

ков известны. Кукольник выпускал некоторые фрагменты комедии (обычно неспристойного или слишком злободневного характера) в зависимости от аудитории, перед которой выступал, или при диктовке собиравшему.

Я дугу не смогу / Натянуть как надо... — переделка слов одного из куплетов популярной «Песни ямщика» на слова К.А. Бахтурина («Уж дугу / Не смогу / Пергнуть как надо; / Вожиж врозь, / Ну хоть брось! / Экая досада!»).

Карбованец — рубль, разг. — рублевка, целковый.

Косушка — шкалик, полбутылки, четверть штофа.

Целовальник — продавец в питейном заведении, кабаке.

Короставая (от «короста») — чесоточная, покрытая коростами.

Литература

Богатырев 1923 — *Богатырев Петр*. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин — Петербург, 1923. (В сер.: Сборники по теории поэтического языка. Вып. VI).

Большая энциклопедия 1905 — Большая энциклопедия под ред. С.Н. Южакова. СПб., 1905. Т. 20. Виноградов 1906 — *Виноградов Н.* Великорусский вертеп. СПб., 1906.

Виноградов 1908 — *Виноградов Н.* Белорусский вертеп. СПб., 1908.

Всеволодский-Гернгросс 1959 — *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русская устная народная драма. М., 1959.

Галаган 1882 — *Галаган Г.П.* Малорусский вертеп // Киевская Старина. 1882. Т. IV. № X (окт.). С. 1—38.

Городские песни 1999 — *Городские песни, баллады, романсы / Сост., подгот. текстов и коммент. А.В. Кулагина, Ф.М. Селиванова.* М., 1999.

Гусев 1983 — *Гусев В.Е.* Достоевский и народный театр // Достоевский и театр: Сб. ст. Л., 1983. С. 103—117.

Дембовецкий 1882 — *Опыт описания Могилевской губернии / Сост. и ред. А.С. Дембовецкий.* М., 1882. Кн. 1.

Народный театр 1991 — *Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной.* М., 1991.

Перетц 1895 — *Перетц Ва.[Н].* Кукольный театр на Руси: Исторический очерк // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1894 — 1895 гг. Прилож. Кн. 1. М., 1895. С. 85—185.

Перетц 1897 — *Перетц В.Н.* Письмо в редакцию // Киевская старина. 1897. № 7—8. С. 34—36.

Романов 1898 — *Романов Е.Р.* Белорусские тексты вертепного действия. Могилев, 1898.

Русская народная драма 1953 — *Русская народная драма XVII — XX веков / Сост. П.Н. Берков.* М., 1953.

Фольклорный театр 1988 — *Фольклорный театр / Сост., вступ. ст., предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной.* М., 1988.

Цехновицер, Еремин 1927 — *Цехновицер О., Еремин И.* Театр Петрушки. М.; Л., 1927.

С.В. АЛПАТОВ
(Москва)

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ДРАМА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА НОВОГО ВРЕМЕНИ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Изучение русской народной драмы на протяжении полутора веков эволюционировало от собиравания пьес к поискам литературных и исторических «протосюжетов», источников отдельных образов и элементов текста, позднее — к исследованию генетических и функциональных взаимоотношений обряда, игры и фольклорного театра. Однако, по справедливому замечанию Н.И. Савушкиной, мало кто из исследователей «интересовался драмой как целостным народным произведением, в котором ассимилировались, «сплавились» разные элементы, образовав новое художественное единство» [Савушкина 1982, 76].

В своих трудах по фольклорному театру Н.И. Савушкина рассматривала русскую народную драму как «устойчивую на всех художественных уровнях» поэтическую систему, жанровая специфика которой выделась ей в «широком использовании разнообразных идейно-эстетических традиций и новой комбинации чужих элементов, в своих системах обладающих разновеликой эстетической ценностью» [Савушкина 1982, 136]. Многослойная, открытая формально-стилевым взаимодействиям художественная структура народной драмы оказывается гибкой и динамичной в плане смысловых трансформаций: «практически любой герой, элемент каждого из сюжетов «опознаваемы» и в то же время неотделимы с своих сочетаниях, связях» [Савушкина 1988, 49]. Размышляя над соотношением в произведениях фольклорного театра конкретного-исторического и вневременного, этноспецифичного и универсального, Н.И. Савушкина приходит к выводу, что именно «сложная структура народной драмы призвана удовлетворить интерес к занимательному, необыкновенному, социально значимому и в то же время обыкновенному в общечеловеческом смысле» [Савушкина 1988, 54].

Цель настоящей статьи — в русле разработанных Н.И. Савушкиной методологических принципов охарактеризовать русскую народную драму как органичную часть европейской

театральной культуры Нового времени. Избранный уровень сопоставлений — целая историко-культурная эпоха, соотносимая по масштабу со Средними веками и Античностью, — позволяет охарактеризовать не только феномены с «коротким историческим дыханием» (театр Ренессанса, барокко, классицизма и т.д.), но и масштабные процессы «перехода от традиционалистского типа художественного сознания к индивидуально-творческому», охватывающие как авторскую драматургию, так и фольклорный театр XVII — XIX вв. [Историческая поэтика 1994, 4—5]. В статье рассматриваются стержневые сюжеты русского фольклорного театра, обозначаемые традиционно как «Мнимый барин», «Лодка», «Царь Максимилиан».

