

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-151-165>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)52

Научная статья / Research Article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2021 г. Д. А. Завельская
г. Москва, Россия

ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ СКАЗОЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация: В статье рассматривается проблема формирования художественной модели сказки в русской драматургии. В настоящее время драматургическая сказка рассматривается преимущественно в общем контексте развития авторской литературной сказки, хотя обладает своей спецификой. Проводится обзор некоторых вопросов по стилистике и генезису русской литературной сказки для детей в соотношении с развитием авторской литературной сказки как таковой. Проанализировано влияние поэтики романтизма на специфику драматургической сказки, а также особенности драматургических произведений В. Ф. Одоевского, существенно повлиявшего на детскую литературу. Его пьеса «Царь-девица», предназначенная для детей, рассмотрена в сопоставлении с пьесой Э. Т. А. Гофмана «Принцесса Бландина», при этом обнаружено сходство в системе персонажей, мотиве сватовства и некоторых сюжетных особенностях, связанных с этим мотивом; выявлено различие в стилистике и смысловых акцентах произведений. В сказочной пьесе для взрослых «Сегелиель или Дон-Кихот XIX столетия» проанализированы мотивы персонифицированного противостояния добра и зла и взаимопроникновения волшебства и обыденного, что было характерно для романтизма в целом и воплощалось как в других произведениях Одоевского, так и в более поздней, преимущественно детской сказочной драматургии. Поставлен вопрос о возможном влиянии пьес Одоевского на развитие детской драматургии. В обеих пьесах отмечена условность художественной реальности, перекликающаяся с юмористической или иронической авторской интонацией. Проанализирована волшебная комическая опера И. А. Крылова «Илья богатырь», в которой обнаружены многие черты, свойственные и пьесам Одоевского. При этом проводится разграничение произведения Крылова с романтическим направлением, поскольку в нем более отчетливо проявляется традиция классицизма. Одной из особенностей комической оперы можно считать снижение пафоса за счет юмористического обыгрывания героических и мистических мотивов. Особое внимание уделяется генезису персонажа по имени Тароп, а также особой специфике образа Лены — юной дочери волшебницы Добрады. Анализ этих произведений позволяет сформулировать некоторые свойства художественной модели сказочной пьесы, включающей условность вымышленного мира, неожиданные повороты, персонификацию добра и зла, зыбкость границ между чудом и обыденностью, а также юмор и иронию.

Ключевые слова: драматургия, сказка, детская литература, комическая опера, классицизм, романтизм, художественная модель, мотив, фольклор, Гофман, Одоевский, Крылов.

Информация об авторе: Дарья Александровна Завельская — кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1783-7080>. E-mail: daralzav@gmail.com

Дата поступления статьи: 14.01.2021

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Завельская Д. А. Особенности русской сказочной драматургии первой половины XIX в.: к постановке проблемы // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 151–165. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-151-165>

Становление и развитие отечественной авторской сказки — достаточно разработанная тема в современном литературоведении, в ней намечены плодотворные пути академического исследования специфики жанра, во многом благодаря фундаментальной статье Л. Ю. Брауде [2], на которую впоследствии опирались М. Н. Липовецкий [12] и Б. Хеллман [21].

Ставшее классическим определение литературной сказки у Л. Ю. Брауде включает следующий принцип дефиниции: «волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [2, с. 234]. Впрочем, некоторые исследователи оспаривают ключевую роль данного принципа [12].

Объемная и подробная монография Б. Хеллмана посвящена русской детской литературе и рассматривает литературную авторскую сказку преимущественно в этом контексте, хотя, разумеется, данный жанр не ограничивается возрастной аудиторией.

В настоящее время наиболее активно разрабатывается проблема типологического разграничения жанров литературной и фольклорной сказки: М. Г. Дещенко [7], Е. А. Сухоруков [20]; сопоставления литературной сказки с жанром фэнтези: Я. В. Королькова [10], специфики сказочного жанра в национальных литературах [1].

И, напротив, одной из мало разработанных линий исследования на данном этапе изучения сказки остается вопрос генезиса сказки драматургической, хотя очевиден интерес к эпохе расцвета детской драматургии — 1920–1960-х гг., представленной замечательными произведениями Е. Шварца, Т. Габбе, С. Маршака, С. Михалкова и др. Многие их произведения, созданные для советской детской сцены и кинематографа, можно считать настоящими шедеврами, они привлекают к себе особое внимание исследователей.

Тем важнее поставить научную задачу осмысления этого литературного феномена, анализа предшествующих произведений и выявления тех специфических свойств, которые складывались на протяжении нескольких веков и формировали художественную традицию.

Заслуживает внимания статья представителя «Сказочной комиссии» [14], однако в ней рассматривается структура и особенности поэтики детских фольклорных сказок, хотя сам факт присутствия именно драматургического формата в детских сказках стоит учитывать при дальнейших исследованиях детской сказочной драматургии. В работах о современной сказочной драматургии также заметно преимущественное соотнесение ее с фольклорной традицией [8].

Б. Хеллман в своей монографии обращает внимание на две пьесы XVIII в., адресованные детям [21, с. 14–15]: А. Болотова и Н. Сандунова, однако сказочных элементов в них нет, это бытовые нравоучительные произведения, впрочем, с элементами «новеллистичного» сюжета: перемена участи и противостояние юных героев коварным антагонистам.

Саму историю литературной волшебной сказки в русской литературе принято начинать с творчества М. Д. Чулкова [13; 19, с. 8; 21, с. 14], который, с одной стороны, активно собирал фольклорные тексты, с другой — экспериментировал в сфере назидательной и салонной сказки, стремясь придать ей народный колорит [13]. Другими авторами, повлиявшими на развитие жанровой традиции, следует считать его современника В. Левшина и Екатерину II [21, с. 15, 19].

Однако в конце XVIII в. русская литературная сказка, наряду с прочими прозаическими жанрами, бытовала на некой условной «периферии» [19, с. 10–11], что, по сути, обеспечивало и ту свободу вымысла, благодаря которой авторы создавали новые модели сюжетов и образных систем.

