

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 1. С. 66—74.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2022. Iss. 1. P. 66—74.

Научная статья

УДК 821.161.1.09"18"-1

DOI: 10.46726/И.2022.1.6

ПРИЕМЫ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В ПОЭМЕ Н.А. НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

Ольга Алексеевна Павловская

Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия,
pavlovskaya32@yandex.ru

Аннотация. Исследование приемов интермедиальности в поэзии Н.А. Некрасова позволяет проследить уникальный опыт освоения и художественной трансформации принципов театрального искусства в поэтическом тексте. Опора на принципы интермедиальности, заложенные в сценическом народном творчестве, в театральном действии, способствовала обновлению поэтической традиции, которое Некрасов предпринимает в середине 19 века. Одновременно с погружением в интермедиальные сферы Некрасов как художник испытывает импульсы творческого саморазвития. В статье рассматриваются приемы интермедиальности, которые наиболее рельефно отражают линии активных творческих исканий Некрасова при работе над поэмой «Кому на Руси жить хорошо», в частности способы сценического оформления эпизода за счет насыщения художественного пространства игровыми фольклорными элементами («Пролог»); приемы профанно-игрового раскрытия героев-странников с целью подчеркивания русской ментальности; механизмы музыкально-образного плана для создания сферически объемного звучания поэтических мотивов. Синтезная природа этих приемов отражает масштабный авторский замысел и определяет мистериальную модуляцию формообразования. Благодаря выходу в интермедиальную творческую сферу Некрасов достигает эффекта объемного художественного пространства, наполненного знаками живого проявления русского мира пореформенной поры.

Ключевые слова: мистерия, интермедиальность, сакральное пространство, визуальные образы, звуковые образы

Для цитирования: Павловская О.А. Приемы интермедиальности в поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 1. С. 66—74.

Original article

TECHNIQUES OF INTERMEDIALITY IN N.A. NEKRASOV'S POEM "WHO LIVES WELL IN RUSSIA"

Olga A. Pavlovskaya

Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, pavlovskaya32@yandex.ru

Abstract. The study of the techniques of intermediality in the poetry of N.A. Nekrasov allows us to trace the unique experience of mastering and artistic transformation of the principles of theatrical art in a poetic text. Reliance on the principles of intermediality laid down in stage folk art, in theatrical action, contributed to the renewal of the poetic tradition, which Nekrasov undertook in the middle of the 19th century. Simultaneously with immersion in the intermediate spheres, Nekrasov, as an artist, experiences impulses of creative self-development. The article discusses the techniques of intermediality, which most clearly reflect the lines of active creative searches of Nekrasov when working on the poem "Who lives well in Russia", in particular, the methods of scenic design of the episode due to saturation of the artistic space with game folklore elements ("Prologue"), the techniques of profane-game disclosure of the heroes of wanderers in order to emphasize the Russian mentality, the mechanisms of a musical-figurative plan to create spherical-surround sound of poetic motifs. The synthesized nature of these techniques reflects the author's large-scale plan and determines the mysterious modulation of shaping. Thanks to the entry into the intermediate creative sphere, Nekrasov achieves the effect of a voluminous artistic space filled with signs of the living manifestation of the Russian world of the post-reform period.

Keywords: mystery, intermediality, sacred space, visual images, sound images

For citation: Pavlovskaya O.A. Techniques of intermediality in N.A. Nekrasov's poem "Who lives well in Russia", *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2022, iss. 1, pp. 66—74.

