

Н.И.Савушкина

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ДРАМА

Художественное
своеобразие



Издательство
Московского университета
1988

Рецензенты:

доктор филологических наук *В. П. Аникин*,
доктор филологических наук *В. К. Соколова*

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета

С13 Савушкина Н. И. Русская народная драма: художественное своеобразие. — М.: Изд-во МГУ, 1988. — 232 с. ISBN 5—211—00173—7.

В книге рассматриваются идейно-эстетическое своеобразие русской народной драмы, особенности ее структуры, системы персонажей и стиля, обусловленные влиянием массового демократического искусства конца XVII—начала XX в.

Для преподавателей и студентов-филологов, фольклористов, этнографов, а также всех интересующихся народным искусством.

С $\frac{4604000000-063}{077(02)-88}$ 173—88

ББК 82.3Р

Нина Ивановна Савушкина

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ДРАМА
художественное своеобразие

Зав. редакцией *М. Д. Потапова*. Редактор *И. Л. Тимашева*. Художественный редактор *Л. В. Мухина*. Художник *О. П. Богомолова*. Технический редактор *М. Б. Терентьева*. Корректоры *В. П. Кададинская*, *Л. А. Кузнецова*

ИБ № 2990

Сдано в набор 04.09.87. Подписано в печать 25.02.88. Л-35592. Формат 84×108/32. Бумага тип. № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 12,18. Уч.-изд. л. 13,68. Тираж 2300 экз. Заказ 176. Изд. № 4173. Цена 2 р. 20 к.

Ордена «Знак Почета» издательство
Московского университета. 103009, Москва, ул. Герцена, 5/7.
Типография ордена «Знак Почета» изд-ва МГУ,
119899, Москва, Ленинские горы

ISBN 5—211—00173—7

© Издательство Московского
университета, 1988

ВВЕДЕНИЕ

Русская народная драма принадлежит к достаточно поздним жанрам фольклора. Основной репертуар дошедших до нас драматических произведений (развитых пьес) сложился в России в середине XVIII — первой половине XIX в.

Позднее возникновение, несомненные литературные влияния, своеобразный стилевой облик создали народной драме среди части исследователей репутацию нетрадиционного и даже нефольклорного искусства (24).

Народная драма, как и народный театр в целом, уже в дореволюционный период стала предметом изучения разных, хотя и смежных, наук — литературоведения, театроведения, фольклористики и этнографии. Показательно, что к ее изучению чаще обращались историки театра и литературы (П. О. Морозов, Б. В. Варпеке, В. В. Каллаш, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, В. Н. Перетц, В. Д. Кузьмина, П. Н. Берков), нежели этнографы и фольклористы (П. Г. Богатырев, В. Ю. Крупянская, Т. М. Акимова, В. Е. Гусев). Историко-этнографический аспект был наиболее традиционным. В русской науке он существовал давно (208), но только в 1950—1960 гг. появились капитальные труды о происхождении и развитии различных форм обрядности и театрального искусства и их взаимосвязи (6, 7, 160, 211). В них рассматривается соотношение драмы и театра с обрядами и игрой, преимущественное внимание уделяется ряжению.

Историко-литературный аспект представлен работами, в которых устанавливаются литературные источники отдельных народных пьес. Методика таких сопоставлений, свойственная еще дореволюционной науке (Р. М. Волков, В. В. Каллаш, Б. В. Варпеке), продемонстрирована на новом материале в статьях П. Н. Беркова (28, 31, 32).

Изучение взаимоотношений народного и профессионального театров, издавна предпринимавшееся театроведами, не претерпело значительных изменений. Традиционная характеристика народного театра как ранней исторической стадии театрального искусства, предшествующей появлению профессионального театра, сохраняется во всех исследованиях и учебниках по истории театра (20, 21, 33, 59, 98). Подобный подход не доста-

точно учитывал историческое развитие народного театра, его форм, неизбежного взаимовлияния, возникавшего на поздних этапах параллельного существования народного и профессионального театра. В книге В. Д. Кузьминой о городском демократическом театре XVIII в. (119) показана связь демократического театра с народной рукописной сатирой, лубочными картинками и устной народной драмой XVIII в. Автор, как и многие историки театра, чрезмерно расширяет понятие народного театра, включая в него драматизированные обрядовые действия (свадьбу, масленицу), а с другой стороны, недостаточно выявляет его специфику в отличие от «низового» театра XVIII в.

Конкретный сравнительный анализ сходных приемов комического, постоянных формул монологов и диалогов в народном и демократическом театрах XVIII в. раскрыл фольклорные основы демократического театра как явления городской культуры.

Авторы историко-этнографических, историко-литературных и историко-театральных трудов рассматривали народный театр преимущественно в генетическом плане, часто не вычленив его из сферы народной обрядовости, игрищ. Были выявлены некоторые конкретные литературные источники народных пьес. Однако формирование сюжетов народных драм, историческая жизнь народного театра, развитие его форм и художественная специфика не были затронуты.

Начало подлинно искусствоведческого, фольклористического изучения русской и славянской народной драмы и театра связано с именем П. Г. Богатырева. Еще в труде «Чешский кукольный и русский народный театр» (41) ученый отмечает своеобразие эстетических и поэтических принципов народного театра, как живого и злободневного явления фольклора, обнаруживает сходство некоторых стилистических приемов комического в чешском кукольном и русском народном театре. В 1940 г. в Праге им было опубликовано исследование о чешском и словацком народном театре (224), принципиально новое по кругу проблем и их решению. Здесь народный театр был впервые охарактеризован как особая художественная структура в единстве и взаимообусловленности отдельных ее элементов: сценической площадки и зрительного зала, декораций и режиссуры, речи и движения, костюмов и

масок актеров, а также и во всем многообразии его функций.

П. Г. Богатырев выдвинул и обосновал понятие «диффузии» между непрофессиональным и профессиональным театром, в результате которой происходит органичное усвоение народной драмой элементов других театральных систем и приобретение ими иных функций в рамках нового эстетического единства (46, с. 24—26).

Позже П. Г. Богатырев сформулировал основные проблемы собирания и изучения произведений народной драмы и их театрального воплощения (223). Многие из них актуальны и сегодня.

В. Ю. Крупянская, исследуя народную драму «Лодка», пришла к справедливому выводу, что это произведение является одним из ярчайших примеров художественного претворения разнородных по своему происхождению элементов в единое, художественно-целостное произведение, развивающееся по законам народной эстетики, соответственно специфическим особенностям своего жанра. Правда, в работе на первом плане традиционно оказались вопросы генезиса сюжета. Сравнивая «Лодку» с разбойничьей лубочной литературой, она доказала самостоятельность и традиционность ее сюжетно-композиционных типов (115).

В настоящее время, как и в начале века, одной из наименее изученных проблем остается идейно-эстетическое своеобразие русской народной драмы.

В новейших трудах (78, 228) народная драма рассматривается в контексте народной театральной культуры, народного (фольклорного) театра, допускающем выборочное использование текстов, отсутствие их детальной классификации и филологического анализа. Внимание авторов здесь закономерно сосредоточивается на театральном воплощении, разыгрывании пьес.

Между тем в не меньшей степени важно изучение народной драмы как явления фольклорного словесного искусства, осуществляемое на базе всего известного текстового материала с необходимым учетом исполнения, определяющего его специфику. Только анализ совокупности всех сюжетов, их версий и вариантов на всех уровнях текста даст возможность выявить фольклорную природу народной драмы, соотношение в ней традиционного и импровизационного начал.

Выделение устойчивых сюжетно-композиционных элементов и словесных формул (клише) и определение характера их изменений по вариантам позволяют пересмотреть сложившийся в фольклористике взгляд на преимущественно импровизационный характер драмы в пользу преобладания в ней традиционных форм варьирования.

Записи народных драматических произведений уже в предвоенные годы осуществлялись не от случая к случаю, как было раньше, а планомерно как специальными, так и общими экспедициями (79, с. 123—125). Однако формы и методы собирательской работы изменились не сразу. Если вначале собиратели, отмечая вариативность текстов, шли все же по линии воссоздания некоего основного текста, принятого за стереотип, записывали произведения в основном от участников представлений, то в дальнейшем стали применять метод сплошного обследования (178, с. 71—80).

Большое число текстов находится в записях комплексных экспедиций в Горьковскую область институтов этнографии АН СССР и истории искусств (1959—1963), Института языка и литературы Казанского филиала АН СССР по Татарии (1960—1967), Саратовского университета (1958—1963), кафедры русского устного народного творчества МГУ на Север (1965—1966, 1969) и в Татарскую АССР (1979, 1982—1984).

Массовый опрос по народной драме и театру дал большое число свидетельств о представлениях, текстах разного качества, позволил решить проблему вариативности драм в пределах одной местности или близких районов при неоднократном их разыгрывании (177).

Существенно продвинулось и выяснение географического распространения театральных явлений. Были систематизированы сведения разного времени о народном театре русского Севера, Урала, Горьковской области, Сибири (50, 122, 123, 179, 180, 183, 187, 193, 194). Было установлено, что для каждого из этих регионов характерны свой излюбленный репертуар, сложившийся под влиянием местных условий и театральных традиций, а также некоторые особенности текстов. Сюжетный состав оказался в целом одинаков. В местах особенно активной театральной традиции были зафиксированы все известные сюжеты.

К сожалению, публикация текстов народных драматических произведений, как и прежде, отстает от их выявления. В послевоенный период напечатаны лишь отдельные ранние записи 1919—1930 гг. (79, с. 123—125). Единственная антология народных пьес, составленная преимущественно из дореволюционных материалов, была издана в 1953 г. П. Н. Берковым (27).

Малая доступность или невыявленность архивных текстов и незначительное число публикаций затруднили изучение многих проблем народного театра и драмы, и прежде всего проблемы их систематизации и классификации. Длительное время народные драмы и театральные представления рассматривались в учебной и научной литературе посюжетно, вопрос об их классификации и систематизации специально не решался.

Антология П. Н. Беркова не внесла ясности в понимание жанровой специфики и классификации народной драмы. В ней, как справедливо отмечали рецензенты (11, 43), был допущен большой крен в сторону городского демократического театра и его репертуара, необоснованно расширены рамки этого вида народного искусства за счет этнографических материалов, произведений других видов и жанров (сатирические и исторические песни и т. д.), преувеличена роль скоморохов в народном драматическом творчестве.

Народная драма всегда активно откликалась на животрепещущие вопросы социальной жизни народа. Сюжеты драм широко отразили культурный (прежде всего читательский, театальный) кругозор ее создателей, их вкусы и потребности. Народные пьесы, сформировавшись в конце XVIII—XIX в., культивировались в среде мелких ремесленников, отдельных групп рабочих, крестьян-отходников, прислуги, солдат. В конце XIX — начале XX в. они распространились и в деревне. Собственно фольклорный сюжетный и образно-стилевой фонд явился «строительным материалом» в основном для сатирических драм и комических сцен.

Развитая народная драма, концентрируя многие свойства позднего фольклора, наиболее наглядно демонстрирует сложные процессы творческого усвоения им профессиональной и массовой «низовой» литературы, театального и изобразительного искусства (лубочная литература, народные картинки, балаганные зрелища и демократический театр).

Роль конкретных историко-культурных факторов, непосредственно влияющих на формирование, характер связей народной драмы с книжной традицией и «низовой» культурой, долгое время не привлекала внимания исследователей.

Если «классическим» традициям фольклора подчас уделялось мало внимания, то совсем не изучались традиции позднего фольклора, когда под влиянием общих процессов исторического развития в народной культуре возникли новые, казалось бы, «нетрадиционные» образования, подобные народной драме, авантюрной сказке — «рôману», «жестокому» романсу, не укладывающиеся в рамки народной эстетики и поэтики.

Очевидно, следует говорить о недооценке творческой природы фольклорной традиции, которая оказалась более восприимчивой, менее «консервативной», нежели это принято считать. Фольклор на протяжении XVIII—XIX вв. активно впитывал новые жизненные и художественные впечатления, элементы профессионального искусства, под влиянием которых изменялись общие эстетические принципы и представления, преобразовывались старые и формировались новые традиции.

Главными явлениями, определявшими эстетический вкус и культурные потребности самых широких слоев народа, уже не удовлетворявшегося традиционным фольклором, на протяжении последних полутора столетий были русский профессиональный и полупрофессиональный демократический театр, лубочные картинки и лубочная литература.

Влияние на народную драму ранней драматургии, переводной повести неоднократно подчеркивалось еще дореволюционными исследователями. Однако связи их отмечались лишь попутно, в заметках, сопровождающих публикации текстов народных драм. Главное же в том, как оценивались эти связи, какое значение им придавалось в историческом изменении народного творчества и формировании его поздних жанров, подобных народной драме.

Известно, что в фольклористике начала XX в. долго сохранялось противопоставление некоей «чистой» патриархальной народной культуры и фольклора тлетворному и разлагающему городскому влиянию. Народные драматические произведения, относящиеся к

этому периоду, как и некоторые другие жанры или жанровые разновидности, а также новые сюжеты фольклорных произведений считались явлением «вырождения» фольклорной традиции. Признавая ценность лишь традиционного крестьянского искусства, дореволюционная наука отказывала поздней народной культуре в творческих возможностях, творческом отношении к традиции, объявляла губительными для нее исторически неизбежные связи с профессиональным искусством. Известно, что массовый общедоступный или «низовой» демократический театр всегда находился в тесной связи с массовой литературой и лубком, используя самые популярные их сюжеты. Именно этими своими отличительными чертами, свойством «впитывать» многообразные жизненно актуальные художественные впечатления, перерабатывать их он оказался близок народному театру, что отразилось на фольклорных пьесах в известных нам вариантах. На протяжении XIX и особенно начала XX в. репертуар и сами формы городских массовых театральных зрелищ значительно изменились.

В новейших исследованиях (83, 84, 126, 127, 147, 148, 149, 207) справедливо подчеркивается двойственная природа городского и сельского искусства эпохи капитализма, в котором следует отделять подлинно народные фольклорные элементы (часто осложнявшиеся влиянием коммерческого буржуазного искусства) от образцов буржуазной псевдокультуры «для народа».

Очевидно, правомерно распространить на поздний фольклор городской среды и деревни утверждение Н. М. Зоркой о поздней низкой культуре: «Массовое искусство сложно, неоднозначно, не подлежит оценкам по шкале «хорошо» — «плохо», существует вопреки насмешкам и иронии «экспертов», противостоит многим утопическим интеллигентским представлениям о народном вкусе и запросах народа. По сути дела, искусствоведение только еще ищет пути к этой неведомой земле, пути профессионального, серьезного анализа» (94, с. 301).

В последние годы активизировалось искусствоведческое изучение лубочных картинок, но литературоведение и фольклористика еще мало сделали в этом отношении.

Большое и бесспорное воздействие лубка на позд-

ние народные эстетические представления непосредственно отразилось в русской народной драме XIX — начала XX в.

Народно-театральные элементы лубочной картинки в сюжетном плане были предметом рассмотрения начиная с И. С. Забелина. Д. А. Ровинский установил, что театральные пьесы в народных картинках конца XVIII — начала XIX в. не сохранилось, кроме комедии о блудном сыне. Автор выделяет интермедийные пьесы, которые в продолжение всего XVIII в. игрались в рождественных балаганах и представлены в лубке: «Соломон и Маршалка», «Голландский лекарь и добрый аптекарь», «Еремушка и бабушка», «Аника-воин и Смерть».

В несколько ином плане рассматривают этот вопрос Ю. М. Лотман (130) и А. Г. Сакович (191). Ю. М. Лотман исследует театральность, игровой характер художественной природы лубка, его ярмарочно-балаганно-театральную сущность. Такой аспект весьма интересен, поскольку позволяет обнаружить близость не только отдельных художественных приемов народного театра и лубка, но и их сходную эстетическую природу. «Не только шутовские сюжеты (лубка. — Н. С.), но и любовные и эпические ориентированы на театральное зрелище, игру» (130, с. 250—251), — пишет Ю. М. Лотман, что проявляется прежде всего в особом типе соотношения изобразительного и словесного текста (тема и ее развертывание). Справедливо в этом плане и суждение автора об общности игрового начала и сопутствующей ему карнавальной фривольности в разных видах искусства (130, с. 254—255).

А. Г. Сакович также рассматривает лубочные картинки как своего рода настенный лубочный театр, выявляя в нем особую театральную специфику, связанную с карнавальностью (масленичные маски и их атрибуты, пространственные решения, подобные декорациям; своеобразные мизансцены — композиция картинок, решенных как развитие диалога). Автор полагает, что «высокая ритмическая организованность лубочного театра, статика, симметрия, заученная четкость движений и жестов актеров... отличают русский театральный лубок от интермедий, комедий и фарсов русского балагана, сближая их (его? — Н. С.) с на-

родным обрядом и школьным театром» (191, с. 365). Это справедливое заключение нуждается в добавлении — означенные черты характеризуют и развитый народный театр.

Устойчивость всех уровней народной драмы как художественной системы, существовавшей по законам фольклорного искусства, позволила ей бытовать в самых широких кругах народа, передаваться от поколения к поколению, сохраняя свой пафос, свои драматургические и исполнительские приемы.

Названная проблематика работы обусловлена общими задачами фольклористики: необходимостью дальнейшего изучения художественной специфики фольклора, в особенности периода капитализма, типологии его форм, взаимосвязей с литературой, массовой культурой, своеобразием эстетики и поэтики отдельных фольклорных жанров на позднем этапе их существования.

Сходные процессы освоения литературных традиций свойственны сказке (авантюрная сказка), песне (поздняя баллада, романс).

Изучение народной драмы как фольклорного искусства слова имеет большое значение и для современной культуры в целом. К народной драме и театру обращаются деятели профессионального и самодеятельного театрального искусства. Успешное использование народных традиций невозможно без понимания специфики фольклорной драматургии.

Взаимодействие народной драмы с явлениями массовой культуры (демократическим театром XVIII—XIX вв., лубочными картинками и литературой, другими жанрами фольклора) носит творческий характер. Поэтому необходимо уяснить не сходство с «источниками», а отличия от них, самостоятельность драматического искусства народа, творчески воспринявшего необходимые ему художественные элементы и построившего из них оригинальные произведения.

Народное эстетическое сознание, воспитанное на богатых фольклорных драматических и театральных традициях (игры, хороводы, обряды, ряжение), активно «освоило» открывшиеся ему новые сферы словесной, театральной, изобразительной культуры и использовало их в своем творчестве.

Идейно-эстетическая структура и поэтическая си-

стема народной драмы обладают единством, несмотря на различия вариантов. Выявленные общие закономерности дают возможность исследовать традиционные основы сюжетно-композиционных форм, системы персонажей, образности и стиля. Развитая народная драма обнаружила устойчивость всех художественных уровней, хотя, естественно, наблюдались изменения отдельных их элементов, развитие одних и редуцирование других. Однако традиция оказывала всегда свое регулирующее воздействие. Последний этап жизни драмы отмечен появлением нетрадиционных вариантов; пьес, сориентированных на один литературный источник, не вошедших в широкое бытование.

Отступления от традиции, своеобразные ее нарушения в одном из звеньев ведут к соответствующей трансформации других.

Записи произведений русской народной драмы никогда не оценивались текстологически, не определялась степень их точности, подлинности, достоверности. Между тем существуют тексты схематические и как бы сводные варианты; достоверные в стилистическом отношении и «олитературенные». И наконец, прямые фальсификации.

Отсутствие необходимой текстологической оценки объясняется, на наш взгляд, исходной теоретической предпосылкой: признанием нетрадиционности, единичности, неповторимости каждого текста, отказом видеть в народной драме то же традиционное народное творчество, те же формы варьирования и импровизации, что и в других жанрах фольклора.

Исследователи отвлекались и от особенностей бытования пьес, не отдавая отчета в том, что некоторые варианты являются сводными, невозможными для исполнения в один день (а на практике иногда и 2—3 раза в день). Однако и тексты «с отклонением» все же представляют определенный интерес и могут быть частично использованы главным образом при анализе сюжета и системы персонажей.

Собиратели и исследователи драмы, руководствуясь общими понятиями о ее «мозаическом» и «эклектическом» стиле, считали стилистически «достоверным» каждый текст. Между тем это не так. Специфику языка драмы улавливали далеко не все собиратели и даже не все информаторы, диктовавшие тексты собира-

телям (или сами фиксировавшие их) спустя много лет после участия в разыгрывании народной драмы в качестве актеров или зрителей. Некоторые из них стремились к его унификации. Так, общеизвестно, что в традиционной народной драме сочетается стихотворная и прозаическая речь. Между тем мы располагаем текстами как почти исключительно прозаическими, так и преимущественно стихотворными (имея в виду весь текст, а не только песни, фрагменты стихотворений и т. д.).

Для сравнительно-исторического анализа помимо текстов народных драм* нами привлечены следующие группы источников:

1) ранняя русская драматургия конца XVII — начала XVIII в. (168);

2) пьесы XIX — начала XX в. для «массовой сцены» балаганных и любительских театров (Приложение IV);

3) ранний лубок — XVIII — начало XIX в. (170) и лубочная литература — рыцарские романы и сказки конца XVIII — начала XIX в., ранние «разбойничьи» романы начала XIX в. (Приложение III);

4) поздний лубок и лубочная литература «для народа» — 2-я половина XIX — начала XX в. (Приложение III);

5) классическая поэзия в лубке и популярных изданиях для народа — А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, П. А. Ершов (Приложение III);

6) песенники середины XIX — начала XX в. (Приложение III);

7) фрагменты, формулы произведений разных жанров фольклора.

В работе рассматриваются типичные и распространенные произведения, широко известные в народе на протяжении конца XVIII — начала XX в.

Тексты драматических произведений приводятся по кн.: Ранняя русская драматургия (XVII — начала XVIII века). В 5 т. (168), а также рукописям и отдельным изданиям пьес XIX — начала XX в., предназна-

* В книге использованы 84 текста и 65 свидетельств об исполнении драмы «Царь Максимилиан», 56 текстов и 49 свидетельств о драме «Лодка», 10 текстов разбойничьих пьес, 33 текста драмы «Мнимый барин» и 6 текстов — «Барин», 17 литературных свидетельств о бытовых комических драмах (см. Приложение I).

наченных для общедоступных театров из цензурного фонда Государственной театральной библиотеки им. А. В. Луначарского (Приложение IV).

Источниками оценок народного чтения и массовых зрелищ послужили помимо печатных работ архивные материалы рукописного отдела Государственного музея этнографии народов СССР (Ленинград), датируемые концом XIX в.

Считаю долгом выразить глубокую благодарность коллегам, приславшим или передавшим мне тексты драм и сведения о них, их местонахождении: В. К. Архангельской (Саратов), М. Е. Белодубовскому (Брянск), Л. М. Белкиной (Омск), М. А. Вавиловой (Вологда), Ю. А. Дмитриеву (Москва), Ф. Т. Евсееву (Нежин), В. И. Жекулиной (Ленинград), К. П. Кабашникову (Минск), Б. П. Кирдану (Москва), М. А. Лобанову (Ленинград), А. Н. Мартыновой (Ленинград), А. Ф. Некрыловой (Ленинград), Л. Н. Новоселовой (Омск), В. Ф. Павловой (Казань), Н. С. Полищук (Москва), В. А. Светозарову (Владимир), В. К. Соколовой (Рязань), Ю. Н. Чекрыжову (Москва).

Благодарю за помощь в работе по народным картинкам, пьесам и книгам научных сотрудников музеев и библиотек А. Г. Сакович (ГМИИ), Н. И. Бабурина, Е. И. Яцунок (ГБЛ), А. П. Светлова (ГЛМ), В. С. Байкова (ГМЭ), а также сотрудников Государственной театральной библиотеки им. А. В. Луначарского и Государственного Исторического музея.



І. РОЛЬ МАССОВОГО ДЕМОКРАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XX в. В ФОРМИРОВАНИИ НАРОДНОЙ ДРАМЫ

Русская народная драма является составной частью фольклора, входящего в свою очередь в сложную сферу народной духовной культуры (иначе называемой массовой, низовой) города и деревни времени зарождения и развития капиталистических отношений в России, которые привели «к изменению духовного облика населения» (5, 600). Ее формирование, по утверждению авторитетных историков культуры, литературы и театра, связано с социальными и культурными преобразованиями Петровской эпохи.

Известные науке записи (2-й половины XIX — начала XX в.) относятся к наиболее активному периоду, условно называемому нами периодом формирования развитой народной драмы. В это время талантливые народные исполнители, носители фольклорной художественной традиции, приобщились к городской демократической культуре. На основе сочетания традиционной крестьянской и новой «книжной» культуры возникли новые явления в фольклоре и значительно изменились даже наиболее консервативные. Процесс трансформации фольклора обуславливался выработкой

новых эстетических представлений, в частности, в области драматической и театральной традиции.

Народная драма отлична по своей эстетической природе и поэтической системе, с одной стороны, от произведений традиционного крестьянского фольклора, в частности малых драматических форм, с другой — от профессиональной драматургии и пьес, составлявших в XIX — начале XX в. репертуар театрального любительства (в реалистических традициях профессиональной сцены), нравоучительных инсценировок (народные рассказы — притчи, пьеса «Первый винокур» Л. Н. Толстого, басни Крылова и т. д.), различного рода адаптаций классики, а также от балаганных зрелищ. И вместе с тем эти явления массовой культуры, достаточно сложной по своему составу и часто противоречивой в идеологическом отношении, так или иначе воздействовали на формирование народной драмы и народной эстетики в целом.

Народная драма избежала воздействия буржуазного коммерческого искусства, «бульварной» литературы и драматургии, а также псевдонародных официозных книг, картин, балаганных увеселений и зрелищ, которые к концу XIX и особенно началу XX в. значительно потеснили традиционные для городской демократической культуры литературные и зрелищные формы с присущей им тематикой (175, с. 250; 149, с. 168—172).

Фольклористы, литературоведы и историки театра, проницательно указавшие на некоторые явления профессионального и полупрофессионального искусства и культуры, которые питали народную драму, не обнаружили в достаточной мере избирательности материала и творческого характера переработки в народной драме всех доступных народу видов «низового» искусства.

ЛУБОЧНЫЕ КАРТИНКИ И КНИГИ

Лубочным картинкам (29, 176, 162) и книжкам (199, 197, 120, 121, 196, 163, 36) посвящена солидная научная литература.

И все же понятия «народная лубочная картинка» и «лубочная книга» не имеют общепринятого объема и толкования в науке. В некоторых работах они подчас

предстают весьма дифференцированно. Мы будем обозначать термином «лубочная народная картинка» всю массовую изобразительную продукцию этого вида искусства конца XVIII — начала XX в. (за этот период, естественно, претерпевшую значительные изменения): ранние лубочные листы и картины (их, например, разграничивает Л. Н. Пушкарёв), гравированные на дереве, камне, позже — меди, а также хромолитографию 2-й половины XIX — начала XX в.

Несмотря на бесспорную эволюцию, лубочная картинка тем не менее всегда оставалась верной традициям в обращении к постоянным темам (сказочной, исторической, песенной, забавной, юмористической) и отражала народные вкусы и эстетические потребности.

Термин и понятие «лубочная книга» в настоящее время не являются вполне определенными. Большинство исследователей считают, что лубочные книжки возникли позже лубочных картинок, как переоформление многоэпизодной картинки. Они имели те же сюжеты, приемы, тот же текст.

Лубочной книжкой в дальнейшем мы будем называть всю массовую литературу для народа, выходящую параллельно лубочным картинкам, а затем значительно расширившую круг произведений за счет анонимных пересказов и перелицовок произведений профессиональной литературы, «подверстываемых» тем не менее под традиционные тематические рубрики (разбойничья, сказочно-авантюрная, бытовая юмористика, историческая и т. д.). Сюда же относятся песенники, а позже дешевые издания классиков русской литературы (Пушкина, Лермонтова, Гоголя и др.) в серии «литература для народа», печатавшиеся крупнейшими книгоиздательствами И. Д. Сытина, А. И. Манухина, С. А. Живарева в Москве, К. Ф. Некрасова в Ярославле, А. А. Холмушина в Петербурге и многими другими. Показательны прежде всего книги, бывшие в массовом обиходе, много раз переиздававшиеся (от 5 до 25 и более раз), следовательно, широкоизвестные, впитавшие в себя народную образную речь (в том числе сказочные, песенные, балагурные, иносказательные формулы). Сравнение переизданий обнаружило устойчивость этих стилевых элементов (при общей тенденции к упрощению, редукции, выпадению и пр.), особенно в рыцарских романах и сказках, в меньшей степе-

ни — в «разбойничьей» лубочной литературе. Они были своеобразным художественным арсеналом массовой культуры середины XIX — начала XX в.