Многими исследователями уже отмечались те или иные черты сходства русского фольклорного театра с театром европейским. Это касалось, прежде всего, типологии драматических коллизий (геронико-романтическая интрига, религиозные и социальные конфликты, бытовые комические сюжеты), а также набора основных действующих лиц: правитель и его подданные / господин и слуги; рыцарь-богатырь / воин (солдат, гусар, казак), разбойник / отверженный обществом герой; страдающая героиня; фарсовые «маски» лекаря, гробокопателя; аллегорические персоны Смерти, Марса, Венеры и т.п. [Кузьмина 1958; Всеволодский-Гернгросс 1959; Морозов 1883]. Значительное внимание было уделено общности приемов актерской игры (речевые, жестовые «клише») и постановочной техники (стереотипная композиция мизансцен, минимализм декораций и бутафории — как результат, символическая нагруженность детали) [Богатырев 1923; Уорнер 1973]. Анализ ключевых тем и мотивов фольклорной драмы выявил архетипическую связь сюжетов народного театра с топикой и символикой суда, судьбы (жизненной перспективы и жизненного итога), смерти-воскрешения [Уорнер 1973, 54—55; Уварова, Новацкий 1993]¹. Повышенное внимание народной драмы к грани *жизнь / смерть* закономерно сочетается с мотивами испытания, самоопределения и ответственности личности за сделанный выбор [Плюханова 1996, 445—452].

Опираясь на указанную традицию сравнительных исследований, обратимся к менее изученным «схождениям» в драматической тех-

нике русского и европейского театра, таким как выходные монологи и диалоги действующих лиц, композиция сюжета и гиперсюжета народной драмы.

На обязательность выходного монолога (иногда заменяемого песней) как на средство самохарактеристики персонажа указывалось не раз. «Выходной монолог является важнейшим компонентом структуры образа русских пьес придворного и школьного театра, вертепных пьес и сцен ряжения. Народная драма использовала эти традиции...» [Савушкина 1988, 126] (ср.: [Уорнер 1973, 53]). Вместе с тем нераскрытыми остались следующие принципиальные моменты. Во-первых, самохарактеристика героя строится однообразно и весьма специфически:

Барин.
Здравствуйте, вся почтеннейшая публика!
За кого вы меня признаете:
За принца прусского
Или за короля французского?
Не есть я принц прусской,
Не есть я король французской,
Есть я потомственный гражданин,
Где имею двадцать пять деревень и сел.
Там один дом не мой,
А то все чужие.
[Фольклорный театр 1988, 71].

Царь Максимилиан.
Здравствуйте, все почтеннейшие господа,
Вот и я прибыл сюда,
За кого вы меня почитаете:
За царя ли прусского,
Или за короля французского?
Не есть я царь прусской,
Не есть я король французской,
Есть я сам грозный Максемьян...
Для кого этот трон построен?
Сяду я на трон и стану судить непокорного сына
Адольфу!
[Ончуков 1911, 49].

Показательно, что до речевого жеста персонажа («Это — я. А я — это то-то») не очевидно, кто он и что из этого последует. И проблема заключается не в недостатке характеризующих персонаж реалий или в слабости актерского мастерства. Бутафория и сценические жесты, маркирующие главного героя, его помощника, пришедшего персонажа, шутов — лекаря и гробокопателя, хотя и лаконичны, но вполне однозначны. В ходе дальнейшего анализа станет очевидно, что само направление развертывания сюжета зависит от того, как идентифицирует себя персонаж.

¹ Ср. символические аналогии человека, корабля, дама и гроба в фольклоре поморов [Давыдова 2001].

Во-вторых, выходной монолог (песня) обозначает одновременно и появление нового персонажа, и границу эпизода в силу того, что сюжет народной драмы движется от сцены к сцене, от эпизода к эпизоду через появление / уход действующих лиц. Совпадение мотивирующей и композиционной функции в одном приеме неслучайно. Аналогичное совмещение функций характеризует и самую первую сцену пьесы — появление актеров в избе:

(песня)

Ты, позволь, позволь, хозяин,
В новую горницу взойти,
В новую горницу взойти,
Слово вымолвить.

(барин)

— Трактирщик новый!
— Что прикажешь,

барин голый?

[Фольклорный театр 1988, 87 и 81].

Если «пошаговое» движение драматического действия осуществляется посредством монологов, то «сквозное» развертывание сюжета обеспечивают диалоги героев, в которых выявляются сюжетообразующие конфликтные намерения персонажей. Характерно, что диалог в народной драме — это полноценный эквивалент воинского поединка. С одной стороны, сам рыцарский поединок / богатырский бой сводится к обмену символическими жестами-«судармами» и драматическому обмену репликами:

— Сражайся!
— Защищайся!
— С жизнью прощайся!

[Фольклорный театр 1988, 187].