Известное суждение Н.А. Некрасова, прозвучавшее в 1853 году в рецензии на повесть в стихах Н.Д. Хвоцинской «Деревенский случай»: «дело прозы — анализ, дело поэзии — синтезис. Прозаик целым рядом черт, — разумеется, не рабски подмеченных, а художественно схваченных, — воспроизводит физиономию жизни; поэт одним образом, одним словом, иногда одним счастливым звуком достигает той же цели, как бы улавливая жизнь в самых ее внутренних движениях...» [Некрасов 1950: 670], со всей очевидностью можно распространить и на поиски такой поэтической формы, которая приобретет универсальный характер и позволит автору выйти на новый уровень художественных обобщений, показать многообразие народных характеров и образов, укрупнить смысловые акценты в понимании пореформенной эпохи и судьбы русского народа. Думается, что магистральные пути движения Некрасова к такой форме определялись и явлением циклизации, и с опытами создания поэм разного типа (крестьянская, народная). Не менее значимыми в этом направлении стали драматургические опыты Некрасова, и в частности открытые им приемы драматизации лирики. Благодаря последним автор достигает особой глубины и психологической точности в поэтическом представлении образа, художественной выразительности типов. Интерес Некрасова к театру и театральным приемам разработки характеров позволяет говорить о принципах интермедальности как значимом механизме обновления

поэтической традиции. Под интермедийностью мы понимаем использование творческих приемов смежных с литературой видов искусств для создания художественного текста.

В работе над поэмой *о народе и для народа* поэтическая интуиция Некрасова была обращена и к тем традициям народной культуры, которые кристаллизовали формы коммуникации в народной среде и, следовательно, могли стать способами воздействия на читателя в один из напряженнейших для русского мира периодов — пореформенную эпоху. Народная культура как отражение и сосредоточие универсалий мира, хранит и опыт их постижения, а значит, и форму воплощения. При этом синкретизм народного искусства, неизбежно проступающий во всех формах народной культуры, обеспечивает их универсальность и синтетический характер. Думается, что синкретичность народного искусства, обретающая свое завершенное воплощение в синтетических формах, становится основой для разработки принципов интермедийности в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Важен и коммуникативный замысел художественного произведения. Так, собирательный образ «семи мужиков, семи странников» обретает русскую узорчатость, прежде всего, в словесной характеристике. Социальная детерминированность образа, зафиксированная в названиях деревень, смягчается разбивкой на ритмические пары слов:

Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова —
Неурожайка тож... [Некрасов 1982: 5]

Парная рифма является не только междустрочной, но и внутривстрочной, что создает дополнительные скрепы собирательного образа. Авторское указание на «смежность деревень» «Уезда Терпигорева, / Пустопорожней волости...» также задает ориентир для читательского восприятия образа в целостности. Но не только социальные тяготы объединяют крестьян: мужики отправляются в русский путь, словно заряженные духовно:

По делу всяк по своему
До полдня вышел из дому:
Тот путь держал до кузницы,
Тот шел в село Иваньково
Позвать отца Прокофия
Ребенка окрестить.
Пахом соты медовые
Нес на базар в Великое... [Некрасов 1982: 6]

Настроенность персонажей на духовное деяние становится той центростремительной силой, которая обеспечивает единство собирательного образа и определяет его смысловую динамику («Они рядком идут! / Идут, как будто гонятся / За ними волки серые, / Что дале — то скорей»). Однако игровая поэтика образа строится не на согласии, не на гармонизации народных характеров, а за счет инфернальной стихии. Спор оборачивается конфликтными проявлениями характеров — «перебором», криками, потасовками. Ключевой для игрового раскрытия персонажей становится смена времени суток. Ночная стихия, персонафицированная в образе Дурандихи — ведьмы, останавливает бессознательное движение мужиков и открывает границы сакрального пространства. Обновление собирательного образа начинается с пробуждения сознания:

«Куда?...» — Переглянулись
Тут наши мужики,
Стоят, молчат, потупились... [Некрасов 1982: 7]