Еще В. Г. Белинский не оставлял без рецензии почти ни одной лубочной книги, и позже подобные издания привлекали пристальное внимание революционных демократов, а затем и народников в связи с организацией народных чтений, театров, массовых зрелищ для народа (15). Практические задачи просветительства определяли конкретность суждений: какие книги и картинки любит и покупает народ, какие зрелища его интересуют, а главное — какое искусство нужно народу, полезно ему, содействует его просвещению и нравственному воспитанию. Выходили многочисленные статьи с характерными названиями: «Чему могут служить лубочные картинки» (37), «Что читал и читает русский народ» (95, 134). В 1880—1890 гг. появились работы А. С. Пругавина, позже объединенные в книгу «Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания» (161). По анкетам и вопросникам собирались сведения у читателей, учеников народных школ, торговцев-офеней, учителей, местной интеллигенции, организовавшей библиотеки и чтения (17, 174, РО ГМЭ, ф. 7).

В русской дореволюционной науке, критике и публицистике не было осуществлено всестороннее рассмотрение лубка и лубочной литературы с позиций подлинного историзма во всей его сложности и противоречивости, обусловленной особенностями историко-литературного развития, наличием «двух культур» в классовом обществе, противоречиями народного эстетического сознания. Эмпирически собранные факты и наблюдения нуждаются в обобщениях, к которым только приступает современная наука.

Оценивая роль лубочных изданий в народном быту, А. Н. Пыпин писал: «Уже давно, с сороковых или еще с тридцатых и двадцатых годов, критика с пренебрежением говорила об этих издателях «с Никольской», которые наводняли среднюю и простонародную публику своими изданиями, где были страшные романы, приключения разбойников, гадательные книги, сонники, песенники, всеобщие письмовники, лечебники, лубочные сказки и т. п., но эти книги упорно держались в своей публике и удержались в ней даже и до сих

пор. Надо было признать, что это издательство сумело известным образом удовлетворить книжные потребности народа, дать ему целую энциклопедию полезных и увеселительных книг, по его умственным и по его материальным средствам... не будь книг, были бы рукописи, как это действительно и бывало в старое время» (166, с. 273—274).

Естественно, что большая часть оценок лубочных книг и картинок исходила не из их специфической эстетики и не из соответствия их народным вкусам и эстетическим представлениям, а из их сопоставления с классической литературой. Были, правда, и другие взгляды, принимающие во внимание собственные эстетические законы лубочной литературы. Тот же А. Н. Пыпин высказал верное суждение об отражении в лубочной литературе «понятий и вкусов» определенного круга читателей. Полемизируя с французским исследователем народных книг Шарлем Низаром (226), он отмечает постоянство нравственных оценок героев, которые одарены всеми достоинствами добродетели, верны в любви и дружбе, а в конце достигают желаемого (165, с. 290—291).

Советские фольклористы и литературоведы справедливо определили лубочную эстетику как романтическую.

Так, Н. П. Андреев, оценивая лубочную литературу сравнительно с народной сказкой, пишет: «Очень видное место занимают в ней произведения сентиментально-романтического характера. Это и понятно: для неразвитого читателя важна и интересна интрига, нужны необычайные приключения, запутанные события» (19, с. 9). Андреев приводит образцы сентиментального и романтического стиля, сказавшегося, как известно, на сказке в современных записях.

Как романтическую рассматривает лубочную литературу разбойничьей тематики XIX в. и В. Ю. Круглянская (115, с. 267—271).

Л. Н. Пушкарёв и А. В. Блюм убедительно объясняют противоречивость и сложность оценок лубочной литературы противоречивостью самого лубка, в котором с самого момента его появления сочетались как бы противоположные тенденции. В дальнейшем же лубок все более подпадал под влияние чуждых народу идеологических тенденций и становился «тормозом на

пути развития народной культуры» (163, с. 118—121; 36, с. 94—114).

История появления, развития и распространения лубочной литературы и дешевых изданий классиков в народе, среди городских низов и деревенских жителей, оценки ими отдельных произведений очень интересны и поучительны в соотношении с изменением фольклорного репертуара, сюжетного состава, образов и стиля народного творчества (23, 157). М. К. Азадовский в начале 30-х гг. писал: «Чтобы понять причины тех огромных книжных напластований, которые мы имеем в современной сказке, нужно взять на учет всю книжную литературу, которая легче всего могла быть доступна деревенскому читателю» (8, с. 9—20).

За прошедшие полвека положение мало изменилось. Лишь немногие сюжеты стали объектами специальных работ. Так, большой интерес представляют исследования популярных сюжетов о Бове, Петре Златых ключей и Еруслане, их освоении русскими сказочниками. В трудах В. Д. Кузьминой (120) и Л. Н. Пушкарева (163) популярнейшие лубочные повести-сказки предстают как своеобразные посредники между древнерусской литературой и фольклорной традицией.

Произведение А. С. Пушкина «Гусар», попавшее в состав драмы «Царь Максимилиан» через лубок, рассмотрел П. Г. Богатырев (40), роль «разбойничьей» лубочной литературы в сюжетосложении «Лодки» изучала В. Ю. Крупянская (115). Многочисленные отсылки к литературным и лубочным источникам находим в комментариях П. Н. Беркова и в дореволюционных публикациях драм. На соответствие отдельных народных сценок лубочным картинкам указал И. Л. Щеголов (217, с. 14—15; 86—87).

Объем и формы литературного влияния на драму определяются по-разному, но редко переводятся в план эстетики жанра, ее формирования, роли традиций, творческого отношения к заимствованию. Так, изменение песенного репертуара народной драмы объясняется исключительно «модой» на новые песни, без анализа эстетической целесообразности и закономерности их включения; внесение фрагментов и отдельных строк авторских произведений — бытованием народной драмы в городской среде и т. д. Обычно сравнения производятся на уровне сюжета в целом, в луч-

шем случае — отдельных мотивов, персонажей или стиливых формул без выявления взаимодействия всех элементов художественного произведения. Разрозненные наблюдения не складываются в общую целостную картину, поскольку каждый из уровней берется изолированно и не в полном объеме. Это часто ведет к превратным толкованиям отдельных сторон поэтики драмы, ее специфики. Яснее всего это проявляется в оценке стиля.

Сведения об отношении народа к лубочной литературе и картинкам, массовым зрелищам и самой народной драме охватывают преимущественно 1860—1910 гг.

Определенная устойчивость народных вкусов, эстетических потребностей, сложившихся в крестьянской и низовой городской среде XIX в., проявилась в интересе к отдельным видам и сюжетам лубочных книг и картинок, обобщенных оценках их содержания и формы. Существуют также сведения о тиражах, переизданиях, покупательском спросе на определенные произведения.

Взаимообусловленность этих факторов была отмечена уже в начале века: «Книга, которая не будет иметь успеха у народного читателя, исчезает немедленно с рынка, и этот закон позволяет сделать обратный вывод: книга, которая ежегодно переиздается, да и не одним издателем, — отвечает каким-нибудь духовным запросам народа: такая книга является фактом из области народной психологии» (210, с. 157). Так, для первой половины XIX в. сопоставление данных о тиражах, сохранившихся экземплярах картинок с опросами офеней и покупателей позволяет Д. А. Ровинскому высказать мнение о преимущественном интересе народа к трем тематическим группам картинок: сказочно-приключенческой, исторической и забавной (170, т. 5, с. 104). Автор выделяет еще получившие широкое распространение картинки на любовные темы (объяснение в любви, любовные диалоги) и развитие лицевой космографии, то есть лубочных картинок с изображением разных стран, частей света и пр. (170, т. 5, с. 44, 65).

Изменение тематики лубочных картинок и книг во 2-й половине XIX — начале XX в. отметили советские исследователи: «Во 2-й половине XIX века и позднее начинают получать распространение картинки с песенными сюжетами, тогда как в собрании Ровинского мы их почти не встречаем. В данном случае, несомненно,

издатель шел навстречу потребителю и старался потрафлять народному вкусу. В распространении той или иной песни народный лубок играл крупную роль. С другой стороны, издатель заносил на картину ту песню, которая пользовалась популярностью» (103, с. 37). Наряду с этим отмечается падение интереса к сказке (103, с. 38). Сказка постепенно вытесняется литературными произведениями, часто низкопробными стихотворными переложениями сказочных сюжетов.

Обстоятельно изучил процесс «вхождения» в лубок произведений классической литературы С. А. Клепиков, выпустивший серию альбомов и исследований на эту тему. «С 1847 года, — пишет автор, — литературный лубок прочно входит в ассортимент народной картинки в основном религиозного, сказочного и военного характера. ...Уже за период с 1847 по 1851 год было выпущено большое число листов литературного содержания. В лубок прочно вошли К. Батюшков, В. Жуковский, А. Кольцов, М. Загоскин, Н. Цыганов, И. Дмитриев, И. Крылов, С. Измайлов, Ф. Глинка и ряд других. Однако и здесь пушкинские тексты сохраняют свое ведущее значение. Несмотря на цензурные рогатки, на искажения текстов издателями и недобросовестными авторами, народная картинка донесла до самых отдаленных углов России произведения крупнейших русских писателей» (101, с. 8). Сходные наблюдения содержат рукописные материалы Государственного музея этнографии, датированные 1898—1899 гг. (РО ГМЭ, ф. 7, № 801, л. 30; № 821, л. 64; № 1585, л. 16 и др.). Существенны для подтверждения важной роли литературного лубка в формировании народной драмы указания С. А. Клепикова на конкретные произведения А. С. Пушкина, использованные для лубочных картинок: «Гусар», «Братья разбойники» и до некоторой степени — «Русалка» (101, с. 9). Что касается лубочных книжек, то, по нашим данным, в них неоднократно переиздавались такие произведения Пушкина, как «Казак», «Сват Иван, как пить мы станем», «Бова», «Кавказский пленник», «Братья разбойники» (Прил. III, № 62, 63, 64, 69—74, 82) *.

* Далее в работе будут даны ссылки на Приложения I, II, III, IV (Прил.). При ссылках на Прил. I Указываются только номера вариантов сюжетов.



Гусар (А. С. Пушкина). Внизу под картинкой помещен текст стихотворения А. С. Пушкина под названием «Сказка» (М., 1854). Цветная литография. ГБЛ

Приведенные сведения подтверждаются и более поздними данными издательства И. Д. Сытина, деятельность которого получила огромный размах в конце XIX — начале XX в. (в 1890 г. было «высочайше утверждено» товарищество по книжной торговле в Москве, Санкт-Петербурге, Киеве, Варшаве и на Нижегородской ярмарке). Так, на 1913 г. издательство спонсировало (на обложках книжек) 70 «народных книг в 3 листа светского содержания», из них, по нашим подсчетам, сказок народных и переводных — 13, «исторических» и разбойничьих повестей — 14, авторских произведений — 12 (в том числе «Борис Годунов», «Дубровский» А. С. Пушкина, «Конек-Горбунок» П. Ершова, «Ледяной дом» И. И. Лажечникова, «Марфа Посадница» М. П. Погодина и др.). Последняя группа книг, как и другие, часто печаталась без имени автора, в обработке и сокращении. В 1914 г. И. Д. Сынтин предполагал издать 62 народные книги в 3 листа светского содержания, из них сказки, романы, былины составляют 16 названий, исторические и разбойничьи повести — 12, авторские произведения, русские и зарубежные — 14, в том числе «Козьма Ро-

щин» М. Загоскина, «Руслан и Людмила», «Арап Петра Великого» А. С. Пушкина, «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя и др. Интересно, что тексты перепечатывались с лубочных же, а для картинок — из лубочных книг.

Подробно рассматривая тематические группы лубочных книг и картинок, собиратели, исследователи, добровольные информаторы в ответах на анкеты приводят названия наиболее популярных произведений и сюжетов. Поразительна устойчивость определенного их круга, сохранившаяся на протяжении столетия.

«Судя по числу дошедших до нас картинок, — пишет Д. А. Ровинский, — нельзя сказать, чтобы сказки о русских богатырях особенно нравились народу и ходко шли в продаже. Несравненно большей известностью пользовались сказки, заимствованные с иностранных языков: повесть о Петре Златых ключей, известная в 16 лицевых изданиях (№ 30) и шести картинках (№ 31—35) и знаменитая повесть о Бове Королевиче, дошедшая до нас в десяти изданиях (7 — в краткой редакции и 3 — в пространной... Повесть о Бове Королевиче читается и в наше время повсеместно, расходуется в огромном количестве экземпляров и составляет необходимую принадлежность и мещанской и солдатской библиотеки» (170, т. 5, с. 109).

Еще ранее М. Милюков называет сказки, повести и романы, которые «раскупаются в громадных количествах и особенно любимы народом»: «Бова», «Еруслан», «Английский милорд», «Францыль Венциан», «Гуак», «Битва русских с кабардинцами» (137, с. 44—48; ср. РО ГМЭ, ф. 7, № 52, л. 9; № 950, л. 2). Эти же названия перечисляют авторитетные знатоки народной книги, ее распространения и бытования А. С. Пругавин и И. Ивин (161, с. 323; 95, с. 6).

В. Д. Кузьмина приводит в своем исследовании перечень 225 русских и украинских лубочных изданий сказок о Бове и 88 русских забавных листов с изображением персонажей и эпизодов сказки о Бове, вышедших за период с середины XVIII по начало XX в. (120, с. 251—262). Л. Н. Пушкарев указывает на более чем 200 изданий сказки о Еруслане в лубочных книжках XIX — начала XX в. (162, с. 364—370; 163, с. 88—92).

Достаточно рано в народной среде возник и распространился интерес и к таким сюжетам, как пере-

водная повесть Петровского времени «Гистория о принце Адольфе и о острове вечного веселия». А. Н. Пыпин отмечает, что «она переведена очень дурно и несмотря на то вошла в число лубочных изданий, где называется так же «История о принце Одолфе Лападийском и о острове вечного веселия» (165, с. 285). На популярность этой повести в массовой книжной и устной традиции указывают С. Ф. Елеонский и И. П. Лупанова (89, с. 459; 131, с. 346—347).

Что касается исторических сюжетов, то Д. А. Ровинский справедливо ставит на первое место лубочную картинку о Куликовской битве — «Мамаево побоище», «которое наряду с погромом 1812 года глубоко врезалось в народную память, было описано множество раз и в разных редакциях и никогда не потеряет своего кровного интереса» (170, т. 5, с. 71, 75). Это подтверждают новые работы (124).

Позже в лубке батальные сюжеты дополняются портретами полководцев, лицевыми объявлениями о военных кампаниях, представляющими выдержки из ведомостей, карикатурами.

Велик был интерес и к лубочным книжкам исторической тематики: «Исторической литературой и дети, и взрослые интересуются сравнительно больше, чем другими книгами. Любимым чтением в данном случае для них служат описание кровопролитий, например 1812 года, некоторые очерки из истории нашей недавней войны с Турцией 1877 года, удалые походы Суворова. Из исторических личностей более всего любит народ почитать о Петре Великом, Суворове, Скобелеве, Ермаке Тимофеевиче, Минине и Пожарском... Картинки и портреты имеются положительно почти в каждой крестьянской избе... «Аника-воин и Смерть», различные батальные сцены из русской истории» (РО ГМЭ, ф. 7, № 52, л. 13, ср. № 28, л. 36; № 123, л. 19; № 778, л. 30; № 821, л. 68; № 1018, л. 15; № 1877, лл. 14—17).

Популярнейшей фигурой в народных картинках был казак. Присутствие в лубке о военных событиях 1812 г. казака подтверждается и сатирическими картинками на политические темы, собранными Д. А. Ровинским: казак играет в футбол фигурой Бонапарта (№ 56), Платов «травит» французскую лису (№ 67), Земляновнин — бравый русский казак (№ 72), казак Эстингаузен (№ 79), казак снимает фигурку француза со свечи

щипцами для снятия нагара (№ 90) и др. (102, 139, с. 202—205).

Уже в середине XIX в. в литературе о народном чтении встречаем упоминания разбойничьих повестей и романов, события которых часто разворачивались на условно-историческом фоне («времен царствования» Василия Темного, Ивана Грозного, Петра Великого, как указывалось в подзаголовках). Так, М. Милюков называет повесть «Черный гроб, или Кровавая звезда» (137, с. 48). А. С. Пругавин и И. С. Ивин пишут о растущем интересе на этот вид книжек в конце XIX в.: «Потом идут исторические очерки, повести и романы... «Илья Муромец...», «Мамай...», «Черный гроб...», «Ведьма из-за Днепра...», «Ермак Тимофеевич...», «Могила Марии...», «Ведьма, или Страшные ночи за Днепром...», «Атаман буря...», «Кузьма Рощин...», «Битва русских с кабардинцами» (95, с. 258). «В последние годы сильный спрос был на «Прапорщика Портупея» и особенно на «Разбойника Чуркина» — страшное требование. Можно сказать «Чуркин» перебил «Гуака» (161, с. 324). Далее Пругавин со слов офеней и по своим наблюдениям пишет о том, что старинные лубочные сказки исчезают, уступая место повестям новейшего происхождения, например «Атаман разбойников Львиное Сердце».

Для исследования народной драмы чрезвычайно важны и сведения о наиболее популярных лубочных песенниках и картинках с песенными текстами и их сюжетном составе.

Поразительно совпадение названий стихотворений и песен, приводимых А. С. Якуб в ее обзоре песенников конца XIX — начала XX в., с песенным и стихотворным репертуаром народной драмы. Тут и «Веселый час» («Братья, рюмки наливайте») Н. М. Карамзина, «Узник» («Орел молодой») и «Братья разбойники» (отрывки) А. С. Пушкина, «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана») и «Желание» («Отворите мне темницу») М. Ю. Лермонтова, «Разлука» («Гусар на саблю опираясь») К. Н. Батюшкова, «Что затуманилась зоренька ясная» А. Ф. Вельмана, «Плавающая ветка» («Что ты, ветка бедная») И. П. Мятлева, «Вечерний звон» И. И. Козлова, «Что за песни, что за песни распекает наша Русь» В. С. Межевича (219, с. 66—72).

В особый отдел сгруппированы автором статьи песни — арии и хоры из старинных опер, мелодрам, комедий и водевилей с пением, также печатавшиеся в песенниках «Из оперы «Добрые солдаты» Хераскова (1789)... хоры «Мы тебя любим сердечно»; ... «Вдоль по улице широкой молодой кузнец идет» — из драматической повести «Фома-кузнец» Ершова (219, с. 76—77). Из старинных стихотворений и романсов отмечена популярность песен «Я в пустыню удаляюсь», «Волга реченька глубокая», «Гренадеры молодцы» (219, с. 83). Все эти песни часто встречаются в народных пьесах.

Очень существенно наблюдение о том, что военные песни представляют собой не солдатские народные песни, а литературные произведения различных писателей из разных эпох, начиная с Г. Р. Державина и кончая М. И. Ожеговым. Часто встречается в песенниках «Ездил русский белый царь» М. Е. Лобанова (219, с. 81; 70, с. 154—155).

Для изучения художественных вкусов народа важны оценки лубочных книг их читателями, наблюдения офеней и писателей-лубочников. Так, И. С. Ивин, выходец из крестьян Можайского уезда Московской губернии, писал: «Сказки у нас читаются преимущественно вышепоименованные лубочные («Бова», «Еруслан» и др. — *И. С.*): в них крестьянам больше всего нравятся фантастическая чудесная фабула, замысловатые и необычайно интересные приключения действующих лиц, а также и вывод, где порок наказывается, а добродетель торжествует и вознаграждается» (95, с. 771).

Подобные оценки и суждения будут многообразно варьироваться, сохраняя главное: в содержании было важно и интересно нравственное начало, героика подвига, исторического деяния.

Однако и морализаторство «в чистом виде» не является залогом успеха, как могло бы показаться из подобных высказываний. Народный читатель отнюдь не склонен к сугубо назидательной литературе. Необыкновенно интересны воспоминания И. Д. Сытина о совместной с Л. Н. Толстым работе по изданию книг для народа. Л. Н. Толстой, иногда инкогнито, любил бывать в сытинской конторе в те дни, когда туда съезжались офени — распространители изданий Товарище-



**ХРАБРЫЙ РЫЦАРЬ ФРАНЦЫЛЬ
ВЕНЦИАНЪ.**

Храбрый рыцарь Францыль Венциан. *Литография (М., 1863). В литографии А. Лаврентьевой. ГБЛ*

ства. И. Д. Сытин живо воспроизводит разговор писателя с бойким офеней. В ответ на вопрос, хорошо ли идут книги предпринятой им серии, офеня отвечает: «Мы, брат, работники, труженики. Мучаемся, таскаем вот сытинский товар всю зиму, а толков мало: грамотеев-то в деревне нет. Картинки еще покупают, а вот насчет книг плохо... таскаешь их в каждый дом. За зиму даже надоест. Спрашивают везде пострашнее да почуднее. А тут все жалостливые да милостливые. В деревне и без того оголтелая скучища. Только и ждут, как наш брат, балагур, придет, — всю деревню взбаламутим. Только и выезжаем на чертяке»... (202, с. 23).

«Чертяка» в лубочной литературе проявлял себя многообразно. В погоне за осуществлением принципа «почуднее да пострашнее» издатели наводняли книжный рынок низкопробными произведениями, наполненными описаниями ужасов и злодейств. Уже в 1870-е гг. появлялись сочинения типа «Фадей-Дятел, рязанский разбойник» (Прил. III, № 84), в которых разбойники предстают страшными, уродливыми, жестокими убийцами, убивающими, как Дятел и сестра его Хавронья, младенца у груди матери, грабящими крестьян-бедняков, «Чорт-грабитель, живший под Каменным мостом» (Московская быль, М., 1913); «Разбойник Чуркин» (Прил. III, № 36), печальной славы уголовный роман издателя «Московского листка» Н. И. Пастухова.

Идейно-эстетические свойства лубочной литературы, естественно, не исчерпывались формулой «почуднее да пострашнее». «Дело зависит от интереса рассказа, т. е. от количества приключений, — вообще занимательного элемента... Сколько удалось мне заметить, крестьяне, — большинство грамотных и читающих, не любят отступлений от действий, рассуждений, а любят, чтобы действие шло непрерывно — это тоже, что дети, читая, пропускают целые страницы «неинтересные» и гонящиеся только за сюжетом рассказа. От этого-то и нравится так народу лубочная литература, состоящая большей части из описаний самых невозможных приключений. И комизм нравится, конечно, больше грубый, площадный, балаганный...» (РО ГМЭ, ф. 7, № 274, л. 13; № 123, л. 21—22; № 821, л. 66).

Ф. Энгельс писал о познавательной и воспитательной роли народных книг: «Народная книга призвана развлечь крестьянина, когда он, утомленный, возвращается вечером со своей тяжелой работы, позабавить его, оживить, заставить его позабыть свой тягостный труд, превратить его каменистое поле в благоухающий сад; она призвана обратить мастерскую ремесленника и жалкий чердак измученного ученика в мир поэзии, в золотой дворец, а его дюжую красотку представить в виде прекрасной принцессы; но она также призвана, наряду с библией, прояснить его нравственное чувство, заставить его осознать свою силу, свое право, свою свободу, пробудить его мужество, его любовь к отечеству» (3, с. 525).

Столь широкое распространение и внедрение в народный быт лубочной картинки и книги не могло не по-

влиять на фольклор. Это проявилось в многообразных формах реализации лубочного «арсенала», по-разному выступило в разных фольклорных жанрах — в поздних балладах и городских романсах, в авантюрных сказках — «романах», но особенно — в разных формах народного театра.

Неоднократно переиздаваемые в лубочных изданиях произведения многообразно и прочно вошли в народную драму, соответствуют ее эпизодам, мотивам, персонажам, песенным фрагментам, стилевые же формулы лубочной повести и строки из песенника соответствуют событийному и лирическому стилевым рядам народной драмы.

Лубочные заимствования во многом определили своеобразие поэтической системы народной драмы.

БАЛАГАННЫЕ И ОБЩЕДОСТУПНЫЕ ТЕАТРЫ

Эстетические вкусы и пристрастия широких народных масс складывались под воздействием не только лубочной литературы и картинок, но и различных массовых театральных зрелищ. С середины XVIII в. на центральных площадях Петербурга, Москвы, Нижнего Новгорода, Екатеринбурга и других крупных городов устраивались народные гулянья. Они сочетали традиции крестьянских календарных праздников, европейских карнавалов и официальных торжеств Петровской эпохи, посвященных знаменательным датам государственной жизни. В дни ярмарок на площадях наряду с торговыми палатками появлялись разнообразные увеселительные заведения. Центральное место среди старинных (качели, медвежья потеха) и более новых (карусели, панорамы-райки) развлечений занимали цирковые и театральные балаганы. «Балаганы — это центр праздничной площади, это главная притягательная сила, самое заманчивое, хотя далеко не всегда доступное увеселение. Балаганы — лицо гулянья» (149, с. 145). Ю. А. Дмитриев приводит интересные данные о посещаемости балаганов на Марсовом поле в Петербурге и на Девичьем поле в Москве: «Когда теперь произносят слово балаганы, воображение рисует нечто жалкое, нищенское, убогое. И конечно, такие балаганы существовали. Но в Москве, а особенно в Петербурге балаганы

братьев Легат, Малафеева, Громова, Лейферта, Лихачева и некоторых других предпринимателей вмещали до тысячи зрителей... В большом балагане каждую постановку за неделю (масленичную или пасхальную.— *Н. С.*) смотрело до ста тысяч человек. Ведь балаганы давали в день десять — пятнадцать спектаклей. Они работали непрерывно, начиная с двенадцати часов дня и до восьми-девяти часов вечера» (83, с. 248).

Естественно предположить, что балаганный репертуар, в особенности ярмарочный, складывался на протяжении XIX в. с учетом потребностей публики, представляющей самые широкие демократические слои города и деревни, отвечая ее эстетическим вкусам, интересу к определенным темам и сюжетам. Самыми активными посетителями балаганов были мастеровые и приказчики, мелкий чиновный люд, крестьяне-отходники, извозчики, прислуга, кухарки, кучера. В их увлечении балаганными представлениями сказалась извечная тяга народа к театральным зрелищам, сопряженная с общей атмосферой праздника. Не случайно традиционными сроками гуляний и ярмарок были святки, масленица, пасха, издавна сопровождавшиеся ряжением, играми и хороводами, катанием с гор, на лошадях, на качелях.

В середине XIX в. балаганы устраиваются и на провинциальных ярмарках, где помимо традиционных игрищ, медвежьих представлений, заезжих иностранных циркачей начинают гастролировать драматические труппы. Молва о балаганных «киятрах» распространялась далеко, содержание представлений пересказывалось и изображалось в лицах побывавшими на них деревенскими жителями. Яркие зарисовки народных гуляний и описания балаганных представлений принадлежат И. Л. Щеглову, отмечавшему необыкновенную живость, восприимчивость ярмарочной толпы, ее огромный интерес к балаганным зрелищам (217).

Понятно, какое важное значение имел драматический репертуар балаганов в глазах правительства, которое стремилось использовать зрелища для пропаганды верноподданнических идей и воспитания трудящихся в духе «самодержавия, православия и народности». Это проявлялось в усилении контроля за деятельностью балаганных и общедоступных театров. С 1865 г. для репертуара народных театров требовалась дополнительная, сугубо строгая цензура и особое специальное раз-

решение (150, с. 22). Одновременно к концу XIX в. сокращаются сроки и изменяется местоположение гуляний. В 1880-х гг. правительство, обеспокоенное огромным скоплением масс народа в центральных районах столицы и Москвы, что «могло иметь,— как писал петербургский генерал-губернатор,— нежелательные последствия», издало приказ о перемещении их на окраины (149, с. 171—172).

С 1897 г. их организуют Попечительства о народной трезвости и проводят в Петербурге на Семеновском плацу и в Михайловском манеже, а в Москве на Пресненском валу и в Манеже на Моховой. Программы представлений мельчают, составляются в основном из номеров в духе официальной народности или чисто развлекательных (83, с. 250).