С другой стороны, для «штатских» действующих лиц состязание и поражение в словесном поединке (нередко в откровенных формах брани) равносильно социальной смерти или во всяком случае смерти драматической — исчерпанности роли в рамках эпизода или даже всего сюжета:

Барин. А на чем же я выеду?
Афонька. А я вас за волюсь выведу.
Барин. Как, как?..

Афонька. А на почтовых и на бланковых.

Барин. А когда на почтовых и на бланковых, то подай мне деревенского старосту!
[Фольклорный театр 1988, 72].

Ср. финальный диалог Есаула и Богатого Мужика:

— Рад ты нам, дорогим гостям?
— Как чертям!

— Как, как?
— Как милым друзьям.
— Ну, то-то же!

[Фольклорный театр 1988, 86].

Формальная стереотипия диалога в народной драме наводит на мысль о стабильной семантике этого приема. Действительно, в контексте обозначенной выше ключевой темы народной драмы — *судьба человека* — коммуникативная стратегия главного героя выглядит отнюдь не случайной: ни Барин, ни Атаман, ни Царь Максимилиан не желают слышать и принимать то, что не соответствует их собственным ожиданиям и намерениям, и тем самым обрывают любые нити, связывающие их с миром. Общеславянский прием «диалог (мнимо) глухих» в народной драме становится средством обозначить неадекватность жизненной позиции персонажа, особенно ярко выявляемую в ситуациях реального или мысленного соприкосновения со Смертью [Алпатов 2001].

Обобщая сказанное, можно отчетливо сформулировать принципы композиции сюжета в народной драме: кумулятивное развертывание интриги посредством нанизывания эпизодов, в каждом из которых заявлял и исчерпывал свое коммуникативное намерение главный герой в диалогическом столкновении с новым соратником-соперником.

Высказанные замечания относятся к плану *внешней* композиции сюжета, тогда как «приемы внутреннего построения пьесы подчинены основному принципу — смене контрастирующих тонов: пафоса и шутки» [Крупянская 1972, 289]. Так, например, один из вариантов пьесы «Шайка разбойников» полностью построен на чередовании серьезных сцен и их пародийного воспроизведения:

Рыцарь. Позвольте, батюшка, атаман, мою любимую песню спеть.

(поет) Мать святая, дева чистая,
Вот оков сорок фунтов
Возложили на меня.

Атаман. Хороша твоя песня!

Гробокопатель. Батюшка атаман, позвольте мою любимую песню спеть.

(поет) Мать слепая,
Дочь кривая,
Блохи скачут,
Воши жгут.

Атаман. Хороша твоя песня! А что, братцы, не пожалеть ли нам его молодости?

Гробокопатель. А что нонь за права? Кто молд да хорош, тому и смерть хороша.

(Ударяет рыцаря топором в затылок. Рыцарь валится.)

[Оичуков 1911, 106—107].

И наоборот, за шутовскими выходками и фарсовыми препирательствами Приклонского с атаманом следует трагическая сцена узнавания в пленнице, отданной ему в жены, собственной дочери [Ончуков 1911, 96].

В трагифарсовом ключе решаются не только отдельные сцены. Чередование комического и трагического может определять внутренний ритм целых сюжетов. Характеризуя эволюцию народного театра в XX столетии, Н.Н. Велецкая особо подчеркивала тенденцию к трагифарсовой разработке основных сюжетных линий: «Расшнурый стиль, характерный для речи комических персонажей, переносится и в речь главных героев... обычный для народной драмы прием перестановки слов перемещается из комических сцен в серьезные» [Велецкая 1963, 29].

Более того, тяготение к гротескной подаче практически всех драматических коллизий становится основанием для возникновения контаминированных пьес. Существует несколько механизмов объединения сюжетов («Мнимый барин», «Лодка» и «Царь Максимилиан»²). Наиболее простой случай — миграция из пьесы в пьесу отдельных мотивов, сюжетных ходов и персонажей. Яркий пример — эпизоды с участием Козельского, Приклонского и старика-гробовщика в пьесах «Деревенский староста», «Шайка разбойников» [Фольклорный театр 1988, 76—77, 103—107].

Более органичный вариант контаминации сохраняет в неприкосновенности внутреннюю структуру каждой пьесы, но соединяет их в единое драматическое действие. Таковы контаминации «Царя Максимилиана» с «Лодкой» на севере и с «Царем Иродом» на юге России. Н.И. Савушкина приводит свидетельство исполнителя о том, что «сразу за "Царем Максимилианом" всегда шла другая пьеса, он даже сомневается, другая ли, может быть, она — продолжение первой. Кто играл Максимилиана — теперь становился атаманом, скороход — есаулом, остальные — разбойниками» [Савушкина 1982, 77]. В свою очередь, по наблюдениям Н.Н. Велецкой, «вариант широко известного игрища "Мнимый барин" входит во все записанные в Уреньском районе пьесы» [Велецкая 1963, 30].

Наиболее интересны те случаи сращения текстов, где объединение пьес перерастает рамки механической контаминации и образу-

ет мотивированное развертывание действия от одного сюжета к другому. Таковы варианты «Царя Максимилиана», в которых непослушание Адольфа мотивируется его причастностью к «волжской вольнице»:

Адольфа. Фу, Боже мой! На меня какая грусть-тоска напала!