Картина ночной природы с акцентированием образа черных теней является знаком потерянности, смятенности мужиков [Филипповский: 363]. Однако мифологичность народного сознания способствует преодолению драматической ситуации («Свалив беду на лешего, / Под лесом при дороженьке / Уселись мужики»), сакральное же пространство высвобождает энергию народного образа и тем самым обнажает глубинные свойства национального характера — стихию праздника и драки. Используя такой акустический прием, как отражение звуковой волны («Проснулось эхо гулкое, / Пошло гулять-погуливать...»), Некрасов подчеркивает со-природность стихийных проявлений характера. При этом эхо выполняет важную обрамляющую функцию: способствует сценическому выделению мистерии в структуре Пролога [Пенская: 91]. Крики мужиков порождают объемное и устрашающе инфернальное звуковое поле, которое нарушает естественную гармонию природной жизни. Первые сигналы неблагополучия, беды исходят из детского мира — самого незащищенного, особо чуткого:

Всех прежде зайка серенький
Из кустика соседнего
Вдруг выскочил как встрепанный,
И наутек пошел! [Некрасов 1982: 8]

Братья меньшие оказываются у ворот сакрально-мистического мира, и своими действиями в сочетании со звуками они словно возвещают миру о вхождении гостей. Инфернальная стихия, порожденная мужиками, угрожает миропорядку, мужики-заступники вызывают страх и панику у малых птах. Животный мир включается в мистериальное пространство не только как свидетель происходящего, но и как его активный участник. Драка мужиков воспринимается как чудо, притягивает к себе земных и воздушных обитателей, вызывает у них непроизвольный страх, любопытство, удивление и разочарование... В обрисовке животных Некрасов использует зеркальный принцип: они подобны людям, там есть свои «Замоскворецкая княгиня» (сова) и «хитрая баба» (лиса), но есть и вечная труженица («корова глупая»). В структурном оформлении мистериальной сцены Некрасов сохраняет такой ключевой прием как богослужение, а в сценографии востребованными оказываются элементы храмового интерьера. В этой связи особой значимостью наделяется дуплетный образ семи филинов. По удвоенной сосредоточенности инфернальной стихии этот образ превосходит мужицкий разгул, однако его центральное положение определяется скорее световой установкой:

А их глазища желтые
Горят, как воску ярого
Четырнадцать свечей! [Некрасов 1982: 9]

В этом сравнении угадывается паникадило — главный храмовый светильник, который зажигается в самый торжественный момент богослужения.

В природном мире Некрасов выделяет живые объекты мистериального плана, создающие, по народным поверьям, особую обстановку для прозрения человека. Такова, на наш взгляд, и функция ворона («птица умная, / Приспел, сидит на дереве / У самого костра, / Сидит да черту молится, / Чтоб до смерти ухлопали / Которого-нибудь!»). Для сохранения звукового строя мистерии

Некрасов обращается к образу «коровы с колокольчиком», чье звуковое соучастие также разворачивается по принципу отражения:

Шальных речей послушала
И начала, сердечная,
Мычать, мычать, мычать! [Некрасов 1982: 9]

Думается, в повторяемости звукового проявления образа заложена его мистериальная символика — уподобление колокольному звону.

Разноплановость звуковой реакции животных на земное действие носит оркестровый характер и регулируется, объединяется эхом («А эхо вторит всем!»). Именно эхо своим отражением фокусирует звуки мира, пронизывает, скрепляет все уровни мистериального пространства, символизирует их связь и взаимонаправленность: «Ему одна заботушка — / Честных людей поддразнивать, / Пугать ребят и баб!» [Некрасов 1982: 9].

Вторая часть мистериального сюжета лишена мистической карнавализации, профанное пространство обнажает душевные свойства мужиков, их стремление к душевной гармонии и к единству, чему способствуют существенные мистериальные персонажи — пеночка и ее птенец. Подготовкой и переходом к этой сцене становится глубоко символическое действие, которое совершают мужики после освобождения от inferнальной стихийности:

Из лужицы напились,
Умылись, освежились... [Некрасов 1982: 10]

