вошь! А, чтоб тебя лихорадка бросала с кровати на кровать, чтобы ты мог понимать» [Там же]. Помимо раешного стиха, Гаттерас не скупится на площадную брань: «Вперед, сто тысяч чертей и один Вельзевул! Вперед!», «Главное то, что комната вылизана, как тарелочка языком голодного боцмана. Чтоб те сдохнуть! Я не видел более чистой работы! Ведь не на подводах же уперли они все это! Лихие ребята, чтоб их смыло в море! Но на чем же они уехали? (Бросается к окну.) Ба! Катера нет! Все ясно, сэръ! Черти дали тягу в вашем катере!» [Там же]. Площадная брань, по М.М. Бахтину, — одна из составляющих карнавальской культуры: «Ругательства обычно грамматически и семантически изолированы в контексте речи и воспринимаются как законченные целые, подобно поговоркам. Поэтому о ругательствах можно говорить как об особом речевом жанре фамильярно-площадной речи» [2, с. 23].

Таким образом, в пьесе М.А. Булгакова «Багровый остров», пародирующей штампы революционной драматургии, прослеживается влияние поэтики народного театра (оказавшей немалое влияние и на раннюю советскую драматургию, которая высмеивается в данной пьесе): форма «театра в театре», разрушение границы между зрителем и артистом, нарочитая условность происходящего на сцене, готовность к импровизации, характерные начало и концовка (просьба разрешить

показ — просьба вознаградить). В постановке Геннадия Панфиловича пространство нарочито условно: реквизит, костюмы и декорации изобретают на ходу из того, что находится под рукой. Это же типично и для народного представления. Образы и актеров, и персонажей, которых они представляют, подчинены определенным амплуа, сложившимся маскам, некоторые из них напоминают фольклорных персонажей (полководец Ликки-Тикки и Солдат из театра Петрушки, Капитан *commedia dell'arte*; иностранцы Лорд и Паганель, напоминающие фольклорного Немца). Сближают пьесу М. Булгакова с фольклорным театром и речевые особенности: нарочитая условность и карикатурность речи иностранцев, использование раешного (сказового) стиха.

Литература

1. Бабичева Ю. Комедия-пародия М. Булгакова «Багровый остров» // Жанры в историко-литературном процессе. Вологда : ВГПИ, 1985.
2. Бахтин М.М. Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья. М. : Худож. лит., 1990.
3. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М. : Искусство, 1971.
4. Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. Л. : Искусство, 1989.
5. Булгаков М. Собрание сочинений: в 10 т. М. : Голос, 1997. Т. 5.
6. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. М. : Изд-во АН СССР, 1962.
7. Киселев Н.Н. Комедии М. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров» // Том. гос. ун-т им. В.В. Куйбышева. Труды. Т. 252: Проблемы метода и жанра. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1974. Вып. II.
8. Красная газета. Веч. вып. 1928. 16 дек.
9. Купченко Т.А. Условная драма 1920–50-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.
10. Народный театр / сост. А.Ф. Некрылова, Н.И. Савушкина. М. : Сов. Россия, 1991.
11. Нусинов И.М. Путь М.А.Булгакова // Печать и революция. 1929. №4.
12. Репертуарный бюллетень. 1928. № 12.
13. Савушкина Н.И. Русская народная драма: художественное своеобразие. М. : Изд-во МГУ, 1988.
14. Северные народные драмы : сб. Н.Е. Онучкова. СПб. : тип. А.С. Суворина, 1911.
15. Слепцов В.А. Балаганы на Святой // Народный театр / сост. А.Ф. Некрылова, Н.И. Савушкина. М. : Сов. Россия, 1991.
16. Чупасов В.Б. Тексты в текстах и реальности в реальностях (к проблеме «сцены на сцене») // Драма и театр. 2001. Вып. 2.

