

С. П. СОРОКИНА
(Москва)

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ В НАРОДНОЙ ДРАМЕ «ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН»

Аннотация. Статья посвящена проблеме переработки авторской поэзии в фольклоре. Рассматриваются пути адаптации стихотворений русских поэтов в народной драме «Царь Максимилиан». Особое внимание обращается на характер и способы преобразования «лирического материала» в драматический.

Ключевые слова: фольклор, литература, фольклорный театр, драма, «Царь Максимилиан».

Народная драма «Царь Максимилиан» в значительной мере является произведением «пограничным»: она пестра по составу, поскольку в ней фольклорные источники переплетены с переработанными произведениями древнерусской литературы, фрагментами ранней русской драматургии, песнями литературного происхождения, жестокими романсами; по своей «идеологии» она также стоит между собственно фольклорным традиционным мироощущением и мировосприятием Нового времени. В настоящей статье мы коснемся лишь одного аспекта «пограничности» «Царя Максимилиана», а именно проблемы усвоения этой драмой ряда произведений русской классической поэзии, преобразования лирического «материала» в драматический.

В исследованиях о «Царе Максимилиане» не раз обращалось внимание на то, что источником сцен с Гусаром являются ставшие популярными в народе посредством песенников и лубочных картинок три произведения русской классической поэзии — «Разлука» К. Н. Батюшкова, «Гусар» А. С. Пушкина и стихотворение малоизвестного поэта Александра Христофоровича Дуропа¹ «Романс» («Кончен, кончен даль-

ний путь») [Песни и романсы 1965]. Впервые обратил на это внимание П. Г. Богатырев [Богатырев 1923]; он же подробно проанализировал пути переработки словесно-ритмической ткани пушкинского стихотворения в народной драме, а также высказал предположение о том, что первоначально в пьесу проникла широко известная в народе по массовым песенникам «Разлука» Батюшкова, которая затем «была драматизирована и повлекла за собой новое действующее лицо — гусара» [Богатырев 1923, 194]. Рассмотрим, как осуществлялась эта «драматизация» и какую роль в ней играли вышеназванные произведения русских поэтов.

Разработка «гусарской» темы идет по вариантам драмы в двух принципиально разных направлениях: в текстах первой группы ядром сцены оказывается рассказ Гусара о своей встрече с хозяйкой-ведьмой (сюжет «Гусар и хозяйка-ведьма»), восходящий к стихотворению А. С. Пушкина; в вариантах второй группы — ядром эпизода становится бой Гусара с другим действующим лицом из-за женского персонажа (сюжет «Гусар и его возлюбленная»).

В обоих случаях появление в пьесе сюжетов, связанных с Гусаром, не обусловливается причинно-следственными мотивировками, вместе с тем сцены присоединяются не механически, а вводятся при помощи просьбы-приказания Максимилиана Скороходу после диалога царя с Адольфом или по завершении комической сцены. Например:

«Царь. Поди, позови сюда гусара»
[Травин 1896, 52];

«Царь. Приведи мне гусарика молодца»
[Костин 1898, 106];

«Царь Максимилиан. Желая развеселиться —

Поди и приведи сюда гусара»
[Виноградов 1914, 183];

изданиях первой трети XIX в. опубликован ряд его стихотворений, басен и переводов. «Романс» появился в журнале в 1818 г. [Соревнователь просвещения 1818, 243]; с 1830-х гг. публиковался в песенниках.

¹ Сведения о А. Х. Дуропе (1796 — после 1847) чрезвычайно скудны. В периодических

«Царь-М. Я слышал, что Гусарин приехал.

Скороход. Так точно приехал.

Царь Максимилиан. Призвать его ко мне!»

[Абрамов 1904, 285].

Ощутимо однородны также первые реплики диалога Максимилиана с Гусаром:

«Царь Максимилиан. Гусар, где ты по сеё время пропадал?

Гусар. За Уралом стоял, ваше царство защищал.

Царь Максимилиан. А ну-ка докажи свое геройство.

Гусар. По царскому дозволению саблю наголо обнажу, всю гусарскую храбрость окажу»

[Костин 1898, 106—107].