Можно утверждать, что именно русские романтики придали импульс развитию в отечественной литературе не просто авторской, но и специально детской волшебной сказки, раскрывая многообразные возможности фантастического вымысла. В их творчестве отчетливо прослеживается стремление выразить мировоззрение при помощи особой художественной модели, восходящей одновременно и к сказке фольклорного происхождения, и к романтическому «двоемирию». В монографии Б. Хеллмана упоминается малоизвестный автор детских сказочных пьес Б. Федоров, выпустивший в 1830–1835 гг. четыре тома издания «Детский театр», в которое вошли пьесы, представляющие собой переработки известных европейских авторов, а также его собственные сочинения [21, с. 49]. В дальнейшем было бы крайне важно изучить особенности его детских сказок для театра, в частности, пьесы «Кот в золотой карете».

При этом очевидно, что пьесы Б. Федорова создавались уже в контексте зрелого русского романтизма. Отмеченное выше сочетание жанровых и стилистических принципов у русских романтиков начала XIX в. позволяло довольно прихотливо соединять свободу фантазии, назидательную форму и вполне взрослый, глубоко философский «подтекст», не только соотносящийся с проблемами современности, но осмысляющий основы человеческого бытия [5, с. 12; 6; 9].

В становлении отечественной детской литературной сказки наиболее значимая роль справедливо отводится Владимиру Федоровичу Одоевскому [9, с. 31], преимущественно благодаря романтическому направлению, в русле которого развивалась его творческая манера [5; 6; 11], он шел через гротесковость к широкому художественному обобщению, следуя принципам вдохновения, остроумия, остросюжетности и фантазмагии, которыми русский романтизм во многом обязан влиянию Э. Т. А. Гофмана.

При этом среди других русских романтиков именно Одоевский наиболее заметно следовал Э. Т. А. Гофману — и в эстетике, и в мотивах [5, с. 5, 11; 6, с. 39–40]. Особенно сильны гофманские реминисценции в «Пестрых сказках» (1833). Вариации сюжета и образной системы «Песочного человека», представленные в двух произведениях этого сборника («Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпой по Невскому проспекту», «Та же сказка, только на изворот»), посредством отмеченных выше фантазмагии, гротеска и печальной иронии становились обличением искаженности и «миражности» современной жизни [5, с. 12–15]. Подобный философски-обличительный гротеск был присущ и творчеству Гофмана.

Одоевский, однако, был не только прозаиком, но и драматургом, помимо реалистических пьес, создавшим сказочные: «Сегелиель или Дон-Кихот XIX столетия» (1838) и «Царь-девица» (1837). «Царь-девицу» отмечает в своей монографии Б. Хеллман [21, с. 53], и эту пьесу, безусловно, следует учитывать в контексте развития поэтики русской сказочной драматургии. При этом особенности пьесы не вполне совпадают с концептуальной моделью, предложенной Л. Брауде, поскольку сюжетообразующим фактором становится не чудо, а сватовство иноземцев к юной государыне.

Сюжет сватовства, разумеется, весьма распространен в сказке фольклорной, но эта фольклорная модель входит в авторскую драматургию уже, как минимум, начиная с К. Гоцци. Его знаменитая фьяба «Турандот» (Turandot, 1762), вне всякого сомнения, оказала влияние на последующее развитие сказочной драматургии, что подтверждается очевидными реминисценциями на Гоцци в пьесе Э. Т. А. Гофмана «Принцесса Бландина» (Prinzessin Blandine, 1814). И на эту драматургическую сказку следует обратить особое внимание, поскольку многое роднит ее с «Царь-девицей» Одоевского.

Прежде всего — все тот же сюжет сватовства к принцессе, который существенно отличается от варианта Гоцци, практически повторяющего фольклорную модель. Гофман дает недвусмысленную отсылку к комедии дель арте, введя в систему персонажей Бригеллу, Тарталью и Панталоне; вкладывает в уста Бригеллы упоминание фьяб Гоцци [4, с. 325]; воспроизводит несколько клишированную характеристику неприступной героини [4, с. 339] и в одной из реплик прямо называет Бландину «переделанной Турандот» [4, с. 341], однако создает зеркально противоположную структуру — принцесса отказывает не истинно влюбленному юноше, а свирепому завоевателю, мавританскому королю Килиану. Царь-девица Одоевского поочередно отвергает притязания Китайского богдыхана, Одиссея и рыцаря Бириби, хотя из всех троих прямо предлагает руку и сердце только Одиссеем, два других персонажа намекают на союз косвенно. Богдыхан: «будешь у меня в чести пол мести» [17, с. 126]; Бириби: «я весь ваш, мой щит, мой меч — все к вашим услугам» [17, с. 128]. Тем не менее сама структура взаимодействия персонажей восходит именно к сюжету сватовства.

Наблюдается и сходство образов. Обе героини — юные просвещенные правительницы с твердым характером и отчетливыми этическими принципами. Однако в своей героине Одоевский акцентирует именно приверженность просвещению, а также делает ее остроумной и изобретательной.

Главным мотивом отказа Царь-девицы рыцарю Бириби становятся именно ценности просвещения и прогресса:

Рыцарь Бириби (становится на одно колено). Царевна, я весь ваш: мой щит, мой меч — все к вашим услугам! Где ваши враги? Я всех переколю, перерублю и выброшу за окошко. Меня знают во всей Европе, во всей Азии и во всей Африке. Я с одного удара разношу человека пополам. Я однажды так ударил копьем сарацина, что он взлетел на воздух и уж больше на землю не возвращался... Но только в вашем городе меня обидели, Царь-Деввица, и я требую удовлетворения. Я шел по улицам, а за мною толпа ребятишек, ну кричать: «Дурень! Дурень!» Я тотчас счел долгом обратиться и спросить у них, почему я дурень? Смотрю, в руках ребятишек книжки; они начали показывать на меня пальцами и продолжали кричать: «Дурень! Дурень! Грамоте не знает!» Пожалуйста, царевна, запретите вашим ребятишкам книги читать! Я этого терпеть не могу. По-моему, руби, валяй, ничего не читай! Запретите им читать, царевна, чтоб никто грамоте не знал, с этим только условием я буду защищать вас и сейчас пойду и сто тысяч человек на землю положу.