Крымский посол. Эх, друг Адольфа!
 Подем на Волгу-реку
 И там разгоним грусть-тоску!..

Царь Максимилиан. Где же ты по сне время скитался?

Адольфа. В красной лодочке катался,
 С разбойниками знаясь.
 [Ончуков 1911, 3, 7].

Сходным образом разбойничье прошлое (будущее) приписывается трактирному слуге Афоньке:

Барин. Афонька-малый!
 Афонька. Что прикажешь, барин пьяный!
 Барин. Где же ты теперь находишься?

Афонька. В овине сушился...

Барин. Где же ты спасался?

Афонька. На лодочке катался.

Барин. Кто у вас был за управителя?

Афонька. Руль.

Барин. Кто за наибольшего?

Афонька. Мачта.

Барин. Кто же, наконец, был у вас за старшего?

Афонька. Атаман.

Барин. Давно бы так и говорил, болван. А можно его видеть?

Афонька. Можно, да осторожно.

(Песня. Выход атамана.)

[Фольклорный театр 1988, 90—91]³.

В последнем случае крайне важен смысловой эффект, возникающий при соединении двух сюжетов. От сцены к сцене происходит обмен ролями: Афонька становится Есаулом, Барин — зрителем. Тем самым обнажаются сразу три уровня драматической структуры:

а) прием фольклорной сценической техники — все действующие лица стоят полукругом, для вхождения в роль / сюжет достаточно сделать шаг вперед и произнести выходной монолог, и наоборот, делая шаг назад, актер автоматически превращается в «зрителя на сцене»;

б) эксплицитный переход от сюжета к сюжету, от роли к роли создает ситуацию, в которой из-за маски персонажа на мгновение вы-

² Возможные варианты соединения сюжетов представлены в приложении к монографии Н.И. Савушкиной [Савушкина 1988, 208—220].

³ Ср. также вариант, опубликованный в сборнике [Фольклор 1967, 189—194].

ступает лицо актера, точно так же, как это происходит в начале спектакля (см. выше «Ты позволь, позволь, хозяин...») и в его финале:

Скореход. Вот, почтеннейшая публика,
Занавеска закрывается,
И приставленные все кончатся,
А актерам с вас на чай полагается.
[Савушкина 1988, 97];

в) обозначенные выше функциональные переходы *персонаж — актер — зритель* следует дополнить последним, объединяющим героев финальной сцены, *актеров*, стоящих на фоне, и всех *зрителей*, находящихся в избе, в общей пляске:

Царь Максимилиан. О боги, боги! Кого я лишился! Лишился я любезного моего сына Адольфа, палача Брамбеуса и притом же града защитника Аннки-воина. А вы, друзья, хоть бы меня повеселили. Спойте мою любимую песню: «Уж вы сени, мои сени» (*Под эту песню нужно плясать.*) [Савушкина 1988, 99].

Изложенное позволяет сделать вывод о том, что пьесы «Мнимый Барин», «Лодка», «Царь Максимилиан» воспринимаются актерами и зрителями фольклорного театра не как отдельные произведения, но как *реализации единого гиперсюжета о судьбе человека в моголикам и изменчивом мире*. Закономерно, что функционирование ключевых драматургических приемов фольклорного театра подчинено этой сверхзадаче.

Принципиально важно, что анализируемым механизмам народной драмы находятся прямые соответствия в принципах сюжетосложения, стилистике, актерской и постановочной технике русского придворного, школьного и любительского театров XVII — XVIII вв. Так же, как и в народном театре, появление нового персонажа на сцене (короля, рыцаря, лекаря, шута) здесь маркировано выходным монологом:

Аз Гишпанский король славны
И всему миру и везде именем явны.
На главе возложена сия корона,
Сей же скипетр — от всех врагов оборона...
[Действие о короле 1976, 56].

Здравствуйте, господа!
Я приехал из Франции суда.
Я добры лекарь и хороши обтекарь...
[Интермедии 1976, 714].

Аз есмь князь Иефай Галаатский тако
нареченный,

Славою и величеством отсюду почтенный:
Многие грады нам вас покориены,
А и протчи нами будут поплечены.
Невем от радости, что ныне вешати.
Идите, воины, послов семя призвати...
[Действо о князе 1975, 93].

Не менее частотны в русском любительском театре «диалоги глухих», причем не только в интермедиях типа «Шляхта и слуга», «Могильник и кобыльнику», но и в пьесах с религиозным конфликтом:

Лупп. Димитрия воеводы жилье посетите
Со всяким довольством от хлеба вкусите.
Глухий. Хто песенку велит, возопите?
Омеля. Вот нас зовет кушать.
Глухий. Евот-то, песенки нашей он хочет послушать.
Жолоб. Зовет нас Димитрий.
Глухий. Хто таков хитрый?
[Венец Димитрию 1975, 72—73].

Любопытно, что фарсовый диалог нищих, идущих на обед к Димитрию, предваряет сцену визита царя Максимиана в дом солунского воеводы:

Максиминан. Будеш ли, Димитрие, рад, идем к тебе в гости?
Димитрие. Рад всем сердцем, приемлю без всякия злости [Венец Димитрию 1975, 75].