Однако и за такой относительно короткий период существования в балаганных театрах было поставлено множество пантомим, пьес и инсценировок. Они, подобно лубочным картинкам и книгам, стали тем источником, откуда народные исполнители черпали мотивы, образы, речевой и игровой стиль. Характер представлений, их жанровый состав были пестры: «К концу прошлого века в крупных балаганах шли театрализованные представления, сюжетные разговорные пьесы и пантомимы; после них ставились разнообразные дивертисменты — выступали певцы, танцовщицы, акробаты, фокусники, небольшие хоры и оркестры народных инструментов» (149, с. 155). Иностранные постановки-арлекинады, переводные сюжеты постепенно заменялись русскими, усиливалась роль разговорных жанров. Пантомимы, феерии уступали место инсценировкам. Владельцы балаганов, подобно лубочным издателям, выполняя официальные цензурные требования, одновременно стремились удовлетворить все слои зрителей, учесть их запросы, новые вкусы и традиционные привычки. «Всеядность» владельцев балаганов, их следование политике официального просветительства вызывали критические отзывы передовой демократической общественности, прежде всего писателей, которые сурово оценивали «убогое» содержание представлений и других ярмарочных зрелищ, справедливо отмечали их слабые стороны: казенный патриотизм, шовинизм, грубый, иногда пошлый комизм или, наоборот, «жестокий» мелодраматизм (15). А. П. Мельников так характеризует

Нижегородскую ярмарку 1880—1890 гг.: «Ярмарочный театр, на сцене которого иногда подвизались первые светила драматического искусства, в своем репертуаре должен был подделываться под вкусы ярмарочной публики, ставя разные раздирающие драмы того времени с мелодраматическими и даже попросту подчас балаганскими эффектами... «Женевская сиротка», «Материнское благословение...», «Ляпунов...», «Аскольдова могила...», «Братья разбойники...». Тут же, в двух шагах, в дверях соседнего балагана, на всю площадь завывает огромная шарманка с ревуном и орет всюду зазывала все ту же песню о начале последнего представления, в балагане показывают «Падение Гуниба» и «Взятие Шамилля», из-за тесовых стен балагана то и дело слышатся ружейные залпы» (136, с. 124—126). Наряду с этим отмечались, конечно, и острый народный юмор, и отклики на злободневные социальные темы, и яркая импровизация, и сила, и искренность переживаний (81, 85). Отзывы отражали сложность облика «площадного» драматического искусства, история которого, как справедливо указывает А. Ф. Некрылова, «демонстрирует стремление правящих кругов завладеть праздничной площадью, подчинить ее своим требованиям, говоря проще — сделать из народного праздника праздник для народа» (149, с. 171).

Состав пьес был неоднороден. Потребность в национальной тематике повлекла за собой обращение к профессиональной драматургии, инсценировкам фольклорных, лубочных и литературных произведений преимущественно на исторические, былинные и сказочные сюжеты, которые осуществлялись на разном идейно-эстетическом уровне. Профессиональная драматургия начала XIX в., как известно, отдала значительную дань исторической тематике (98, т. 2, с. 87—111; 195). К первым опытам исторических трагедий относятся получившие широкую известность произведения П. А. Плавильщикова «Ермак, покоритель Сибири» (шла с 1804 по 1811 г.), С. Н. Глинки «Наталья, боярская дочь» (с 1805 по 1823 г.), А. А. Озерова «Дмитрий Донской» (с 1807 до 1842 г.).

Эти и другие пьесы на сюжеты из русской истории печатались в специальных изданиях для любительских народных театров, включались в рекомендательные репертуарные списки, на их основе создавались много-

численные переделки для массовых зрелищ (47; 107). Этому немало способствовали некоторые особенности произведений, прежде всего идеализация исторических событий в духе монархического патриотизма (Плавильщиков, Глинка) и нарождающиеся романтические тенденции в изображении героев (Озеров).

В драме Плавильщикова о Ермаке действие сосредоточено на раскаянии героя в совершенных злодеяниях и перипетиях любви Ермака и пленницы Ирты, дочери сибирского хана Кучума; в драме Озерова большое место занимает тема любви Дмитрия и Ксении.

По мотивам лубочных и разбойничьих романов созданы романтические драмы А. А. Шаховского «Двумужница» (215), шедшая в Москве и Петербурге с 1832 по 1879 г., Н. А. Полевого «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь» (156), ставившаяся с 1845 по 1868 г., «Козьма Рошин, рязанский разбойник» К. А. Бахтурина (26), ставившаяся с 1836 по 1847 г. Эти произведения включали обязательные сцены разбойничьей пирушки, рассказы-исповеди, сетования или ропот разбойников на атамана, происки разбойника-изменника (Дятел, Мещеряк), исполнение разбойничьих песен «Усы» и др. Любовная линия также была традиционно представлена объяснениями атамана или есаула в любви к пленнице и обещанием богатств — «одеть в парчу и бархат»; иногда включался эпизод трагического узнавания атаманом по крестику в пленнице родной дочери («Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь»). Пьесы Н. Полевого и других драматургов предназначались для массового «масленичного посетителя театра» (98, т. 3, с. 61) и устойчиво держались в репертуаре балаганных и общедоступных театров.

Те же черты свойственны и переводной драматургии. Самыми ранними из переводных пьес оказались французские и немецкие «разбойничьи» драмы: «Абеллино-изгнанник, или Любовь к отечеству» (шла с 1816 по 1831 г.), «Атаман разбойников» (1820), «Баварский разбойник» (1847—1870) (Прил. IV, № 6, 14, 15, 17, 22, 23). Типичным было появление главаря шайки благородного разбойника в переодетом виде, ином облике во дворце, замке или усадьбе, его любовь к знатной девушке, ее похищение, узнавание в атамане человека благородного происхождения. Многие из них восходили к «Разбойникам» Ф. Шиллера (шла с 1814 по 1845 г.).

В сборнике французских пьес, переведенных Дм. Ленским (154), опубликована драма «Морской разбойник Цампа, или Мраморная невеста», опера в 3-х действиях, представленная в первый раз на Большом Петровском театре 5 ноября 1833 г. Действие пьесы происходит в Сицилии в XVI в. Шайка морского пирата Цампы берет в плен графа Лугано. Появляясь в его замке, Цампа принуждает к браку дочь графа Камиллу, невесту офицера Альфонса. Разбойники пируют в замке. Сцена пирушки разбойников, хоровое и сольное пение очень близки соответствующим сценам народной драмы:

Явление тринадцатое

Цампа, Даниил и разбойники

Цампа (*весело*). Садитесь!

(Все бросаются к столу, в беспорядке: иные садятся, иные так остаются. Цампа садится в кресла на одном конце стола, а Даниил на другом.)

Хор, шумный и веселый

Станем пить и веселиться,
Чашу жизни пить до дна...

Вина...

Наша жизнь стрелой промчится,
Всех судьба нас ждет одна...

Вина!.. (154, с. 43)

Цампа. Ну к чорту. У меня ханжить отнюдь не сметь.
Дай мне вина, — хочу я песню спеть.

Хор. Друзья, потише, не шуметь:
Наш капитан желает песню спеть!

Цампа. Пусть волна грозным плеском
Корабль бросает мой,
Пусть он с шумом и треском
Дробится подо мной.
Не боюсь я ни бурь, ни бездны,
Только б был при том
Кубок с вином!

.
Ах, что прелестней
Любви, вина и песней!
Всю ночь пропьем
И пропоем! (154, с. 45, 48)

В том же сборнике Д. Ленского (154) опубликована пьеса «Старый гусар, или Пажи Фридриха II», опера-

водевиль в 3-х действиях, представленная в первый раз на Большом Петровском театре 5 июня 1831 г. Герой ее — «головорез-гусар» Бранд, имеющий свободный доступ к королю, напоминает ему о своих победах в сражениях. Он готов всегда «каламбурить и шутить, о сраженьях говорить» (154, с. 129). Став тюремным сторожем, Бранд заявляет пажам: «Я получил повеление отвести вас туда сию же минуту и снабдить вас всем нужным, то есть дать вам по кружке воды, да по ломтю хлеба» (154, с. 137).

Столь же популярен, как и в лубке, был в переводных, а затем и русских пьесах казак. Он, например, является главным героем переводной комедии «Казак и чорта не боится, или Корчма» (Прил. IV, № 32). Рубаченко, старый донской казак, берется вывести нечистую силу из корчмы и при этом немилосердно хвастается: «...Для меня все равно, домовый, чорт или француз, я всякова искрошу в куски... Да ежели бы все черти и французы собрались здесь вместе, то я и тогда не отступлю ни на пядь» (Прил. IV, № 32, с. 17). Сходен образ казака и в пьесе А. А. Шаховского «Казак-стихотворец» (Прил. IV, № 33), которая ставилась с 1812 по 1836 г.

Ценные сведения о репертуаре крупнейших балаганных театров Петербурга конца XIX в. содержатся в книге А. Лейферта «Балаганы» (Пг., 1922). Автор приводит перечень праздничных, пасхальных и масленичных, представлений в театрах В. М. Малафеева, А. А. Лейферта, Н. П. Семенова и других, державшихся в секрете во время их подготовки и рассчитанных на то, чтоб зрителю было «чудно, приятно, ярко и не скучно» (128, с. 38). В период с 1880 по 1896 г. в репертуар включались «Еруслан Лазаревич» (1880), «Илья Муромец» (1883), «Куликовская битва, или Князь Дмитрий Донской» (1882, 1884, 1891), «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь» (1891), «Страшная ночь, или Васья-Ус — разбойник XVII столетия» (1881), «Хуторок на Унже, или Егорка Башлык—атаман разбойников» (1891), «Царь Максимилиан, или Гонение на христиан в Византии» (1886), «Аскольдова могила» (1888), «Москва и русские в 1812 году, или Не в силе бог, а в правде» (1889) (128, с. 49—59). Балаганные театры, несмотря на противоречивость, а зачастую ограниченность и низкопробность репертуара, как и лубочные книги и кар-

тинки, знакомили зрителей и с инсценировками произведений русской классики («Руслан и Людмила», «Русалка», «О купце Кузьме Остолопе и работнике его Балде» по А. С. Пушкину, «Песня про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова, «Майская ночь» Н. В. Гоголя), некоторыми произведениями Шиллера («Разбойники»), Шекспира (16, с. 47—100).

Особенно эффектными были постановки в недолго просуществовавшем (1882—1886) народном театре «Скоморох», организованном талантливым режиссером, постановщиком М. В. Лентовским, последним учеником М. С. Щепкина. Лентовский придерживался постановочных принципов, близких народным зрелищам: «Спектакли народного театра должны быть яркими, занимательными, с острыми конфликтами, с обязательной победой добра над злом. Постановка и игра актеров также должны быть яркими, по возможности без полутонов. Характеры следовало очерчивать со всей возможной определенностью, уже если герой — так герой, а если комик — то комик» (86, с. 152).

О влиянии массовой драматургии на народную драму, их взаимосвязи до последнего времени можно было говорить лишь предположительно, основываясь на небольшом числе профессиональных пьес известных драматургов. Материалы цензурного фонда Государственной театральной библиотеки им. А. В. Луначарского * позволяют проследить некоторые особенности формирования и эволюции массовой драматургии XIX — начала XX в., ее взаимодействие с переводной и русской профессиональной драмой конца XVIII — начала XIX в., лубочными романами.

Представления балаганных театров, оцениваемые в большинстве работ по истории театра крайне односторонне, имеют, безусловно, немало точек соприкосновения с фольклорной драмой, особенно в той части репертуара, которая представлена пьесами и инсценировками

* Цензурный фонд ГТБ составляют экземпляры пьес (рукописные, машинописные, редко печатные), представленные в цензуру драматических сочинений на протяжении XIX — начала XX в. (до 1917 г.) за разрешением постановки их в общедоступных театрах, преимущественно на гуляньях и ярмарках (по датам прохождения в основном в дни масленичных или пасхальных праздников), на некоторых имеется помета: «к представлению на народных театрах *одобрена*» или, наоборот, «признана неудобной», «недозволена» (см. Прил. IV).

исторической и «разбойничьей» тематики, комическими сценами, созданными «лубочными» драматургами.

Мощный поток «разбойничьей» драмы хлынул на сцены балаганных и общедоступных театров в конце XIX — начале XX в., особенно начиная с 1882 г., когда была отменена монополия на театральные постановки. С появлением частных театров, не имеющих возможности ставить драматургические новинки (это право предоставлялось только императорским театрам), на их сценах возобновились постановки пьес А. А. Шаховского, Н. А. Полевого и других драматургов начала века (98, т. 6, с. 269). За ними последовали лубочные пьесы, восходящие к этим сюжетам. Такова драма Н. В. Чиркина «Атаман Кузьма Рошин» (Прил. IV, № 12) по мотивам М. Загоскина (Прил. III, № 48). В марте 1891 г. она была признана «к представлению неудобной», переделана автором и с 1897 г. прочно вошла в массовый репертуар под названием «Смерть или позор» (Прил. IV, № 39). Н. В. Чиркин был вынужден снять пролог «Месть», в котором рассказывалась предыстория Кузьмы Рошина, племянника богатого купца. Старый купец женился на его невесте Марфе. Ставший предводителем разбойников Рошин зовет Марфу с собой, но она отказывается. Рошин убивает приказного Фаддея и увозит Марфу. В I действии завязывается обычная интрига: разбойник Рошин под именем купца Выдыбаева появляется в имении помещика Ильменева, влюбляется в его дочь Машу и похищает ее, разбойники разоряют и поджигают усадьбу. Жених Маши Владимир разыскивает ее, Рошин гибнет, влюбленные соединяются. Сходные ситуации встречаются в многочисленных пьесах разных авторов: «Атаман Башлык, или Волжские разбойники», «Атаман Косолап», «Атаман разбойников» (Прил. IV, № 8, 11, 16). Близка к ним по содержанию и пьеса И. Хмурова «Атаман Каин (три добрых дела)», неоднократно представлявшаяся в цензурный комитет для разрешения постановки ее в дни масленичных и пасхальных гуляний. Герой ее — атаман Каин (он же сын бедного боярина Андрей) похищает свою возлюбленную Марию, которую отец отдает за богатого боярина Безумова. Усадьбу разоряют и сжигают вместе с родителями Марии. Чудом спасшийся жених находит Марию. Герои гибнут.

Отдельную группу составляют пьесы на сюжет «де-

вица — предводитель шайки разбойников» (Прил. IV, № 7, 20, 21). Характерны общие особенности поздних лубочных драм. Отрицательная оценка разбойничества в них, как и в лубочных романах, усилена, разбойники представлены злодеями, жестокими «душегубами». Социальный конфликт сглажен. Особенно показательны концовки: раскаявшийся разбойник (атаман) кончает жизнь самоубийством, погибает от руки Смерти, Рока, неизвестного или стремится «послужить богу и царю» в борьбе с татарами. Язык пьес беден.

Кроме драм, события которых условно приурочивались к XVI, XVII и XVIII вв., в массовом репертуаре появляются драмы, где герои — исторические лица. Однако «историзм» их был весьма своеобразен. Ермак и Степан Разин трактуются прежде всего как разбойники. Такова группа пьес, восходящих к произведениям П. А. Плавильщикова и Н. А. Полевого. Наиболее полный и традиционный набор «разбойничьих» мотивов находим в пьесе Агренево-Славянской (Прил. IV, № 26). Здесь и сцены в разбойничьем лагере (пролог), и любовь Ермака к боярской дочери Марии, ропот членов шайки, недовольных атаманом, тайное свидание Ермака и Марии в усадьбе Строгановых при пособничестве няньки Никитишны, нападение разбойников на княжича-жениха с требованием отказаться от Марии. Только после этого следуют сцены покорения Сибири и провозглашение Ермака «князем Сибирским». Интересна цензурная правка, обнаруженная нами в других одноименных драмах. Так, в пьесе неизвестного автора, скрывшегося под инициалами А. Б. (Прил. IV, № 36), началом служит выходной монолог Ермака, который радуется, что прощен, «взыскан царскими милостями», и молит о том же «господа бога». В следующем монологе цензором снято воспоминание героя о его злодеяниях. Центральную часть пьесы составляет поход Ермака и гибель его в Иртыше. Эпilog «Память Ермаку» содержит романтическую историю Марии и ее жениха Андрея, одного из «удальцов Ермака», выдающего себя за купца. Андрей отправляется (вновь!), «воевать сибирское царство» и «сразиться за веру православную, за Русь-матушку», получив предварительно царское прощение и помилование. Эпilog существует и в виде отдельной пьесы (Прил. IV, № 52). Характерно, что внимание цензора не привлекли несообразности сюжета,

важно, что в нем лишний раз фигурировали «царские милости» и благочестивые стремления бывшего разбойника. Интересны цензурные изменения в анонимной пьесе «Ермак Тимофеевич, или Завоевание Сибири» (Прил. IV, № 28). В списке действующих лиц разбойники заменены казаками, выпущены реплики персонажей о набегах и грабежах.

Если Ермак предстает в массовой драматургии раскаявшимся разбойником, то Степан Разин обрисовывается как разбойник-злодей. Уже с середины XIX в. встречаются пьесы, в которых атаман носит имя Стеньки Разина. Одной из первых была драма С. Любецкого «Стенька Разин, разбойник волжский. Были XVII столетия. Драматические картины в 3-х действиях с хорами, песнями и плясками» (М., 1841), сохранившаяся в репертуаре до начала XX в. (Прил. IV, № 46). Содержание ее составляют перипетии похищения и взаимоотношений Разина и персиянки Аюты. По схеме разбойничьей драмы присутствует и возлюбленный (жених) персиянки, который попадает в шайку. Получили широкое распространение и другие сюжетные разновидности пьес о Разине, восходящие к исторической хронике А. А. Навроцкого (Н. А. Вроцкого) «Степан Разин» (1871) и песне Д. Н. Садовникова «Из-за острова на стрежень» (Прил. IV, № 43, 45, 47, 48). В последних образ Разина чрезвычайно снижен, он представлен, как и большинство безымянных атаманов, буйным, строптивым, постоянно хмельным и жестоким (Прил. IV, № 45). Образ персидской княжны чрезвычайно слащав, она однообразно демонстрирует свою покорность воле атамана, называя его «повелитель мой ненаглядный», «мой сокол ясный», «возлюбленный мой повелитель», «славный мой» и т. д. Атаман после гибели княжны заявляет:

Теперь я пущим зверем стану,
Никому пощады не дам. (Прил. IV, № 47)

Широкий интерес к разбойничьей тематике подтверждается и другими видами народных зрелищ. Так, излюбленными публикой номерами цирковых программ и балаганными дивертисментами в 1880—1890 гг. становятся выступления хоров с народным репертуаром. Особенной популярностью пользовалось драматизированное исполнение песни «Вниз по матушке, по Волге», иногда

даже разыгрывание «Лодки» в краткой первой версии (136, с. 127—128; 173, с. 63—65; 81, с. 12).

ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ НАРОДНЫЕ ТЕАТРЫ И ТЕАТРЫ ДЛЯ НАРОДА

Параллельно массовым театральным зрелищам, происходившим на гуляньях и ярмарках, со второй половины XIX в. в России возникают так называемые театры для народа, или народные театры, которые получают особенно широкое распространение в 1890—1900 гг. Народным театрам такого типа посвящена огромная литература (207, с. 360—366; 217, с. 189—208).

Народные театральные кружки и общества возникали повсеместно не только в России, но и во всем мире. В этом культурном движении приняли горячее участие Р. Роллан (172) и Л. Толстой (204), М. Горький и В. Брюсов. К народным театрам в Германии проявил большой интерес Ф. Энгельс. «Вчера мы были на спектакле «Свободной народной сцены»...— писал он Лауре Лафарг.— ...Публика проявляет такое внимание, такую преданность, такой энтузиазм, которые не сравнимы ни с чем. Никаких аплодисментов до закрытия занавеса, затем настоящая буря. Но в патетических сценах — потоки слез... Пьеса была довольно хороша, а игра гораздо лучше, чем я ожидал. Прежнее мещанство исчезло с немецкой сцены как в игре, так и в характере пьес» (2, с. 525).

Своеобразным итогом деятельности энтузиастов театрального любительства в России явился раздел «Народные театры» на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1895 г., где наряду с материалами о работе любительских кружков и театров были впервые экспонированы и записи текстов народных драм (145).

Вдохновленные примером известного педагога Н. Ф. Бунакова, театральных деятелей С. А. Юрьева, Н. А. Попова и других, передовые представители русской интеллигенции организуют любительские театральные кружки в деревнях, на фабриках. Их участниками становится крестьянская и фабричная молодежь, жадно тянущаяся к знаниям и культуре. Организуются театральные группы и при народных школах, в солдатских казармах.

Передовые, революционно настроенные рабочие стремились использовать театральные кружки для усиления своего влияния на массы. Определяя задачи партии пролетариата, вступившей «...на прямую дорогу создания крепкой нелегальной с.-д. организации, обладающей более многочисленными и более разнообразными орудиями легального и полулегального влияния, чем прежде...», В. И. Ленин придавал большое значение работе в культурно-просветительных обществах (4, с. 8).

Самым сложным вопросом для народных театров был вопрос репертуара. Репертуар любительских театров включал как произведения классической драматургии, преимущественно пьесы А. Н. Островского, «Женитьбу» Н. В. Гоголя, так и специальные пьесы для народа в жанрах мелодрамы и водевиля, по преимуществу переводные (158).

Фактически, в особенности на первых порах, он имел много общего с репертуаром общедоступных и ярмарочных театров. Отличия сводились к приверженности балагана к сказочным сюжетам, дававшим возможность блеснуть выдумкой и театральными чудесами (феерии) и историческим сюжетам, особенно типичным для пантомимы, а театров для народа — к бытовым и комическим (водевильным) сюжетам. Таковы водевили П. Г. Григорьева «Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович», цензурованный вариант которой обнаружен нами в ГТБ (Прил. IV, № 53) «Филатка и Митрошка — соперники, или Четыре жениха и одна невеста». Обе пьесы длительное время шли в разных театрах, а затем включались в репертуарные списки для народных любительских театров (144, 145).

Несомненна и общая их черта — тяготение к мелодраме, «потеснившей» в начале XX в. все остальные жанры массовой драматургии (149, с. 164—166; 78, с. 66—73) и связь с лубочной литературой и фольклорной драмой (98, т. 6, с. 283—285).

Поэтому не случайно на подмостки любительских театров в это время попадают и народные драмы, прежде всего «Царь Максимилиан». Среди прошедших цензуру пьес находим подлинные ранние записи, поступившие с Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1895 г., публикации Н. Н. Виноградова и Д. Н. Травина (Прил. I, № 9, 46), переделки и сводные тексты. К числу последних принадлежит «Лубочное действо о грозном

царе Максимильяне, ево непокорном сыне Адольфе и дерзком хане Мамае». Народная трагедия. Составлено И. А. Невзоровым на основании записей, сделанных в различных местностях России и напечатанных в «Этнографическом обозрении», издаваемом Имп. обществом любителей естествознания, антропологии и этнографии» (1911) (Прил. IV, № 35). Эта рукопись содержит интересную цензурную правку. При полном совпадении текста с представленной в этом же году инсценировкой М. М. Томашевского (Прил. IV, № 51) в ней оказались вымараны части диалогов с упоминанием царских регалий, формул отказа Адольфа принять христианскую веру. Наиболее интересна самая ранняя из поступивших пьес — «Комедия о царе Максимилиане», прошедшая цензуру 22 декабря 1878 г. и признанная «к представлению неудобной» (Прил. IV, № 34). Цензор отметил вопросами исполнение гимна «Боже, царя храни», возложение на царя регалий, диалог царя и Адольфа о перемене веры, приказ отвести Адольфа в темницу, диалог царя и палача о необходимости его казни и подчеркнул несколько «криминальных» фраз царя, например: «Простите, подданные, меня, что не умел царством владеть я, избирайте себе другого царя». Таким образом, цензурные пометы свидетельствуют о стремлении «очистить» текст и ограничить доступ пьесы к представлениям. Само же присутствие «Царя Максимилиана» в любительском репертуаре подтверждает факт широкого бытования народной драмы.

В фольклорный репертуар вошли лишь немногие из традиционных пьес любительского репертуара, имевшего, несмотря на огромные репертуарные списки, небольшой круг реально исполняемых пьес, еще более сузившийся после усиления цензуры, и более того, они не оказали на народную драму сколько-нибудь заметного влияния.

В многочисленных воспоминаниях и свидетельствах о народной драме не фигурируют ни названия, ни имена персонажей пьес, обозначенных в репертуарных списках (217, с. 375—392). Известны лишь три случая разыгрывания фольклорными исполнителями пьес из репертуара любительского театра для народа: опубликованная Н. Е. Ончуковым пьеса «Параша» («Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович» П. Г. Григорьева) (48; РО ГМЭ, ф. 7, № 1745, л. 1), «Филатка и Митрош-

ка» того же автора (88, с. 542—561) и «Ермак Тимофеевич» (переделка пьесы Н. К. Полевого) (145, с. 18). В последнем случае более вероятно влияние лубочной книги или балаганного представления.

Следует признать, что в драматургии конца XIX — начала XX в. отсутствовали пьесы, народные по форме и содержанию, отражающие действительность в масштабных конфликтах, которые могли бы стать опорой репертуара для народной сцены. О кризисе русской драматургии и необходимости демократизации театра в эти годы писал А. Блок в статьях «О театре» и «О драме» (35). Поэт видит будущее подлинно народного театра в романтической драме: «Я полагаю, что именно через романтическую драму, в которой есть и мелодраматический элемент, пролегает путь к новым и вместибельным драматическим формам. Мелодрама именно потому возбуждает наш интерес, что формы ее вместибельны, что в ее фантастической и деятельной атмосфере могут ближайшим образом возникнуть подлинные черты искомого героизма, т. е. большие деятельные характеры, которых по узости кругозора и по комнатной слепоте своей не может найти современная европейская и отчасти русская драматургия в окружающей действительности» (35, т. 5, с. 273).

Народные исполнители, приобщаясь в театральных кружках к реалистической драматургии и театральному искусству, навыки которых им прививали руководители, подчас поражали естественностью, искренностью в постановках пьес близкого им репертуара из народной жизни, например инсценировки рассказа И. С. Тургенева «Бежин луг» (РО ГМЭ, ф. 7, № 1745). Однако общее отношение зрителей к реалистическому театру выражало прежде всего их традиционные представления о театральном зрелище, сложившемся на фольклорной основе. Эти представления влияли и на оценку репертуара, и на восприятие содержания пьесы и игры актеров.

Устойчивый интерес сохранялся повсеместно к произведениям героической тематики или комедиям. Бытовые пьесы, особенно выводившие на сцене «обыденные жизненные факты» или откровенно нравоучительные, не вызывали сочувствия зрителей. «Опыт показал,— писал Н. Ф. Бунаков,— что в крестьянской деревне, с преобладанием в театре крестьянской публики наибольший

успех имеют те представления, которые дают изображение не заурядной будничной жизни, а чего-либо выходящего из ряда, что, например, отличается героическим или трагическим характером или что очень забавно, что поражает или вызывает неудержимый смех» (39, с. 175; ср.: 217, с. 36, 43, 103, 143).

Интерес к захватывающим событиям, острым моментам способствовал укреплению в репертуаре мелодрамы, ценившейся выше дидактических пьес. «Почему народ зачитывается «Милордом Георгом»? Почему фабричные из поколения в поколение разыгрывают нелепого на первый взгляд «Царя Максимилиана»? Да по той причине, что и в «Милорде» есть своя прелесть, и «Царь Максимилиан» занимателен. При всех отрицательных свойствах им нельзя отказать в своего рода поэтичности, чего уж никак нельзя доискаться в пьесах, написанных специально для народного театра» (158, с. 243).

Очень важны указания на то, что зрители связывали содержание пьесы обычно с одним лицом, а не сюжетом в целом, часто переиначивая на свой лад названия произведений: «Женитьба» Н. В. Гоголя становилась «Женихом», «Иоланте» было дано название «Слепая дочь короля» (125, с. 70). «Драму Островского стали называть не авторским названием «Не так живи, как хочется», а своим — «Еремка-кузнец», и в этом, кажется, выразилось, что именно больше всего понравилось в представлении. И по разговорам по поводу его, и по восклицаниям и веселому смеху во время самого представления видно было, что сила впечатления заключалась не в поучительной стороне, а в занимательности событий, в смешных комических сценах и песнях. Оно и понятно: не учиться шли зрители в театр, а отдохнуть, позабавиться» (38, с. 21—22). Одновременно с этим зрителей увлекали и динамичные массовые сцены, поединки, сражения, причем не сразу воспринималось членение на акты и многоплановость действия. Условность же оформления (иногда вынужденная и по понятиям организаторов «бедная») принималась как должное (207, с. 126, 137, 295—296, 314, 316).

