

подпись) и иконическая часть (рисунок, фотография, таблица). В разных типах текстов они встречаются в разных комбинациях» [3, с. 180].

Стоит сказать, что в современном интернет-пространстве креолизованные мемы являются самыми популярными, так как синтез нескольких элементов дает больше возможностей для их создания и правильного восприятия.

Как можно заметить, сфера интернет-коммуникации является слабоизученной, исследователям сложно прийти к каким-то конкретным общим выводам. Во многом это происходит из-за быстрого развития данной сферы и, как следствие, устаревания первоначальных данных. Однако эти факторы делают интернет-коммуникацию перспективной и актуальной темой для исследований.

#### Библиографические ссылки

1. Бахтин, М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Галичкина, Е. Н. Характеристика компьютерного дискурса [Электронный ресурс] / Е. Н. Галичкина. – Режим доступа: [http://www.vestnik.osu.ru/2004\\_10/9.pdf](http://www.vestnik.osu.ru/2004_10/9.pdf). – Дата доступа: 16.02.2020.
3. Сорокин, Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин. – М. : Наука, 1990. – 181 с.
4. Сычев, А. А. Юмор в интернет-коммуникации: социокультурный аспект [Электронный ресурс] / А. А. Сычев. – Режим доступа: [www.abc-globe.com/sichev.htm](http://www.abc-globe.com/sichev.htm). – Дата доступа: 16.02.2020.
5. Халяпина, Л. П. Интернет-коммуникация и обучение иностранным языкам / Л. П. Халяпина. – Кемерово: Вестник, 2005. – 87 с.
6. Щурина, Ю. В. Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации [Электронный ресурс] / Щурина Ю. В. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/internet-memy-kak-fenomen-internet-kommunikatsii/viewer>. – Дата доступа: 16.02.2020.

### **РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ОБРАЗОВ И СЮЖЕТОВ В ПЬЕСЕ Е. Н. ЧИРИКОВА «КРАСНЫЙ ПАЯЦ И БЕЛАЯ ПЬЕРЕТТА: ЛЮБОВЬ ВО ДНИ ТЕРРОРА»**

**А. В. Дисковец**

Белорусский государственный университет, филологический факультет, ул. К. Маркса, 31, 220030, Минск, Республика Беларусь  
e-mail: pokaloannvas@mail.ru

Статья посвящена реинтерпретации традиционных образов и сюжетов в драме Е. Н. Чирикова «Красный паяц и белая Пьеретта: любовь во дни террора». Уделяется внимание взаимодействию с *commedia dell'arte*, образами Фауста и Мефистофеля, культурным мифом Серебряного века, а также с евангельским сюжетом о Христовом Воскресении.

*Ключевые слова:* Е. Н. Чириков; образ; сюжет; драма; *commedia dell'arte*; культурный миф.

**REINTERPRETATION OF TRADITIONAL IMAGES AND PLOTS  
IN THE PLAY "RED PAYATS AND WHITE PIERETTA:  
LOVE IN DAYS OF TERROR" BY E.N. CHIRIKOV**

**H .V. Dziskavets**

Belarusian State University, Faculty of Philology, K. Marx str. 31,  
220030, Minsk, Republic of Belarus  
e-mail: pokaloannvas@mail.ru

The article focuses on reinterpretation of traditional images and plots in the drama «Red Pagliacci and White Pieretta: Love in the Days of Terror» by E.N. Chirikov. We pay attention to interaction with the *commedia dell'arte* traditions, the images of Faust and Mephistophel, the cultural myth of the Silver Age and the evangelical story of Christ 's Resurrection.

*Key words:* E.N. Chirikov; image; plot; drama; *commedia dell'arte* (Italian comedy); cultural myth.

Осмысление развития драматургии XX века, ее проблем невозможно без учета опыта Е. Н. Чирикова. Среди его пьес особое место занимает «Красный паяц и белая Пьеретта» (с подзаголовком «Любовь во дни террора»), написанная в эмиграции (Прага, 1922). Драма в трех действиях с прологом и эпилогом – «зрелое» произведение автора, основной идеей которого является надежда на духовное возрождение и непреложность вечных истин – веры и любви. Кроме того, она не подвергалась цензурным правкам, что было характерно для его произведений. Ее публикация в России впервые была осуществлена лишь 2006 году при участии Е. Е. Чирикова – внука писателя, совместно с московским литературоведом В. Б. Белуковой [1, с. 23]. По его утверждению, «драма и при жизни автора и после его смерти часто ставилась на европейских театральных

подмостках» [1, с. 23]. Некоторые вопросы поэтики произведения были рассмотрены в статьях В. Б. Белоковой [1, 2]. На наш взгляд, особое внимание следует уделить реинтерпретации традиционных образов и сюжетов, а также культурных мифов, играющих ключевую роль в художественной структуре пьесы, что отличает ее поэтику, и в то же время является закономерным для драматургии первой волны русской эмиграции. Такая художественная стратегия позволяла Е. Н. Чирикову подчеркнуть непреложность духовно-нравственных ценностей в трагическую для русской истории революционную эпоху.