Таким образом, и для любительского театра характерен прием разработки одной и той же темы последовательно в серьезном и гротескном ключе.

Едва ли не самый яркий пример построения *всего* сюжета на контрапункте комических и драматических сцен, на контрасте высоких и фарсовых образов, на рифмах-каламбурах слов, сцен, событий являет собой «Иудифь». Так, последний акт пьесы открывается репликой Олоферна: «В три дни граду тому или в руках наших конечно быти, или мне, Олоферну, сию главу на плечах не носити» [Иудифь 1972, 427]. Затем действие переносится в стан иудейский, где устраивается шутовская казнь над захваченным в плен вавилонским «Фальстафом» — Сусакимом. Сусакимом прощается с жизнью:

Прости, чюдный и изрядный свет честной!..
Молю у тебе, благородный свете, невелики печалтеся о моем скором умершлении, останутся еще многие воры и злодеи по смерти моеи... Простите мя, пять мои братья! Аще же ныне и не творите мне провождения, однако же и вы вскоре снiewiczemy тем пойдете!.. Прости сто тысящю глава моя, яке

от телеси моего отлучающаяся! Будеши изрядная по-
теха к детскому игранию...

(*зде Сусакима о землю ударят, и бьют по но-
гам, и лисьим хвостом по шею вместо меча уда-
ря... и отступяют со смехом... и со страху наки,
встав, речет*)

Яко же надо мною ныне творитца, не ведаю. Аз
подлинно слышу, что от мене живот отступил. Ток-
мо еще мнится ми, яко несколько света помню. Зде
мои чулки и башмаки. Тамо лежит моя шляпа, зде
мой кафтан и штаны. Токмо того не знаю, где глава
моя. О вы господа! Аще кто от вас из любви и при-
ятства мою главу скрыл, и я того покорно без шля-
пы прошу и молю, чтоб мне он возвратил [Иудифь
1972, 439—442]⁴.

Трагедия шутовской казни рядового Суса-
кима оказывается зеркальным прообразом
фарсовой гибели воеводы Олоферна:

Иудиф. Абра! Се возьми главу сию мучител-
скую, пред нею же вся Иудея страшилася.

Абра. Ох! Таковому храброму воину главу от-
секла! Что же тот убогий человек скажет, егда про-
будится, а Иудиф з главою его ушла? [Иудифь 1972,
451].

Подобная многоуровневая проработка
внутренней структуры отдельных пьес законо-
мерно подготавливает восприятие всего сю-
жетного пространства русского театра XVII—
XVIII столетий как единого и взаимопрони-
цаемого. Так, синопсис к пьесе «Стефаното-
кос» гласит: «...и хотя Надежда обещала Вер-
ности, что Стефанотокос не лишится своего
наследного престола, обаче от Злобы и Зависти
гонима Верность, Лукавством прелщенна,
помысли соединиться врагом; но Совестию
изобличенна и надеждою водима приходит к
позорищу, на нем же, како Аман, на иудей-
ский род наветуй, погибе — видевше, ищет
Стефанотокоса, чтоб возвести его на родитель-
ский престол» [Стефанотокос 1975, 413]. Под-
черкнем несколько моментов. Во-первых, во
вновь созданную пьесу вставлены кульмина-
ционные сцены уже хорошо известной акте-
рам и публике драмы «Есфирь» (в цитате они
выделены). Во-вторых, герои основной пьесы
на время становятся зрителями пьесы встре-
щенной. В-третьих, дальнейшие действия пер-
сонажей и направление развития сюжета «Сте-
фанотокоса» определяются восприятием уви-
денного.

⁴ Попутно отметим разрушающий сценическую
иллюзию прием прямого обращения персонажа к
публике.

Примеры соответствий фольклорной и
любительской драматургической техники мож-
но было бы множить и множить, важнее дру-
гое: выявленное сходство позволяет поставить
вопрос о едином гиперсюжете — *судьба чело-
века* — для всего русского театра XVII—
XVIII вв. Серьезным аргументом в пользу та-
кого суждения служат высказывания драматур-
гов и зрителей той эпохи, осмысливавших чело-
веческую жизнь, а равно и историю всего мира
как «божественную комедию», «феатро, или
позор исторический» [Робинсон 1976; Держа-
вина, Демин, Робинсон 1972].

О наличии единого магистрального сюже-
та театра XVII—XVIII столетий говорит и
тот факт, что главным героем драмы становит-
ся практически любой персонаж. Как мы уже
видели, хотя бы на минуту (в точке соприкос-
новения со смертью), но Сусаким — полно-
ценный герой трагедии. Более того, заведомо
проходной персонаж может стать главным дей-
ствующим лицом. Так, в «Гаерской свадьбе»
шут — герой самостоятельного комического
сюжета, открывающегося по всем правилам
выходным монологом:

Здравствуйте, благородные господа.
А я пред вами имею почтение всегда.
Каким вы меня чаете,
Русским или немецким признаете?
Нет-ста, я — Гарлигин российский...
[Гаерская свадьба 1976, 749].