В научной литературе о народной драме и театре почти нет данных о роли театральных представлений в жизни народа, их идейно-эстетическом воздействии на зрителей, преимущественном интересе к отдельным сюжетам, мотивам, персонажам и их оценке. Даже такие

внимательные собиратели, заставшие драму в живом бытовании, как Н. Н. Виноградов и Н. Е. Ончуков, в беседах с исполнителями отмечали с их слов лишь самые общие ее особенности. Так, Н. Е. Ончуков писал, что публике больше нравится то, что «выходит смешнее», «смешливость, кажется, главное условие успеха деревенской комедии». Одновременно с этим отмечается в «Шайке» («Лодке») увлечение «новизной, интересом и романтическим складом из другого быта, до чего так жадна наша деревня» (152, с. X, XIII), а в «Барине» — «сатира на местную жизнь и нравы» (152, с. IX). Н. Н. Виноградов рассказывает о своей беседе в 1896 г. с костромским мещанином Степаном Сергеевым, владельцем рукописи пьесы «Царь Максимилиан», который объяснил ему, что изменения, вносимые в текст исполнителями, состояли в усилении комического элемента: «Говорить где придется к слову, поскладнее да почуднее, чтоб занятно было слушать... особенно в моде «чудилы», т. е. мастера смешить. Таковы запросы публики к своему театру. И к голосу публики внимательно прислушиваются доморощенные актеры и стараются «потрафить в самую центру требований» (53, с. 303—304).

Отсутствие в научных записях непосредственных идейно-эстетических оценок драмы исполнителями и зрителями вынуждает прибегнуть к косвенным данным, свидетельствам очевидцев представлений из иной среды. Они не всегда могли правильно разобраться в разыгранном перед ними действе и осознать его подлинный смысл, подчас не придавали значения народному юмору, элементам злободневности. Этому мешали и резкое различие профессиональной и фольклорной театральной традиции, непонимание истинного значения роли театра в жизни народа (таковы отзывы И. С. Тургенева, П. Засодимского, М. А. Ростовцева и др.). Однако в некоторых свидетельствах (эпистолярных, мемуарных, очерковых) содержатся ценные сведения об отношении народа к представлениям народных драм (см. Прил. II, Ц. М., № 7, 10).

С. В. Максимов, приводя в очерке «Лесная глушь» текст драмы «Мнимый барин», отмечал: «Между этими шутками наибольшим уважением пользуется следующий диалог в роде театрального представления, разыгрываемого обыкновенно барскими лакеями... Вот и театр доморощенный, но монолог этот смешил девок до хохоту».

ту, а на почтенных лицах вызывал лишь легкую улыбку, да и то в деревнях, что называлось прежде, вольных, т. е. у крестьян государственных» (Прил. II, Б. № 9). Сатирические и комические типы и сцены обращали на себя внимание и в «Царе Максимилиане». Так, И. С. Аксаков, видевший солдатское представление «Царя Максимилиана» в Бендерах в 1855 г., писал родным о том, что «единственные живые лица во всем представлении — доктор и фельдшер, очевидно, актеры кого-то передразнивали, так что доктор был не итальянский, а современный, российский, чиновный» (Прил. II, Ц. М., № 1).

Неизменный интерес и сочувствие зрителей вызывал атаман: «Ряженные завладели всем вниманием публики, заинтересованной как самим представлением, так равно и внешностью исполнителей представления; в атамане для нее было все полно интереса и таинственности» (Прил. II, Лодка, № 14).

Захватывали зрителей и сцены поединков, привычно сопоставляемых рассказчиками с приключениями любимых героев лубочных книг: «Около полусотни глаз было с любопытством устремлено на эту картину, которая, под влиянием представлявшихся в воображении сказочных побоищ, произвела на них столь сильное впечатление, что они (ее) предпочитали геркулесовым сражениям Бовы-королевича и Еруслана Лазаревича, побивавших сотни и тысячи людей каким-нибудь мечом-складенцом и даже метлою» (Прил. II, Ц. М., № 6).

Пожалуй, точнее других уловил и выразил величайший социальный и оптимистический, полный гуманизма пафос драмы, возвышение и преображение человека искусством народного театра Ф. М. Достоевский, видевший представление в самой необычной обстановке — сибирском остроге. Подробно описывая подготовку и ход представления, реакцию публики, писатель выделяет комические сцены и комедийный талант актера в пьесе «Кедрил-обжора», где выведен «замечательный тип слуги, в котором как-то неясно и отдаленно сказываются черты Лепорелло... Публике, видимо, любо проворство и хитрость слуги и то, что барин в дураках... Но вот он теперь один, чертей нет, барина тоже. Кедрил вылезает, осматривается, и улыбка озаряет лицо его. Он плутовски прищуривается, садится на барское место и, кивая публике, говорит полупшепотом:

— Ну, я теперь один... без барина!..

Все хохочут тому, что он без барина; но вот он еще прибавляет полушепотом, конфиденциально обращаясь к публике и все веселее и веселее подмигивая глазком:

— Барина-то черти взяли!

Восторг зрителей беспредельный. Кроме того, что барина черти взяли, это было так высказано, с таким плутовством, с такой насмешливо торжествующей гримасой, что действительно невозможно не аплодировать» (Прил. II, Б., № 3).

Итак, отношение народа к массовой культуре конца XVIII — XIX в. было весьма активным и избирательным. Развитая народная драма, сформировавшись в русле фольклорной традиции под сложным воздействием массовой городской культуры и приобретя огромную популярность со 2-й половины XIX в., сама способствовала сохранению интереса к лубку, балагану (напомним о разыгрывании «Лодки» на масленичных гуляньях), приобщению к любительским спектаклям (где играли и «Царя Максимилиана»).

Широкое распространение народной драмы свидетельствует о том, что она отвечала эстетическим запросам самых разнообразных слоев народа, составляя непременную часть праздничной жизни, которая еще в начале XX в. не только в деревне, но и в городе сохранила многие традиционные черты (святочное ряжение, свадебную обрядность, масленичные пиршества и другие обычаи, гадания, катания, посиделки с играми) (114, с. 153—201).



II. ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА НАРОДНОЙ ДРАМЫ

Идейно-эстетическая природа народной драмы характеризуется сочетанием в ее сюжетах известных в фольклоре и шире — культуре этого времени — мотивов и ситуаций, которые получили в ней иной смысл, богатый новыми возможностями и ассоциациями. Практически любой герой, элемент каждого из сюжетов народной драмы были «опознаваемы» и в то же время неожиданны в своих новых сочетаниях, связях, как элементы новой идейно-художественной структуры.

Творческий процесс эстетического освоения действительности (эстетического отношения к ней) состоял в использовании многообразных художественных элементов фольклорной и литературной традиции, а не в обработке конкретного литературного источника или источников.

Тематика и проблематика народных драм сходна с другими жанрами фольклора, но имеет и отличия, обусловленные идейно-эстетической природой, особым местом и особыми функциями в народной праздничной жизни.

Тема разбойничества широко представлена во всех жанрах фольклора — от былин до пословиц. Изобра-

жение народной вольницы, «удалых» людей многозначно связано с действительностью XVII—XIX вв. В фольклоре нашли отражение и мощные крестьянские движения Разина и Пугачева, и практически никогда не прекращавшиеся действия благородных разбойников, вершивших социальную месть (исторические и лирические песни). Разбой как форма индивидуального протеста против несправедливостей жизни часто приводил к ожесточению, полной вседозволенности, жестокости по отношению к слабым, страданиям родных (баллады).

В народной драме, обогащенной опытом фольклорных, преимущественно песенных, и литературных традиций, в осмыслении жизни разбойников также отразились события конкретной социальной действительности конца XVIII—XIX в. Разбойничество предстает в драме прежде всего как апофеоз вольности, вольной жизни, восстановление попранной справедливости. В этой жизни вне сословной иерархии человек раскрывается целиком, каков он есть.

К. Маркс в конспекте книги этнографа и историка Н. И. Костомарова «Бунт Стеньки Разина» (1858) указывает на особый характер отражения разбойничества в русском народном творчестве: «Волга на всем ее неизмеримом протяжении была поприщем «воровских» казаков. Их деяния воспевались в песнях и т. д., они не были в глазах простонародья простыми разбойниками в обыкновенном смысле этого слова, так как они проявляли свою деятельность в большом масштабе. Сами они говорят о себе в своих песнях: *«мы не воры, не разбойники — мы удалые добры молодцы»*. В воображении народном и его песнях (также и великорусских) они являются тем же, чем греческие герои, западные рыцари, сербские юнаки. «Удалой молодец» значило герой, а между тем оно смешалось со значением *разбойников*...

...Их особенно много собралось на Дону в последние годы, когда их начали особенно энергично преследовать на Руси. На Дону издавна не выдавали *гостей с его берегов*. Они кормились поденной работой или подаванием и умирали с голоду, когда на Дону были неурожай или дороговизна. И они были готовы на разбой или бунт, если найдется подходящий атаман» (1, с. 489—490).

Активное действенное начало разбойничества в на-

родных удалых песнях (87, 12, 13) и драме не только как формы протеста, но и как некоего идеала вольной жизни, как бы противостоит другим способам достижения лучшей жизни, «доли» — известным в фольклоре: путешествиям и поискам неведомых вольных земель (легенды о Беловодье, Опоньском царстве, «далеких землях»), уходу от мира (легенды о граде Китеже, духовные стихи о пустыне).

Столь же значительно и разнопланово представлена в фольклоре борьба за веру, которая представала как глубоко нравственная стойкость в убеждениях, приверженность традициям отцов и дедов, акт национального самосознания (особенно в период национально-освободительных войн), а в некоторых политических ситуациях и внутригосударственных конфликтах принимала и определенный социальный характер (раскол).

В драме она приобретает многозначный смысл в противопоставлении Максимилиана и Адольфа, защитников града Антона и его врагов (Мамая, Змеулана).

Наконец социальный антагонизм, присущий фольклору периода капитализма, наблюдаемый даже в наиболее архаических жанрах в пору их поздней жизни (22, 212, 132), не говоря уж о бытовых сказках, песнях и частушках, в драме реализуется наиболее полно и многозначно — от излюбленного фольклором комического осмеяния глупого барина до отражения в любовных коллизиях (атаман и благородная пленница).

Темы, общие для разных жанров фольклора, специфичны по характеру их реализации в народной драме, что составляет ее идейно-эстетическое своеобразие, обусловленное особыми функциями народного театра.

А. С. Пушкин в заметках «О народной драме и драме «Марфа Посадница» так сформулировал эстетические критерии народного театра: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений — для него и казни зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством... Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (напр., Филоктет, Эдип, Лир). Но привычка притупляет ощущения — воображение привыкает к

убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно — изображение же страстей и излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душою человеческою» (164, т. 7, с. 147).

Оставаясь «площадной» и приверженной занимательным и ужасным зрелищам (не забудем, что в каждой народной драме перед зрителями происходили убийства, казни, трагические узнавания и самоубийства, обречение на скитания и тюремное заключение), русская народная драма выступает уже в более сложном эстетическом облике. Необычайное и ужасное органично соединяется в ней с «жалостливым» и смешным.

Особенности сюжета в народной драме обусловлены представлениями народа о том, какие события и люди могут быть изображены в народном театре. Идеино-эстетический мир народной драматургии обладает определенным своеобразием при всем различии отдельных сюжетов между собой и общей «пестроте» драматического репертуара. Внешне он как будто несхож с повседневной жизнью народа, его трудом, социальной жизнью дореволюционной России. Но в то же время он не наделен фантастичностью былин и сказок (волшебство, фантастика как прием отсутствует), идеализирующими чертами народной лирики, где простой человек и его повседневное окружение (фон) представляли как бы в праздничном убранстве.

Отойдя от обрядовой основы (при сохранении отдельных переосмысленных элементов обрядовости, включенных в иную систему представлений) и став искусством, устная драма разрабатывает важные для народа проблемы в своеобразном художественном воплощении. Сюжеты народных драм, возникшие на стыке народных театральных традиций, литературы, драматургии и театра XVIII — начала XIX в., отличаются занимательностью, поражают воображение праздничной необычностью обстановки и одновременно злободневностью конфликтов.

Сходные процессы наблюдаются и в ранней русской драматургии, широко привлекавшей к инсценированию библейские и другие эпические сюжеты. Театральная условность позволила новому в России роду искусства возвысить свой голос в защиту гуманных идеалов «совести» и «неповинности» (168, кн. 1, с. 88).

Как и все герои фольклора, герои драмы, тем не менее, обладали особой реальностью, жизненностью, историчностью, ибо в центре внимания оказывались их поступки, намерения, действия, обладавшие наглядной убедительностью, которую Пушкин называл «истинностью происшествия».

Действия, происходившие в царском дворце, помещичьей усадьбе, разбойничьем стане, были занимательны благодаря «пышной» или просто необычной обстановке и глубоко интересны воспроизведением взаимоотношений людей, конфликтов — нарушений героями сложившихся порядков, норм, традиций, их последствий, составлявших основные события драмы.

Своеобразным центром идейно-эстетической структуры народной драмы является ее главный герой, имя которого фигурирует в названии: «Царь Максимилиан», «Атаман» (наряду с «Лодкой» в отличие от игры «Лодку спускать»), «Барин» (в отличие от игры «Барина водить»), «Мнимый барин». С ним связаны все события драмы. От него расходятся основные и дополнительные сюжетные линии, их объединяет «кольцевой» сюжет, воплощающий идейно-эстетическое содержание произведения. Действие, развиваясь последовательно, в то же время как бы «вращается» вокруг главного персонажа, являясь концентрическим.

Народные драмы объединяют мотивы, ситуации и конфликты острые, занимательные, поражающие воображение, захватывающие. Они показывают непримиримые противоречия людей в сфере социальной, государственной, семейной. Сюжет охватывает все основные ситуации жизни центрального персонажа. В разных версиях и вариантах сюжетов разные ситуации, сюжетные линии отличаются по степени обстоятельности раскрытия, но в кратчайшем, неразвернутом виде они присутствуют в каждом варианте сюжета. Об этом свидетельствуют состав действующих лиц, упоминания о них, обстоятельствах их жизни.

Основополагающими (сюжетообразующими) для каждого из произведений являются ситуации, мотивы и конфликты общественного порядка, личные, семейные же часто остаются неразвернутыми или вообще нереализованными. Однако у центрального героя всегда предполагается «личная жизнь». Женский персонаж обязателен для сюжета. Так, в традиционных вариантах

«Барина» всегда присутствует «панья», с которой он танцует, в «Мнимом барине» — жена барина (Мария Ивановна), в «Лодке» — девица, пленница, в «Царе Максимилиане» — кумерическая жена, Венера, Богиня. Семейная или любовная ситуация никогда не является первостепенной и, можно сказать, самостоятельной, но ее наличие обязательно в идейно-эстетической структуре сюжета.

Показательно, что любовная ситуация развивается в тех случаях, когда дополняет и углубляет ситуацию социальную (конфликт атамана и пленницы, недовольство разбойников, женитьба Максимилиана на кумерической богине и отказ Адольфа изменить веру).

Во многих версиях и вариантах героико-романтических и сатирических драм героиня остается нейтральной (девица из подворья, Венера, панья, барыня).

Кульминационными моментами являются противоречия и столкновения с социально-враждебной силой или близкие к ней: барин и слуга, барин и староста («Мнимый барин»), барский суд и покупка «удивительных» людей («Барин»), плавание разбойников и нападение на барскую усадьбу («Лодка»), конфликт царя с сыном и нападение иноземных врагов («Царь Максимилиан»).

В каждой из драм есть сцена торжества и веселья, связанная с благополучным решением важной или опасной для центрального персонажа ситуации: угощение присутствующих и веселая пляска («Барин»), комическая пляска слуги («Мнимый барин»), пополнение шайки разбойников и пирушка («Лодка»), победа над Мамаем, спасение града Антона и прославление Аники-воина («Царь Максимилиан»). Таким образом, в каждой из драм присутствуют четыре основные сюжетные линии, включающие общественные, социальные, семейно-любовные и празднично-торжественные ситуации. В больших драмах есть и побочные сюжетные линии комических персонажей, а также персонажей-рассказчиков о своих похождениях, приключениях.

Сложная структура народной драмы призвана удовлетворить интерес к занимательному, необыкновенному, социально значимому и в то же время к обыкновенному в общечеловеческом смысле. Поэтому она широко и свободно использует повествовательные (эпические) мотивы путешествий, странствий, поисков, ожиданий, пере-

дачи вестей наряду с драматическими эпизодами столкновений, встреч, поединков, казней, самоубийств, трагических узнаваний, а вместе с тем и обычные события, и поступки — сватовство, венчание, похороны, но в необычных обстоятельствах.

Как правило, персонажей разделяют большие расстояния, что отражено в их речах, репликах, песнях. Барин ожидает прибытия старосты с докладом о положении дел в его далеком поместье, где он давно не был. Атаман как бы издалека появляется перед зрителями, облюбовывая себе новое место для стоянки, лагеря, а затем отправляется в поход, едет на тройке на свидание с девицей. Царь Максимилиан долго отсутствует, ожидают его прибытия, возвращения из поездки, сам он ожидает появления (иногда поимки) сына, к нему прибывают послы из далеких враждебных стран, он посылает «перстень и пакет» с предложением выйти за него замуж к царице другой веры (земли). Смертельно раненный на чужбине воин просит передать весть о нем жене в родные края.

Все это призвано заинтересовать зрителя, держать его в постоянном напряжении, ожидании (хотя ему могли быть известны, как и были в большинстве случаев, дальнейшие события драм).

И в полном соответствии с эстетикой занимательного и неожиданного возникали персонажи, рассказывающие о своей необычайной и занимательной судьбе, на первый взгляд никак не связанной, а по существу оттеняющей, дополняющей судьбу главных персонажей драм (пришелец, егерь или новый разбойник в шайке, еврей, гусар, казак). Их намерения, поступки, как и других второстепенных героев, действующих в соответствии со своей профессией (кузнец, портной, доктор), не развернуты, сосредоточены в повествовательном монологе (иногда песне) или однократном действии. Они несут в сюжете не событийную, а скорее эмоциональную — комическую или лирическую — нагрузку.

В содержании драм нет ничего обыденного, есть только необычное и волнующее, «истинные происшествия», вызывающие ужас, жалость или смех. Постоянны только придворный церемониал, распорядок в шайке, имении помещика, призванные оттенить необычность происходящего, ограничить динамику статикой, нагнетание действий — неизменностью ритуала. Нельзя

сказать, что такое сочетание было исключительным, встречающимся только в драме. Так, В. М. Гацак указывает, что «сюжетика гайдуцких эпических песен характеризуется в итоге не только героическим, но и значительным авантурным и сатирическим началом» (63, с. 176).

Предварительная систематизация материала (185) позволила выявить устойчивые версии и сюжетно-композиционные типы традиционных народных драм, различаемых по характеру основного конфликта. Уже в отдельных высказываниях писателей находим утверждение единства ее замысла, постоянства передаваемых по традиции понятий. Ф. М. Достоевский так писал по поводу виденного им в остроге представления народной драмы: «Я верить не хочу, чтоб все, что я потом видел у нас, в нашем острожном театре, было выдуманно нашими же арестантами. Тут необходима преемственность предания, раз установленные приемы и понятия, переходящие из рода в род и по старой памяти» (88, с. 546). И вместе с тем Достоевский отмечал, что в каждую из пьес актеры «положили своего. Почти каждый актер импровизировал от себя, так что в следующие вечера один и тот же актер одну и ту же роль играл несколько иначе» (88, с. 560). Преемственность народного представления, о которой говорит Достоевский, есть не что иное, как традиционность замысла, идейно-эстетической структуры, сочетаемая с импровизационным изменением частных элементов. Она была угадана писателем в одном спектакле.

А. А. Блок, познакомившись со всеми известными к тому времени вариантами «Царя Максимилиана» (в связи с подготовкой к печати сводного текста В. В. Бакрылова), также отмечает цельность драмы, ее «вечную основу». Уяснить объем и полноту «вечной основы», «раз установленных понятий» — значит рассмотреть жанровую структуру драмы, общую для всех ее сюжетов и вариантов, необходимость для реализации замысла всех ее содержательных элементов, строгую взаимобусловленность всех элементов поэтики.

Обычно при толковании смысла («идейного содержания») драм во внимание принимались лишь особо значимые части драмы, например основной конфликт Максимилиана и Адольфа, нападение на барскую усадьбу в «Лодке» и т. д. Между тем вся полнота содержания народного драматического произведения несводима к

одной сюжетной линии. Варианты народных драм дают возможность разграничить не только традиционные и нетрадиционные образования, но и завершенные и незавершенные идейно-эстетические структуры.

САТИРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ

Сатирические пьесы «Барин» и «Мнимый барин», возникшие на фольклорной основе почти без влияния книжной традиции, принципиально отличаются от сатирических сказок, народных игр и сенок на сходные сюжеты.

Если в бытовой сатирической сказке цепь эпизодов — проделок и надувательств шута, слуги, мужика, работника, — иногда мотивированная в начале сказки (придирки барина к ответам мужика, или его жестокость, жадность, любознательность и др.), каждый раз завершается посрамлением барина, а в святочном ряжении «барин» предстает один какой-то эпизод, диалог с участием этого персонажа, то в драмах сатирическое осмеяние осуществляется через действия (намерения действовать) самого осмеиваемого персонажа. Барин рассуждает просителей, покупает у купца быка и коня, затем «удивительных людей», в конце угощает присутствующих и танцует с паньей.

В драме все действия барина предстают в комическом виде: барский суд превращается в рассмотрение комических (эротических) просьб парней и девок, мужей и жен уладить их любовные и семейные дела, покупка коня и быка — комическим их осмотром и торгом, покупка «удивительных людей» — комическим испугом барина перед измазанными в саже, плюющими парнишками.

Цельность идейного замысла в «Барине» не привела к завершенности идейно-эстетической структуры, что проявляется в неравноценной реализации сюжетных линий. Первая из них — «барин — просители» имеет игровой характер, и ее завершение зависит, как правило, от числа просителей из присутствующих ряженных фофанцев. В центре внимания оказываются сами просьбы, сцена оборачивается «сатирой на местную жизнь и нравы, иногда очень злой, порой жестокой» (152, с. 115). Наказание (битье) назначает и осуществляет откупщик.

Вторая сюжетная линия «барин—купец (откупщик, купчина)» имеет два аналогичных эпизода — продажу-покупку коня и быка, причем и в первом, и во втором случае запрашиваемая цена включает не только «сто рублей деньгами», но и «пробирающие» жителей села, выделяющихся какими-либо физическими недостатками или пороками (152, с. 116). Именно этот момент Ончуков назвал «жестоким сатирой».

В особую (третью) сюжетную линию следует выделить «покупку-продажу «удивительных людей». В ней действуют барин, откупщик и, как и в первой сцене, ряженные фофанцы, «полдесятка или семеряга парнишек лет по 12-ти, лица в саже». Сцена имеет, как и первая, игровой характер, она, по существу, представляет собой пляску и кривлянье ребятишек, только в нижмозерском варианте речь идет об их цене. На вопрос: «Дорого ли стоит?» — откупщик отвечает: «А так как барин хорош, то отдам за две рюмки водки» (Б., № 2) *.

Интерес к «удивительным людям» (карликам, гигантам и т. д.) широко отразился в лубочных картинках, например распространенном в конце XVIII — начале XIX в. сюжете «Люди дивные, найденные Александром Македонским» (170, т. 2, № 298).

Последняя, четвертая сюжетная линия «барин — панья» содержит требование барином угощения (водки), а также пляску барина с паньей под песню «Во лузях» (170, т. 5, № 209 А, 112). Такие пляски, как известно, были весьма характерны для ряжения, разнообразные пары широко представлены в лубке и балагане. Барин обращается с требованием «Ей, малой, подай водки алой» не к действующему лицу, а как бы «в пространство»: «Кто-нибудь из фофанцев идет и несет бутылку воды» (Б., № 1). В варианте № 2 диалог с неким парнем из публики разрастается, речь идет о поисках бутылки «на постое» (то есть в поставе), затем барин «угощает» присутствующих, брызгая водой на публику.

Главными действующими лицами этой комедии считали Барина, Откупщика, Панью и Коня (который одновременно был и оповестителем о начале представления). «Удивительные» люди и фофанцы были актив-

* Здесь и далее указывается № варианта в Приложении I: Б. — «Барин», Мн. б. — «Мнимый барин» и т. д.

ной игровой частью публики. Исполнителей главных ролей брали обыкновенно из разных «четвертей» селения — «чтоб никакому концу села не обидно было» (152, с. 114).

Итак, пьеса «Барин» имеет отчетливую четырехчастную структуру, с законченными сюжетными линиями, близкими игре — участием в качестве действующих лиц любого числа «фофанцев» из публики и, главное — разноразличностью сатиры, заставляющей предполагать неорганичность и незавершенность слияния комического ржания с социальной идеей осмеяния барства.

Драма «Мнимый барин», многообразно связанная с фольклорной традицией высмеивания глупого барина и изображения проделок его хитрого слуги и одновременно рукописной повестью XVII—XVIII вв. — сатирой на оскудевающее барство (Прил. II, Б., № 8, 9, 12—16), с забавными лубочными картинками конца XVIII — начала XIX в., балаганной пьесой (Прил. IV, № 24), являет пример уже законченной идейно-эстетической структуры в жанре (жанровой разновидности) сатирической народной драмы. Сюжетные линии несут в ней большую нагрузку, они лишены игровой незавершенности, состав действующих лиц твердо обозначен, словесный текст более развернут, хотя еще в значительной мере импровизирован.

Центральный персонаж драмы — мнимый (голый) барин заявляет о своих намерениях в сценах — диалогах с женой (или о жене), трактирщиком, слугой, старостой. В некоторых вариантах развернута сюжетная линия «барин — трактирщик» (Мн. б., № 3, 10, 14, 22), обнаруживающая полную нищету барина, который не может заплатить за обед. В таком же виде встречается эта пьеса в контаминации с «Лодкой» (Лодка, № 36). Текст этой сцены частично совпадает с лубочной картинкой XIX в. «Голь на выдумки хитра» (ГМИИ № 34333, 1858 г.), представляющей разговор франта с половым, который заканчивается требованием принести бесплатного хлеба и подливки вместо дорогостоящего обеда.

Сюжетная линия «барин — слуга» демонстрирует оскудение барского городского дома, в котором перевелись все запасы. А. Л. Щеглов считал сходную сцену пьесы «Кедрил-обжора» (где остаток припасов унич-

тожает слуга) восходящей к лубочной книжке и картинке того же названия (217, с. 85—86). В известных нам коллекциях такой картинки не найдено. Однако очень популярной в лубке, по свидетельству Д. А. Ровинского, была близкая по теме «Сказка о хозяине и работнике» в 8-ми картинках, относящихся к концу XVIII — началу XIX в. (170, т. 1, № 60).

Сюжетная линия «барин — староста» в большинстве вариантов разработана более подробно (Мн. б., № 1, 2, 5 и др.), диалог бытовал отдельно и включал большой набор комических реплик, популярных и в бытовых сказках. Важно отметить, что в основе эта сцена, возможно, восходит к обычаю старост и управляющих ежедневно докладывать помещику о хозяйственных делах. В конце XVIII — начале XIX в. этот обычай превратился в некоторых поместьях в своеобразный ритуал, например у видного вельможи Василия Головина. Впоследствии возникли пародии на такого рода доклады (Прил. II, Б., № 4) *.

В народной драме эта сюжетная линия включает мотив популярнейшей лубочной картинки «Опись приданого» (170, т. 1, № 137, 139—144; ГМИИ № 33696, 1871 г.), с которой у нее есть текстуальные совпадения, например: «На дворе скота петух да курица, а в поставе — грош да медная пуговица». Изображение мнимого достатка при помощи оксюморона встречается и в приговорах балаганных дедов, и в популярных эстрадных куплетах конца XIX в., по мнению И. Л. Щеглова, «перекочевавших с народных листков на народные подмостки» (217, с. 14—16).

Во многих текстах дореволюционных и советского времени (Мн. б., № 8—17) сюжетные линии «барин — слуга» и «барин — староста» оказались совмещенными, линии «барин — трактирщик» и «барин — барыня» остались нереализованными (жена упоминается в диалоге барина со слугой или старостой). Социальный смысл драмы обнаруживается в конце и содержит угрозу барину (Мн. б., № 3, 4, 8). Сама расправа часто приобретает комический характер: слуга уезжает верхом на барине (Мн. б., № 4).