Далее тексты первой и второй групп расходятся и содержательно, и конструктивно. В сценах, основанных на пушкинском стихотворении, отсутствует мотив боя из-за женского персонажа, а в сценах, ядром которых является бой, не используется пушкинское стихотворение. Таким образом, в разных группах текстов оказываются возможными элементы, обрамляющие ядро: самохарактеристика Гусара [Архив РАН; Травин 1896; Виноградов 1914; Ончуков 1911; Абрамов 1904]; исполнение песен (или использование цитат из них) «Кончен, кончен дальний путь» [Архив РАН; Травин 1896; Костин 1898; Виноградов 1914; Ончуков 1911] и «Гусар на саблю опираясь» [Архив РАН; Ончуков 1911; Виноградов 1914].

Драматургическое построение сцены оказывается в значительной мере зависимым от ее ядра. В случае использования пушкинского стихотворения создатели-исполнители пьесы стоят перед сложной задачей преобразования лирической формы в драматическую. Стихотворение Пушкина, безусловно, дает определенные возможности такого преобразования: оно обладает ярко выраженным сюжетным началом, не лишено драматизма, в нем по сути выделены «роли» гусара, расспрашивающего его собеседника, хозяйки-ведьмы. Как показывает анализ текстов, в определенной мере преобразование лириче-

ского текста в драматический связано со стремлением «превратить» монологическую форму в диалогическую в сознании создателей-исполнителей. Так, в варианте В. Костина [Костин 1898], наиболее близко воспроизводящем пушкинский текст, царю Максимилиану передается реплика, принадлежащая у Пушкина собеседнику гусара и иницирующая собственно рассказ о полете героя на шабаш:

«Гусар. <...> Ей, ей, не жаль отдать души

За взгляд красотки чернобривой;

Одним, одним нехороши...»

Царь. «А чем же, расскажи служивой?»

[Костин 1898, 107].

В этом же варианте диалогически оформлен конец сцены:

«Царь (кричит: “Смирно!” и говорит Гусару). Гусар, а видно роду-то не простого.

Гусар. Так точно.

Царь. Какого же?

Гусар. Дворянского рода, собачьего завода, благородного каменщика, пастухов сын.

Царь. Хорошего ты роду»

[Костин 1898, 108].

То же стремление наблюдается и в другом варианте, исполнявшемся в Московской губернии: на просьбу Максимилиана: «Расскажи мне, гусар, сваю гусарскую службу» [Архив РАН], — последний отвечает монологом-самохарактеристикой, а на просьбу рассказать, где он был и что видел, произносит монолог, восходящий к пушкинскому стихотворению.

В то же время сущностной переработки монологической формы в диалогическую в сцене так и не происходит. В качестве орнаментальных вставок реплики включаются в остающийся монологический текст. Не выделяются из монологической речи Гусара слова Ведьмы, которая не превращается в самостоятельный персонаж. В варианте, записанном Д. А. Травиным в Петербургской губернии [Травин 1896], монологическая форма как бы втягивает в себя и самохарактеристику Гусара, которая не связана с пушкинским текстом:

«Гусар. Хорошо царь говорит, похвалиться мне велит. И вот я саблю обнажу (вытаскивает из ножен саблю) и всю гусарскую правду расскажу. Я гусар присяжный, не один раз имел с французами бой отважный. Мимо меня пули и ядра летали и как пчелы жужжали. За то меня царь жаловал медалями и крестами и частыми мелкими звездами; две нашивки на плече и острый меч в правой руке, острый меч в правой руке и золотой перстень на руке. (В это время показывает на грудь, на плечи, на перстень.) А вот послушайте, господа, вторая история моя. Как гусара не любить, у гусара два уса, дров ни полена, за то в крови по колено. А вот послушайте, господа, третья история моя» [Травин 1896, 53]. (Далее следует переработка «Гусара».)

Обратим внимание на колебание между монологической и диалогической формами, представленное в двух вариантах, являющихся самозаписями, сделанными в 1904 г. по просьбе собирателя И. С. Абрамова исполнителями Сергеем Власовичем Шульгой и Николаем Аврамовичем Шульгой в с. Блистова в Украине [РГАЛИ, 60—66; 67—78]. Интересующая нас сцена зафиксирована в этих вариантах в очень сокращенном виде, Гусар назван Козаком, корреспондент не придерживается правил, принятых для передачи драматургических текстов, тем любопытнее выраженные здесь «монологический» и «диалогический» способы подачи материала.