Царь-Деввица. Мне некогда с тобою толковать, Бириби! (К окружающим). За мной! [17, с. 128–129].

Но первым к ней является богдыхан, который требует запретить подданным Царь-девицы пить китайский чай, чтобы весь чай доставался только его народу «Закажи твоему народу китайский чай пить, а не то худо тебе будет жить. Я твой город сожгу, всех людей изловлю, а ты будешь в чести, будешь у меня пол мести» [17, с. 126], на что героиня решительно отвечает: «Уж что мой народ себе возьмет, того никому не отдает, и у него что взято, то свято. Не запрешу я моему народу китайский чай кушать, а тебя не хочу я и слушать» [17, с. 127]. И более прочих именно богдыхан напоминает гофманского Килиана — «варварского» владыку, который угрожает правительнице войной:

Под стенами города, у ворот, стоит его пригожее величество, великий Килиан, он просил меня узнать, решились ли вы, наконец, принцессочка, по-скорому и по-простому, не мешкая, выйти за него замуж? Скажете «да» — у меня в качестве задатка имеется для вас маленький презент, так, сушая безделица, несколько сверкающих камушков, им цена-то всего каких-то шесть миллионов, мой повелитель содрал их со своего ночного колпака, а для министров два орденских знака Золотого Индюка. Тогда мой повелитель немедленно явится, и завтра сыграем свадьбу. Скажете «нет» — он все равно явится, но уже со сверкающим мечом, весь этот ваш курятник будет разорен и предан огню, а вам, хочешь не хочешь, придется последовать за ним в его королевство и стать его игрушкой в веселые часы досуга [4, с. 346–347].

И подобно трусливому Тарталье, который уговаривает Бландину «осчастливить короля Килиана лилейными ручками вашего высочества, дабы спасти страну и ваших бедных подданных» [4, с. 349], нянюшка Ильинична упрекает Царь-девицу за конфронтацию с богдыханом: «Ах, матушка Царь-Деввица, что ты наделала: Ну, что было с ним спорить!» [17, с. 127]. Хотя, вне всякого сомнения, Ильинична, как и другие подданные юной правительницы у Одоевского, гораздо симпатичнее вероломных царедворцев Бландины, во многом благодаря возрастной аудитории пьесы.

Еще один параллельный мотив — переход отвергнутых женихов у Одоевского под знамена богдыхана [17, с. 128–129]; в пьесе Гофмана на сторону свирепого Килиана переходит отвергнутый Бландиной поэт Родерих:

...сейчас же беги и разузнай, далеко ли этот мавр расположился и как до него добраться, чтобы я своевременно успел перейти на его сторону и предложить ему мои услуги в качестве придворного поэта. Разумеется, я готов немедленно сочинить гимн в честь его триумфальной победы и торжественного вступления в Омбромброзию [4, с. 359].

Но так же, видимо, по причине предполагаемой детской аудитории, Одоевский не вводит в пьесу героя, подобного Амандусу, искренне влюбленного в Бландину и готового защищать ее всеми силами. Зато благодаря отсутствию такого защитника сама Царь-девица предстает более отважной и самостоятельной, готовой защищать свою свободу и свой народ: «Теперь мешкать нечего! Вооружайтесь! Пошлите гонцов к фельдмаршалу, чтобы он перевел всю артиллерию на стены. Я сама поведу вас!» [17, с. 128]. У Гофмана же Тарталья притворно горюет, что Бландина «наподобие второй Жанны д'Арк, не может встать во главе могущественной армии, дабы наголову разбить короля мавров и как можно скорее» [4, с. 438].

Бландине помогает верность немногих ее сподвижников, обнаруживающих ближе к финалу, несостоятельность «грозного» противника; Царь-девице приходят на помощь достижения прогресса:

Одиссей. Эге! Да ты смеешься, я вижу надо мною! Ты говоришь загадки без разгадок.

Царь-Девница. Неправда, победитель Трои! Есть искусство, которое в короткое время может умножить письмо человека. Это искусство сделало то, что я знаю много такого, чего тебе и в голову не приходило. Оно называется книгопечатанием.

Одиссей. Я не мог слышать об этом... Но что я вижу?

На море появляется пароход с солдатами Царь-Девницы.

Царь-Девница. Судно, которое ты видишь, есть пароход. На нем от водяных паров приходят в движение колеса, и он, как изволишь видеть, ходит и против ветра.

Слышны с парохода пушечные выстрелы. Стенобитные орудия разрушаются. Многие из воинов Одиссея побиты.

Одиссей. О Зевс! Это гром!

Царь-Девница. Нет, не гром, но пушки, — моя третья загадка!

[17, с. 129–130]

Отмечая все указанные сюжетно-геройные параллели и отличия двух сказочных пьес, можно уверенно предположить, что Одоевский, хорошо знавший творчество Гофмана, трансформировал сюжет «Принцессы Бландины», упростив мотивы, систему персонажей и стилистику; акцентировав ценности просвещения, верность народу, стойкость и предприимчивость героини, а также придав своей пьесе национальный русский колорит, характерный для поэтики отечественного романтизма. Но сам этот колорит у Одоевского не обладает романтизированной стилистикой, своей речевой фактурой он ближе к лубку, раешнику, детскому игровому фольклору, хотя Одоевский дает пьесе подзаголовок «Трагедия для театра марионеток». Подразумевается под этим, конечно, не трагический финал, а некоторые элементы «высокого стиля»: героическое противостояние завоевателям, торжественные речи государыни в наиболее напряженных эпизодах и отсылки к Античности.