В другом случае шут вообще вытесняет
персонажей основных сюжетных линий: «В
основе комедии "Принц Пикельгаринг или
Жоделет, самый свой тюрьмовый заключник"
лежит комедия младшего Корнея "Le geolier
de soi meme ou Jodelet prince" (1657), сюжет
которой заимствован из знаменитой комедии
Кальдерона "El Alcaide de si mismo". Некото-
рые сцены Принца-Пикельгаринга почти до-
словно сходны с соответствующими им в пьесе
Корнея, но непременные лица ложно-клас-
сической комедии — наперсницы — исчезли;
рыцарская личность принца Фредерика отсту-
пила со своей романтической страстью на
последний план, истинным героем пьесы вы-
двинулся шут, Пикельгеринг» [Тихонравов
1874, 35—36].

Подобная игра сюжетной перспективой
характерна не только для русского, но и для
других национальных театров Центральной и
Восточной Европы, находящихся на стадии станов-
ления. Пьесы польских драматургов П. Бар-
рыки и Я. Гулевича «Мужик — король» по-

строены на тех же коллизиях («шут / король», «принц / нищий») [Софронова 1981, 58]. Целая эпоха австрийского театра 1705 — 1806 гг. проходит под знаком шутовских персон Гансвурста — Бернардо — Касперля. При этом известнейшие сюжеты о докторе Фаусте, Дон Жуане и т.п. оказываются лишь «общей канвой, по которой в разных обличьях шил свои узоры австрийский Гансвурст» [Путинцева 1976, 269]. И действительно, названия пьес говорят сами за себя: «Тридцать три плутовства Бернадо», «Любовная история из жизни Касперля, выступающего в шести образах».

Очевидно, что значение выявленных особенностей идейно-эстетической структуры русского театра XVII — XVIII столетий перерастает национальные рамки и требует общеевропейского культурного фона для адекватной интерпретации. Подтвердить справедливость этого тезиса поможет соотнесение анализируемых фактов с драматургией У. Шекспира, ставшей эталоном для театральной культуры Нового времени⁴. Сосредоточим основное внимание на «Гамлете», тексте известном и не требующем развернутых иллюстраций.

Отсутствие выходных монологов в «Гамлете» — «минус-прием»⁵. Для Шекспира они неприемлемы ни в смысловом, ни в композиционном плане. Единственный выходной монолог звучит в сцене у могилы Офелии. В ответ на «театральный» плач Лаэрта:

Заваливайте мертвую с живым.
На ровном месте громоздите гору,
Которая превысит Пелион
И голубой Олимп.

Гамлет (*выступая вперед*).
Кто тут горюет
Так выпренок? Чей жалобы раскат
В движенье останавливает звезды,
Как зритель? К его услугам я,
Принц Гамлет Датский.
[Шекспир 1968, 231].

В отличие от монологов «диалоги глухих» — базовый прием и сердцевина психологической интриги «Гамлета». Достаточно вспомнить диалоги Гамлета с Полонием, Ро-

зенкранцем и Гильденстерном, Озриком, мотыльщиком, Горацио и Марцеллом⁶, чтобы стало очевидно: считая себя умниками и прикидываясь безумными, герои не слышат и не хотят слышать правду друг от друга, перетолковывая сказанное прямо и, наоборот, «в лоб» понимая метафоры:

Полоний. Не уйти ли подальше с открытого воздуха милорд?

Гамлет. Куда, в могилу?

[Шекспир 1968, 165].

«Гамлет» — эталон гиперсюжетной композиции. Репетиция и постановка «Убийства Гонзаго» по ходу действия трагедии производит уже знакомые нам превращения: актер играет убийцу, убийца видит себя героем неизвестной пьесы, Гамлет реализует свое «я» в пределах *свободная личность / марионетка* обстоятельств, кровных и социальных связей и т.д.

То, что содержание «Гамлета» больше читаемой строка за строкой, эпизод за эпизодом истории о злоключениях принца Датского, осознается всеми. Однако раскрыть и, более того, реализовать этот потенциал в формах самого театра удалось лишь Тому Стоппарду в пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» [Стоппард 1990]. Не меняя ни сюжета, ни словесной ткани шекспировского текста, Стоппард достроил пьесу с точки зрения соседнего героя из полукруга стоящих за тронном.

Мысль поставить Розенкранца и Гильденстерна на место Гамлета (и функционально, и семантически как главных героев коллизии «быть или не быть») оправдана уже тем, что мотив судьбы звучит у самого Шекспира в их первой реплике, своего рода «выходном монологе»:

Гильденстерн.
По счастью, наше счастье не чрезмерно.
Мы не верхи на колпаке Фортуны.
[Шекспир 1968, 166].

И далее, на протяжении всего сюжета героями Шекспира-Стоппарда движет гамлетовское желание найти свою, единственно верную позицию в жизни:

Розенкранц. Предрасветный сумрак — и этот человек. Стоящий в седле, колотит в ставни — жуткий шум — в чем дело — откройте — и потом он

⁴ О «Гамлете» как магистральном сюжете европейского театра см. [Пинский 1971; Анненский 1988].