Сюжетная основа драмы выстраивается на классическом любовном треугольнике (красный комиссар Александр Николаевич Муравьев – белый поручик Струйский – монархистка Елена Владимировна Зборовская), целью которого является актуализация в тексте пьесы «вечной» темы любви. Действующие лица пьесы – участники оппозиционных лагерей в революционном движении, но каждый из них наделен ролью-маской (курсив мой. – А.Д.), которая, с одной стороны, скрывает истинную сущность и истинное лицо, а с другой – является пародией на это лицо.

Несомненно, на первом плане – красный комиссар Муравьев, обладающий сильным духом, энергичностью, властью. Он является примером «нового» человека, претендующего на равенство Богу. В образе Муравьева через попытку обрести гармонию в хаосе реконструируется архетип Фауста. Протест против несправедливости мира и собственный незавершенный гештальт предопределяют «сделку»: белый офицер превращается в красного комиссара. Отречение от прошлой жизни, семьи, присяги – первый этап лицедейства, где Муравьев идентичен своему немецкому протагонисту. В момент появления на сцене красный комиссар – персонификация зла, т. е. Мефистофель. Зборовская замечает: «Вы, Александр Николаевич, стараетесь изобразить Мефистофеля, но играете его как плохой провинциальный актер....» [3, с. 187]. Муравьев без суда и следствия отправляет заключенных на расстрел накануне Воскресения Христова 1918 года в связи с тем, что камеры тюрьмы переполнены. Время действия автор указывает предельно точно – Страстной Четверг. В таком контексте возникает аллюзия к событиям Тайной Вечери и предательству Иуды.

Тем не менее, пьеса Е. Н. Чирикова – глубокое исследование психологии героев. В допросе поручика Струйского в первой картине первого действия раскрываются межличностные противоречия между героями: противостояние Муравьева и Струйского берет начало в царской России. Они «враги политические и личные». Влюбленность двух персонажей в Елену Збровскую и связывающие их события Первой мировой войны – важная часть интриги. Действие драмы содержит конкретно-исторические приметы и бытовые подробности, что дает возможности противоречиям, лежащим в основе конфликта, иметь социальный и культурно-исторический подтекст. Выясняется, что «в славном бою под Каушеном в Восточной Пруссии» полковника Муравьева, взявшего батарею, лишили георгиевского креста, потому что он «недостаточно благородного происхождения»: «не барон, не князь, не мандарин, не родовитый идиот благородных кровей» [3, с. 171]. Его награду отдали Струйскому, «захватившему» брошенное неприятельское оружие. Он отказался также отказался стреляться с Муравьевым, «маргариновым аристократом», т. е. незаконнорожденным сыном «барина» и «дворовой девки».

Очевидно, что конфликт проявляет себя на идейно-нравственном уровне. Он представляется внешним между персонажами – сторонниками белогвардейского движения и революционерами. Идеология «красных» прослеживается в начале первого действия в диалоге между Муравьевым и Баранчуком. Внешний конфликт (противостояние белых и красных, а также любовная интрига) решается в форме карнавала. Муравьев уверяет Баранчука, что его поведение – «игра», цель которой раскрытие заговора.

Другая сюжетная линия, параллельная первой, основана на внутреннем конфликте действия. Он выстроен на контрасте несовпадения «ожидаемого» и «реального», соединяя статичное и динамичное. Статика масок детерминируется сюжетной моделью народного ярмарочного театра. Динамика обусловлена иллюзией соблюдения этой модели. На наш взгляд, доминантная позиция Муравьева, «красного паяца» в момент сценического действия, соответствует роли Арлекина по канону жанра арлекиниады. Муравьев активен, обладает красотой, властью, уважением окружающих красноармейцев. В то же время деятельность Арлекина противопоставляется пассивности Пьеро, который является объектом осмеяния.