При этом стоит указать еще один, не столь очевидный общий признак двух сказочных пьес — условность места, времени и системы персонажей. Более того, у Гофмана эта условность подкрепляется «шкатулочностью» текста — основное действие разворачивается внутри подготовки к театральной постановке, чем оправданы и отмеченные ранее отсылки к итальянской комедии масок. Это вариант романтической карнавальности, игрового двоимирия, которые воплощались и в творчестве Одоевского, в его причудливом мире романтических арабесок, порой парадоксального взаимопроникновения обыденного и волшебного.

Но для детской пьесы писатель находит иной способ условности, отличающийся от гофманской фантазмагии, — наивную поэтику кукольного театра, в которой так естественно и забавно встречаются персонажи разных эпох и культур:

...сочинитель трагедии «Царь-Девница» был человек очень неученый, — как бы с лукавой улыбкой пишет Одоевский, — и, по-видимому, совсем не знал истории: он спутал все имена, все эпохи, все происшествия и даже все костюмы. Сначала я хотел было сам означить его ошибки, но, подумавши немного, я предпочел предоставить это удовольствие вам самим, любезные читатели. Задача состоит в следующем: означить, в чем именно ошибся сочинитель трагедии «Царь-Девница», какие из действующих лиц действительно могли или не могли, по истории, между собою встретиться, к какому времени какое действующее лицо принадлежит и чем отличается это время от другого, например: какое различие между тем временем, когда жил Одиссей, тем, когда были крестовые рыцари, и, наконец, тем, когда носили сарафаны [17, с. 130].

Так Одоевский вводит в сказку элемент увлекательной игры, способствующий развитию и образованию маленьких читателей. Но условность данного рода, разуме-

ется, обладает самостоятельным эмоционально-эстетическим звучанием — создает ту самую атмосферу сказочного мира, где чудо, хоть и не является сюжетным импульсом, но проявляется в самой волшебной, ирреальной целостности этого мира.

И подобную условность, но уже более похожую на парадоксализм гофманских «фантазий», мы обнаруживаем в другой, «взрослой», пьесе Одоевского, упомянутой ранее, — «Сегелиель или Дон-Кихот XIX столетия». Это произведение, снабженное подзаголовком «Сказка для старых детей», не было закончено и публиковалось лишь небольшим отрывком, однако уже по опубликованному фрагменту и замечаниям П. Н. Сакулина, разбиравшего черновики пьесы [18, с. 52–53], можно составить представление о философской и художественной сути произведения: один из падших духов ради любви к людям поселяется на земле под видом чиновника и противостоит как своим собратям, строящим злые козни, так и самодовольным смертным с душами, подпавшими под власть зла [16, с. 94–97; 18, с. 51–59].

«Сегелиель» мало похож по сюжету и стилистике на «Царь-девицу», но и в этой сказочной пьесе прослеживается намеренное сочетание несочетаемого. И, справедливо отмечая высокий идеалистический пафос произведения, П. Н. Сакулин не обращает внимание на явную иронию в именовании одного из потусторонних врагов благородного мечтателя Сегелиеля «Мильтоновым Луцифером» [16, с. 94]. Лишь в вымышленном мире этой «сказки для старых детей» возможен такой персонаж, которого автор соотносит не напрямую с христианской демонологией, но с предшествующей литературной традицией, знаменитой поэмой «Потерянный рай». Но и сам подзаголовок, подразумевающий отнюдь не юного читателя, приоткрывает авторский замысел: произведение обращено к тем, кто способен взглянуть на жизнь с мечтой и фантазией, увидеть в этой фантазии через прихотливую игру воображения сокровенный смысл, но в то же время мудро признать литературную природу причудливого вымысла.

В этой пьесе Одоевского обнаруживается восходящая к Гофману модель соотношения добра и зла: сталкиваются в борьбе не просто абстрактные «силы», но могущественные создания со своим характером, индивидуальностью, личностной волей влияют на земную жизнь, покровительствуя или препятствуя людям, и практически всегда в сказках Гофмана за событиями современности стоит магическая, мистическая предыстория. Жанр авторской романтической сказки способствовал развитию этого художественного принципа и в более поздней сказочной драматургии. В таких пьесах Е. Шварца, как «Приключения Гогенштауфена», «Снежная королева», «Тень», через противостояние героев персонифицированно проявляется более древняя сущность зла и добра, более давняя история их борьбы.

Но, вне всякого сомнения, данная модель восходит еще к предромантизму И. В. Гёте; и диалог Духа полудня с Духом полуночи в «Сегелиеле» [16, с. 95–98] вполне правомерно воспринять как реминисценцию на некоторые сцены «Фауста», однако взаимопроникновение мотивов безумия и чуда, зыбкость границ между двумя мирами соотносятся с творчеством Гофмана.

Сказочная пьеса Одоевского для взрослых в современных работах о нем почти не учитывается, но к ней вполне можно применить характеристику, отмеченную, например, по отношению к повести «Косморама»: «Граница между фантастическим и реальным в этой повести подвижна, и переход из одного плана в другой совершается незаметно» [15, с. 50]. И в «Сегелиеле» мы, в отличие от «Царь-девицы», отчетливо обнаруживаем указанный выше принцип литературной сказки по определению Л. Бранде — сюжетобразующая роль чуда, но само это чудо не волшебного, а религиозного

характера, что, впрочем, встречается и в сказках Андерсена, творчество которого развивалось параллельно творчеству Одоевского.

Таким образом, на примере двух пьес русского романтика мы видим два типа сюжета и два типа художественного мира в драматургической сказке первой половины XIX в.: условный фантастичный мир, пренебрегающий реальным историзмом, и причудливый мир, сочетающий обыденное с потусторонним. В первом роль чуда не существенна, он сам — чудесный вымысел; во втором чудо обладает «взрослой» философской коннотацией. И в исследованиях по истории отечественной сказочной драматургии необходимо учитывать обе модели, которые в некоторых случаях могут сочетаться.