* В. Д. Кузьмина, указавшая на этот факт (119, с. 66—69), не разделила сюжеты драм «Барин» и «Мнимый барин».

Таким образом, все сюжетные линии идейно-эстетической структуры драмы «Мнимый барин» подчинены замыслу разоблачения и осмеяния барина, с которым связаны все комические ситуации забавных лубочных картинок, народной сказки, сатирической повести.

«ЛОДКА»

Народная драма «Лодка» формировалась не просто стихийным путем постепенного (более или менее удачного) усложнения песенной инсценировки «Вниз по матушке, по Волге». Известно, что такая игра-инсценировка существовала параллельно драме, однако развитая драма далеко отстоит от нее по идейно-эстетическому замыслу и структуре. Один из первых публикаторов и исследователей «Лодки» В. О. Михневич справедливо писал: «Ее не следует смешивать с одной, забытой теперь «господской» забавой, имевшей место на холостяцких пирах студентов, помещиков, военных и у цыган, где тоже фигурирует лодка и именно при хоровом исполнении песни «Вниз по матушке, по Волге» (140, с. 423). Далее В. О. Михневич высказывает характерное неприятие позднего фольклора: «Хотя описываемая здесь игра есть тоже, в сущности, драматизированная — «Вниз по матушке, по Волге» и носит на себе отпечаток некоторой книжности и пошлой искусственности, но она существенно разнится от вышеупомянутой «господской» забавы гораздо большим драматическим развитием, большей сценичностью и несомненным присутствием чисто народного творчества, только уже новейшей припорченной формации» (140, с. 423).

В центре драмы — атаман разбойничьей шайки, ватаги, которого мы застаем в момент снаряжения и осуществления очередного водного похода (постройка лодки, плавание и разговор с есаулом об опасностях пути). Лишь в части вариантов первой версии (№ 1—16) содержание ограничивается плаванием и «причаливанием» к берегу (встреча с девицей) или нападением на усадьбу и расправой с помещиком, в чем обычно и видят единственный смысл пьесы (110, с. 145; 50, с. 40; 27, с. 25—26).

Между тем для идейно-эстетического замысла драмы не менее важны и другие эпизоды, в центре которых —

атаман, ибо драма о нем. Это он принимает в шайку единомышленника, судьба которого (обычно менее удачная) повторяет его собственную. Проповедуя аскетизм (а иногда и жестокость), он влюбляется в девушку-пленницу. Между основными событиями (опасное плавание, пополнение шайки, появление пленницы, нападение на усадьбу), образующими четыре сюжетные линии, происходят менее значительные, повседневные действия, представляющие собой второстепенные сюжетные линии, связанные с второстепенными персонажами,— отчет о добыче, различные увеселения и т. д.

В самом деле, действия драмы концентрируются вокруг центрального героя, его взаимоотношений с есаулом, с прищельцем, егерем или другим персонажем, приход которого в шайку знаменует ее укрепление, подтверждает правоту и привлекательность образа жизни разбойников.

Есаул часто оказывается посредником в отношениях атамана с пленницей (приводит ее, сторожит и т. д.) и помещиком, хозяином усадьбы (являясь к нему как вестник о приближении отряда). Любовная ситуация, разрабатываемая с разной степенью подробности, всегда касается лишь взаимоотношений атамана и девицы, у нее часто появляются защитники (жених, офицер). Нападение на усадьбу всегда наиболее значимый и в действиях драмы единственный социальный поступок (хотя в рассказах персонажей речь идет и о других нападениях).

Сравнивая содержание «Лодки», в которой с разной степенью подробности реализуются названные четыре сюжетные линии, с лубочной литературой о разбойниках, мы видим определенные соответствия.

Из лубочной литературы с ее историческими и романтическими (биографическими) экскурсами в народную драму попали только те мотивы, сюжетные линии, которые отвечали замыслу создателей драмы — показать значительность, опасность и одновременно социальную справедливость разбойничьего дела, его атмосферу свободы, подлинного товарищества и удачливости. Поэтому увеличение числа персонажей, побочные конфликты между разбойниками и атаманом, атаманом и есаулом в большинстве вариантов не осложняются интригами, предательством.

Сравнение вариантов и версий «Лодки» позволяет

сделать вывод о разной степени полноты идейно-эстетического содержания в них, разной степени разработки сюжетных линий. В начало пьесы всегда выносятся наиболее значимая ее часть. Однако в любом варианте существует каждая из четырех сюжетных линий, которые вкпе представляют существенные внешние и внутренние проявления и обстоятельства жизни разбойничьей вольницы.

Очень значительна и часто насыщена социально-политическими ассоциациями сюжетная линия «атаман — есаул». Диалог этих персонажей во время плавания позволял прямо или обиняком, иносказательно назвать многих народных притеснителей, а в иных случаях и иноземных врагов. Тут и воеводы: татарский (№ 1), французские (№ 25), турецкая колонна, воевода (№ 26, 46). Во всех случаях на реплику есаула «вижу колоду» слышится в ответ:

Какой там черт — воевода!
Будь там сто или двести —
Всех их положим вместе! (№ 18)*

Какого там воеводу! Мы сами цари!
Мне хоть будь двадцать тысяч
французского регулярного войска
и то не боюсь. (№ 44)

Именно в связи с плаванием героев «Лодки» становилась возможной связь этого эпизода с походами Ермака, разинским движением. Их имена вносились в текст (см. № 8, 9, 10, 20, 22, 23, 34, 40, 46), как и имена их известных и неизвестных сподвижников, иногда вымышленных героев лубочных романов (Прил. III) — Иван Хлопко (№ 29), Буря, Черный Ворон, Владимир Железный и т. д. (№ 4, 12, 38, 41, 47).

Но даже большой знаток и внимательный собиратель и исследователь народной драмы Н. Е. Ончуков вынужден был признать, что имя и деятельность Степана Разина в народной драме известных ему записей не определяют ее содержания и в тех случаях, когда Разин упоминается: «В моем варианте (имеется в виду «Лодка» № 19.— Н. С.) Степан Разин только значится,

* Здесь и далее после цитат указаны номера вариантов сюжета по Приложению I. Страницы не указываются, так как формулы в тексте неоднократно повторяются.

но он не атаман и даже не первый разбойник, идет за Ванькой Каином, который никогда разбойником не был. Это был городской авантюрист» (153, л. 5). Ончуков объясняет этот факт тем, что на Севере у зрителей утратилось чувство исторической правды, поскольку движение С. Разина не затронуло Архангельской области. Автор смог выявить лишь немногие мотивы разинского фольклора в некоторых вариантах драмы («на стене лодку написал и из тюрьмы убежал», длина лодки «От Москвы до Астрахани», фраза: «Я их не боюсь, сам в столичные города заберусь»), что дает основание пересмотреть вывод В. Н. Всеволодского-Гернгросса о том, что разбойничья драма повествовала об отважной деятельности Степана Разина. По мнению Всеволодского-Гернгросса, Разин становится героем драмы с 70-х гг. XVII в., и более того, в «Лодке» описывается астраханский поход Разина (60, с. 38—79). Это суждение противоречит фактам, не находит опоры в материале, игнорирует идейно-художественную природу драмы, не отражающей непосредственно исторических событий, но способной в определенных случаях приобретать злободневный смысл.

То же можно сказать и о соотношении содержания «Лодки» с деятельностью Ермака. Всеволодский-Гернгросс подробно рассматривает вариант драмы под названием «Атаман Буря», в котором есть сцена встречи Ермака с татарами («Лодка», № 41).

Сравнение всех вариантов показало нетипичность этого варианта, близкого к разбойничьим пьесам литературного происхождения, сориентированного на один источник — драму Н. А. Полевого «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь» (156), и ее многочисленным воспроизведениям в балаганных театрах (Прил. IV, № 26, 27, 28).

Сюжетная линия «атаман — помещик», завершающаяся появлением разбойников в усадьбе богатого помещика, при сравнении вариантов обнаруживает неоднозначность смысла. Призыв «жги-пали богатого помещика» встречается в немногих вариантах (№ 9, 10, 18, 31, 40, 41), причем это преимущественно донские варианты поздней записи. В большинстве вариантов «ребята» «приворачивают» к усадьбе, так как у них «бока подвело», их встречает девица с угощением, нападение имеет шуточный характер, комический диалог заверша-

ется угощением разбойников и качанием хозяина (№ 1—16, 12, 17, 33 и др.). Образы богатого помещика и хозяина избы в некоторых вариантах как бы совмещаются. Особенно наглядно это проявляется в записи Ончукова (№ 19). После обычного разговора есаула с помещиком («рад как чертям — как милым друзьям») следует такой конец:

Е с а у л. Пить, кутить, жечь, палить, ломать, ковырять!
Бери нашего хозяина на ура.

(Подымают хозяина дома на руки, качают и поют.)

Ш а й к а. Ты наш хозяин, мы тебя любим,
Вечного друга.
Вечный друг, вековечный друг,
Сколько будет попить, погулять, повеселиться?

(Хозяин обещает им водки.)

Подобная игровая концовка и тема угощения, «пира на весь мир» более органична для драмы, часто завершающейся коллективной пляской, песней. «И пошла пляска, скачка и комедь» (№ 39). В. Ю. Крупянская усматривает в чествовании хозяина приуроченность представления ко времени святок (115, с. 273). Однако дело, очевидно, не только в этом. Подобный поворот сюжета больше соответствует пафосу драмы — утверждению радости, праздничности вольной жизни разбойников, подвергавшихся опасности во время плавания.

Рассмотренные сюжетные линии народной драмы соответствуют популярнейшей лубочной картинке, изображающей плывущую по волнам лодку с гребцами. По середине возвышаются фигуры атамана и есаула. На берегу виден дом (усадебная постройка) и стоящая у ворот девица с подносом в руке. Текст картинки — песня «Вниз по матушке, по Волге» (ГИМ п. 670 — 2 экз., ГБЛ, ЛБ—102 — 2 экз.; ГМИИ № 34154, 48668). Этому же соответствуют и следующие сюжетные линии «атаман — пришелец», «атаман — девица (пленница)». Они представляют собой не только дань литературной романтической традиции, но и выражение народных взглядов, известных и по другим жанрам фольклора разных народов. Можно сказать, что они сотканы из наиболее



Въ нѣтъ поматушки поволги въ низъ
 Поширокому раздѣлю въ оушечалася.
 Погода погодушка верховалъ волновалъ
 Нечая въ волнахъ невидѣно только видно
 Аду лодку прасад лодичка
 Краснѣтъ каней парусъ вѣлѣтъ
 Вытрѣскашъ шипы парусовъ
 Кулачки тѣ дилѣнѣтъ
 Самъ Хозяинъ вѣсмерѣе жокъ ричивалѣ
 Кдѣтѣе въ чернѣхъ вархѣнѣхъ картур

Кдѣтъ вѣсмерѣтъ Хозяинъ
 Приударишъ та ричивѣ въ низъ
 Поматушки поволги цоширокому
 Раздѣлю иъ Катеринѣному подварѣ
 Какъ Катерина
 Нѣсправѣдѣ кичѣтъ
 Нѣсправѣдѣ кичѣтъ
 Такую рѣчь говорѣтъ
 Нѣсправѣдѣ Хозяинъ въ чемъ
 Сидѣла въ томъ жѣлѣтъ

Вниз по матушке, по Волге. Литография (М., 1878). В литографии
 П. А. Глушкова. ГБЛ

популярных мотивов мирового «разбойничьего» фольклора и литературы, преобразованных в народной драме, полных обаяния и глубокого смысла.

Уход в разбойники в исповедях атамана, есаула, прищельца выступает как протест против социальной несправедливости, следствие сиротства и обездоленности. Он известен по народным преданиям о разбойниках. В лубочных романах и пьесах такие исповеди были обязательным эпизодом, в некоторых из них причиной ухода оказывалось вражеское нашествие, разорение деревни, дома, гибель семьи, похищение невесты и т. д. В поздних вариантах монолог-исповедь часто представляет собой фрагменты поэмы А. С. Пушкина «Братья разбойники».

В монологах есаула, атамана, прищельца, ритуале приема в шайку, следующей за этим пирушке звучит

мотив разбойничьей «воли». Характерно, что в русских народных картинках существует сюжет разбойничьей пирушки у костра (ГИМ п. 670 — 2 экз., 1875), эта же картинка является центральной в листе с текстом «Братья разбойники», отмеченном у С. А. Клепикова. В собрании ГИМ народная картина называется «Шайка разбойников атамана Радича, или Черного ворона поет песню». Под гравюрой 1846 г. напечатан текст песни «За Уралом за рекой казаки гуляют». Этот же сюжет популярен в польских и словацких картинках на стекле (44, с. 144—145; 227, № 169).

П. Г. Богатырев пишет о том, что в словацких рассказах о Яношике (как и в рассказах других народов) «много захватывающих сцен, которые, как нам кажется, просятся на картину. Между тем все или почти все народные картины на стекле о Яношике написаны на один сюжет; изображают полную радости и веселья сцену принятия в яношиковскую дружину нового сотоварища» ... «момент наивысшего выражения свободы, удали, силы и радости Яношика и его дружины» (44, с. 144—145). П. Г. Богатырев объясняет это тем, что народное сознание не мирилось с поражением Яношика, хотело видеть его дело продолжающимся, удачным, подобные мотивы поддерживали веру крестьян в победу начатой борьбы. Ощущение радости, свободы и воли выражено, на наш взгляд, и в «Лодке». Такому настроению соответствует и характер адаптации поэмы А. С. Пушкина «Братья разбойники» в монологах героев народной драмы. Сравнивая пушкинский текст с ее фрагментами, мы находим во многих вариантах обязательный эпизод — рассказ разбойника о пирушке в харчевне и начало поэмы — сбор шайки у костра.

Не стая воронов слеталась
На груди тлеющих костей,
А сбиралась шайка удалая за Волгой вкруг огней.

.....

Вдруг завидели в харчевне горящие свечи.
Туда катим, туда летим,
Смело поспеваем,
Стучим, гремим, хозяйку вызываем,
Пьем, гуляем, к себе красных девушек ласкаем
И все даром, не за копейку. (Лодка, № 2, 17, 19, 24, 35, 38,
39, 42, 44, 45; Разб., № 1)

Поскольку тексты драм, как и фрагменты поэмы, не

заучивались наизусть (все тексты имеют расхождения), можно предположить общие идейно-эстетические предпосылки выбора одних и тех же отрывков. Весьма интересно и психологически точно наблюдение П. Ф. Якубовича, читавшего в ссылке арестантам пушкинскую поэму:

«...Я взял один из томиков Пушкина и раскрыл «Братьев-разбойников». Все немедленно стихло. Я начал: «Не стоя воронов слеталась... Какая смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний...»

— Это про нас! — закричало сразу несколько голов. Все лица оживились и приняли разудалое выражение.

«...Зимой, бывало, в ночь глухую... Летим над снежной глубиной».

При этих словах некоторые из арестантов пытались пуститься в пляс.

«...Туда, к воротам и стучим... И красных девушек ласкаем...

— Это как я же, значит, на Олекме с Маровым действовал, — знай наших!»

В конце поэмы было мало, конечно, веселья: облако грусти и задумчивости отуманило на минуту лица даже моих бесшабашных слушателей. Но это длилось минуту только именно. Тотчас же все опять развеселились и принялись восхищаться началом рассказа» (220, с. 207).

С этим же оптимистическим мироощущением связано, очевидно, и введение в целом несвойственных народной драме и картинке (в отличие от русских и словацких преданий о разбойниках) фантастических черт: гиперболизации силы, неуязвимости, чародейства героев. Пожалуй, в драме такой элемент единственный. В рассказе об избавлении из тюрьмы герой говорит: «Я на стене лодку написал и оттуда убежал» (Разб., № 1; Лодка, № 19). Смерть одного из братьев в вариантах драмы часто превращается в рассказе пришельца в трагикомический фарсовый эпизод (см. Лодка, № 19, 24).

Неразвитость в народной драме (ее традиционных вариантах) эпизода разлада в шайке, иногда возникающего как мотивировка предстоящего похода или смены атамана (недовольство праздной жизнью, отсутствием добычи и еды), также обусловлена замыслом. Для лубочной литературы о разбойниках эта ситуация очень характерна, а в народной драме встречается преиму-



Вниз по Волге. Внизу под картинкой помещен текст песни «Вниз по Волге реке» (М., 1896). Цветная литография. В хромофотографии М. Т. Соловьева

щественно в нетипичных вариантах (№ 2, 16, 25, 39, 43, 44).

В группе вариантов, составляющих третью версию «Лодки» (Прил. I), важное место принадлежит сюжетной линии «атаман — девица». Если в первой и второй версиях эта линия неразвернута, сводится к встрече с девицей (Дуняшей, Анюшей) у ворот подворья, традиционному угощению («стакан водки выносила») в духе народной песни, а иногда и отказу девицы (№ 5) и даже отравлению героиней атамана (№ 16), то в вариантах третьей версии она детально разрабатывается. Материалом для создания их послужили лубочные романы и пьесы, однако характер использования их своеобразен. Если в центре внимания романов о разбойниках оказывалась судьба девушки, изображалась ее жизнь до пленения, ее переживания и прочее, то в драме главное — противопоставление любви делу («нас на бабу променял»), социальный антагонизм, невозможность любви по принуждению (№ 25 и др.). Иногда происходит совмещение песенной и лубочной концовки (№ 36).

В собраниях ГИМ и ГМИИ среди поздних народных картинок находим хромофотографии 1877 г. с текстом песни «Что затуманилась, зоренька ясная» (ГМИИ № 34229; ГИМ п. 670 — 2 экз.). На картинке изображена пещера, убранный коврами, уставленный сундуками. Атаман в роскошном наряде предлагает плачущей девушке в костюме боярышни связку жемчужных бус, красноречивым жестом объясняя, что все богатства будут принадлежать ей. Поза девушки и ее взгляд выражают непокорность. В соответствии с этим замыслом формировался сюжет, отбирались и осмысливались литературные и фольклорные мотивы.

В. Н. Всеволодский-Гернгросс, не учитывая влияния лубочной драматургии, прозы и картинки, выводит группу вариантов «Лодки», относимых нами к третьей версии, непосредственно из замысла и фрагментов неосуществленной поэмы А. С. Пушкина «Разбойники», где фигурирует плачущая девица, захват на корабле новой пленницы (купеческой дочери), ее сумасшествие, предательство атамана есаулом (60, с. 70—73), предполагая одновременно знакомство поэта с какой-то ранней редакцией драмы: «Итак, наиболее вероятным нам кажется, что Пушкин был знаком с ранней редакцией «Лодки», положив ее в основу своей поэмы и усложнив дополнительными мотивами. Это произошло в 1821—1823 годах. В таком виде поэма дошла до народных масс, которые использовали ее при создании новой редакции «Лодки» (60, с. 77).

Обращение к лубочной литературе явно свидетельствует о том, что Пушкин именно оттуда почерпнул все романтические коллизии задуманной им поэмы. Однако осуществил он лишь один пункт плана — история двух братьев, пояснив после выхода поэмы, что в основе ее лежит «истинное происшествие», подлинный случай (164, т. 3, с. 397—398). Естественно предполагать, что поэт предпочел «жизненный» романтизм и исключительную ситуацию лубочным, уже превратившимся в своеобразные штампы.

Подобное толкование не снижает социальной остроты драмы, а углубляет и расширяет его. Оно соответствует народному мировосприятию, отвечает идейно-эстетической функции представления, призванного внушить не мысль о необходимости грабить и убивать, «жечь и палить», но веру в справедливость и необхо-

димось свободы и воли, в победу в начатой борьбе, удачливость вопреки подстерегавшим опасностям и трудностям, внутренним противоречиям и конфликтам.

Представляется неполным и неточным толкование смысла «Лодки» П. Н. Берковым: «В глазах народа в XVII—XVIII веках разбойники — это мстители за его угнетенное положение... Если в «игрище о барине» слуга Афонька и староста, не имея возможности порвать социально-экономическую связь с барином, только издеваются над ним, то в «Лодке» разбойники жгут и палят усадьбу помещика, с презрением говорят о помещике и проявляют, хотя и в жестокой и грубой форме, свой резкий протест против существующих порядков. Именно поэтому «Лодка» пользовалась таким огромным распространением и была столь многообразно разработана» (27, с. 24). Социальный принцип, к которому П. Н. Берков сводит формирование сюжета, распространяется им и на комические эпизоды, в которых он видит показ «экономической и социальной деградации дворян-помещиков в эпоху разложения феодально-крепостнических отношений», а в гибели героини — «указание на то, что подобные явления могли иметь место только в дворянской среде как результат распутной жизни помещиков, как своего рода возмездие за их разврат» (27, с. 26).

«ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН»

Народная драма «Царь Максимилиан» по праву считается вершиной драматического творчества русского народа. Ее содержание представляется очень значительным, а воплотившая его идейно-эстетическая структура более сложной по сравнению с другими народными драмами. Именно поэтому привлекавшее наибольшее внимание исследователей произведение не было проанализировано с точки зрения цельности и единства его замысла. В драме неправомерно выделяли «ядро» — конфликт Максимилиана и Адольфа, возводя его к разным (тоже единичным) источникам, и позднейшие наслоения, «затушевывающие смысл».

Можно сказать, что в дореволюционной и ранней советской литературе о «Царе Максимилиане» наиболее справедливой и глубокой оказалась конспективная статья А. Блока 1919 г. (35, т. 6, с. 480—482), излагав-

шая главные мысли его доклада, посвященного сводному тексту драмы, составленному В. В. Бакрыловым, из известных ему 19 опубликованных вариантов драмы*. Текст сводного варианта потерял свою научную ценность, поскольку А. Ремизов уже не придерживался бакрыловского принципа «от себя не добавлено ни слова». Уравняв себя в правах с народным исполнителем, он пишет: «Ходя по своду Бакрылова, летая пчелой по записям... ставил я себе задачу: выброшу вон казарму и все, что с ней казарменное от выправки и козыряния до орденов и тех особых словечек спертых и каких-то гнусных, казарменных, — ни к чему это... Выброшу я казарму, выделю хор — глас и суд народа (в тексте это обозначено «в хоре волнение и жалоба». — Н. С.), а у чудил возьму все, что вызовет смех, потому что чудно, а не то, что гоже на дурака и простеца, приглушу «пузырный звук» — стыдно за человека и жалко его, нехорошо! — а с «пузырным звуком», рыг, ик, чох, в словах ясно выговорю гугню, заменю затасканное... и выпущу гулять по сцене щечавого чертенка: колдуй, черти, чуди!» (169, с. 117—118). Программа обработки «Царя Максимилиана», как видим, вполне соответствует принципам фольклоризма А. Ремизова. Для нас важно другое — она исходила из осознания единства замысла и цельности эстетической структуры драмы. И в этом отношении взгляды А. Блока и А. Ремизова совпадают.

Для изучения специфики народной драмы конспективную статью А. А. Блока можно сравнить лишь с заметками А. С. Пушкина об эстетической природе народного театра. Блок пишет, что к пьесе «до сих пор подходили однобоко, с точки зрения ее текучих элементов (наслоений, влияний и прочее), совсем не замечая ее вечной основы». Поэт характеризует драму как «исключительно интересную и значительную» и выделяет ее основу: «Содержание пьесы в кратких чертах (очень цельная, глубокая пьеса с массой веселых и забавных вставок). Много наслоений русской истории.

* Текст этот, как и исследование В. В. Бакрылова, которое должно было составлять научный аппарат издания, не увидели света в предполагаемом виде. В 1920 г. «Царь Максимилиан» по своду В. В. Бакрылова издан под претенциозным названием «Театр Алексея Ремизова» с его столь же претенциозным послесловием «Портянка Шекспира» (169).

Два века... Русский царь венчается на царство, садится на престол и обручается с богиней Венерой. Его непокорный сын Адольф начинает бунтовать против него. Сначала он не хочет менять православной веры на языческую (отголоски раскола), потом — уходит к разбойникам (Волга, пугачевщина), потом — соглашается бросить христианскую веру и велит созвать скоморохов...» Блок улавливает в «Царе Максимилиане» связь с другими сюжетами — «Иродом» (вертеп и кукольный театр), «Лодкой» и «Шайкой разбойников», «то есть все созданное народом в области театра» (35, т. 6, с. 480—481).

Исходя из представления о внутреннем единстве драмы, и А. Блок, и А. Ремизов выделили ее основные идейно-эстетические доминанты, сюжетные линии, ее многозначную связь с русской историей и вольнолюбивыми устремлениями народа: «Поставленным нами двум основным условиям (романтизм и личность) пьеса удовлетворяет (речь идет о пригодности пьесы для народного репертуара. — Н. С.): 1) романтический элемент большой, 2) Адольф, с одной стороны, носитель массового сознания, с другой — в нем личные черты (царевич Алексей, сын Петра, бунт личности — раскольников, разбойный, революционный).

Наконец, в пьесе отражается дух русской истории на протяжении двух столетий» (35, т. 6, с. 482).

Еще более конкретно сформулировал смысл драмы А. Ремизов: «Основа Царя Максимилиана — страсти непокорного царевича, любимого народом за страсти — за верную страду, а еще и за разбой, что «с разбойниками знался».

Разбой — по-русски звучащий раз — бой! — да ведь это такое исконное, и не от старых камней Запада, слышу свист с дикой степи половецкой, от скрытых заволжских лесов — неволи русской и вольницы заволжской.

Дух Разина вскрылся над замученным Адольфом.

Дух вольности и непоколебимой веры — вот Адольф» (169, с. 113).

Историческое осмысление основной сюжетной линии многозначно. Центральный персонаж, главный герой драмы — Царь Максимилиан, известный по исторической и церковно-христианской литературе римский император, гонитель христиан, выведен в драме как враг

христианской веры, вступивший в конфликт с сыном Адольфом, убежденным христианином, не согласным «поверовать кумерическим богам и золотым статуям», протест которого принимает и излюбленную народом романтическую форму — уход на Волгу, разбойничество.

Вторая сюжетная линия «Максимилиан — иноземные завоеватели» включает, условно говоря, конфликт международный — угрозу нападения на град Антон иноземного правителя (Мамай, Змеулана и т. д.), требование ими дани и необходимость защиты. В качестве мотивировки иногда выступает отмщение за смерть Адольфа (Ц. М., № 26). Сравнение всех версий и вариантов показывает более широкую трактовку народом темы иноземного вражеского нашествия: не только как мести за Адольфа, но и как посягательства на отечество, вызывающего необходимость дать отпор врагу.

Третья сюжетная линия «Максимилиан — Аника-воин» (призыв Аники царем для защиты государства, его поединки и победа над врагами, прославление и гибель) всегда считавшаяся в драме результатом случайной контаминации, органична для рассматриваемого произведения. Она получила в толковании Ремизова справедливую оценку как философская линия, углубляющая смысл всей пьесы: «Есть высшая власть над всякой властью, есть власть, побеждающая и само непобедимое, и эта властница — Смерть.

Непобедимый гордый Аника, униженный всепобеждающей Смертью — смертный пляс Аники под пляску страшной красавицы Смерти, с вихревой косой, и ладит, и губит Царя Максимилиана» (169, с. 115).

Наконец, четвертая сюжетная линия «Максимилиан — богиня» также представляется нам органичной и при всем многообразии ее трактовки весьма характерной для этой драмы.

Второстепенные сюжетные линии определяются взаимоотношениями Максимилиана с палачом Брамбеусом — Бармуилом, стариком-гробокопателем, доктором, гусаром или казаком. Они, в свою очередь, отличны по вариантам степенью подробности, но принципиально сходны с главными по источникам и характеру формирования, творческой переработке составляющих их мотивов.

Наиболее полно разработана во всех вариантах не

только в историческом плане, но и по богатству включенных в нее повествовательных и драматических мотивов сюжетная линия «Максимилиан — Адольф». Конфликт отца и сына из-за веры не исчерпывается в драме, как полагали некоторые исследователи, перенесением в нее мотивов житийной литературы и школьной драмы «Венец Димитрию». Своеобразие мотивировки и решения конфликта отметил еще В. В. Каллаш: «Мы предполагаем сродство сюжета «Максимилиана» с «Житием св. мученика Никиты»... Переработанное в пьесу, оно могло осложниться потом разными посторонними элементами и благодаря устному хранению распасться на десятки далеких друг от друга вариантов. Сходство в имени царя и основном сюжете заманчиво, но мы несколько не преувеличиваем его значения. Может быть, вместо Никиты невольно подставили (на народной почве) известное из лубочных книг имя Адольфа, а потом пошло обрастание...» (99, с. 48—49, 52).