Обряд омовения и подготавливает мужиков к духовной метаморфозе. Их прозрение начинается с «пичуги малой», духовные очи Пахомушки сосредоточены на крылышках птенца, олицетворяющих природную силу птахи и народную тоску о свободе («Отдай нам крылышки, / Все царство облетим...»). В сакральном пространстве желаемое становится действительным: мужицкие чаяния, прозвучавшие в репликах-высказываниях, обретают сакральную полноту, целостность взамен на сострадательное соучастие в судьбе пеночки. Реплики персонажей дополняют друг друга, структурируют обобщенную картину народного миропонимания, что является знаком однонаправленности народных устремлений и служит сигналом восстанавливающегося единства образа странников. История с пеночкой проявляет духовный потенциал представителей народного мира — способность мужиков к восприятию чужого страдания, к деятельной любви, их настрой на понимание другого существа. Думается, именно эти качества стали залогом состоявшегося договора мужиков с пеночкой и между собой. Важно и другое. В странниках восстанавливается способность к духовному мировосприятию, они обретают готовность к особенному видению и слушанию окружающего мира и его обитателей.

В главе «Сельская ярмонка» способность мужиков к объемному мировосприятию реализуется с использованием принципов визуализации:

Прошли село, увидели
В зеленой раме зеркало:
С краями полный пруд... [Некрасов 1982: 28]

Обозначенные самим автором принципы рамочного обрамления и зеркальности в отражении мира работают как приемы фокусирования, благодаря чему мирообраз получает особую объемность и значимость. Неслучайно в фокусе оказываются мельчайшие представители природного мира — ласточки, комарики. Но в художественной картине они равновелики, в том числе с человеком.

Визуально увеличивая природные образы, Некрасов не только творчески приспособливает их под человека, но и человека визуально «встраивает» в картину, меняя фокус на противоположный:

На длинном, шатком плотике
С вальком поповна толстая
Стоит, как стог подщипанный... [Некрасов 1982: 28]

Художественный миробраз отражает гармонию природного и человеческого, их взаимонаправленность и взаимопроникновение. Однако принцип зеркальности с его театральной основой позволяет автору развернуть увиденную картину и в мистериальном плане. Установка на идиллию сменяется ироническим изображением («Какие-то комарики, / Проворные и тощие, / Вприпрыжку, словно посуху, / Гуляют по воде...»), но именно этот художественный аспект и придает картине ту занимательную сценичность, которая удерживает внимание странников. Ключевой здесь становится сцена вылавливания коня, как выражение тех глубинных чаяний, которыми был охвачен народный мир в пореформенную эпоху. Художественную выразительность и динамичность сценическое действие приобретает за счет цветовой контрастности. Включение этого приема в игровое пространство происходит благодаря солнышку («мигало солнышко на белой той серьге»), что усиливает централизацию сцены, придает ей особый событийный смысл. Динамика игры направлена на раскрытие народного характера, в нем проступают завидные для странствующих крестьян сила, воля, целеустремленность. Неслучайно, что героем действия становится цыган, именно его природная ловкость берется в качестве актерского амплуа. При этом художественная динамичность сцены также определяется природными законами — это состязание сильнейших, выплеск природной энергии человека и животного, что в свою очередь подкрепляется и звуковым строем:

Мужик заржал — и конь заржал.
Плывут, орут! [Некрасов 1982: 28]

Представленную сцену, свидетелями которой невольно стали некрасовские странники, можно рассматривать как прелюдию к ярмарочному действию, в частности к такой обязательной его части, как балаганное представление. Сюжет развернувшейся интермедийальной сцены напрямую отсылает к фольклорному театру Петрушки, но для автора важно показать и народную приобщенность к театральной культуре, его живую заинтересованность этим и неподдельную любовь к таким представлениям. Неслучайно экспозицией комедийного действия становится каламбур:

«И рад бы в рай, да дверь-то где?» —
Такая речь врывается
В лавчонку неожиданно.
— Тебе какую дверь? —
«Да в балаган. Чу! музыка!...»
— Пойдем, я укажу! [Некрасов 1982: 35]