Тем более, если мы отступим в более ранний период, самое начало XIX в., то обнаружим весьма своеобразную сказочную пьесу, ныне успешно забытую, хотя принадлежит она перу знаменитого И. А. Крылова.

В массовой культуре он более известен как баснописец, хотя проявил свой талант и в любовной лирике, и в высокой поэзии, и особенно ярко — в драматургии. Однако среди его комедий лишь одна — сказочная. Это комическая волшебная опера «Илья-богатырь», поставленная в 1806 г. на музыку К. А. Кавоса, а опубликованная в 1807 г. в Театральной типографии.

Этой пьесе также присущи отмеченные ранее черты: персонифицированное противостояние добра и зла (волшебницы Добрада и Зломека), переплетение чудесного и обыденного, условность сказочного мира.

Крылов создавал это произведение уже в эпоху нарождающегося романтизма с его интересом к национальному фольклору, но еще раньше этот интерес проявлялся и на волне сентиментализма (лирика И. И. Дмитриева), и в собирательской, а также творческой деятельности упомянутого выше М. Д. Чулкова, не нужно забывать и сам жанр комической оперы, формировавшийся еще в период зрелого классицизма. Особо стоит отметить неоконченную поэму Н. М. Карамзина «Илья Муромец», первая часть которой с подзаголовком «богатырская сказка» была опубликована в 1795 г. в альманахе «Аглая». Карамзин даже пытался подражать былинному стилю, создавая свое произведение тоническим «народным стихом». О большом интересе к образу Ильи Муромца свидетельствуют тексты былин и сказок, широко представленные в рукописных сборниках и изданиях XVIII в., а также в народном лубке [3, с. 8–9, 59–63, 65, 79–140, 148–195, 206–209, 222–224, 235–238, 246–247].

Но можно ли считать либретто И. Крылова романтической рецепцией былинного образа Ильи? Сама структура и стилистика хоть и наполненного невероятными чудесами произведения, фантастичностью своей и системой персонажей ближе к «Волшебной флейте» Моцарта. И сам образ русского богатыря у Крылова, весьма колоритный, передающий истинную удаль и мощь, встроен в перипетии далеко не эпического характера.

Гораздо важнее в данном произведении авантюрно-приключенческая, любовная и магическая линии. Последняя представлена борьбой двух волшебниц, одна из которых покровительствует князю Владисилу и его невесте, болгарской княжне Всемиле, другая сама претендует на руку героя и плетет чародейские интриги, чтобы заполучить власть над черниговскими землями. В этом противостоянии также можно увидеть подобие борьбы персонифицированных сил добра и зла, отмеченной у Гёте, Гофмана и Одоевского, однако оно может быть соотнесено все с той же «Волшебной флейтой» Моцарта (Царица ночи и Заратро), поэтому логичней предположить рецепцию данного мотива параллельно у немецких романтиков и русского драматурга.

Но в большей степени отнести «Илью» к романтизму мешает юмористичная, озорная тональность, свойственная творчеству Крылова и определенно снижающая как таинственную атмосферу чудесных событий, так и героический пафос:

В это время богатыри составляют маленький балет и примериваются поодиночке поднять чашу, но никто не может.

Хор богатырей

Государь, невмочь,
Не под силу это нашу;
Прикажи взять прочь,
Прикажи принять ты чашу.
Не вино в ней пить,
Лучше в ней варить
На артель в походе кашу.

Тароп и Седырь

(отходящим богатырям.)

Что, брат, чаша скользка,
Что, свет, чаша веска?
Богатырчик, душа,
Пей-ко ты из ковша!

[11, с. 501]

Так иронически обыгрывается в одной из сцен образ волшебной заветной чаши.

Сам жанр русской комической оперы, сформировавшийся в контексте классицизма, как было сказано выше, давал простор для использования народных мотивов более широко, чем в комедии, достаточно вспомнить такие произведения, как «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова и «Любовник-колдун» И. В. Майкова. В них присутствует и мотив магии, но магии фальшивой. Зато очевидно использование народных мотивов лирического, песенного характера наряду с народной речью в контексте низкого стиля.

Этот потенциал жанра Крылов использовал в «Илье» многообразно и остроумно, сочетая лиризм среднего стиля с грубоватой фактурой низкого и даже с торжественностью высокого. Наиболее яркий персонаж комического характера — шут и слуга князя Владисила Тароп. Его реплики насыщают произведение стихией разговорной речи, контрастно противопоставленной возвышенным героическим или идиллическим речам:

Владисил

(послу.)

Иди и скажи Узбеку, что оружие решит наш жребий. (Послы уходят.) Ты, любезный брат, прими без меня правление княжества; а ты, мой друг Тароп, так как участь твоя сопряжена с моею, ступай за мною — слава тебя ожидает!

Тароп

Государь! не можно ль упросить Зломеку, чтоб меня избавить от славы: я чувствую, что она совсем не по моему желудку.

Лена

(вбегая.)

Не теряйте время и ступайте сию минуту в сад, там найдете вы лодку, она помчит вас, куда надобно. Тароп, знай, что невеста твоя, Русида, у меня и ты не получишь ее до тех пор, пока не поможешь Владисилу достать меч-кладенец. — Владисил, твое и княжества твоего спасение от сего зависит!

Владисил

Шлем и копье — я готов.

Тароп

Бедная Русидушка, не так-то было я думал нынешний день кончить.

<...>

Владисил

Пойдем!

Тароп

Чтоб чорт взял эти волшебные походы! хоть бы дали в дорогу пирогов напечь.

[11, с. 504–505]

Владисил

Какая прелестная гармония!

Тароп

Ах, государь, чтоб нам об эту гармонию лба не раскроить!

[11, с. 505]

Персонаж с именем Тороп обнаруживается в рукописном тексте «Гистория о славном и о храбром и силном богатыре Илье Муромце» [3, с. 99–100]. Там это слуга Ильи, но тоже богатырь. При этом Тороп из «Гистории» пугается басурманского войска [3, с. 99], и гипотетическую переключку с данным эпизодом можно увидеть в сценах из произведения Крылова, где Тароп страшится предстоящих испытаний, а потом и подпадает под влияние коварной Зломеки. Также фольклорный Тороп нападает на господина, не узнав его в чужих доспехах, но получает искреннее прощение от великодушного Ильи [3, с. 100], а Владисил и вовсе не укоряет своего неразумного шута.