В первом варианте [РГАЛИ, 60—66] монолог Гусара включает и мотивы самохарактеристики, и мотивы пушкинского стихотворения, причем, если начинается монолог от третьего лица, то далее разворачивается от первого: «Вот козаченько идет, под ним улица гудет. Здравствуйте, ваше императорское величество! На что требуете козака Скобока? Я козак молодой вкруг шабелки одной покручусь, повернусь, свою храбрость покажу. Вот жалел меня батюшка: по утрам — по щекам, кулаком под бока. Дал мне батюшка коня доброго, распредоброго: хвост дугою, голова — трубою, падает — лежит, подымлю — бежит. Я сев на него, заехав туда, не

знать куда, — там в горе дыра, там везжить, кричить, там муха с комаром венчаецца; там моя Маруся распоряжаецца. За етим до свидания, господа, явиться сам скороход сюда».

В этом варианте используется широко распространенный в народной драме прием соединения в самохарактеристике персонажей третьего и первого глагольных лиц.

Гораздо более своеобразное и сложное сочетание разных глагольных форм представлено в сцене с Гусаром во втором варианте [РГАЛИ, 67—78]: «Вот казаченько идет под ним улица гудет здравствуйте ваше императорское величество на что требуете казака с кабака / ты казаче молодой вокруг сабельки своей покрутнись повернись свою храбрость покажи нам Расскажи Расскажи. / Вот жалел меня батюшка по утрам по щекам кулаком под бока дал мне батшка коня доброго предоброго хвост трубою голова дугой упадет лежит поднимлю бежит сел я на него и заехал туда не знать куда там пищит визжит комар с мухой венчаецца там моя Маруся распоряжаецца. После этого все хором поют “За речкою за Невой Машенька гуляла”, на этом представление кончаецца».

В данном варианте сначала используется третье лицо («казаченько идет»), затем обращение от первого лица («ваше императорское величество на что требуете казака с кабака»), далее повелительное наклонение, направленное на казака («ты казаче молодой <...> покрутись повернись <...> покажи <...> Расскажи») и, наконец, первое лицо глагола в фрагменте, основанном на мотивах пушкинского «Гусара».

У нас нет сведений, позволяющих с точностью судить о том, как (одним или несколькими исполнителями) разыгрывался этот фрагмент, однако сам по себе сдвиг глагольных форм, на наш взгляд, весьма показателен как стремление, хотя, возможно, и не вполне осуществленное, «превратить» монологическую речь в диалогическую.

Преобразование сюжета пушкинского стихотворения весьма своеобразно осуществляется в эпизодах первой группы. «Гусар» А. С. Пушкина имеет

двучастную композицию. Первая часть представляет собой пролог, выполненный как своего рода жанровая сценка: главный герой стихотворения — гусар — чистит коня и при этом рассуждает — ворчит — по поводу недостатков своего настоящего существования, противопоставляя ему жизнь в Киеве. Поэт передает живую, непосредственную речь героя, увлеченного воспоминаниями:

«То ль дело Киев! Что за край!
Валяются сами в рот галушки,
Вином — хоть пару подавай,
А молодицы-молодушки!
Ей-ей, не жаль отдать души
За взгляд красотки *чернобривой*,
Одним, одним не хороши <...>»
[Пушкин 1948, 300].

Это неожиданное «не хороши» на фоне восторженных отзывов вызывает естественную реакцию собеседника героя: «А чем же? Расскажи, служивый» [Пушкин 1948, 300].

Так осуществляется переход от пролога к основной части, которая также построена в форме монолога героя, повествующего о своей встрече с ведьмой: в экспозиции обрисовывается ситуация, в которой гусар познакомился и стал жить с прекрасной малороссиянкой; возникшая ревность гусара к молодой вдове становится завязкой истории — он решает подсмотреть, зачем его хозяйка встает «до петухов»; далее следует развитие действия — рисуются магические манипуляции, которые производит ведьма, чтобы лететь на шабаш, вслед за ней пользуется содержимым колдовской «склянки» гусар и, заставив вылететь в трубу всё, попавшее ему под руки, выпивает жидкость сам, после чего «взвивается» «пухом», «стремглав» пронесется по ночному небу и прибывает на шабаш; наступает кульминация действия — среди кипящих котлов, пения, свиста и «мерзостной игры» нечистых сил гусар встречает свою Марусю, приходящую в ужас от того, что ее возлюбленного вот-вот съедят; между героями происходит горячее объяснение, в результате которого наш молодец, не уронив чести «гусара присяжного», отбывает с шабаша на коне, а не на предложенной ведьмой кочерге;

происходит развязка действия — герой целый и невредимый вновь оказывается у печки. Сюжетное построение рассказа отличается логичностью, завершенностью, динамизмом, не лишено драматического напряжения (впрочем соединенного с иронической авторской позицией). В народной драме эти качества пушкинского сюжета осваиваются специфическим образом.