* * *

1. Babicheva Yu. Komediya-parodiya M. Bulgakova «Bagrovyiy ostrov» // Zhanry v istoriko-literaturnom protsesse. Vologda : VGPI, 1985.
2. Bahtin M.M. Tvorchestvo F. Rable i narodnaya kultura Srednevekovya. M. : Hudozh. lit., 1990.
3. Bogatyirev P.G. Voprosy teorii narodnogo iskusstva. M. : Iskusstvo, 1971.
4. Bulgakov M.A. Pesyi 1920-h godov. L. : Iskusstvo, 1989.
5. Bulgakov M. Sobranie sochineniy: v 10 t. M. : Golos, 1997. T. 5.
6. Dzhivelegov A.K. Italyanskaya narodnaya komediya. Commedia dell'arte. M. : Izd-vo AN SSSR, 1962.
7. Kiselev N.N. Komediti M. Bulgakova «Zoykina kvartira» i «Bagrovyiy ostrov» // Tom. gos. un-t im. V.V. Kuybysheva. Trudyi. T. 252: Problemyi metoda i zhanra. Tomsk : Izd-vo Tom. un-ta, 1974. Vyip. II.
8. Krasnaya gazeta. Vech. vyip. 1928. 16 dek.
9. Kupchenko T.A. Uslovnaya drama 1920–50-h godov: dis. ... kand. filol. nauk. M., 2005.
10. Narodniy teatr / sost. A.F. Nekryilova, N.I. Savushkina. M. : Sov. Rossiya, 1991.
11. Nusinov I.M. Put M.A. Bulgakova // Pechat i revolyutsiya. 1929. №4.
12. Repertuarniy byulleten. 1928. № 12.
13. Savushkina N.I. Russkaya narodnaya drama: hudozhestvennoe svoeobrazie. M. : Izd-vo MGU, 1988.
14. Severnyie narodniye dramy : sb. N.E. Onuchkova. SPb. : tip. A.S. Suvorina, 1911.
15. Sleptsov V.A. Balaganyi na Svyatoy // Narodniy teatr / sost. A.F. Nekryilova, N.I. Savushkina. M. : Sov. Rossiya, 1991.
16. Chupasov V.B. Teksty i tekstah i realnosti v realnostyah (k probleme «stseny na stsene») // Drama i teatr. 2001. Vyip. 2.

Poetics of folk theatre in the play by M. Bulgakov “The Purple Island”

At the level of compositions, peculiarities of artistic space and time, system of personages, as well as language peculiarities there is considered the influence of poetics of the folk theatre in the play by M. Bulgakov “The Purple Island”, poetics of folk theatre, influence of folklore.

Key words: Bulgakov, “The Purple Island”.

(Статья поступила в редакцию 13.12.2013)

Л.С. ШКУРАТ
(Липецк)

ЛЮБОВНО-СЕМЕЙНЫЕ КОЛЛИЗИИ В РОМАНЕ Ю.В. БОНДАРЕВА «БЕРЕГ»

Анализируются не нашедшие до настоящего времени осмысления в литературоведческих работах любовно-семейные коллизии в романе Ю.В. Бондарева «Берег». Проясняется авторская концепция любви и семьи, раскрываются духовный смысл противостояния женских характеров и его роль в нравственном самоопределении главного героя произведения.

Ключевые слова: любовь, семейные ценности, духовное противостояние, эгоизм, жертвенность, сострадание.

Роману Ю.В. Бондарева «Берег» посвящено большое количество исследований. Анализируя произведение, авторы монографий, диссертаций, статей сосредоточивают свое внимание в первую очередь на его проблематике, образной символике, духовно-нравственных исканиях главных героев. Однако представление о «Береге» не будет целостным, если не обратиться к рассмотрению изображенных в нем любовно-семейных коллизий.

С жизнью главного героя произведения Вадима Никитина тесно переплетены две женские судьбы: немки Эммы Герберт и его жены Лиды. С Эммой у Никитина связаны самые светлые воспоминания о молодости, о первой любви. Их знакомство произошло в последние дни войны в немецком городке Кенигсдорф. Впервые столкнувшись с русскими солдатами, Эмма пережила целую гамму чувств: это и страх за свою жизнь и жизнь брата, и робость, и порыв благодарности, переросший в любовь к русскому лейтенанту Вадиму Никитину, спасшему ее от насилия. Эмма искренна в своих чувствах, в ее словах и поступках нет фальши, нет ни малейшего притворства.

Героям удастся провести вместе лишь несколько дней, обстоятельства разведут их пути на десятки лет, но любовь Эммы к русскому лейтенанту останется такой же сильной и чистой, какой она была в мае 1945 г. Весь смысл ее жизни был в ожидании, в надежде встречи с любимым. Героиня всю жизнь помнила произошедшую с ней «чудесную и короткую сказку»: и когда выходила замуж, и когда у нее ро-