Неизвестно, какой именно текст мог знать Крылов; вскользь упоминается Тороп и как слуга Олеси¹ Поповича или Добрыни Никитича в других памятниках фольклора XVIII в. [3, с. 140, 206, 241], однако данный вопрос обязательно стоит поставить в контексте изучения волшебной оперы Крылова. Его Тароп по своему характеру и участию в сюжете мало напоминает былинного героя, но продолжает традицию таких образов, как Папагено из «Волшебной флейты», слуги из комедий классицизма (Гольдони, Мольер), дзанни комедии дель арте. Но в контексте развития русской сказочной драматургии, а также исторической поэтики жанра важна именно выразительность национального простонародного колорита, которой Крылов наделяет персонажа такого типа.

И совсем иного свойства народная речь звучит из уст Лены, дочери волшебницы Добрады, в сцене с колдуньей Зломекой, которую Лена хочет перехитрить:

Лена

Я, младенька, весела, весела,

А была бы веселей, веселей,

Кабы мне, молодой, подрость поскорей

И дружка бы я себе нажила!

Зломека

Какая смелость! чего ты здесь ищешь, девочка?

Лена

Я брала малину и забежала было сюда отдохнуть.

Зломека

Разве ты не боишься?

Лена

А чего? — медведя? — я бегаю прытче зайца. Волка? я от него как белка, вмиг на дерево.

Правда, матушка твердит мне часто, чтоб я боялась лихих людей; да у нас в околотке их почти совсем нет. — Ах, какая у тебя прекрасная палочка! — подари мне; я тебя за это малиной попощую.

[11, с. 513–514]

¹ Так в источнике.

Этот персонаж заслуживает особого внимания. Дочь и помощница волшебницы Добрады совмещает в себе образы мудрого «магического дитяти», трикстера и бойкой, смекалистой девочки-подростка; обладает озорным очарованием и теплотой дружеской поддержки; умеет, подобно Ариэлю, летать и проникать сквозь все преграды; усиливает и авантюрно-плутовской характер действия, и сказочную атмосферу. Пожалуй, это самый «сказочный» персонаж в произведении Крылова, связующий мистические, героические и приключенческие мотивы с легкой и причудливой фантазией, воплощающий лирический характер народной стилистики. И хотя опера «Илья-богатырь» не была предназначена для детей, в том числе по причине значимых любовных мотивов (Владисил и Всемила, Тароп и Русида, ревнивое чувство Зломеки к Владисилу), Лену можно считать предшественницей детского образа в русской сказочной драматургии более поздних эпох.

Исходя из проанализированных особенностей, само влияние этого произведения на последующее развитие отечественной сказочной драматургии требует более внимательного исследования и обоснования с привлечением довольно обширного корпуса еще не исследованных произведений, включая упомянутые выше сказочные пьесы Б. Федорова.

Но в любом случае рассмотренные здесь пьесы позволяют обозначить некоторые общие признаки художественной модели:

- 1 Условность вымышленного мира.
- 2 Сочетание обыденного и чудесного при различных вариантах влияния данного сочетания на систему персонажей и структуру сюжета.
- 3 Проявление этических мотивов в ярких, необычных событиях с эффектом неожиданности.
- 4 Противостояние персонифицированных сил добра и зла.

И в сказочных пьесах русских авторов первой половины XIX в. мы видим не только назидательность, но и живой юмор; не только вечные ценности, но и причудливую фантазию; не только возвышенный идеал, но и «карнавальное», игровое начало.

Все это заметно проявляется в период расцвета отечественной сказочной драматургии 1920–1960 гг., и дальнейшие исследования в данной области представляются весьма перспективными.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Алентьева М. А., Асланова М. А., Чумако Л. Р. Авторская сказка как отражение литературного процесса // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2021. № 3–2. С. 117–119.
- 2 Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. Т. 36, № 3. С. 71–268.
- 3 Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков // под ред. А. М. Астаховой, В. В. Митрофановой, М. О. Скрипиля. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. 240 с.
- 4 Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. 514 с.
- 5 Греков В. Н. Жизнь и мираж (О сказках В. Ф. Одоевского) // Одоевский В. Ф. Пестрые сказки; Сказки дедушки Иринья. М.: Худож. лит., 1993. С. 5–22.
- 6 Греков В. Н. О двух структурных принципах в сказках В. Ф. Одоевского // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве. Сб. научн. тр. V Междунар. научн.-практич. конф. Тверь: Изд-во ТвГУ, 2015. Вып. 5 (11). С. 37–41.