В ряде вариантов [РГАЛИ, 60—66; 67—78] пушкинский сюжет сокращен до отдельных мотивов: поездка героя «туда, не зная куда»; прибытие на гору; визг, крик, венчание Мухи с комаром (вместо жида с лягушкой у Пушкина); встреча с Марусей; упоминается также о поездке на коне, но здесь ею начинается путешествие героя, и получает он его от «батюшки», а не от ведьмы. Мотивы почти не связаны между собой, а их набор не обладает никакой сюжетной завершенностью.

Создатели одного из вариантов [Костин 1898] в сюжетно-композиционном плане практически не отступают от пушкинского текста, некоторой переработке подвергается только лексическая и ритмическая ткань произведения (подробный анализ этой переработки осуществил П. Г. Богатырев [Богатырев 1923, 165—172]).

Заметные изменения претерпевает пушкинский сюжет в варианте, записанном Д. А. Травиным [Травин 1896]. Пушкинский пролог, логически «подводящий» к основной истории стихотворения, заменен в пьесе самохарактеристикой Гусара, которая никак не связана с разворачивающимися далее событиями. Механической связкой между ней и сюжетом о встрече героя с ведьмой служит фраза: «А вот послушайте, господа, третья история моя» [Травин 1896, 53]. Далее следует по сути переказ стихотворного текста, в котором практически устранили не только рифма и ритм [Богатырев 1923, 186—190], но и средства художественной выразительности. Экспозиция, представляющая собой у Пушкина яркую бытовую зарисовку из жизни Гусара у молодой вдовы и занимающая в стихотворении четыре строфы, в пьесе сжата до одной фразы: «Как на море, на океане,

на острове Буяне, на зимних квартирах мы стояли; попала мне хозяйка хороша и добра и лицом, шельма, красива, да не ведьма ли она?» [Травин 1896, 53]. В этой краткой формуле устранены почти все бытовые подробности, имеется лишь общее указание на ситуацию, в которой будет происходить действие, причем это указание совмещает условный план, отсылающий к заговорной формуле («как на море, на океане, на острове буяне <...>») с реально-бытовым («на зимних квартирах мы стояли <...>»). Сюда же включена и завязка действия: «<...> да не ведьма ли она?», которая, в отличие от мотивированного ревностью героя пушкинского текста, в нашем случае ничем не обусловлена. В том же духе перерабатывается и последующее развитие действия: ход событий сохранен, но предельно сокращены изобразительные моменты; описание событий превращено в сообщение о них: «Однажды я лежу на печи, глаза прищуря, на дворе такая сильная буря. Вдруг моя хозяйка слезла с печи, зажгла три сальные свечи, из угла в уголок прошла и склянницу нашла, хлебнула, да в трубу и махнула. <...>» [Травин 1896, 53].

Такое ведение рассказа практически не предусматривает нагнетания напряжения, и кульминационный момент в сцене оказывается гораздо менее психологизирован и драматически подчеркнут, чем в стихотворении. Если у Пушкина эмоционально насыщенный диалог героев передает волнение и испуг ведьмы, которые противопоставлены лихому бесстрашию гусара, то в пьесе он в эмоциональном плане практически нейтрален: «Увидела меня хозяйка, закричала: “Ты, пострел, зачем сюда поспел?” — “На пирушку”. — “На какую на пирушку, убирайся покамест цел!” — “Я бы рад уйти, да ворона коня не найти”. И вот моя хозяйка ведет коня вороного: грива и хвост золотые в кольца завитые» [Травин 1896, 53]. Нечеткая по сравнению с пушкинским сюжетом и развязка: пушкинское описание возвращения героя в пьесе заменяется парафразой песенной строки: «И вот я кончил дальний путь, позвольте гусару отдохнуть» [Травин 1896,

53]. В целом рассказ о встрече Гусара с ведьмой в драме переработан в русле традиции сказочной прозы, отсылая зрителя к быличке.