Комедия с Петрушкой является живым продолжением ярмарочной программы, а странствующие мужики — не только зрители, но и участники действия. В народном восприятии эта сфера искусства подобна душе народа, распахнута миру, а потому и обожествляется до райских высот, и прежде всего благодаря ее синергичности — органическому взаимодействию разных

творческих импульсов: словесного, музыкального, актерского... Некрасов подчеркивает ту легкость, с которой мужики включаются в площадное действие, незаметно преодолевают грань между искусством и жизнью, становятся участниками комедии и ее подлинными творцами:

И часто в речь Петрушкину
Вставляют слово меткое,
Какого не придумаешь,
Хоть проглоти перо! [Некрасов 1982: 36]

В главе «Пьяная ночь» мистериальная сценография сохраняет двуплановость. Мир сакральный представлен знаками Божественного присутствия и творческого проявления. При этом визуализация мирообраза выполнена и с опорой на фольклорную поэтику, в частности пейзажно-образные элементы взаимодействуют с иконографической традицией:

Ночь тихая спускается,
Уж вышла в небо темное
Луна, уж пишет грамоту
Господь червонным золотом
По синему по бархату... [Некрасов 1982: 38]

Семантика синего, спроецированная в мир дольний («Дорога стоголосая / Гудит! Что море синее, / Смолкает, подымается / Народная молва»), служит художественной скрепой мироздания: в народном понимании еще живет надежда на заступничество, помощь. Но мир дольний раскрывается сквозь профанное сознание (как профанное пространство), в обрывистых речах пьяных мужиков мечта о справедливых правителях — «начальнике губернии», «царской грамоте», питерских чиновниках — десакрализуется. В этом перевернутом мире божественные заповеди лишены цельности и целомудренности, в частности любовь звучит отголосками в народных заигрышах, соседствует с грехом, а жизнь обрывается смертью.

Профанное поведение охватывает значимые сферы народной жизни, включая погребальный сюжет. Однако абсурдность происходящего наиболее рельефно проступает в игровых сценках с условным обозначением «А ну, давай потянемся». Сценическое действие по состязанию мужиков практически лишено речевого проявления: действующие персонажи единообразны в принятии абсурдных правил, игра разворачивается без психологической подоплеку, что придает первой части сценки механистичность и напоминает народный кукольный (марионеточный) театр. Вторая часть игровой сценки выполнена с использованием традиционного речевого приема — словесной перепалки баб, однако в профанном пространстве логосная ситуация также доведена до абсурда.

В «Прологе» главы «Крестьянка» с помощью приемов интермедальности разворачивается сценическое представление усадебной жизни пореформенной поры. Театральная доминанта представления обозначена уже в сценографии:

Над домом башня висится,
Балконом окруженная,
Над башней шпиль торчит... [Некрасов 1982: 121]

Ориентация на традиции западно-европейского театра подтверждается и выбором персонажа («В воротах с ними встретился / Лакей, какой-то буркою / Прикрытый...»), именно он в условиях отсутствия управляющего

и барина, подобно карнавальному шуту, становится распорядителем жизни. Некрасовские странники вновь оказываются свидетелями карнавального действия, где привычное, традиционное не просто смещено, а перевернуто, по сути, опрокинуто. Но именно эти героям — хранителям народного космоса — открываются в пореформенной жизни комедийное и трагедийное начала, причем активными персонажами разворачивающейся мистерии выступают представители низших сословий. Тема разорения и оскудения усадебного мира раскрывается в деструктивных проявлениях челяди:

Один дворовый мучился
У двери; ручки медные
Отвинчивал; другой
Нес изразцы какие-то... [Некрасов 1982: 123]

Поругание усадебной красоты трактуется странниками как следствие абсурдности сознания, духовного невежества и непросвещенности мужиков. Мистериальное пространство позволяет удерживать двуплановость народного миропонимания: в картинах разрушения странники фокусируют свое драматическое переживание утраты высокого эстетического идеала дворянской культуры как воплощения гармонии и красоты. Универсальность народного миропонимания отражает глубокую спаянность материального и духовного, утрата красоты интерпретируется как следствие духовного распада.