- 7 *Дещенко М. Г.* К вопросу об определении феномена литературной сказки // Актуальные проблемы современной гуманитарной науки: отечественные традиции и международная практика Мат. Всероссийской научн.-практич. конф. Симферополь: Тип. «Ариал», 2017. С. 376–382.
- 8 *Канарская Е. И.* Волшебные сказки Н. В. Коляды в контексте творчества драматурга // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв. Коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2019. С. 333–342.
- 9 *Карандашова О. С.* О влиянии романтизма на русскую детскую литературу // Вестник ТвГУ. Серия: филология. 2019. № 3 (62). С. 27–31.
- 10 *Королькова Я. В.* О соотношении литературной сказки и фэнтези // Вестник ТГПУ. 2010. № 8 (98). С. 142–144.
- 11 *Крылов И. А.* Полн. собр. соч. М.: ОГИЗ ГИХЛ, 1946. Т. 2. 763 с.
- 12 *Липовецкий М. Н.* Поэтика литературной сказки. Свердловск: Изд-во УрФУ, 1992. 183 с.
- 13 *Медведев Ю. М.* Летопись неистовых волшебств // Старинные диковинки: в 3 т. М.: Сов. Россия, 1992. Кн. II: Волшебно-богатые повести XVIII века. С. 483–497.
- 14 *Никифоров А. И.* Русская детская сказка драматического жанра // Сказочная комиссия в 1927 году. Л.: Наука, 1928. С. 36–59.
- 15 *Пашаева Т. Н.* Композиция сюжета фантастической повести В. Ф. Одоевского «Косморама» (1840) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 1 (79). С. 49–52.
- 16 *Одоевский В. Ф.* Сегелиель или Дон-Кихот XIX столетия. Сказка для старых детей // Сборник на 1838 год, составленный из литературных трудов: А. К. Бернета, В. А. Владиславлева, князя П. А. Вяземского, А. П. Глинкиной, Ф. Н. Глинки, Е. П. Гребенки, Э. И. Губера, П. П. Каменского, И. И. Козлова, А. В. Кольцова и других. СПб.: Тип. А. Воейкова и Ко, 1838. С. 89–106.
- 17 *Одоевский В. Ф.* Царь-девица. Трагедия для театра марионеток // Игра: непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. Издание Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению, 1918–1920. Пг.: Гос. изд-во, 1920. № 3, ч. 2. С. 123–130.
- 18 *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. Т. 1, ч. 2. 479 с.
- 19 *Серов В. Я.* Русская литературная сказка // Городок в табакерке. Сказки русских писателей. М.: Правда, 1989. С. 3–19.
- 20 *Сухоруков Е. А.* Соотношение понятий «фольклорная — литературная — авторская сказка» (на примере современных экологических авторских сказок) // Вестник МГЛУ. 2014. № 19 (705). С. 144–151.
- 21 *Хеллман Б.* Сказка и быль: История русской детской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 560 с.

© 2021. Darya A. Zaveljskaya
Moscow, Russia

**FEATURES OF RUSSIAN FAIRY-TALE DRAMA
OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY:
ARTICULATION OF ISSUE**

Abstract: The paper deals with the issue of forming of fairy tales artistic model in Russian drama. Currently, one considers dramatic fairy tale mainly in a general context of development of the author's literary fairy tale, although it has its own specifics. The study reviews some questions on the style and genesis of the Russian literary fairy tale for children in relation to the development of author's literary fairy tale as such. The author analyzes the influence of poetics of romanticism on the specifics of dramatic fairy tale, as well as the features of dramatic works by V. F. Odoevsky, who significantly influenced children's literature. His play "The Tsar-Maiden," intended for children, is considered in comparison with a play by E.-T.-A. Hoffmann "Princess Blandina," with similarities found in the system of characters, motif of matchmaking and some plot features associated with this motif. The fairy-tale play for adults "Segeliel or Don Quixote of the 19th century" analyzes the motifs of personified confrontation of good and evil and the interpenetration of magic and the ordinary, which was characteristic of romanticism in general and embodied both in other works of Odoevsky and in later, mainly children's fairy-tale drama. The author suggests the possibility of influence of Odoevsky's plays on the development of children's drama. In both plays, we see the conventionality of artistic reality, resonating with humorous or ironic author's intonation. The paper also addresses I. A. Krylov's magical comic opera "Ilya Bogatyr," revealing many characteristic features of Odoevsky's plays. At the same time, a distinction is made between Krylov's work and romantic direction, since the tradition of classicism is more clearly manifested in it. One may consider a reduction in pathos owing to humorous playing of heroic and mystical motifs as a feature of the comic opera. The analysis of these works allows us to formulate some characteristics of artistic model of the fairy-tale play, including conventionality of a fictional world, unexpected turns, personification of good and evil, unsteadiness of boundaries between the miracle and the ordinary, as well as humor and irony.

Keywords: drama, fairy tale, children's literature, comic opera, classicism, romanticism, artistic model, motif, folklore, Hoffman, Odoevsky, Krylov.

Information about author: Darya A. Zaveljskaya — PhD in Philology, Associate Professor, Institute of Slavic Culture, A. N. Kosygin Russian State University (Technology, Design, Art), Khibinskiy Pr. 6, 129337 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1783-7080>. E-mail: daralzav@gmail.com

Received: January 14, 2021

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Zaveljskaya D. A. Features of Russian fairy-tale drama of the first half of the 19th century: articulation of the issue. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 151–165. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-151-165>