Значительно преобразован пушкинский сюжет в варианте, бытовавшем в Московской губернии [Архив РАН]. Сильно изменен в пьесе сам набор сюжетных событий: Гусар бывал в разных местах; в одном месте он познакомился с двумя Марусеньками — Варварой и Софьей; *остался жить с Варварой*; она едва не уморила Гусара, но не сделала этого, так как жила в отдалении от него; однажды в письме к Гусару она попросила у него подарок; Гусар послал подарок; в благодарность Варвара приехала к нему в гости; *однажды, когда оба лежали*, она упала; затем *пошла в угол; нашла «полбутылки»; выпила и в «трубу махнула»; Гусар тоже выпил; после чего приказал всем окружающим ему предметам лететь в трубу, что и произошло; затем, нанюхавшись «этова духу», улетел и сам; пролетел по ночному небу; прилетел на гору, где происходило нечто нечистое*; Гусар хотел уйти, но *встретил Марусю и потребовал у нее коня; она дала ему коня, на котором Гусар и возвратился*, подводя итог своему путешествию словами из песни: «Кончил, кончил дальний путь, / Дай гусару вздахнуть». Далее эта песня поется Гусаром с хором². Гусар у Пушкина подглядывает тайком за своей сожительницей, притворяясь спящим, и не ожидает, что его хозяйка — ведьма. В пьесе момент таинственности и неожиданности полностью отсутствует, а сама ситуация выглядит довольно невразумительно:

«И вот аднажды лежим,
Ана как упала, сарвалась,
А я кричу: “А черт же тебе ни вилел!
Что ж ты ни держалась!”
Кое-как ана фстала, в уголу пашла,
Палбутылачки нашла.
Выпила, пыхнула
И ф трубу махнула»
[Архив РАН].

² Курсивом мы выделили те события, которые формально совпадают с имеющимися в стихотворении, однако по существу они сильно искажены.

У Пушкина встреча Гусара с ведьмой на шабаше является наиболее напряженным моментом действия. В пьесе же само изображение шабаша дано очень невнятно: нет и намека на то, что это место опасно для Гусара, а испуг Маруси мотивируется отнюдь не ее страхом за жизнь возлюбленного, а его грозным требованием достать коня:

«Глижу — гара,
В гара нара.
Я туда, слушаю и сматрю — пают и
вിലичають,
Крук кадушки каво-та на ком-та
винчають.

Я хател плонуть и ухадить,
Глижу — а там мая Марусенька-дрянь.
Ана гаварит: “О, наш пастрел
Визде паспел!”
А я гаварю: “Малчать, баба-дура,
Давай мне ворона каня!”
Баба испугала, ат страха задражала,
На канюшню пабижала
И привила мне каня бальшова»
[Архив РАН].

В данном варианте событийные моменты не представляют главного интереса для создателей-исполнителей этой сцены; они не стремятся даже к их ясному изложению. Напротив, разрабатываются разного рода комические характеристики, затрудняющие саму возможность развития действия. По справедливому замечанию П. Г. Богатырева, «<...> у Пушкина в рассказе одно событие логически вытекает из другого, между тем как в нашем варианте главное внимание рассказчика направлено на то, чтобы нанизать возможно больше шуток и острот по поводу встретившихся фразы или слова» [Богатырев 1923, 185]. Наиболее развернутой оказывается экспозиция, предшествующая полету на шабаш и повествующая о встрече и жизни Гусара с хозяйкой-ведьмой, которая оформляется в духе прибауток балаганных дедов [Там же, 180]. П. Г. Богатырев отметил приемы комического стиля, роднящие рассматриваемую переработку пушкинского стихотворения с ярмарочным фольклором, для нас же важно подчеркнуть, что эта комическая словесная игра замещает собой развертывание сюжета.

Таким образом, адаптация пушкинского сюжета в народной драме осуществляется в двух направлениях: либо актуализируется, но в сугубо повествовательном ключе непосредственно сюжетная линия, либо событийное развитие «размывается» в пользу комического словесного обыгрывания. При этом и в первом, и во втором случаях драматическое начало, понимаемое как установка на нагнетание эмоционального напряжения с последующим спадом, в действии выявлена очень слабо, что отражает специфические театральные-драматургические представления исполнителей-создателей пьесы. Отметим, что сходные принципы характерны для фольклорных комических пьес.