Мистериальная двуплановость изображения позволяет не только соединять высокое и низкое, трагическое и смешное, но и преодолевать драматизм ситуации возможностями самого же искусства. Сцена дуэтного пения прежде всего снимает минорность настроения странников и убеждает их в силе искусства, его возвышающем воздействии на человека:

Гудел громовый бас...
Гудел — и прямо за сердце
Хватал он наших странников... [Некрасов 1982: 125]

Именно пение рассматривается как сфера искусства, где рождается гармония, где восстанавливаются утраченные связи, преодолевается расстояние. Сценическое действие с участием Ново-Архангельского певца и дьякона построено на приемах исполнительского искусства: фиксируется тип мужского голоса (бас), его свойства (сила, полетность), голосовые переключки, созвучия, но этим и ограничено. Бытийная полнота песенного творчества достигается соединением формы и содержания. Отсутствие последнего, доведенное до абсурда, превращает эпизод в комическую сценку. Одновременно эта сцена звучит аккордом в теме оскудения дворянских усадеб: исполнительское искусство, лишенное духовных основ, превращается в пародию, подобно тому, как и усадебная культура теряет свою жизнеспособность без подлинных носителей.

Проведенные наблюдения над поэтикой «Кому на Руси жить хорошо» свидетельствуют о широком спектре творческих установок Некрасова в отборе приемов интермедальности для создания особой — синтезной — формы произведения: способы визуализации образа взаимодействуют с акустическими механизмами, разработка линии игрового поведения героя включает мистериальную двуплановость, событийную динамику, риторические элементы. Отбор приемов интермедальности был обусловлен в том числе коммуникативным замыслом Некрасова: создание книги о народе и для народа в пореформенную эпоху.

Список литературы / References

- Некрасов Н.А. Деревенский случай. Повесть в стихах Н.Д. Хвощинской. СПб., 1853 // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 12 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 9: Критика и публицистика, 1841—1869. 840 с.
(Nekrasov N.A. The village case. A story in verse by N.D. Khvoshchinskaya. St. Petersburg, 1853, *Nekrasov N.A. Complete collection of works and letters: in 12 vols*, vol. 9: Criticism and journalism, 1841—1869, Moscow, 1950, 840 p. — In Russ.)
- Некрасов Н.А. Кому на Руси жить хорошо // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. Т. 5. 687 с.
(Nekrasov N.A. Who lives well in Russia, *Nekrasov N.A. The complete collection of works and letters: in 15 vols*, vol. 5, St. Petersburg, 1982, 687 p. — In Russ.)
- Пенская Е.Н. Н.А. Некрасов на сцене и за сценой в первой трети XX века // Карабиха: историко-литературный сборник. Ярославль: Гос. лит.-мемор. музей-заповедник Н.А. Некрасова «Карабиха», 2020. Вып. 11. С. 63—94.
(Penskaya E.N. N.A. Nekrasov on stage and behind the stage in the first third of the XX century, *Karabikha: historical and literary collection*, iss. 11, Yaroslavl, 2020, pp. 63—94. — In Russ.)
- Филипповский Г.Ю. Динамическая поэтика русской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. 420 с.
(Filiphovskiy G.U. Dynamic poetics of Russian literature. St. Petersburg, 2008, 420 p. — In Russ.)

Статья поступила в редакцию 31.01.2022; одобрена после рецензирования 07.02.2022; принята к публикации 21.02.2022.

The article was submitted 31.01.2022; approved after reviewing 07.02.2022; accepted for publication 21.02.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Павловская Ольга Алексеевна — кандидат филологических наук, доцент, кафедры отечественной филологии, Институт гуманитарных наук, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, pavlovskaya32@yandex.ru

Pavlovskaya Olga Alekseevna — Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor of the Department of Russian Philology, Institute of Humanities, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, pavlovskaya32@yandex.ru