REFERENCES

- 1 Alent'eva M. A., Aslanova M. A., Chitao L. R. Avtorskaia skazka kak otrazhenie literaturnogo protsessa [The author's fairy tale as a reflection of the literary process]. *Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk*, 2021, no 3–2, pp. 117–119. (In Russian)
- 2 Braude L. Iu. K istorii poniatiiia “literaturnaia skazka” [On the history of the concept of “literary fairy tale”]. *Izvestiia AN SSSR. Seriiia literatury i iazyka*, 1977, vol. 36, no 3, pp. 71–268. (In Russian)
- 3 *Byliny v zapisiakh i pereskazakh XVII–XVIII vekov* [Epics in records and retellings of the 17th–18th centuries], edited by A. M. Astakhovoi, V. V. Mitrofanovoi, M. O. Skripilia. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1960. 240 p. (In Russian)
- 4 Gofman E. T. A. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected works: in 6 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1991. Vol. 1. 514 p. (In Russian)
- 5 Grekov V. N. Zhizn' i mirazh (O skazkakh V. F. Odoevskogo) [Life and Mirage (About V. F. Odoevsky's fairy tales)]. In: Odoevskii V. F. *Pestrye skazki; Skazki dedushki Irineia* [Motley fairy tales; Tales of grandfather Irenaeus]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1993, pp. 5–22. (In Russian)
- 6 Grekov V. N. O dvukh strukturnykh printsipakh v skazkakh V. F. Odoevskogo [On two structural principles in V. F. Odoevsky's fairy tales]. In: *Rodnaia slovesnost' v sovremennom kul'turnom i obrazovatel'nom prostranstve. Sbornik nauchnykh trudov V Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Native literature in the modern cultural and educational space. Collection of proceedings of the V International Scientific and Practical Conference]. Tver', Izdatel'stvo TvGU Publ., 2015, vol. 5 (11), pp. 37–41. (In Russian)
- 7 Deshchenko M. G. K voprosu ob opredelenii fenomena literaturnoi skazki [On defining the phenomenon of a literary fairy tale]. In: *Aktual'nye problemy sovremennoi gumanitarnoi nauki: otechestvennye traditsii i mezhdunarodnaia praktika Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Actual issues of modern humanities: domestic traditions and international practice Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference]. Simferopol', Tipografiia “Arial” Publ., 2017, pp. 376–382. (In Russian)
- 8 Kanarskaia E. I. Volshebnye skazki N. V. Koliady v kontekste tvorchestva dramaturga [N. V. Kolyada's fairy tales within the framework of his works]. In: *Paradigmy perekhodnosti i obrazy fantasticheskogo mira v khudozhestvennom prostranstve XIX–XXI vv.* [Paradigms of transitivity and images of the fantastic world in the art space of the 19th–21st centuries]. Nizhnii Novgorod, Izdatel'stvo NNGU im. N. I. Lobachevskogo Publ., 2019, pp. 333–342. (In Russian)
- 9 Karandashova O. S. O vliianii romantizma na russkuiu detskiuu literaturu [Regarding the influence of romanticism on russian children's literature]. *Vestnik TvGU. Seriiia: filologiiia* [Series: Philology], 2019, no 3 (62), pp. 27–31. (In Russian)
- 10 Korol'kova Ia. V. O sootnoshenii literaturnoi skazki i fentezi [On the correspondence of literature tale and fantasy]. *Vestnik TGPU*, 2010, no 8 (98), pp. 142–144. (In Russian)
- 11 Krylov I. A. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete collection of poems]. Moscow, OGIZ GIKhL Publ., 1946. Vol. 2. 763 p. (In Russian)
- 12 Lipovetskii M. N. *Poetika literaturnoi skazki* [Poetics of a literary fairy tale]. Sverdlovsk, Izdatel'stvo UrFU Publ., 1992. 183 p. (In Russian)

- 13 Medvedev Iu. M. Letopis' neistovykh volshebstv [A Record of Furious Witchery]. In: *Starinnye dikovinki: v 3 t.* [Ancient curiosities: in 3 vols.]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1992, book II: Volshebno-bogatyskie povesti XVIII veka [Magic and heroic stories of the 18th century], pp. 483–497. (In Russian)
- 14 Nikiforov A. I. Russkaia detskaia skazka dramaticheskogo zhanra [Russian children's fairy tale of the dramatic genre]. In: *Skazochnaia komissiiia v 1927 godu* [Fairy Tale Commission in 1927]. Leningrad, Nauka Publ., 1928, pp. 36–59. (In Russian)
- 15 Pashaeva T. N. Kompozitsiia siuzheta fantasticheskoi povesti V. F. Odoevskogo “Kosmorama” (1840) [Composition and plot of the fantastic novel “Cosmorama” (1840) by V. F. Odoevsky]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2018, no 1 (79), pp. 49–52. (In Russian)
- 16 Odoevskii V. F. Segel' ili Don-Kikhot XIX stoletii. Skazka dlia starykh detei [Segel' or Don Quixote of the XIX century. A fairy tale for old children]. In: *Sbornik na 1838 god, sostavlennyy iz literaturnykh trudov: A. K. Berneta, V. A. Vladislavleva, kniazia P. A. Vyazemskogo, A. P. Glinkinoi, F. N. Glinki, E. P. Grebenki, E. I. Gubera, P. P. Kamenskogo, I. I. Kozlova, A. V. Kol'tsova i drugikh* [Collection for 1838, compiled from the literary works of A. K. Burnet, V. A. Vladislavlev, Prince P. A. Vyazemsky, A. P. Glinkina, F. N. Glinka, E. P. Grebenka, E. I. Guber, P. P. Kamensky, I. I. Kozlov, A.V. Koltsov and others]. St. Petersburg, Tipografiia A. Voeikova i Ko Publ., 1838, pp. 89–106. (In Russian)
- 17 Odoevskii V. F. Tsar'-devitsa. Tragediia dlia teatra marionetok [The tsar-maiden. A tragedy for the puppet theater]. In: *Igra: neperiodicheskoe izdanie, posviashchennoe vospitaniiu posredstvom igry. Izdanie Teatral'nogo otdela Narodnogo komissariata po prosveshcheniiu, 1918–1920* [The game: a non-periodic publication dedicated to education through the game. Publication of the Theater Department of the People's Commissariat for Education, 1918–1920]. Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1920, no 3, part 2, pp. 123–130. (In Russian)
- 18 Sakulin P. N. *Iz istorii russkogo idealizma: Kniaz' V. F. Odoevskii. Myslitel'. Pisatel'* [From the history of Russian idealism: Prince V. F. Odoevsky. Thinker. Writer]. Moscow, M. i S. Sabashnikovy, 1913. Vol. 1. Part 2. 479 p. (In Russian)
- 19 Serov V. Ia. Russkaia literaturnaia skazka [Russian literary Fairy Tale]. In: *Gorodok v tabakerke. Skazki russkikh pisatelei* [A small town in snuffbox. Fairy tales of Russian writers]. Moscow, Pravda Publ., 1989, pp. 3–19. (In Russian)
- 20 Sukhorukov E. A. Sootnoshenie poniatii “fol'klornaia — literaturnaia — avtorskaia skazka” (na primere sovremennykh ekologicheskikh avtorskikh skazok) [Correlation among “folk — literary — author's fairy tale” (based on contemporary ecological author's fairy tales)]. *Vestnik MGLU*, 2014, no 19 (705), pp. 144–151. (In Russian)
- 21 Khellman B. *Skazka i byl': Istoriia russkoi detskoi literatury* [Fairy Tale and True Story: The History of Russian Children's Literature]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 560 p. (In Russian)