В действительности из лубочных книг могли прийти как и герой, царевич-странник, персонаж популярной лубочной книги конца XVIII — начала XIX в. «Гистория о принце Одо́льфе Лападийском и о острове вечного веселия» (170, т. 1, № 43), так и мотивы странствия и заточения, перемены веры, соблазны богатством, властью, женитьбой («Бова-королевич», «Франциль Венциан», «Битва русских с кабардинцами» и др.).

В. В. Каллаш отметил сходные мотивы и в духовных стихах, именуя их «подробностями»: «Впрочем, предложение покориться «кумирским богам», отказ и мучения — довольно обычная черта житий и духовных стихов. Важнее имя и то, что мученичеству подвергся сын царя. Есть сходство и в отдельных подробностях: заточение в тюрьму, переход палача на сторону мучимого, восстание против царя-мучителя и т. д.» (99, с. 51—52).

Весьма общее и отдаленное сходство обнаруживает народная драма и с традиционной типичной школьной драмой «Венец Димитрию», построенной на житийном материале, с элементами религиозной символики, принадлежащей к пьесам антипетровской ориентации (168, т. 4, с. 9), к которой П. Н. Берков возводил народную драму. Димитрий — сын солунского воеводы, выведен в пьесе Е. Морогина как страстотерпец, творящий чудеса (в темнице его посещают ангелы, он попирает дья-

вола и т. д.) и тайно похороненный неизвестным христианином.

По более верному пути вслед за В. В. Каллашем идет Т. М. Акимов, сопоставляя сюжет «Царя Максимилиана» с литературными пьесами демократического театра XVIII в., основанными на переводных повестях и романах. Однако и здесь сравнение касается лишь внешних совпадений — состав действующих лиц (придворная среда), отдельных мотивов (изгнание в пустыню, темницу, сетования героев и т. д.). По существу Т. М. Акимов приходит к той же мысли об упрощении литературной пьесы в народной среде, вызванном непониманием смысла (10, с. 10—11).

Между тем христианский конфликт из-за веры, в сущности, не имеет в вариантах народной драмы сугубо религиозной трактовки, даже в тех случаях, когда на него не наслаивается и не заменяет его конфликт социальный (2-я версия). Во всех вариантах Адольф насильно изгоняем в пустыню, заключен в темницу (поет о вынужденном удалении от мира), и акт этот не сопровождается ни смирением, ни поддержкой ангелов. Эпизод казни стойкого христианина в драме «Венец Димитрию» отсутствует. В народной драме он разработан подробно: герой сопротивляется, просит отсрочки, жалеет об оставляемом мире, роде и народе (друзьях, девице, улочках и переулочках). В то же время в народной апокрифической литературе и духовном стихе был распространен сюжет об Иосифе и пустыне, известный также и в лубке, где воспевалась пустыня и прославлялось добровольное отречение от мира (151, с. 321, 343).

В лубочных рыцарских повестях и наиболее популярной из них «Еруслан Лазаревич» мотив изгнания сына отцом в пустыню имеет сходный с народной драмой смысл: сын изгнан за непослушание (жестокие игры с посадскими и боярскими детьми). Вынужденность и печаль изгнания подчеркиваются жалостливым обращением к Еруслану старика-пастуха: «За что тебя сюда сослали?»

Как видим, мотив народной драмы перекликается с книжно-лубочным и отличен от житийных, где пустыня — райская обитель, место добровольного, а не принудительного пребывания, и школьно-драматического, где темница оборачивается светлым чертогом.



Славный, сильный богатырь Ерусланъ Лазаревичъ ѣдетъ на Чудо великомъ змѣѣ.

Славный, сильный богатырь Еруслан Лазаревич едет на Чудо великом змие. *Цветная литография. Вторая половина XIX в. Анонимное издание. ГБЛ*

Специального внимания исследователей не привлекала сюжетная линия «Максимилиан — иноземные враги», среди которых существенное место принадлежит Мамаю (Ц. М., № 10, 1, 12, 45, 51 и др.). Между тем она имеет важное значение для выявления идейно-эстетического своеобразия драмы. Именно Мамай выступает как последний поединщик (после Змеулана, Черного араба и др.), наиболее грозная сила, с которой предстоит сразиться Анике, а иногда и самому царю Максимилиану (Ц. М., № 1).

Характерно, что Мамай почти никогда не бывает мстителем за Адольфа. Тем самым тема вражеского нашествия получает в драме самостоятельное патриотическое звучание. Устойчиво повторяется угроза противника:

Я твое царство пожгу, поплению,
Головной покачу,
И тебя, царя Максимильяна, в плен возьму
И твоим царством завладею. (Ц. М., № 1)

Эта сюжетная линия перекликается с лубочной картинкой, книгой, драматургией начала XIX в. Народная картинка «Мамаево побоище» эпического характера, известная в немногих ранних экземплярах (170, т. 2, № 303), является уникальным батальным лубком, гравированным на меди, и относится исследователями ко второй половине XVIII в. (190, с. 79). Она имеет пространственный текст, заимствованный из «Синописа Иннокентия Гизеля» (XVII в.), и неоднократно копировалась в начале XIX в. (1806—1812). Тогда же, в начале XIX в., была напечатана и первая лубочная книжка о битве на Куликовом поле с тем же текстом под сходным названием «История о походе великого князя Дмитрия Иоанновича Донского против Мамаея царя татарского его же божиею помощью на Куликовом поле до конца победиша». Книжка неоднократно переиздавалась в течение XIX в., прошла цензуру 1839 г. Как и другие военно-исторические лубочные картинки и книжки, она получила широкое распространение среди солдат, особенно в период военных кампаний, тем более вероятное, что была, как полагает А. Г. Сакович (190), заказной (Прил. III, № 31).

Народные творцы заимствовали из «Мамаева побоища» мотивы поединка и дани, переосмыслив выплату дани: в книге и на картинке изображено посольство к Мамаю, в народной драме посол Мамаея требует дани от царя Максимилиана и трижды получает оскорбительный отказ, после чего следует поединок Аники и Мамаея. В полном соответствии с народными представлениями фигуры поединщиков даны «крупнее», нежели фигуры правителей и в лубке, и в народной драме.

Сюжетная линия «Максимилиан — Аника-воин» столь же существенна для полноты идейно-художественного замысла. Поединки Аники с иноземными рыцарями, его победы и восхваления имеют устойчивое построение и диалоги (Ц. М., № 1, 9, 11, 12, 44, 45, 51, 57). Почти без изменений включен в эту сюжетную линию известный мотив «Прения Живота со Смертью», получивший широкое распространение благодаря лубку «Аника-воин и Смерть» с драматизированным текстом-диалогом (170, т. 3, № 751, 170; т. 4, № 751 А). Описывая картинки конца XVIII — начала XIX в., Д. А. Ровинский отмечает канонический характер текста (170, т. 3, с. 128). Со второй половины XIX в., особенно в 1880-е гг., в хро-



СИЛЬНЫЙ И СЛАВНЫЙ ХРАБРЫЙ ВОИНЪ АНИКА

Сильный и славный храбрый воин Аника. *Цветная литография. Вторая половина XIX в. Анонимное издание. ГБЛ*

молитографиях печатается сокращенная редакция текста (ГМИИ № 34073—34077, 34097 ГБЛ, ЛБІ—04 — 8 экз.). Однако и в них обязательными составными частями были краткая повествовательная экспозиция и диалог об отсрочке смертного часа. Думается, что в солдатской среде во времена военных кампаний Аника воспринимался не как «прислужник» царя-тирана, а как герой.

Другие поединки, обычно квалифицируемые как «дивертисмент», призваны были, на наш взгляд, усилить воинскую тему драмы. В большинстве вариантов они лишены черт лубочного романа и лишь в некоторых (Ц. М., № 41, 47, 53) предстают как рыцарские турниры.

Естественно, что сватовство и женитьба Максимилиана (четвертая сюжетная линия) не были разработаны в такой мере, как все предыдущие, однако и здесь находим мотивы сватовства (отправление перстня и пакета), разговора с послом, венчания и т. д. (Ц. М., № 60 и др.). Однако во многих вариантах эта сюжетная ли-

ния лишь намечена: жена или невеста Максимилиана упоминается только в речах персонажей (Ц. М., № 12, 15 и др.).

Дополнительные сюжетные линии по всем вариантам и версиям «Царя Максимилиана» довольно устойчивы. Не имея возможности подробно рассматривать все их мотивы, находящие соответствие в ранней русской драматургии, лубочной картинке и книге, обратимся лишь к одной «Максимилиан — гусар или казак».

Эпизодические персонажи казака или гусара вносили в «регламентированную» придворную среду, подобно комическим фигурам доктора, гробокопателя, портного, вольное романтическое настроение странствий, приключений, подвигов, удали и молодечества, стоило послушать их рассказы и песни о былых сражениях, отчаянной храбрости и предприимчивости. Казалось, прямо с лубочных картинок шагнули и заговорили, запели эти немного загадочные персонажи, популярные в массовой литературе и картинках, особенно с начала XIX в.

Ранние лубочные картинки изображают казака статично. Например на гравюре XVIII в. «Малороссийский казак», он представлен в полном вооружении, у ног его два знамени — одно с турецкой звездой, другое — с прусским орлом. Текст гласит «Воина сего знак то есть гербовый казак. Храбрых кои суг род волный они издревле... соединяясь добровольно сами живут в волности своей всегда цели и стерегут отчизны своей пределы» (170, т. 4, № 319 а). Казак выступает преимущественно в южнорусских вариантах драмы, принимая иногда имя гетмана-малоросса, Скобка и т. д.

Боевой задор и хвастовство казака ярко выступают в переводных и отечественных драмах начала XIX в. Герой их характеризует себя так: «...для меня все равно, домовый, чорт или француз, я всякого искрошу в куски... Да ежели бы все черти и французы собрались здесь вместе, то я и тогда не отступлю ни на шаг!» (Прил. IV, № 32).

Картинки с изображением гусара обычно имели только подпись. Особенную популярность он приобрел в иконографии и лубочных картинках, связанных с войной 1812 года, а позже русско-турецкими войнами (ГМИИ № 34367—369).

Поэтому наиболее устойчив в драме был выходной монолог:

Вот я гусар присяжный,
Не один раз я имел с турками
и французами бой отважный.
От меня французы и турки
валились, как горелые чурки. (Ц. М., № 18, 41, 43, 49, 53, 60)

(Заметим, что летящие пули и ядра, поверженные тела противников были непременно деталями батального лубка.)

Одновременно эти образы выступали и в лирической ипостаси. Гусару на лубочной картинке обычно сопутствуют батюшковские строки «Гусар, на саблю, опираясь» (ГИМ п. 670 — 4 экз., 1849, 1871, 1875, 1876 гг.; ГМИИ № 34272—175), позже — «Гусар» А. С. Пушкина (ГИМ п. 670, 1896 г.; 101, с. 9). Казаку — «Кончен, кончен дальний путь» (ГИМ п. 670 — 3 экз., 1892, 1895, 1896 гг., ГМИИ № 34177—34179, ГБЛ, ЛБ—102 — 2 экз.) и многие другие «казацкие» песни («Засвистали козаченьки», «Скрылось солнце за горою, стоит казачка у ворот» и т. д.).

Таким образом, драма о царе Максимилиане обладала целостностью идейно-эстетического содержания, сохраняемого традицией в вариантах, передававшегося



Песня («Засвистали козаченьки»). Внизу под картинкой помещен текст песни «Засвистали козаченьки». Литография. Середина XIX в. Анонимное издание. ГБЛ

от одного поколения исполнителей к другому, будь то солдаты, фабричные или крестьянская молодежь. Время и среда, естественно, накладывали свой отпечаток, усиливали одни стороны и ослабляли другие. Однако как неправомерно сводить смысл драмы лишь к конкретным событиям политической истории Петровской (или другой) эпохи, так неправомерно и лишать драму единства замысла.

Емкость замысла всех сюжетов народных драм способствовала их долгой жизни, позволяла исполнителям развивать и углублять основные и дополнительные сюжетные линии в зависимости от их актуальности, состава зрителей, общей атмосферы, времени и места представления.



III. СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТИПЫ НАРОДНОЙ ДРАМЫ

В процессе исторического формирования народной драмы как жанра выработались не только традиционные способы сюжетосложения, но и устойчивые приемы построения пьес. На основе использования этих приемов возникли определенные типы организации или структуры действия народных драматических произведений. В процессе бытования обнаружились возможности изменения построения пьес, пределы этих изменений.

Понимание сюжета как события или действия, а точнее цепи событий или действий, приводящих к конфликту, а затем развязке, обязывает к рассмотрению жанровой специфики сюжетного действия, его композиции, выявления особенностей художественного времени и пространства в драме.

Интерес к сильным страстям, острым, неразрешимым конфликтам, возникающим в разной среде, характерен для многих поздних произведений фольклора. Строение таких сюжетов более сложно. Не случайно, что в приемах сюжетосложения народной драмы явственно прослеживаются черты, роднящие ее с русскими пьесами XVII — начала XVIII в. (168).

Сюжеты народных драм построены как цепь событий, возникающих в результате намерений персонажей и их действий (159, с. 38; 58, с. 11). Намерения одного из главных персонажей — центрального — обнаруживают его противоречие с другими, приводят к конфликтной ситуации. Так, барин собирается судить и рядить, покупать скот и людей, выяснить положение дел в своем имении. Атаман намерен построить лодку, совершить благополучное плавание, расправиться с врагами, склонить к любви пленницу. Царь Максимилиан хочет судить непокорного сына Адольфа, принудить его к послушанию, защитить с помощью Аники-воина государство от врагов и т. д. Драмам свойственна насыщенность такого рода намерениями — действиями, приводящими к многособытийности. Справедливо указание П. Г. Богатырева на непрерывность действий (событий), составляющих сюжет народных драматических произведений (45, с. 57—58).

Непрерывность и быстрота действий свойственны любому эпизоду сюжета. Вот Максимилиан вызывает скорохода и приказывает привести сына, или старика-гробокопателя, или палача. Они тут же приходят. Появившийся персонаж без промедления включается в диалог и действие.

Царь
Максимилиан.
Скороход-
фельдмаршал.

Иди, сходи и приведи Максимка-гробокопателя и старуху с лопатой.
Иду, приведу Максимку-гробокопателя и старуху с лопатой.

Максимко
и старуха.

Что, царь, ваше благородие,
На што так пас призываюте
И что делать повелеваите? (Ц. М., № 1)

Шуточный диалог царя с Максимкой завершается приказом убрать тело и вопросом к старику, старуха в это время уже обмеривает тело.

Царь
Максимилиан.

Ты что, туп или глух?

Максимко.

То и другое исправно.

Старуха
(*меряет тело Змеюлана лопатой и говорит*).

Старик, здесь фунт отсекем. (Ц. М., № 1)

Такой же интенсивностью и быстротой, можно сказать скоропалительностью, отличаются и основные события: допросы царем сына следуют один за другим, за последним из них немедленно следует вызов палача и приказ о казни. Молниеносно исполняется требование палача открыть все кабаки и трактиры. И вот палач уже требует водки, угощает публику, а затем вершит казнь Адольфа и кончает жизнь самоубийством. Все это происходит без пауз, промедления, в кратчайший срок.

В пьесе «Лодка» моментально строится или спускается на воду шлюпка, и вот она уже в пути...

Атаман (*кричит*). Есаул!
Есаул. Что изволите, господин атаман?
Атаман. Возьми мою легкую шлюпочку,
Поставь ее на воду,
Вниз носом, вверх кормой,
И посади гребцов-молодцов, славных
песельников.
Есаул. Сегодня же, господин атаман.

(*Обращается к гребцам.*)

Гребцы, стройся! Гребцы, по местам!
Весла по бортам!
Первые весла по воду — раз!

(*Ударяет в ладоши.*)

Вторые на воду — два!

(*Еще раз ударяет в ладоши.*)

Третьи по среди Волги-реки. (Лодка, № 19)

Непрерывность и быстрый темп действий, закрепленных в тексте, соответствовали особенностям самого представления. Известно, что все действующие лица одновременно находились на сцене, расположившись на ней полукругом. Вступая в действие, они делали несколько шагов вперед, «освобождаясь» — становились на свое место.

Ощущение быстроты и постоянно растущей напряженности, быстрой смены действий хорошо передала в своих воспоминаниях дочь художника В. Д. Поленова, Е. В. Сахарова, при поддержке которой в первые годы Советской власти деревенская молодежь уже на сцене разыгрывала «Максимилиана» (192, с. 243).

В драме, с одной стороны, быстро сгущается нераз-

решимость основного конфликта, происходят столкновения, казни, убийства, с другой — совершаются торжественные церемонии. Они составляют определенные сюжетные ходы и являются динамичным фоном для основных событий. Можно сказать, что помимо цепи событий в народной драме есть ряд действий, как бы «сцепляющих» события.

Взаимоотношения царя Максимилиана и Адольфа разворачиваются на фоне церемониала дворцовой жизни — вызовов скорохода-фельдмаршала, палача, доктора, выноса регалий, приема послов. События в шайке разбойников — на фоне своеобразного разбойничьего церемониала — несения караульной службы, приноса «добычи», «докладов» об обстановке, в пьесе «Барин» — на фоне усадебного церемониала — доклада старосты помещику, отдачи распоряжений слуге. Можно сказать, таким образом, что в народной драме широко представлены различные действия, регламентировавшие быт разных социальных слоев. Они, как и основные сцены, имеют сходство с ранней драматургией, исследователи которой справедливо пишут о «своеобразной церемониальной структуре» пьес, «эстетике церемониала», свойственной произведениям не только придворного, но и школьного, и любительского театров (168, т. I, с. 80, 90, 97).

Несомненно, что использование многих подобных действий помогло народным режиссерам и исполнителям разыграть на основе сочетания традиционных и импровизационных элементов довольно сложные театральные представления.

Торжественные действия, идущие от средневекового театра, были органично восприняты и переработаны народной драматической традицией, поскольку отвечали народным вкусам, любви к своеобразной праздничной ритуальности в народном быту (календарные, свадебные обряды).

Особенности каждого сюжета, его версий, определяют структуру пьесы. Вместе с тем можно рассмотреть не только композицию каждого сюжета (группы сюжетов) драмы, но и общие принципы строения народной драмы как жанра.

Изучение русской народной драмы в совокупности ее жанровых разновидностей, сюжетов, их версий и вариантов позволяет выделить сюжетно-композиционные

типы, представляющие разные исторические этапы формирования этого жанра.

Типы эти следующие:

- 1) комическая сцена;
- 2) драма цепочного построения;
- 3) драма сложного построения;
- 4) контаминированная драма (184, с. 402—404, 186).

Первый тип является древнейшим, драмы второго и третьего типов возникли в процессе длительного развития фольклорной драматической и театральной традиции. Четвертый же тип свойствен последнему этапу жизни жанра (50—52). Контаминация по сути цепочка более крупного масштаба. Как из древнейших в основе обрядовых сцен образовались цепочные пьесы, так из одиночных сюжетов возникли контаминации.

Драмы с развитым сюжетом представляют собой структурные образования разной степени сложности, их можно расчленить на несколько рядов (уровней).

Наибольшим структурным звеном следует считать сцену, то есть значимый отрезок действия (эпизод), имеющий свои границы и свое внутреннее строение. Народной драме свойственны определенная (линейная) последовательность и соединение эпизодов-сцен. Таковы в «Лодке» сцены плавания разбойников, прихода в шайку нового человека, любовного объяснения и сватовства атамана, нападения на барскую усадьбу. В «Царе Максимилиане» сцены выхода царя, его сватовства и женитьбы, переговоров с сыном, заключения, казни и похорон Адольфа.

Сцены-эпизоды в свою очередь подразделяются на явления. Каждая сцена, как правило, состоит из нескольких явлений, расположенных в определенной последовательности. В сцене обычно содержится намерение (пожелание) героя и реализация этого намерения или пожелания. Так, атаман собирается плыть по Волге, приказывает построить лодку и пускается на ней в плавание; атаман хочет обезопасить свой лагерь, к нему приводят пришельца (егеря, странника), обнаруженного в округе, его принимают в шайку. Царь Максимилиан желает обратить сына в свою новую веру и трижды понуждает его к этому, затем решает казнить Адольфа и осуществляет это решение.

В каждой сцене выделяются, таким образом, подготовительные, центральные и заключительные явления.

Например, приход под стены города (царства) Максимилиана некоего противника есть подготовительное явление (он сообщает о своих намерениях, требует поединщика). Максимилиан посылает на поединок Анику-воина — второе подготовительное явление, столкновение противников, их поединок — центральное явление, похороны убитого или речь над ним победителя — заключительное явление, которое часто включает исполнение песни, пляску, что служит своеобразной «разрядкой» для актеров и публики.

В явлении каждый раз возникает новый персонаж или уже известный зрителям. Оно протекает в одних и тех же пространственных границах, в народном театре, как известно, условных (дворец царя Максимилиана, площадь, где происходят поединки).

Явление состоит из простейших сюжетно-композиционных единиц — монологов, диалогов и массовых действий.

В. Д. Кузьмина, изучая народный театр XVIII в., выделила два типа народных драматических произведений. К первому — простейшему — относятся комические монологи и небольшие диалогические сценки преимущественно сатирического содержания. К ним примыкает сатирическая драма «Мнимый барин». Второй тип представлен драмами «Царь Максимилиан» и «Лодка».

Мы полагаем, что монолог и диалог в «чистом виде» являются малыми композиционными драматическими формами, присущими народным драматизированным играм и сценкам, они не обладают сколько-нибудь развитым и законченным сюжетным действием. Такой же первичный композиционный элемент — массовое действие.

Монолог действующего лица в народном театре чаще всего бывает выходным и служит самохарактеристикой персонажа, впервые предстающего перед зрителем. В народной драме нередко монологи-песни. Монолог, как правило, не сопровождался не только действиями, но и движениями актеров. Диалоги персонажей также не сопровождались действиями. Ведущие диалог персонажи оставались неподвижны, они лишь мимикой и жестами дополняли свою речь. Иногда, разговаривая, персонажи прогуливались по сценической площадке. Исключение составляют краткие диалоги при поединках или условных действиях вроде «шитья» тулупа мужику, осмотра и «лечения» пациента ударами.

Массовые действия, свойственные народным играм и пьесам, представляют собой хоровое исполнение песни, сопровождаемое пляской. Собственно действия (движения) персонажей в народной драме кратковременны и по большей части завершают монолог, диалог или массовое действие. Персонажи дерутся, сражаются, уносят убитых, закалывают быка, угощают чем-то присутствующих, просто уходят.

Явление может быть одно-, двух-, трех- и более составным. Самое простое одночастное явление — монолог или диалог. Это в основном выходной монолог персонажа, иногда дополняемый или заменяемый песней (в начале и конце пьесы), вызов главным действующим лицом какого-либо персонажа для отдачи ему приказаний.

Двухчастные явления представляют собой соединение монолога и диалога, трехчастные — монолога, диалога и массового действия. Монолог не всегда строго вычленяется в явлении, он тесно связан с последующим диалогом, переходит в него. Так, выходящий противник (Змеулан и др.) вначале произносит монолог, а затем обращается к царю Максимилиану (Ц. М., № 10) и др. Иногда монолог, наоборот, завершает поединок. Аника, убив противника, произносит над его телом: «Спи, герой, в земле сырой» и т. д.

В двухчастном или трехчастном явлении монолог, диалог или их сочетание могут дополняться массовым действием. Чаще всего массовые действия — это хоровое исполнение песни, которая как бы комментирует совершившиеся события. Так, диалог царя Максимилиана и Скорохода (царь дает приказание отвести Адольфа в темницу, а Скороход его выполняет) завершается песней «Не слышно шуму городского», исполняемой хором (Ц. М., № 2). После приказа Максимилиана, обрадованного ложным смирением сына, песельники поют: «Пора молодцу жениться», Адольф тут же восклицает: «Вот так надсмехался!» — «Как так надсмехался?», «Не верю я вашим кумирическим богам!» (Ц. М., № 2).

Троекратное повторение принадлежит к основным композиционным приемам. Троекратными могут быть разные части текста (явления, диалоги и их части). Так, трижды совершаются барский суд, купля-продажа (покупка коня, быка и, наконец, удивительных людей) (Б., № 1).

В диалоге барина со старостой о состоянии барского хозяйства упоминаются три породы деревьев в барском лесу: «дубья, липы, хороший лес строевой» (Мн. б., № 9); «Хороши, сосны, дубы, кедры стоят» (Мн. б., № 11). Трижды атаман приказывает есаулу «смотреть вернее» в подзорную трубу; есаул видит черни, колоду и, наконец, село (Лодка, № 19). Трижды есаул приводит в стан разбойников новых людей: еврея, Резова, Петуха (Лодка, № 24); трижды атаман предлагает свою любовь пленной девице (Разб., № 1). В вариантах «Царя Максимилиана» трижды повторяется разговор царя с сыном. В каждом из последующих нарастает сопротивление Адольфа, гнев царя и степень наказания: увести в темницу на три дня, на три года, заковать, казнить (Ц. М., № 2, 10 и др.).

Соответственно варьируются детали разговора: «наседелся ты», «натерпелся», говорит царь. Царь определяет постепенно возрастающую меру испытания голодом: дать стакан воды и кусок хлеба, фунт воды и фунт хлеба и т. д. Так же варьируются и троекратно повторяемые сцены поединков, диалога Аники-воина и Смерти.

Искусство построения народной драмы определяется не только мастерством в расположении сцен, явлений, но и их соединением, мотивированностью. Типы соединения и мотивировки в народной драме различны.

В немногих случаях можно наблюдать ничем не подготовленный выход персонажа, смену действия. Это механический ввод, он характерен в основном для записей советского времени и единичных дореволюционных (Лодка, № 28, 36, 38, 42). Например: «Разбойники выходят и без приказа садятся и поют» (Лодка, № 38).

Простейшая мотивировка выхода персонажа и дальнейшего развития действия содержится в выходном монологе действующего лица, объясняющего, откуда, как, для чего он появился. Так, царь Максимилиан объявляет в своем выходном монологе, что он будет «судить по закону».

...Правых, неправых, виновных, невинных,
Правых буду на волю выпускать,
Виновных буду по тюрьмам сажать
Но больше я буду судить непокорного сына
Адальфу. (Ц. М., № 51)

Такой же распространенной мотивировкой, характерной для народной драмы, служит вызов персонажа главным действующим лицом — атаманом, царем и отдача приказаний. В драме «Царь Максимилиан» имеются специальные «служебные» однотипные диалоги Царя и Скорохода-фельдмаршала, а иногда и Скорохода с третьим лицом (палачом и т. д.), в драме «Лодка» таковы вызовы атаманом есаула.

Атаман. ...Есаул!
Есаул (*выходит*). Что прикажете, господин Атаман?
Атаман. Поди и построй мне косную легкую шлюпку. (Лодка, № 19)

Влиянием профессиональной драматургии и театра следует считать такую мотивировку, как «голос за сценой», распространенную, в частности, в драме «Лодка» и в «Царе Максимилиане» (поют разбойник, девушка, Венера).

Иногда главное действующее лицо, обращаясь непосредственно к не занятым в предшествующем действии персонажам, распоряжается продолжать действие: «Ну, а ты что стоишь?» (Ц. М., № 7).

Композиционное варьирование характеризуется двумя процессами: перемещение частей текста и сокращение (стяжение) или наращение частей текста.

Эти композиционные изменения обусловлены разными обстоятельствами:

1) изменениями сюжета (появлением новых версий в связи с изменениями конфликта), следовательно — системы образов;

2) большим объемом драм, что вызывает изменения нейтрального характера (перестановку, выпадение элементов);

3) обстоятельствами исполнения (малым числом актеров, вынуждающим одного исполнителя играть две-три роли).

Драмы второго сюжетно-композиционного типа (цепочного построения) иногда бывает трудно отграничить от игровых сцен сходной тематики с их специфическими игровыми зачинами и концовками, повторением ситуаций по числу участников (185, с. 23—54). «Цепочным» драмам в отличие от драматической игры свойственны зачатки сценического действия, простые мизансцены. Действие в них имеет законченный характер.

Комические сцены (явления) с повторением комических ситуаций соединяются путем «нанизывания» и скрепляются, как правило, одним центральным героем, носителем общей идеи.