⁵ То, что Шекспиру этот прием известен именно как элемент фольклорного театра, показывает комедия «Сон в летнюю ночь», в которой Шекспир пародирует выходные монологи актеров-ремесленников.

⁶ Уже в I акте из уст друга Гамлет слышит: «Всё это вихрь бессвязных слов, милорд» [Шекспир 1968, 152].

назвал нас по имени... Это было что-то срочное. Высочайшая воля — дескать, таков приказ, никаких распросов — свет в конюшне — седло, ноги в руки... жуткая скачка — но мы исполнили наш долг. Ужасно если мы опоздали.

Гильденстерн. Опоздали — куда?

Розенкранц. Откуда я знаю? Мы же еще не там. Гильденстерн. Тогда что мы делаем тут?

[Стоппард 1990, 87].

Заместить Гамлета его двойниками тем более справедливо, что финал истории о принце Датском фактически принадлежит им: последняя смерть и последняя весть трагедии — «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».

Открытие Стоппарда заключается в том, что внутри «вечного» сюжета о жизни и смерти право голоса имеет любовь из персонажей. Не только Гамлет был заинтересован увидеть свой сюжет со стороны. И не только Розенкранц и Гильденстерн оказались глухими и слепыми зрителями «Гамлета». Именно этот потенциал спасает драму от «сиоминутности», от раз и навсегда установленного истолкования, приобщая ее, по сути, к механизмам фольклорной культуры.

С фольклорным театром творчество Стоппарда сближает и принцип гиперсюжетной организации драматического текста, и использование традиционной символики. Так, эпизод плавания на корабле, оставленный Шекспиром за скобками, Стоппард помещает в центр своей пьесы, обнажая его архетипические смыслы:

Гильденстерн. Где была ошибка, так это когда мы сели на корабль. Конечно, здесь можно переделаться, менять направление, крутиться на месте; но это всё не влияет на ту главную силу, которая неотвратимо, как ветер или течение, несет нас... Неужто весь этот балаган сводится только к двум нашим маленьким смертям? Кто мы такие?

Актор. Вы Розенкранц и Гильденстерн. Этого достаточно.

Гильденстерн. Наши имена, выкрикнутые на каком-то рассвете... распоряджения... приказы... должны быть, был момент, когда мы могли сказать — нет. Ладно, в следующий раз мы будем умнее... [Стоппард 1990, 133].

Думается, что именно в свете стоппардовского взгляда на «Гамлета» и стоящего за ним фольклорного видения драматического сюжета обретают смысл финал и эпилог самой шекспировской трагедии: если каждый персонаж пьесы — ее главный герой, то финал «Гамлета» (как и финалы «Лодки» и «Царя Максимилиана») перестает быть бессмысленной горой трупов, а обещание Горацио рас-

сказать, как всё было, перестает быть послужилом сказки про белого бычка, но является залогом новой истории⁴.

Более трех столетий разделяет Шекспира и Стоппарда, однако их творчество принадлежит единой и непрерывно развивающейся европейской театральной традиции. Шекспировскому тезису («Весь мир — театр») наследует формула П. Кальдерона и Ф. Грильпарцера «Жизнь есть сон», ставшая архетипом новоевропейской культуры [Трибанов 1979]. Мольеровский Станарель, кочуя из сюжета в сюжет, из комедии в трагедию, синтезирует знаковый образ слуги — тени своего господина («Дон Жуан»), «доброего лекаря и хорошего обтекря» («Лекарь поневоле»), незадачливого жениха и своего рода «голого барина» («Брак поневоле»). В русле той же драматургической традиции («миражной интриги») — «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Пигмалион» Б. Шоу, «Опасный поворот», «Время и семья Конвей» Дж. Б. Пристли, «Туда-сюда четыре раза» («Шум за сценой») М. Фрейна, «Физики» Ф. Доррента.

В свете намеченной перспективы возможности изучения как генетических связей, так и типологических отношений русской народной драмы и европейского театра далеко не исчерпаны. Вместе с тем магистральный сюжет театральной культуры Нового времени намечен, как кажется, верно и достаточно отчетливо: «Сравнение жизни с судьбой есть сравнение своей судьбы с Судьбой вообще... За чисто "художественными" заданиями пьесы всё время ощущается философский интерес к Судьбе, к ее игре, к тому, как ее результаты раскрываются в жизни людей, к вопросу о доле человеческого участия в этой игре, к проблеме свободы воли и к идее и практике спасения» [Топоров 1998, 313].

Выявленное единство путей развития «высокой» и «низовой» линий европейского театра Нового времени свидетельствует, с одной стороны, о живых фольклорных корнях профессионального искусства, а с другой стороны, о вызревании в недрах самой традиционной культуры *личностного* видения сюжетов вселенской трагикомедии.

⁴ Неслучайно И. Бродский, переведивший пьесу Т. Стоппарда, перевел также поэму Хайма Плущика «Горацио» [Бродский 1992, 249—259].

⁵ О «миражной интриге» как механизме сюжетосложения драмы, основанном на ложной идентификации личности (намерений, слов, поведения) главного героя, см. подробнее [Мани 1996, 157—241].