Рассмотрим варианты второй группы, центральным элементом сюжета в которых оказывается бой из-за женского персонажа. Если относительно текстов первой группы мы говорили о *тенденции* понимания драматургического текста как диалогического, то здесь эта тенденция полностью реализована. Действие в сцене разворачивается с помощью цепи сжатых реплик персонажей. Характерно, что в одном варианте [Ончуков 1911] даже самохарактеристика Гусара приобретает некую диалогическую форму; обычно включившийся в монолог героя мотив награды здесь преобразован в вопросно-ответную форму:

«Гусар. Я гусар присяжный,
Имел с французом бой отважный,
Пули, ядра вокруг меня летали,
Но в меня храброго гусара, не попадали.
Был убит подо мной конь вороной.
Храню я честь солдата:
Мне не надо ни серебра, ни злата.
А ты мною, царь, доволен?
Царь Мак. Доволен.
Гусар. Я награжден?
Царь Мак. Награжден»
[Ончуков 1911, 32].

Показательно также увеличение числа задействованных «на сцене» персонажей. Если в предыдущей группе вариантов, помимо исполнителя роли Гусара, играл только «актер», представлявший царя Максимилиана, то в рассматриваемых текстах перед публикой представляли еще женский персонаж и мужской (противник Гусара).

В текстах второй группы сюжетное развитие отличается гораздо большим динамизмом и связанностью: после самохарактеристики Гусара, сообщающей о его героическом прошлом, вполне логично следует переход к теме отдыха и любви; герой встречает женский персонаж (Дахмару, Богиню); между ними следует объяснение, приводящее к взаимному согласию; но тут неожиданно вмешивается мужской персонаж (Крымский посол, Казак), обличающий героиню в неверности; между ним и Гусаром происходит перебранка, заканчивающаяся поединком, в котором Гусар погибает. Вполне очевидно ощущаются в организации действия приемы нагнетания драматического напряжения: резкая смена настроений (от любовной идиллии к враждебной перебранке), острый и неожиданно вспыхивающий конфликт, стремительная кульминация, разрешающаяся гибелью героя, причем именно того, который перед этим изображался в момент счастья [Эйхенбаум 1924, 79]. Особенно показателен в этом отношении вариант, записанный Н. Е. Ончуковым в Архангельской губернии [Ончуков 1911], где сцена с Гусаром начинается со «слезного» монолога не функционировавшего до этого в действии персонажа — Дахмары:

«Отец, отец, душа милая,
 Отец, ты пощади меня,
 Аль ты не видишь мои слезы,
 Они не первы у меня.
 Отец, отец, оставь угрозы.
 Дочь Дахмару не брани.
 Супруг мой взят сырой землею;
 Другому сердце не отдам»
 [Ончуков 1911, 31].

Эмоция печали резко сменяется приподнято боевым настроением (самохарактеристика Гусара), затем радостью любовного согласия:

«Гусар. Здравствуйте, прелестная моя Дахмара, позвольте мне вашу правую ручку взять и к моему сердцу прижать.

Дахмара. Мечтание или очарование?

Не вы ли, любезный мой гусар, стоите предо мною?

Если же вы, то позвольте мне вашу

Правую ручку взять

И к моему сердцу прижать».

Однако радостно-приподнятое настроение быстро уничтожается духом вражды и печальным исходом:

«Крымский посол. Опять два друга сошлись.

Одному изменила,

Другому сердце отдала.

Гусар. Молчи, лжец!

Крымский посол. Если я лжец, то ты глуп.

Гусар. Если я глуп, то пойдем в чистое поле

Ума разума наберемся.

Крымский посол. Давно готов.

Гусар. Сражаюсь.

Крымский посол. Защищаюсь.

(Сражаются, Гусар падает)»

[Ончуков 1911, 32—33].