Каждая сцена относительно проста, фактически это одночастное или двухчастное явление, диалог персонажей или выходной монолог в сочетании с диалогом. Массовые действия лишь открывают и завершают представление.

Подобный композиционный принцип достаточно широко распространен в фольклоре. Таковы по построению многие сказки о животных, некоторые бытовые сказки (например, об одураченных попах и проделках шута), плясовые и игровые песни.

В русской народной драме этот принцип реализуется в немногих сюжетах: «Барин», «Мнимый барин», «Маврух», «Конь» («Ездок и коневал»). Наиболее популярные из них — «Барин» и «Мнимый барин» — различаются некоторым своеобразием соединения явлений и образования «цепочки».

В пьесе «Барин» основой соединения служит последовательность однотипных действий главного ее персонажа: барин судит просителей, покупает коня, быка, «удивительных людей», танцует с паньей. В пьесе «Мнимый барин» нанизываются однотипные диалоги со слугой (Афонькой), старостой на хозяйственные темы: поили ли коня, каковы хозяйство и урожай, ярмарка, семья, куда делся пуд гороха и т. д.

Сходны зачины и концовки вариантов этих драм. Началом служит приход Коня («Барин») или появление барина, который либо обращается к присутствующим, либо вызывает слугу («Мнимый барин»). В конце пьесы (представления) барин требует водки и танцует с паньей («Барин»), увозит на себе слугу («Мнимый барин»), слуга пляшет.

Драмы цепочной композиции обладают слабой мотивировкой, и поэтому им свойственны свободная перестановка, изменение последовательности явлений без ущерба для общего смысла. Сравнение вариантов драмы «Барин и Афонька» показывает, что даже в одном ареале нет устойчивой последовательности эпизодов, они «нанизываются» по-разному.

Помимо перестановок явлений «цепочным» драмам присущи сокращения или наращивания элементов диалога

внутри каждого явления: полнее раскрывается полное оскудение барского хозяйства: не только усадьбы и поля, но и лесных угодий, где «по всему лесу прошел, на кнутовище не нашел», а зверья «видел одного раско- сого зайца, и тот убежал» (Мн. б., № 11). Нарращива- ется и мотив «каков я?» — какова жена, сестра, дочь.

Так же подробно развивается и антипоповская тема: истребление поповских свиней, кошек, тяжба с попом. Внутри явления диалоги наращиваются по тому же це- почному принципу, однородные элементы диалога могут выпасть или (редко) перемещаться.

Драмы третьего, сюжетно-композиционного типа (сложного построения) возникли на стыке фольклорных и литературных традиций. Структура их более сложна, нежели структура «цепочной» драмы, связи между ча- стями более сложны, обладают разной способностью к трансформации при варьировании. Это объясняется большей сложностью сюжета, в котором помимо основ- ных конфликтных линий существуют побочные (Царь Максимилиан и Венера, Венера, Марс и Звездовоин, Максимилиан и Мамай, Максимилиан и враги-рыцари, Максимилиан и Адольф, Адольф и его защитники, ата- ман и пленница, пленница и Приклонский и т. д.) и служебные, церемониальные (царь Максимилиан и ско- роход-фельдмаршал, атаман и есаул).

Общий для всех сюжетов и вариантов этого типа принцип последовательного соединения эпизодов-сцен: на первом месте (в начале представления) разыгры- ваются сцены, наиболее значимые с точки зрения рас- крытия идеи пьесы, ее основного конфликта. Так, в за- висимости от преобладания темы и идеи прославления разбойничьей жизни, любовно-романтической или соци- ально-обличительной в драме «Лодка» начальными бу- дут соответствующие эпизоды: постройка лодки, пла- вание, нападение на усадьбу (Лодка, № 19, 23 и др.), разбойничья пирушка, объяснение с пленницей (Лодка, № 24, 25 и др.), появление в трактире офицера и его разговор со слугой (Лодка, № 36, 37 и др.).

В драме «Царь Максимилиан» начальными так же оказываются сцены, несущие основную идейную нагруз- ку. Варианты, где конфликт царя Максимилиана и Адольфа возникает из-за веры, начинаются со сцен по- явления Максимилиана и его требований к сыну пере- менить веру, затем его казни и похорон (Ц. М., 2, 7, 10

и др.). В текстах, развивающих идею социального конфликта, разговору царя и сына предшествуют сцены поисков и поимки Адольфа (Ц. М., № 41, 44, 45, 46, 48 и др.).

В расположении явлений внутри сцен можно выделить тоже определенные правила. Явления, как и сцены, располагаются не только по значимости с точки зрения развития действия и выражения конфликта и идеи драмы (подготовительные, центральные, заключительные). В их последовательности есть и другой смысл. Они должны обозначать границы сцены, подобно тому как зачины и концовки обозначают границы произведения в целом.

В подготовительных явлениях участвуют в основном вспомогательные (вестники, паж и т. д.) или второстепенные персонажи, в центральных — происходят диалоги, раскрывающие взаимоотношения главных персонажей (царя и сына, царя и противника, атамана и пленницы, атамана и барина), в заключительных — выполняются приказы главных действующих лиц, выступают комические персонажи.

Достаточно строгий структурный «каркас» пьес сложного построения допускает варьирование. В текстах наблюдается относительная подвижность всех рассмотренных элементов. Наиболее динамичными частями текста являются эпизоды-сцены. Они подвержены как перемещениям, так и сокращениям-наращениям, что меняет композицию драмы. Так, сцены поединков с приходом богатырей-противников и вызовом богатырей-защитников царя Максимилиана в одних вариантах включают драму, а в других вариантах чередуются со сценами, содержащими вызов Адольфа из темницы, его разговор с царем и новое наказание. Такие перемещения не нарушают замысла пьесы (жестокость Максимилиана должна быть наказана, его царство подвергается опасности, его защитник Аника в конце концов гибнет) и ее ритма, создающегося за счет чередования равнозначных сцен.

Отдельные сцены могут сокращаться. Так, могут отсутствовать сцены сватовства и женитьбы Максимилиана (об этом может просто сообщаться в монологе царя), пополнения шайки разбойников, отчета разбойников о добыче и т. д.

Изменения внутри сцены менее значительны. Как

правило, в ней не происходит перемещений. Отдельные явления могут сокращаться. Например, исключаются комическое дублирование трагических явлений, «служебные» явления с вызовом персонажей. В последнем случае это чаще всего связано с пересказом текста. Исполнитель говорит в таких местах: «Тут опять царь вызывает скорохода и приказывает ему привести Адольфа». Еще менее, чем сцена, подвержены композиционным изменениям явления. Обычная структура развернутого явления: монолог + диалог + массовое действие — сохраняется в большинстве вариантов.

Наибольшие отклонения обнаруживают нетрадиционные варианты драмы (например, *Лодка*, № 47), в которых наблюдается перенасыщение действующими лицами, нарушается традиционная система персонажей. Это влечет за собой увеличение числа диалогов. При обильном включении сатирических сцен, состоящих исключительно из диалогов, эта диспропорция возрастает. Каждый персонаж (главный и второстепенный) должен иметь «свой» выходной монолог. Несоблюдение этого правила представляется отклонением от традиции, неполной реализацией замысла.

Сюжетно-композиционные особенности народной драмы тесно связаны с особенностями художественного времени и пространства в ней. Интересны и важны наблюдения Д. С. Лихачева о специфике времени в драматически исполняемом фольклорном произведении и особенно народной драме. По мысли ученого, народная драма еще долго сохраняла свою связь с обрядом, и художественное время ее было в известной мере художественным настоящим временем обрядовой поэзии (129, с. 277). Очевидно, процесс «освоения» народной средой больших театральных форм аналогичен знакомству двора Алексея Михайловича с европейскими профессиональными спектаклями. «Сердцевину» этого процесса составляло освоение художественного времени, отличного от реального и требовавшего специальных комментариев ведущего спектакль Мамурзы, обращенных непосредственно к царю и придворным (129, с. 323—327).

В поздних драмах игровые концовки уступают место чисто драматическим. Переходной формой следует считать обращение действующих лиц и к зрителям, и к актерам одновременно. Зачины и концовки служат ес-

тественными «рамками» произведения, отграничивающими художественный «мир» произведения от реального. Одновременно они являются и границами, внутри которых существует особое сценическое время, происходит как бы «переключение» реального времени в сценическое и обратно.

Зачины народной драмы связаны с особым местом и условиями народных представлений в праздники. На святки и масленицу они происходили ежедневно несколько раз. Исполнители обходили дома деревни, села или городка либо ездили по окрестным деревням. Поэтому зачины народных драм традиционно были обращены к хозяевам и присутствующим с просьбой позволить разыграть драму, или оповещением о прибытии главного действующего лица или всей труппы. Такие зачины роднят народную драму с другими праздничными театрализованными развлечениями, народными обрядами, обычаями, имевшими утилитарную функцию. Так, обращением — просьбой к хозяевам сопровождались календарные обходы дворов с пением колядок, вьюнишных и других обрядовых песен (93), игры и сценки ряженных. Существенная разница состояла, однако, в том, что в драматической игре зачин, как и концовка, по преимуществу не были сюжетно связаны с основным действием. В собственно же драме зачин часто обуславливал завязку, а концовка вытекала из развязки.

Можно выделить три типа зачинов, свойственных народной драме:

1. Обращение к присутствующим с просьбой разрешить зайти в избу, сыграть представление. Таково ставшее традиционным для многих вариантов «Лодки» песенное обращение «Позволь, позволь, хозяин, в нову горницу зайти» (Лодка, № 14, 36 и др.), в котором индифферентно характеризуются герои будущего представления — разбойники.

2. Обращение главного действующего лица или другого персонажа, возвещающего о его приходе, появлении, к присутствующим в выходном монологе.

О прибытии царя Максимилиана чаще всего извещает скороход или рыцарь:

Скороход. Здравствуйте, господа...
 Ждите государя к вам сюда. (Ц. М., № 29)

(Рыцарь). А вот я рыцарь и звезда,
Прибыл к вам я сюда.
И вы потише, господа,
Да скоро царь будет сюда. (Ц. М., № 18)

Иногда бывает двойное или тройное извещение — посол, затем скороход, затем Аника-воин предупреждают о появлении Максимилиана (Ц. М., № 53).

3. Чаше же всего пьеса начинается песней. Казалось бы, песня — наиболее «подвижная» часть текста — может свободно избираться исполнителями. Однако зачину — песне принадлежит важная идейно-эмоциональная роль. Она вводит зрителей одновременно и в круг действий (и действующих лиц), ситуацию и в эмоциональную атмосферу представления.

Так, «Лодка» и другие «разбойничьи» драмы начинались обычно одной из разбойничьих песен.

Атаман. Собирайтесь-ко ребята,
Ко мне усик расправлять.
Все (поют). Ай да усы, ай да усы,
Развесисты усы. (Разб., № 1)

Устойчив круг песен, являвшихся зачином драмы «Царь Максимилиан». Чаше всего пели солдатские песни, что также соответствовало ситуации: «Ездил белый русский царь» (Ц. М., № 1, 10, 51); «Скрылось солнышко» или «Затуманилось солнце красное» (Ц. М., № 41, 53); «Собирался Александра свою армию смотреть» (Ц. М., № 42, 58).

Концовки драмы, как и зачины, отчетливо делятся на три типа:

1. Обращение одного из персонажей к присутствующим с просьбой о вознаграждении за представление. Вследствие неполноты записей, не всегда точно фиксирующих этот момент, здесь встречаются иногда лишь указания типа «Атаман идет с шапкой по зрителям с прибауткой» (Лодка, № 28).

Концовка словесно не закреплена, она существует отдельно от текста пьесы. Чаше в конце содержалось прямое обращение к зрителям:

Скороход. Вот, почтеннейшая публика,
Занавеска закрывается,
И приставлень все кончается,
А ахтерам с вас на чай полагается. (Ц. М., № 9)

Скороход. Представление кончено, господа,
Пожалуйте за погляденье денежки сюда!
(Ц. М., № 1)

Хоровой монолог обычно содержал похвалу хозяину.

(Подымают хозяина дома на руки, качают и поют.)

Шайка. Ты наш хозяин, мы тебя любим,
Вечного друга.
Вечный друг, вековечный друг.
Сколько будет попить, погулять, повеселиться?
(Хозяин обещает им водки.) (Лодка, № 19)

2. Обращение одного из персонажей к присутствующим с прощальным монологом.

Царь Максимилиан (поднимаясь с места и обращаясь ко всем):

Звезда с неба упала и осыпала весь белый свет. Вот что, господа, за чудо. Говорят, нам здесь будет худо; нет, нам здесь не худо, — нам здесь попить, погулять, повеселиться, золотую казной разжиться. Хозяину и хозяйке этого дома многие лета! (Ц. М., № 49)

Барин собирается уходить:

Барин. Не пора ли нам по-за гумнами пройти, свиней посмотреть. (Мн. б., № 2)

3. Самый распространенный тип концовки, как и зачина, — исполнение песни. Здесь, как и в зачинах, можно выделить излюбленные песни, прикрепленные к определенным сюжетам.

Так, концовкой «Лодки» часто служат песни «Среди лесов дремучих» (Лодка, № 30, 43); «Уж вы сени, мои сени» (Лодка, № 26); «Вниз по Волге-реке» (Лодка, № 39). Концовкой «Царя Максимилиана» служит песня «Померла наша надежда и скончалась любовь» (Ц. М., № 11, 41, 56). Чаше других в концовках появляются шуточные песни: «Жила-была курочка, черный хохолок» (Ц. М., № 7; Лодка, № 35), «Государь ты мой, Сидор Крапович» (Ц. М., № 43), «Из Москвы я в Питер прибыл» (Лодка, № 41).

Идейно-эмоциональная связь содержания «концовочной» песни с сюжетом драмы выражается в сожалении о погибших героях или разрядке напряжения вслед за трагической развязкой. Характерна в этом случае дополнительная связь концовки со смысловым финалом пьесы, мотивация концовки:

Царь (выходит на сцену).

О, боги, боги! Кого я лишился! Лишился я любезного моего сына Адольфа, палача Бромбеуса и притом же града защитника Аники-воина. А вы, друзья, хоть бы меня повеселили. Спойте мою любимую песню: «Уж вы сени, мои сени». (*Под эту песню нужно плясать.*) (Ц. М., № 10)

Такие концовки наиболее отчетливо выполняют функцию внешней и внутренней завершенности действия.

Многочисленные варианты народных драм имеют зачины и концовки. Они отсутствуют лишь в неполных текстах, не всегда бывают они и в сатирических драмах. Зачины и концовки сходны между собой по типу текста и функции, они, как правило, парные: просьба разрешить сыграть драму и просьба о вознаграждении; выходной монолог — приветствие персонажа и заключительный — прощание; зачин — песня и концовка — песня.

При этом соответствие, «парность» зачина и концовки необязательны в одном тексте. Чаше встречаются песни в начале и конце представления, иногда они удваиваются и даже утраиваются.

Зачины и концовки наиболее наглядно показывают, что художественное время в народной драме замкнуто, это есть художественное настоящее время в изображении событий прошлого.

Помимо замкнутости художественное время народной драмы характеризуется непрерывностью течения. «Нет времени вне событий (события в самом широком понимании этого слова). Большое количество событий, совершившихся за короткое время, создает впечатление быстрого бега времени» (129, с. 241).

События драмы происходят непрерывно и последовательно, что сглаживает временные смещения и временную прикрепленность. Не всегда известно, сколько времени проходит между замыслами действующих лиц и их действиями. Время осуществления действий и намерений героев не названо, оно условно. Впрочем, условно оно и в том случае, если в речах персонажей фигурируют какие-то числа, сроки и т. д. И в этом случае наблюдается несоответствие художественного и астрономического времени. Так, Адольфа сажают в темницу

на год, на три года и тем не менее приводят через равное количество времени к царю, то есть время в этом случае как бы «сжато». П. Г. Богатырев в «Заметках о театре» обратил внимание на изображение времени в слове драмы, в ее тексте как непрерывного и условного (45, с. 60—61). Это выражается в поэтических формулах, по-разному соотносимых с действиями персонажей. При изображении действия словом, по нашим наблюдениям, существуют следующие несоответствия:

1) время слова и действия частично совпадает («иду и приведу», — говорит Скороход, получив приказ привести Адольфа);

2) время слова предшествует времени действия, опережает его. Говорится о том, что будет, называется действие, которое должно произойти («Сяду на сей трон и буду судить непокорного, непослушного сына Адольфа»);

3) время слова отстает от времени действия, называется действие, уже произошедшее («Вот я, рыцарь Бармуил, царскому сыну голову срубил!»).

Столь же специфично, как и время, художественное пространство в драме. Характеризуя на примере сказки общие особенности фольклорного художественного пространства, Д. С. Лихачев справедливо отмечал его «сверхпроводимость» и отсутствие «сопротивления» среды. «Пространство сказки необычайно велико, оно безгранично, бесконечно, но одновременно тесно связано с действием, несамостоятельно, но и не имеет отношения к реальному пространству», — пишет он далее (129, с. 385—388). Близка сказке в этом отношении драма. Условное пространство драмы отличается соотносительностью с действиями и словами персонажей, оно несамостоятельно и ситуативно. Крайне редко пространство и время конкретизируются в ремарках (обозначение места и времени): дело происходит утром (Лодка, № 30) в трактире (Лодка, № 30). Зритель в драме успешно «преодолеывает» условное художественное пространство, которое реализуется в действиях и словах персонажей. П. Г. Богатырев отмечал, что народный спектакль отличается отсутствием динамического преодоления пространства актерами: «Пространство и его преодоление изображается в слове непрерывно и условно» (45, с. 59—60).

В самом деле, на небольшом пространстве избы ис-

полнители разыгрывают действия, происходящие в царском дворе и на лобном месте, на берегу Волги и в ближайшем селении. Расстояния между этими местами действия, обозначенные в словах исполнителей, преодолеваются одним шагом или вообще «чисто символически». Например:

Атаман.	Сходи в ближайшее селенье, Отыщи богатого помещика И спроси его, рад ли он нашему приезду.
Есуал (к помещику).	Здравствуй, хозяин! (Лодка, № 19)
Царь Максимилиан. Брамбеус.	Отведи моего гордого сына на Лобное место. Отведу (отводит в сторону). (Ц. М., № 4)

Иногда далекие пространства как бы накладывают одно на другое, совмещаются в речах и действиях исполнителей:

Царь Максимилиан.	Поди в страны дальние, В пределы Иерусалимские, На нашей границе, В наших заповедных лугах Стоит какой-то воин. Поди и защити.
Аника.	Иду и защищу.

(Подбегает к Арабу и кричит.)

Аника.	А ты что тут распроклятая ворона летаешь? (Ц. М., № 45)
--------	--

Некоторые особенности художественного пространства в драме систематизировала вслед за П. Г. Богатыревым З. Р. Зарецкая. Условные пространственные смещения она обозначает как «сближение» и «совмещение» или «взаимопроницаемость» разных пространств (91).

Итак, композиционные особенности народной драмы состоят в особых типах ее построения, в наличии определенных структур, различающихся по сложности и характеру сочетания сцен, явлений и простейших компо-

зиционных элементов — монологов, диалогов и массовых действий, обусловленных проблематикой произведений, особых типах зачинов и концовок. Сравнение вариантов обнаруживает композиционно-устойчивые и варьируемые элементы на всех уровнях структуры. В неканонических сюжетах (литературного происхождения) наблюдается отсутствие четкой структуры.



IV. ФУНКЦИИ ПЕСНИ В НАРОДНОЙ ДРАМЕ

Занимательность событий, сконцентрированных вокруг основного персонажа, идейно-эстетическая значимость сюжетных линий драмы, вобравших и переработавших мотивы и ситуации фольклора и массовой демократической литературы и искусства, сочетались со стремлением усилить впечатление от происходящих событий, выразив их эмоциональную оценку привычными для народа средствами. Таким средством эмоционально-психологического воздействия в фольклоре издавна была песня.

Песни в народной драме традиционно рассматривались во всем многообразии их функций. Исследователи неоднократно обращали внимание на важность песенного слоя драмы с точки зрения создания характеристики персонажей, композиционной роли и эмоциональной оценки событий (73) *.

* Общие характеристики песни с указанием ее видовой и жанровой принадлежности присутствуют в большинстве работ по драме (115, с. 285—286). Так, В. Е. Гусев приводит обстоятельный перечень известных драме песенных сюжетов в соответствии с их жанрово-тематической классификацией и показывает избирательность репертуара для каждой из пьес (удалые, разбойничьи, песни литературного происхождения в «Лодке»; исторические, солдатские, тюремные, романсы в драме «Царь Максимилиан»). Автор выделяет круг персонажей, «обязанных» петь, и называет их репертуар в отличие от песен, исполнявшихся хором.

Идейно-эстетическая роль песни в драме состоит не только в соответствии ее тематики тематике драмы. Свойства и функции самих песен в полной мере не выявляют и не обосновывают принципиальную необходимость песни в драме, ее органичного «вплетения» в идейно-эстетическую структуру жанра.

Воспоминания о представлениях драмы, зачастую скудные свидетельства очевидцев и даже исполнителей обязательно включают названия песен, но никогда не объясняют необходимость их для действия. Добросовестно вспоминают, информируют, какие песни исполнялись, но не говорят о том, ради чего исполнялись, и о том, как исполнялись. В этом сказался и очередной методический просчет собирательской работы. Песня в драме как бы отдавалась «на откуп» музыковедам. Музыковедческое же исследование материала драмы было предпринято лишь однажды применительно к одному из вариантов сюжета «Царь Максимилиан» (Ц. М., № 57) и в изоляции от других аспектов рассмотрения песни в драме (111).

С традицией формирования и разыгрывания народной драмы не соотносилось не только само наличие, но и количество песен в конкретном варианте. Работа с выборочными вариантами нередко приводила к односторонним суждениям. Они становятся вполне объяснимыми, когда обнаруживается, что «недостаток» песен, так же как и их «избыток», есть отступление от традиции. Сличение вариантов позволяет сказать, что основной повторяющийся в них песенный репертуар сложился достаточно рано, вместе с окончательным формированием дошедших до нас сюжетов в конце XVIII — начале XIX в. и подвергался в целом незначительным изменениям, в основном добавлениям.

Среди записей народных драм встречаются тексты почти исключительно прозаические (Лодка, № 43; Ц. М., № 50), а также преимущественно стихотворные, имея в виду весь текст, а не только песни, фрагменты стихов. (Лодка, № 28, 32, 42; Разб., № 5). Именно они содержат значительные отклонения от традиции и в композиции, и в системе образов. В них отсутствуют и верно понятые исполнительские приемы. Так, рассказчик сообщает, что персонаж «размахивает саблём» (Ц. М., № 50), хотя известно, что по традиции играющие ритмично взмахивали саблями и притопывали.

На основании этих вариантов народную драму определяли как стихотворную «комическую оперу» либо прозаическое произведение.

Если представить реально бытование драмы, то трудно предположить, что в ее составе могло исполняться более 7—10 песен. Обязательными по сюжетно-композиционным канонам были песни, исполнявшиеся в начале и конце представления (2), в качестве выходных монологов (2—6) и в кульминационные моменты (2—4).

Но это не означает, что песенная стихия, песенный и шире — стихотворный слой драмы ограничен цельными текстами. На самом деле он различным образом взаимодействует с прозаическим текстом. Между прозаическим и стихотворным текстом нет непроходимой грани, стихотворные и прозаические части текста не только чередуются в монологах и диалогах, но и взаимопроникают, «вкрапливаются».

Сходное явление присуще и пьесам кукольного театра «Петрушки». А. Ф. Некрылова отмечает эстетическое значение чередования стихотворного и прозаического текста во всей комедии и прозаических вставок в стихотворные реплики, создающих необходимый контраст, усиливающих интенсивность восприятия (146, с. 221).

Стихотворная речь в народных драмах чаще выступает в песнях или песенных фрагментах, а также цитатах, строчках из стихотворений, которые поются или произносятся персонажами драмы. Они представляют собой поздние рифмованные народные песни или устные переработки популярных авторских песен и стихотворений, известных по песенникам, лубочным картинкам и школьным хрестоматиям, широко бытовавшим в народном репертуаре одновременно с пьесами.

Соотношение стихотворного (прежде всего песенного) текста с прозаическим также регулировалось традицией. Так, из 84 известных нам текстов драмы «Царь Максимилиан» песни отсутствуют в 20 вариантах (схематичных), представлены числом более десяти в 11 вариантах. В остальных 53 вариантах число песен следующее: в 23 — 1—2 песни, в 30 — 3—10 песен (в том числе 4—9 песен в 24 вариантах).

Из 56 известных нам текстов драмы «Лодка» песни отсутствуют в 4 вариантах, представлены числом

более десяти в 2 вариантах (№ 24, 47). Остальные 50 вариантов содержат песни: в 12 вариантах — 1—2 песни, в 38 вариантах — 3—10 песен (в том числе 4—7 песен в 23 вариантах) *.

Сравнение «классических» вариантов в записях периода активного бытования драмы позволяет сделать вывод о строгом соответствии песен системе образов и сюжетно-композиционным типам народной драмы.

Так, в драме «Царь Максимилиан» песни открывали и завершали действие (представление), служили выходным монологом Адольфа (иногда еще 1—2 героев), прославляли богатыря Анику («слава» или «хвала» герою), сопровождали вынос регалий. В старейшем варианте — № 9 (Н. Н. Виноградова) насчитывается 4 песни, 10 — в № 10 (П. Н. Беркова), — 9 — в № 1 (Н. Е. Ончукова). В других случаях наблюдаются своеобразные «наращения» текста. Так, часто вместо одной песни при выносе регалий исполняются две. Адольф поет не одну песню (обязательную — «Я в пустыню удалюсь»), а еще 3—4 («В темнице несносной», «Не слышно шуму городского», «Отворите мне темницу», «Среди долины ровной» и др.), часто добавляются песни-монологи Богини, Аники и других героев (Ц. М., № 7, 45, 51).

В «Лодке» песни открывают и завершают представление, в середине действия обычно исполняется песня «Вниз по матушке, по Волге», разбитая на 3—4 части (в разных эпизодах). Иногда к ним добавляются выходные монологи — песни атамана, незнакомца (пришельца в шайку), разбойничья хоровая песня — «классические» варианты (№ 1, 23, 35). Осложнение сюжета ведет к «наращиванию» числа песен, исполняемых хором разбойников и другими героями (девицей, рыцарем, гробокопателем), — № 24.

Чем же вызваны высказывания об «оперном» элементе, занимающем большое место в драме, обилии песенных «номеров» в ней и т. д. (57, с. 67—68)? Впечатление «оперности» создается не количеством текстов, а особенностями их исполнения — солиста и хора, дуэта. Так, в «Лодке» (№ 23) поочередно поют атаман и хор, Приклонский и хор; в текстах «Царя

* Отметим, что мы учитывали исполняемые песни, а не песенные сюжеты, так как по законам народной драмы одни и те же песни могли повторяться или исполняться частями («Вниз по матушке, по Волге» в разных эпизодах «Лодки»).

Максимилиана» (№ 7) — Адольф и хор («Боги, вы боги...»), № 41 — дуэт Адольфа и Бармуила. Число песен увеличивается иногда за счет эпизода пародийной церковной службы, отпевания Адольфа.

Строгая сюжетно-композиционная обусловленность включения песен сопрягается столь же последовательно с эмоционально-психологической. Самые стабильные песенные и стихотворные монологи закреплены за «страдательными» персонажами, которых окружает романтический ореол мученичества, одиночества, насильственной смерти, скитаний либо любовных терзаний и неудач. Таковы Адольф («Я в пустыню удаюсь», «Скован, скован я, молодчик»), Гусар («Гусар, на саблю опираясь», «Кончен, кончен дальний путь»), Аника или другой побежденный рыцарь («Черный ворон», «Ты скажи моей молодой жене»), Венера или Богиня («Я вечер в лужках гуляла»), Атаман («Вниз по матушке, по Волге», «Что затуманилась, зоренька ясная», «Что тучки принависли», «Среди лесов дремучих»).

Обращение к песенным лубкам и песенникам дает возможность установить большую популярность преимущественно авторских песен в конце XVIII и особенно в начале XIX в., которые неоднократно переиздавались вплоть до 1870-х гг. (Прил. III, № 62—65, 68, 82). Из песенников, очевидно, взяты и стихотворные фрагменты поэмы «Братья разбойники» А. С. Пушкина (монологи атамана, егеря, прищельца).