Камский-Пьеро выглядит жалким и растерянным, готовым ради хлеба насущного на сделку с совестью.

Сегодня активно разрабатывается гипотеза о «бесовском» происхождении Арлекина. Ее подтверждают элементы костюма. В красном цвете Арлекина усматривается демонический код. В таком контексте «бесовское» начало в роли Муравьева-Мефистофеля очевидно. Маска «красного паяца» регламентирует его поведение. Он признается: «Она может очень скоро кончиться, эта пьеса... Я устал. Мне просто надоело притворяться и жить в грязной кровавой яме... [3, с.187–188]»; «Я много лгал и лгу: Богу, людям, самому себе. Но вот сейчас, перед Вами... дайте мне радость говорить искренно, честно и правдиво! Дайте радость побыть красному паяцу хотя бы полчаса без маски, которую столько лет пришлось носить мне» [3, с. 187].

В народном театре Пьеретта принадлежит Пьеро, но находится в постоянном выборе между ним и Арлекином; в большинстве случаев ее судьба завершается трагической гибелью. Сюжет у Е.Н. Чирикова приобретает травестийный характер: «красный паяц» «крадет» возлюбленную у неудачливого «тюфяка» Пьеро (Струйского). Но разоблачение любовной коллизии не соответствует комедии положений: Збровская-Пьеретта испытывает страсть к Струйскому. Во втором действии Муравьев пытается спасти Збровскую от расстрела, скрывая свои действия под видом плана по разоблачению заговора. В диалогах выясняется, что Елена была невестой Муравьева, но их отношения помешало социальное неравенство, с которым не смогли смириться «знатные» родители девушки. Она была выдана замуж за генерала, а Струйский впоследствии стал ее любовником. Следовательно, до революции в «любовном треугольнике» роли героев были иными: Пьеро – это Муравьев, покинутый своей возлюбленной и осмеянный обществом, а Струйский – удачливый Арлекин, укравший ее. В тексте пьесы прослеживается аллюзия на образы популярной в России в начале XX в. оперы итальянского композитора Леонковалло «Паяцы». Муравьев цитирует арию обманутого героя: «Да, я – красный паяц: я смеюсь над своей разбитой любовью, смеюсь страшным кровавым смехом». В третьем действии Струйский лжесвидетельствует и клеветает на Збровскую на допросе и выражает готовность «пойти в красную армию и служить верой и правдой республике» [3, с. 190]. Повторно возникает аллю-

зия к библейскому сюжету – предательству Иуды. Елена наблюдает за происходящим, скрываясь за портьерой. Узнав правду о Струйском, она стреляется. Так, любовный конфликт между Арлекином, Пьеро и Пьереттой получает разрешение, не соответствующее традициям *commedia dell'arte*. Это объясняется тем, что маски Пьеро и Арлекина оказываются взаимосвязаны через культурный миф Серебряного века, а треугольник Пьеро – Арлекин – Коломбина – мифологема русского символизма.

Исследователи полагают, что культура итальянского народного театра была в значительной степени переосмыслена через театральные постановки В. Мейерхольда, С. Дягилева; А. Таирова и лирику И. Анненского, А. Ахматовой, А. Блока, М. Кузьмина, М. Цветаева и др. Диалог с итальянской народной традицией превращается в полилог с Серебряным веком. Е. Н. Чириков, подобно А. Блоку, нивелирует разграничения персонажей, скрывая за маской Арлекина поэтичного Пьеро. Над Арлекином А. Блока и А. Белого смеется толпа, в то время как он страдает, хотя такому типу поведения соответствует маска Пьеро.

У Е. Н. Чирикова точность в персонификации страстей в «масках» не значима, потому что он акцентирует все внимание зрителя на феномене лицедейства. Балаганное шутовство у Е. Н. Чирикова приобретает онтологический всеохватывающий характер – это не сравнение, но ужасающая реальность. Советская действительность периода революционного террора превращается в театр, где все носят маски. Об этом свидетельствует обилие театральных слов и выражений в тексте пьесы: «вид провинциального актера», «я – артист», «за кого вы меня приняли», «бросим этот маскарад», «героиня», «комедия», «допрос важного политического арестанта – как для актера-художника роль в пьесе», «исполняйте свою роль палача, но не осложняйте ее кощунственным паясничеством», «комедия» [3] и другие.