Создатели-исполнители данного сюжета не опирались на стихотворение А. С. Пушкина. Что же касается двух других поэтических произведений, песенные вставки или цитаты из которых встречаются в сцене («Разлука» Батюшкова и «Романс» А. Х. Дуропа), то в данном случае о прямом сюжетном заимствовании также говорить не приходится. Ни в том, ни в другом произведении нет ситуации сражения соперников из-за возлюбленной. По сути, лишь абстрактная коллизия (любовь — разлука (из-за воинской службы) — измена) является общей для драматической сцены и стихотворений Батюшкова и Дуропа. Однако ни у того, ни у другого поэта эта коллизия не имеет «воинского» развития. В стихотворении Батюшкова гусар «на чужбине» изменяет «красавице», но и оставленная им «пастушка» с легкостью отдает сердце другому. В стихотворении Дуропа «изменщицей» оказывается возлюбленная, которая не дождалась казака из дальнего похода. Он впадает в уныние, тоскует, однако не пытается отомстить счастливому сопернику, а просто покидает «родимую сторону». Итак, разработка в пьесе любовного сюжета показывает, что театрально-драматургические представления ее создателей-исполнителей весьма широки: в качестве сценических допускаются как формы со слабо выраженными функциями событийности и конфликта, так и, напротив, подчиненные задаче драматического нагнетания.

На наш взгляд, толчком для разработки любовного сюжета в драме послужила песня «Кончен, кончен дальний путь». Эта песня или цитаты из нее встречаются в большинстве вариантов, где присутствуют эпизоды с данным персонажем (5 вариантов) (в некоторых вариантах в сцене действует собственно казак, как и в стихотворении Дуропа). В песне соединены мотивы возвращения воина из дальних странствий и встречи с любимой («Время будет отдохнуть мне с подружкой милой»), которые и составляют сюжетные рамки сцены. Дальнейшая разработка любовной темы шла либо путем привлечения пушкинского сюжета, либо путем соединения любовного эпизода с чрезвычайно популярной в драме темой воинского поединка.

Литература

Абрамов 1904 — Царь Максимилиан (святочная комедия) / публ. и вступ. ст. И. Абрамова // Известия ОРЯС. 1904. Т. 19. Кн. 3. С. 270—298.

Богатырев 1923 — *Богатырев П. Г.* Стихотворение Пушкина «Гусар», его источники и его влияние на народную словесность // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 147—196.

Виноградов 1914 — Народная драма «Царь Максимилиан». Тексты, собранные и приготовленные к печати Н. Н. Виноградовым // Сборник ОРЯС. СПб., 1914. Т. 90.

Костин 1898 — К истории русского народного театра. Царь Максимилиан / запись В. Костина // Этнографическое обозрение. 1898. Кн. 37. № 2. С. 104—116.

Ончуков 1911 — Царь Максимьян // Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. Спб., 1911. С. 1—47.

Песни и романсы 1965 — Песни и романсы русских поэтов / вступ. ст., подг. текстов и примеч. В. Е. Гусева. М.; Л., 1965.

Пушкин 1948 — *Пушкин А. С.* Гусар // Полное собр. соч.: в 14 т. М., 1948. Т. 3. Кн. 1.

Соревнователь просвещения 1818 — Соревнователь просвещения и благотворения. 1818. Ч. 3.

Травин 1896 — Царь Максимилиан / публикация Д. Травины // Народный театр. М., 1896. С. 48—61.

Эйхенбаум 1924 — *Эйхенбаум Б. М.* О трагедии // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 78—83.

Сокращения

Архив РАН — архив Российской академии наук. Фонд 1651. Единица хранения 140.

РГАЛИ — Российский архив литературы и искусства. Фонд 1235. Единица хранения 12.

Summary. The article is devoted to the transformation of the Russian poetry in folklore. Author observes the ways of adoption of three poems in the folk play *Czar Maksimilian*. Author pay attention to the character of transformation of lyric texts to the dramatic.

Key words: folklore, literature, folk theater, play, *Czar Maksimilian*.

В ГОСУДАРСТВЕННОМ РЕСПУБЛИКАНСКОМ ЦЕНТРЕ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

готовится к изданию

Навстречу Третьему Всероссийскому конгрессу фольклористов. Сборник научных статей / сост. Н. Е. Котельникова. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2013. — 288 с.
ISBN 978-5-86132-114-3

В сборник вошли статьи ведущих отечественных и зарубежных ученых, подготовленные к III Всероссийскому конгрессу фольклористов, отражающие актуальные проблемы различных направлений фольклористики.

Издание предназначено фольклористам, этнографам, культурологам, искусствоведом, филологам и широкому кругу лиц, интересующихся традиционной народной культурой.

Приобрести книги можно по адресу: 119034, Москва, Турчанинов пер., д. 6.

E-mail: crf@inbox.ru

(499) 245-22-05, (499) 245-20-79