Литература

- Алпатов 2001 — Алпатов С.В. Народная драма: поэтика коммуникативной неудачи // Традиционная культура. 2001. № 1(3). С. 56—61.
- Анненский 1988 — Анненский И. Проблема Гамлета // Анненский И. Избранные произведения. М., 1988. С. 567—581.
- Богатырев 1923 — Богатырева П.Г. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин — Петроград. 1923. (В сер.: Сборники по теории поэтического языка. Вып. VI).
- Бродский 1992 — Бродский И. «Бог сохраняет всё...» М., 1992.
- Велецкая 1963 — Велецкая Н.Н. О позднем этапе истории русской народной драмы // Советская этнография. 1963. № 5. С. 20—31.
- Венец Димитрию 1975 — Венец Димитрию // Пьесы столичных и провинциальных театров / Сост. О.А. Державина. М., 1975. С. 49—92.
- Всеволодский-Гернгросс 1959 — Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русская устная народная драма. М., 1959.
- Гаерская свадьба 1976 — Гаерская свадьба // Пьесы любительских театров / Сост. А.Н. Робинсон. М., 1976. С. 749—770.
- Грибанов 1979 — Грибанов А.Б. Драма Кальдерона «Жизнь есть сон» и испанская сценическая традиция // Театральное пространство. М., 1979. С. 229—237.
- Давыдова 2001 — Давыдова Ю.А. Корабль в мифологической картине мира (на материале поморского промыслового фольклора) // Художественный мир традиционной культуры. М., 2001. С. 125—132.
- Действие о короле 1976 — Действие о короле Гишпанском // Пьесы любительских театров / Сост. А.Н. Робинсон. М., 1976. С. 55—81.
- Действо о князе 1975 — Действо о князе Иефасе Галаатском // Пьесы столичных и провинциальных театров / Сост. О.А. Державина. М., 1975. С. 93—106.
- Державина, Демин, Робинсон 1972 — Державина О.А., Демин А.С., Робинсон А.Н. Появление театра и драматургии в России в XVII в. // Первые пьесы русского театра / Сост. О.А. Державина. М., 1972. С. 5—98.
- Интермедии 1975 — Интермедии о Гаере // Пьесы любительских театров / Сост. А.Н. Робинсон. М., 1976. С. 720—748.
- Историческая поэтика 1994 — Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3—38.
- История западноевропейского театра 1966—1974 — История западноевропейского театра / Под ред. С.С. Мокульского, Г.Н. Бояджиева, Е.Л. Филькенштейн. Т. 1 — 6. М., 1956—1974.
- Иудифь 1972 — Иудифь // Первые пьесы русского театра / Сост. О.А. Державина. М., 1972. С. 352—461.
- Крупянская 1972 — Крупянская В.Ю. Народная драма «Лодка» (генезис и литературная история) // Славянский фольклор. М., 1972. С. 258—302.
- Кузьмина 1958 — Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958.
- Мани 1996 — Мани Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.
- Морозов 1883 — Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1883.
- Олчуков 1911 — Олчуков Н.Е. Северные народные драмы. СПб., 1911.
- Пинский 1971 — Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.
- Плюханова 1996 — Плюханова М.Б. О национальных средствах самоопределения личности: самосакрализация, самосожжение, плавание на корабле // Из истории русской культуры. Т. 3 (XVII — начало XVIII века). М., 1996. С. 380—459.
- Путинцева 1976 — Путинцева Т.А. Проблемы австрийского театра в его связях с театром венгров и славян (конец XVIII — начало XIX в.) // Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII — XIX вв. М., 1976. С. 264—297.
- Робинсон 1976 — Робинсон А.Н. Первый русский театр как явление европейской культуры // Новые черты в русской литературе и искусстве XVII века. М., 1976. С. 9—10.
- Савушкина 1982 — Савушкина Н.И. Русская народная драма XIX — начала XX века как явление фольклорного искусства. Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1982.
- Савушкина 1988 — Савушкина Н.И. Русская народная драма. М., 1988.
- Софронова 1981 — Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в. М., 1981.
- Стефанотюкс 1975 — Стефанотюкс // Пьесы столичных и провинциальных театров / Сост. О.А. Державина. М., 1975. С. 412—462.
- Стоппард 1990 — Стоппард Т. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (пер. И. Бродского) // Иностранная литература. 1990. № 4. С. 83—135.
- Тихонравов 1874 — Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672 — 1725 годов. Т. 1. СПб., 1874.
- Топоров 1998 — Топоров В.Н. Древнеиндийская драма Шудраки «Глинная повозка». М., 1998.
- Уварова, Новацкий 1993 — Уварова И.П., Новацкий В.И. «И плывет лодка...». М., 1993.
- Уорнер 1973 — Уорнер Л. О фольклорном происхождении некоторых эпизодов народной драмы «Царь Максимилиан» и ее сходстве с народным театром Англии // Советская этнография. 1973. № 5. С. 51—59.
- Фольклор 1967 — Фольклор на родине Д.Н. Минина-Сибиряка. Свердловск, 1967.
- Фольклорный театр 1988 — Фольклорный театр / Сост. Н.И. Савушкина и А.Ф. Некрылова. М., 1988.
- Шекспир 1968 — Шекспир В. Трагедии. М., 1968.