Духовное двойничество Муравьева важный момент в концепции пьесы. Подлинное зло – это не мистическое существо, не красный террор. Оно заключено внутри человека и является результатом духовного кризиса. В таком контексте любовь к ближнему – важная часть самоидентификации, обретения внутренней гармонии. «Недаром философы говорят, что всего труднее познать самого себя...» – заявляет Муравьев [3, с. 195].

Мы наблюдаем классическую потерю самоидентификации в кризисной ситуации. Условное и безусловное в пьесе меняется местами. Подлинная реальность становится условной, невозможным в нормальном мире театральным действием, а то, что в классическом литературоведении называют «условным» пространством, напротив, – является подлинной реальностью. Именно в таком формате трансформируется конфликт как проецируемое на проблему личностной идентификации противостояние Истины и Лжи, где Истина – Воскресший Христос, а Ложь – дьявол.

Духовно-нравственный уровень конфликта актуализируется через образ священника, утешающего и наставляющего арестантов в камере в ночь Страстной Пятницы. Кульминационным моментом в реактуализации пасхального сюжета становится фраза Муравьева, концентрирующая уже обозначенные противоречия: «А впрочем, бросим эту надоевшую и бесплодную квази-философию революционной обывательщины. Неужели уже Христос воскрес?» [3, с. 169]. Конфликт между красными и белыми, любовью и нелюбовью, статикой маски и динамикой личности разрешаются через евангельский сюжет Воскресения Христова, т. е. победу вечной Жизни над физической смертью. Таким образом, в тексте пьесы пересекаются интенции народного театра, переосмысленного символистами, интерпретация образов Фауста и Мефистофеля и библейский сюжет. Пьеса завершается контрастными музыкальными аллюзиями: чередуются темы «Коль славен наш Господь», «Смейся паяц» и финальная ария Тореордора из оперы «Кармен». Они имеют различных адресатов. Но призыв Муравьева «Да здравствует великая Россия!» подчеркивает отсутствие маски на герое.

Таким образом, реинтерпретация традиционных образов и сюжетов в драме Е. Н. Чирикова взаимосвязана со спецификой конфликтной модели. Переосмысление культурных мифов необходимо для актуализации темы любви, которая видится автору неоспоримой ценностью и истиной. Любовь помогает человеку обрести свое подлинное «я» в переломные моменты истории. Е. Н. Чириков сохраняет классическую русскую традицию – «литература должна учить». Через библейские сюжеты драматург утверждает победу вечной Жизни над смертью в качественно иной пространственно-временной организации.

## Библиографические ссылки

1. Белукова, В. Б. «Красный Паяц» Е. Н. Чирикова: рассказ, повесть, пьеса / В. Б. Белукова // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века : Материалы междунар. науч. конф. : Москва, МГОУ, 27–28 июня 2005 г. : в 2 ч. / Редактор-составитель Л. Ф. Алексеева. – М. : Водолей Publishers, 2006. – Ч. 1. – С.23–27.
2. Белукова, В. Б. Персонажи пьесы Е. Н. Чирикова «Красный паяц и белая Пьеретта» как маски commedia dell’arte / В. Б. Белукова // Вестник МГОУ. – 2012. – № 6. – С.46–49.
3. Чириков, Е. Н. Красный Паяц и белая Пьеретта (Любовь во дни террора): Драма в 3-х действиях с прологом и эпилогом / Е. Н. Чириков // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века : Материалы междунар. науч. конф. : Москва, МГОУ, 27–28 июня 2005 г. : в 2 ч. / Редактор-составитель Л. Ф. Алексеева. – М. : Водолей Publishers, 2006. – Ч. 1. –С. 161–196.

## **АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ РОЛЬ ФАНФИКШЕНА В СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖНОЙ КУЛЬТУРЕ**

**М. С. Малусевич**

Белорусский государственный университет,  
факультет социокультурных коммуникаций,  
ул. Курчатова, 5, 220108,  
Минск, Республика Беларусь  
e-mail:malusevich10@gmail.com

В статье рассматривается такой феномен массовой литературы, как фанфикшн, а также изучается его аксиологическая роль в современной молодежной культуре.

*Ключевые слова:* фанфикшн; массовая литература; молодежная культура.

## **AXIOLOGICAL ROLE OF FANFICTION IN CONTEMPORARY YOUTH CULTURE**

**M.S. Malusevich**

Belarusian State University, Faculty of Social and Cultural  
Communications,  
Kurchatov str. 5, 220108, Minsk, Republic of Belarus  
e-mail:malusevich10@gmail.com