Песни исполняются романтическими персонажами в наиболее острые кульминационные моменты, когда происходят трагические повороты в их судьбах (осуждение, казнь, смерть, необходимость казнить друга, гибель в поединке, принуждение к замужеству и т. д.), в песнях же часто обличаются и виновники несчастья.

Сходную функцию параллелизмов как лирического начала в эддической эпической поэзии отметил Е. М. Мелетинский (135, с. 54—58). Функционально роль песни в драме близка и роли песни в сказках о животных, где, по наблюдениям И. М. Колесницкой, смысл песни составляет перечисление действий, совершаемых героем (или по отношению к нему) и в волшебных сказках, где песни связаны с кульминационными моментами в сюжете (предостережение, призыв на помощь, весть о случившемся) (105, с. 26—27).

НОВѢЙШІЙ
ПОЛНЫЙ РУССКІЙ
ПѢСЕННИКЪ,

СОБРАННЫЙ
ИЗЪ НАРОДНЫХЪ РУССКИХЪ ПѢСЕНЪ

И ИЗЪ СОЧИНЕНІЙ

ИЗВѢСТНЫХЪ РУССКИХЪ ПИСАТЕЛЕЙ:

Пушкина, Жуковского, Лермонтова, Кольцова, Цыганова,
Кн. Вяземскаго, Нелединскаго-Мелецкаго, Козлова, Мау-
линскаго, Бенедиктова, Батюшкова, Мержлякова, Дмитри-
ева, Веневитинова, Давыдова, Баратынскаго, Пастерна и
друг., также содержащій пѣсни святочныхъ, хороводныхъ,
подблюдныхъ, плясовыхъ, свадебныхъ и проч.

ВЪ ЧЕТЫРЕХЪ ЧАСТЯХЪ.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. - 4.

МОСКВА.

Въ Типографіи Вѣдомостей Московск. Городской Полиціи.
1854.

Обложка песенника (М., 1864). ГБЛ

Другая часть песен имеет прямо противоположное эмоциональное звучание, выражает разбойничью или воинскую удаль. Репертуар разбойничьих песен с этой точки зрения изучен В. Ю. Крупянской и В. Е. Гусевым и в принципе однороден («Ай, да усы», «Вниз по матушке, по Волге», «Нас не мал кружок собрался», «За Уралом, за рекою казаки гуляют»). Репертуар же

воинских, солдатских песен в силу его противоречивости и несовпадения с основными мотивами народной солдатской песни должен быть охарактеризован подробнее.

Большую часть солдатских песен в «Царе Максимилиане» составляют удалые, походные воинские песни, создававшиеся специально для солдат, для поддержания в них официально-патриотического духа, поэтому некоторые из них можно назвать солдатскими лишь условно. Такова обязательная для всех вариантов песня «Ездил белый русский царь» (Ц. М., № 1, 51 и др.), сочиненная официозным поэтом М. Е. Лобановым (1787—1846), автором многочисленных стихотворений на «случай», посвященных царствующим особам. Н. А. Янчук в «Литературных заметках» отмечает своеобразную «биографию» этой песни. «Это стихотворение, вероятно, через военную среду перешло в народ и считается народной песней. Мне удалось записать эту песню... от старухи из Пошехонья. Московский музыкант А. Л. Маслов записал ее в другом варианте и с другим напевом в Ливенском у. Орловской губ., и вообще эта песня довольно популярна и до сих пор» (221, с. 217—218).

В целом же репертуар военных и солдатских песен, подтверждающий влияние лубочных песенников на драму, следует оценивать исторически и в определенном контексте. Естественно, что в большинстве своем строевые, полковые, солдатские песни конца XVIII — начала XIX в. утверждали идеи «православия, самодержавия и народности», но одновременно с этим они помогали выносить трудности военной жизни, связанные с многочисленными военными кампаниями конца XVIII — начала XIX в. В контексте народной драмы подобные песни теряют конкретную историческую приуроченность и составляют часть торжественного ритуала или прославляют удаль и молодечество казака или гусара. Эти персонажи наиболее органично совмещают в поздней драме комический и торжественный аспекты.

Собиратели и исследователи народной драмы давно обратили внимание на то, что песни в драме часто как бы цитируются, исполняются фрагментарно, причем исполнительские объяснения отсутствуют (как и комментарии собирателей). Можно полагать, что эта

особейность в народной драме одновременно и художественный прием, и момент живого бытования песни, на что в свое время справедливо указал И. Н. Розанов: эмоциональный «настрой» дает именно первый куплет песни.

«Песни редко поются до конца, — писал он. — В обычном хоровом исполнении большею частью слышишь начало или первую половину песни, большинство певцов часто не знают всей песни. Начало всегда запоминается легче. Старую песню «Выйду ль я на реченьку» знают обычно только по первому куплету... Исключение составляют только те песни, где центр тяжести в конце. Например, студенческая песня «Из страны, страны далекой...». Удачное начало имеет громадное значение для успеха песни. Одна из самых старинных песен, доживших до наших дней, — ей, вероятно, лет двести, — «Вниз по матушке, по Волге», своею исключительною живучестью обязана не только замечательному мотиву, но и необыкновенно удачному началу. Начальные стихи про «широкое раздолье» поются обычно исполнителями с особым воодушевлением...» (171, с. 204—205).

Иногда один куплет (чаще всего первый) дает моментальное для исполнителей и понятное зрителям переключение эмоций из серьезного в комический план и обратно.

Приведем примеры из «Лодки», интерес которых состоит еще и в песенных иносказаниях, усиливающих впечатление.

Есаул. Атаман, не пей, беда —
Вода подмыла берега!

(Хор подхватывает.)

Ой, беда, беда, беда,
Беда немаленькая.
Я со вечера-то девушка,
Со полуночи — молодуха,
Не узнала друга милого —
Свое батюшка родного! (Лодка, № 5, 21)

Атаман. Садись, молодцы, в кружок,
Пей вино, и пой песни!

Песня. Как жила-была курочка,
Черный хохолок,

Э, э, и, хахо, черный хохолок,
Как повадилась курка
К коменданту в огород.

Атаман. Э, э, и, хахо, к коменданту в огород.
Тише, чертова дружина,
Сперва надо пить, гулять,
А потом песни петь! (Разб., № 1; Лодка, № 10)
Спойте мне песню,
Развеселите меня, храброго атамана.
Все (поют). Что тучки принависли,
Что в поле за туман,
Что ж ты помыслил,
Скажи нам, атаман.
(Разб., № 1)

Фрагменты песен, в частности начальные их строки, не только раскрывали эмоциональный смысл сцены или состояние персонажа, но и оповещали о событиях, местонахождении персонажей, их намерениях в условной форме. «Ездил белый русский царь» — поется перед появлением Максимилиана (Ц. М., № 1, 10, 51 и др.); «Я в пустыню удаляюсь» — после приказа увести Адольфу в тюрьму (Ц. М., № 1, 51 и др.); «Ты позволь, позволь, хозяин, в нову горницу войти» (Лодка, № 23, 24, 35 и др.) — при появлении разбойников или в начале пирушки; «Среди лесов дремучих» — после гибели есаула или атамана (Лодка, № 21, 36); «Вдоль по улице широкой молодой кузнец идет» — при выходе кузнеца (Ц. М., № 51); «Померла наша надежда» — после казни Адольфа (Ц. М., № 51). Такая функция песен сближает их со свадебными лирическими, сообщающими о том или ином моменте свадьбы.

Итак, в народной драме происходил процесс постижения «чужой» жизни путем измерения ее «своими» нравственными этическими и эстетическими критериями. При этом исключительная судьба становилась близкой и достоверной благодаря особым приемам раскрытия, и прежде всего образному повествованию и включению песен, исконно «приложимых к чувствам каждого человека».

Поэтому песни, эти своеобразные лирические отступления в эпико-драматическом тексте пьес, делали героев из другой среды приближенными для восприятия и сопереживания, они вызывали привычные и традиционные эмоциональные реакции, действуя при

этом безошибочно (благодаря внешней близости тематики или внутренней близости ситуации — сравним песни, исполняемые на свадьбе, в календарные праздники и т. д.), они возбуждали жалость, сочувствие к героям или, наоборот, ликование, удадь, веселье.

Свидетельница представления «Царя Максимилиана» Е. О. Гай-Сагайдачная, называя народный спектакль мистерией, справедливо подметила значение в нем песни: «Форма мистерии (драма с музыкой) понятнее народу, чем другая какая-либо форма. Пение смягчает душу, живее воспринимается... Мистерии по форме стоят ближе к жизни, чем драмы и опера, потому уже, что минуты грусти, радости и т. д. имеют оттенок лирический, выражаются в пении» (61, с. 353).

Песни прямо или косвенно выражали народное отношение к трагическим событиям пьесы, они, с одной стороны, развивали и углубляли в лирическом плане осуждение сыноубийства, деспотизма, принуждения, а с другой — придавали спектаклям оптимистическое звучание, вводя мотивы удалых, разбойничьих, военных, шуточных и плясовых песен. Одновременно песни играли своеобразную ритуально-демонстрационную роль, поскольку первая строка исполняемого текста всегда содержала конкретную информацию о ситуации.



V. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ

Развитая русская народная драма, известная в записях второй половины XIX — начала XX в., обладает большим составом действующих лиц.

Пестрота и неоднородность героев драмы базируются на принципиальной допустимости сочетания в фольклорном произведении не только «высоких», серьезных и «низких» комических персонажей, но персонажей «реальных» (людей) и фантастических, мифологических (Смерть, Черт, Богиня, Венера, Марс). Последние принадлежат к эпизодическим фигурам и часто осмысляются как реальные — кроме Смерти и Черта. «Реальные» персонажи в свою очередь неоднородны. Среди них можно выделить:

1) персонажи условно-исторические (Царь Максимилиан, Адольф, Мамай, атаман, есаул, егерь, посланники, паж, скороход, гусар и т. д.). Они имеют литературные, книжные истоки и составляют в целом определенную условно-историческую среду (царский двор и его обитатели, разбойничья шайка), специфическую для народной драмы и несвойственную в таком качестве другим жанрам фольклора;

2) персонажи книжно-лубочные, как бы «вневременные» и стоящие вне среды (тяготееют, однако, к условно-историческим).

Таковы Брамбеус, Аника-воин, Змеулан, Черный Арап, благородная пленница, некоторые члены шайки разбойников (Медвежья Лапа, Железные Когти, Зарезов и т. д.). Они пришли из переводных рыцарских повестей и романов, бытовавших на Руси как сказки, из разбойничьей лубочной литературы. Каждый из персонажей по имени соотносится с конкретным произведением (27, с. 334—340), однако в драме выступает чаще всего вне литературного контекста;

3) персонажи социально-бытовые, составляющие часть общефольклорного фонда европейского народного театра, — слуга, доктор, инородец, старик-гробопателъ, портной, кузнец. Они вкуне составляют определенную профессионально-дифференцированную среду горожан, ремесленников, «населяющих» интермедии городского демократического театра XVIII в., очень популярных также в ряжении;

4) персонажи социально-бытовые, которые являются частью общефольклорного традиционного фонда персонажей, их можно встретить в сказках, анекдотах, песнях, прибаутках и т. д. — барин, помещик, барыня, староста, откупщик, трактирщик, разбойник, девушка.

С точки зрения отношения к развитию действия (сюжету) народной драмы ее персонажей можно подразделить на три категории:

а) главные действующие лица, определяющие конфликт, развитие действия, выполняют главным функци;

б) второстепенные действующие лица, способствующие развитию действия, им принадлежат второстепенные (служебные) или дополнительные функции;

в) вспомогательные действующие лица, создающие необходимый фон (своеобразные «статисты»), они играют роль посыльных, вестников и т. д., то есть исполняют простейшие служебные вспомогательные функции.

Все эти персонажи представляют собой, с одной стороны, чисто театральные амплуа, очень определенные, узкие, «конструктивно» необходимые (все вспомогательные и частично второстепенные), с другой стороны, амплуа широкого диапазона, воплощаемые по-разному (как и сами сюжеты), способные к трансфор-



Т. М. Малышев в роли богатыря Марса из драмы «Царь Максимилиан» (д. Климово Уренского р-на Горьковской обл., 1962). Фото Н. Ф. Шаговой

мации и, следовательно, богатые с точки зрения речевых характеристик.

В полном соответствии с богатством версий, вариантов, наличием разных сюжетно-композиционных типов пьес в устном бытовании состав действующих лиц, будучи достаточно определенным по амплуа и персонализации, широк по диапазону характеристики персонажей.

Наиболее «емкими» в этом отношении оказываются

«универсальные» персонажи, присутствующие в исконных сюжетах.

Так, понятие о положительном герое, вступающем в конфликт с противником, антагонистом, связано в русской народной драме с образом разбойника — атамана, есаула, егеря, прищельца и Адольфа. Разбойничество в драме отнюдь не является выражением романтического индивидуализма, как его пытались трактовать некоторые исследователи. Противопоставление обществу и среде имеет в целом стихийный характер, оно как бы неосознанно, имеет личные мотивы, то есть по существу ситуативно. В народной драме зрителю интересно не выражение взглядов, а то, как будет вести себя персонаж в создавшихся обстоятельствах. В исключительной ситуации он действует всегда соответственно народным представлениям о положительном герое — смелом, отважном, непреклонном максималисте, который готов пожертвовать и жертвует всем: покоем, благополучием, троном, богатством и т. д. ради утверждения справедливости, идеи, свободы, «веры и правды». Эти понятия, может быть, покажутся абстрактными и несколько наивными. Но это принципиальная абстрактность, вернее, условность в народном театральном искусстве, позволяющая домысливать и прилагать емкую драматическую ситуацию к конкретным жизненным обстоятельствам.

Герой народного театра, как и другие фольклорные герои, отличается «сублимированностью» (18, с. 32—33). Поэтому нельзя допускать их однозначной трактовки и видеть в образе разбойника (а иногда и Адольфа) только конкретное историческое лицо, считать его прототипом руководителя крестьянских восстаний — Разина, Пугачева. Сила образа, его жизнеспособность заключаются как раз в его емкости, способности дополнительно ассоциироваться с конкретными жизненными, историческими, социальными и просто бытовыми ситуациями.

С другой стороны, четкое отношение к образу «подкрепляется» общесфольклорной традицией. Драма отличается от баллад, где выражается отношение к разбойникам через трагические судьбы их близких («Сестра и братья — разбойники», «Жена разбойника»), и сходна с разбойничьими песнями и преданиями. Об этом свидетельствуют однотипные детали био-

графии, вносимые с разной степенью подробности в тот или иной конкретный образ.

В русском народном театре представление о злодее, тиране воплотилось в образе царя Максимилиана. Он жесток и одновременно труслив перед лицом внешних врагов, от которых прямо или косвенно терпит поражение.

Ученые конца XIX — начала XX в. были по-своему правы, пытаясь соотнести содержание драмы с событиями русской истории, установить исторические прототипы героев, видя в Максимилиане Петра I, в Адольфе — царевича Алексея, как и советские исследователи, однозначно считающие прототипом безымянного атамана Степана Разина, Емельяна Пугачева. Дело в том, что сюжеты и герои народной драмы могут многообразно и многократно «сопругаться» с исторической действительностью, не являясь прямым ее отражением.

Многообразно воплощен в русской народной драме образ храброго воина-поединщика, ратующего за справедливость, непреклонного, честно выполняющего свой долг. Серию таких воинов-поединщиков с экзотическими именами и разносторонними достоинствами завершают гусар и казак. Гусар и казак демонстрируют воинскую доблесть в сочетании с удалством и даже некоторым безрассудством отваги, хвастовством и неизменным интересом к «прекрасному полу». Таковыми же качествами наделен и офицер (брат, жених пленницы) из драмы «Лодка», которому атаман не случайно предлагает примкнуть к шайке.

Единственный в каждом сюжете и варианте женский персонаж (за исключением немногих случаев его удвоения), исполнявшийся всегда миловидным парнем или мужчиной, — прекрасная девица, объект притязаний со стороны героя: от нее добиваются ласкового приема и угощения, любви, взаимности, согласия на брак. В драме «Царь Максимилиан» это прекрасная Богиня, Венера, Мадера и т. д., невеста царя или Адольфа. В некоторых вариантах это дева-воительница, появляющаяся на Марсовом поле и первоначально побежденная рыцарем, в других — она царственная невеста, ставящая Максимилиану условие переменить веру. В драме «Лодка» это девушка из усадьбы, принимающая и угощающая разбойников (песенная ипо-

стась), или пленница атамана, жертва, принуждаемая к браку и противящаяся обстоятельствам (книжно-лубочная ипостась). Героине почти всегда сопутствует защитник, избавитель (Звездовин, гусар, офицер и т. д.).

Амплуа комического героя (вернее, героев) более разносторонне и отражает разные традиции и связи. По существу среди комических персонажей можно выделить осмеиваемых и осмеивающих героев. Осмеиваемый персонаж — неизменный барин, представленный в драме достаточно многолико. Прежде всего это трусливый хозяин усадьбы, понуждаемый разбойниками к «гостеприимству», шут и пьяница Козельский (Приклонский), попадающий в трагикомическую ситуацию — принудительное сватовство к собственной дочери. Этим персонажам из драмы «Лодка» близок и мнимый или «голый» барин из одноименной сатирической пьесы, несведущий в хозяйстве, разорившийся, но не потерявший барских замашек. В драме «Барин» главный герой — барин, творящий суд, покупающий «удивительных людей» наряду со скотом.

Разработка этого образа находится целиком в русле народно-поэтической традиции. Барин всегда противопоставлен герою из народа, он всегда наказывается морально или физически, уничтожается насмешкой, вызывая ликующий смех. Другие комические персонажи, можно сказать, «обрусевшие» вместе с другими театральными явлениями («Петрушкой», например), — шарлатан доктор, хитроумный портной и косноязычный инородец — образы небольшого диапазона, устойчивых по приемам речевых характеристик.

Комические фигуры другого ряда — персонажи осмеивающие, выступают в обличье мнимых дураков. Представители народа неизбежно торжествуют, добиваются удачи, обманывают, оставаясь безнаказанными. Их комические функции и речь многолики, и было бы ошибочно сводить ее только к социальной сатире. Такие персонажи часто составляют комические пары (как и в ряжении): два старика-гробокопателя, старик и старуха. Они могут нести отпечаток определенной среды (солдатской, матросской). Комическими антиподами барина выступают трактирщик, староста, слуга, откупщик, просители.

Достаточная подвижность драматических образов



Д. И. Колесов в роли Старика-гробовеца из драмы «Царь Максимилиан» (д. Климово Уренского р-на Горьковской обл.). Фото Н. Ф. Шаговой

по способам их раскрытия свидетельствует о существовании единого общего взгляда народа на смысл и функции образов, устойчивость амплуа каждого персонажа, в какой бы ипостаси он ни выступал.

В этом проявляется устойчивость традиции, подчиняющей себе, преобразующей книжные и иные источники.

Возможности сокращения и увеличения числа действующих лиц в каждой пьесе строго определены их функциями. Изменение состава персонажей подчиняется определенным закономерностям. Решающую роль при этом играют условия представления. Оптимальный состав участников драмы составлял 12—18 человек, способных поместиться в центре избы среди публики. Специфика народной драмы требовала также обязательной парности персонажей для ведения диалога, в особенности при стремлении «развернуть» комические сцены. Поэтому увеличение числа персонажей обычно происходило путем удвоения героев со сходными или одинаковыми функциями: два сына царя Максимилиана, две пленницы атамана, два старика, старик и старуха, доктор и фельдшер, старший и младший доктор

(см.: Ц. М., № 5, 11, 54 и др.). В бóльшей степени могло увеличиваться (через многократное удвоение) число второстепенных действующих лиц из числа «статистов» — разбойников, стражи, пажей, просителей и т. д.

Сокращение персонажей, происходившее обычно из-за недостатка актеров (в частности, на женские роли), времени для разучивания пьесы, совершалось путем совмещения двух персонажей в одном, стяжения или исключения сцен, сюжетных линий (Венера и сцена сватовства и шутовского венчания, отпевание Адольфа в «Царе Максимилиане»). Черты этого совмещения сохранились в именах некоторых действующих лиц: палач Бромбеус, рыцарь Звездоваин и т. д.

Взаимосвязи трех категорий персонажей ясно прослеживаются в сюжетах четырех известнейших пьес. Имея в виду по преимуществу диалогический характер драмы, мы выделяем парные отношения персонажей, учитывая оптимальный состав действующих лиц и возможное наращение его (отмечено * — удвоение и *** — многократное).

«Царь Максимилиан»

Главные действующие лица выступают в отношениях:

Царь Максимилиан — Адольф* (два сына)
Царь Максимилиан — Богиня (Венера Дахмара и т. д.)
Царь Максимилиан — Противник* (Мамай, Змеулан)
Царь Максимилиан — Защитник (Аника-воин)

Центральное действующее лицо — царь Максимилиан — в отношениях с второстепенными:

Царь Максимилиан — кузнец
Царь Максимилиан — палач
Царь Максимилиан — гробокопатель* (двое)
Царь Максимилиан — патриарх* (и дьякон)
Царь Максимилиан — портной*** (и подмастерья)
Царь Максимилиан — доктор* (фельдшер)
Царь Максимилиан — гусар* (и казак)
Царь Максимилиан — доносчик

Центральное действующее лицо — царь Максимилиан — в отношениях с вспомогательными:

Царь Максимилиан — скороход-фельдмаршал
Царь Максимилиан — пажи***
Царь Максимилиан — воины *** (песельники)

Другие главные действующие лица в отношениях с главными, второстепенными и вспомогательными:

Адольф — царь Максимилиан
Адольф — кузнец
Адольф — палач
Адольф — гробокопатель
Адольф — патриарх
Адольф — скороход-фельдмаршал
Защитник (Аника) — царь Максимилиан
Защитник — противник (Мамай, Змеулан и др.)
Защитник — Смерть
Противник — царь Максимилиан
Противник — защитник (Аника-воин)
Противник — гробокопатель
Богиня — Марс (противник)
Богиня — Звездовоин (защитник)
Богиня — царь Максимилиан

«Лодка»

Главные действующие лица выступают в отношениях:

Атаман — есаул* (два есаула)
Атаман — пришелец, егерь* (два пришельца)
Атаман — девица* (две девицы, пленницы)
Атаман — хозяин (помещик)

Центральное действующее лицо — атаман — в отношениях с второстепенными:

Атаман — разбойник с добычей* (Бурла, Карикатура и др.)
Атаман — шут Приклонский* (и Козельский)
Атаман — еврей
Атаман — заступник* (жених, брат пленницы)

Центральное действующее лицо — атаман — в отношениях с вспомогательными:

Атаман — есаул (всегда выполняет 2 функции)
Атаман — гребцы*** (песельники)
Атаман — старики*** (песельники)

В сатирических пьесах отношения действующих лиц однолинейны.

«Барин»

Барин — панья
Барин — откупщик
Барин — просители ***
Барин — публика***

«Мнимый барин»

Мнимый барин — барыня (Мария Ивановна)
Мнимый барин — трактирщик
Мнимый барин — лакей, слуга
Мнимый барин — староста

Итак, система образов народной драмы представляет некий устойчивый «каркас», традиционную схему,

позволяющую варьировать состав персонажей в известных пределах.

В отличие от игры, где набор участников в принципе неограничен, в драме может свободно варьироваться лишь набор «статистов» (пажей, воинов, гребцов, просителей и т. д.), но строго ограничен набор главных и второстепенных действующих лиц, открытый лишь для удвоения (парности). Характерно, что изменение состава действующих лиц совпадает с версиями основных сюжетов — «Лодки» и «Царя Максимилиана». Так, в вариантах первой версии «Царя Максимилиана» (конфликт из-за веры) появляется доносчик (ябедник, король Никей, неизвестный), который сообщает царю о несогласии Адольфа принять новую веру (Ц. М., № 7, 9, 10, 11). Соответственно вводится персонаж, сочувствующий Адольфу (брат, разбойник, друг, посланник) (Ц. М., № 9, 26). Во второй версии (социальный конфликт) выступают сообщники Адольфа (Ц. М., № 45, 56). Во втором сюжетно-композиционном типе «Лодки» появляются пришельцы (два) и увеличивается число комических разбойников с добычей (Карикатура, Бурла). В любовно-романтической версии (3-й тип) фигурируют один или два заступника пленницы (брат, жених, рыцарь, офицер) (Лодка, № 25, 28, 30). В социально-обличительную версию (3-й тип) вводится новый персонаж — бедняк Еремка (Лодка, № 37). Следовательно, изменение конфликта, возникновение новой версии влечет изменение числа персонажей, введение новых второстепенных героев, «оттеняющих» видоизменившийся конфликт главных действующих лиц. Целостность и принципы системы образов при этом не нарушаются.

Показательно, что некая «хаотичность» в составе действующих лиц характерна для неканонических (нетрадиционных) вариантов «Лодки», нестройных с точки зрения идейного содержания и его реализации, лишенных сюжетно-композиционной целостности. В этих текстах не контаминируются, но смешиваются мотивы разных пьес, развитие действия чрезмерно усложнено. Состав действующих лиц в них неоправданно пестр: тут и цыганка-ворожка, немец, цыган, чертенок, казак, монах, дух и т. д. (см.: Лодка, № 42, 43, 44, 45). Данная группа вариантов «Лодки» подверглась наибольшему воздействию поздних лубочных разбойничьих романов и драм. Сюда же следует отнести и сводные тексты

{Лодка, № 46, 47). В них нагромождение действующих лиц без опоры на выработанную традицией схему. Традиционной системы образов нет и в народных драмах литературного типа, существующих в единичных вариантах. Таковы прежде всего разбойничьи пьесы. Несмотря на некоторую их тематическую однородность, состав действующих лиц в них не образует традиционной системы образов. Нарушена и специфика образов. Герои имеют «индивидуальные» имена и биографии. Таковы Мария, Иоанн Ерпольский, Владислав из пьесы «Могила Марии», являющейся переработкой одноименного лубочного романа (Прил. III, № 54, 55), персонажи пьес «Фра-Дьявол», «Ведьма из-за Днепра» (Прил. III, № 21—24, 86—88).



VI. ТИПЫ И СТРОЕНИЕ РЕЧЕВЫХ ХАРАКТЕРИСТИК

Способы построения образов персонажей народной драмы были выработаны под влиянием, с одной стороны, ранней русской драматургии, различных переводных пьес, общих театральных традиций европейского и раннего русского театра XVII—XVIII вв., с другой — народных обрядовых и праздничных драматических форм, прежде всего игр и ряжения.

Народным драмам свойственны три способа создания образов героев: самохарактеристика персонажа в форме выходного монолога; выявление свойств персонажей в диалогах и действиях (намерениях действовать). Из них собственно драматическим, строго говоря, можно считать лишь диалог. Выходной монолог, как мы увидим дальше, содержит эпические и лирические элементы, «раздвигающие» рамки сюжета, а действия персонажей как таковые в народной драме не развернуты (заковывание в цепи, казнь, погребение, поединок, пирушка и т. д.).

Не все персонажи равно раскрываются в монологах, диалогах и действиях, объем их речевой характеристики неодинаков. Выходные монологи произносят лишь главные действующие лица и некоторые второстепенные (доктор, портной, есаул, скороход-фельд-

маршал). В диалогах активно участвуют все персонажи, однако участие это неравноценно. Так, вспомогательные персонажи в основном получают «служебные», сюжетно незначимые приказы и распоряжения, подтверждают готовность их выполнить (позвать, привести, передать и т. д.). Эти диалоги не развернуты, однотипны, мало изменяются на протяжении действия. Можно сказать, что вспомогательные персонажи не только никогда не вступают в конфликт с главными, но и не обращаются к ним с просьбами, пожеланиями и т. д. Их действия и речь целиком церемониальны, совершенно лишены комических черт.

Второстепенные действующие лица, напротив, ведут себя во многих случаях очень живо, «развязно», позволяют себе шутки не только между собой, но и пререкания с «высокими» персонами, ставят условия (старик не сразу идет к царю; старик, портной, доктор просят заплатить за работу, старик — полечить его, сшить тулуп, палач — открыть все трактиры и питейные дома, разбойник спорит с атаманом относительно добычи и т. д.). Их действия и речь состоят как бы в нарушении церемониала (старик пытается сесть на трон, производит неприличные жесты и звуки, просит у царя понюхать табачку, палач «гуляет» в трактирах и потчует публику). Это создает своего рода «облегченные» комические конфликтные ситуации с шуточным завершением.

Другое дело — взаимоотношения Максимилиана и Адольфа, Богини, Защитника и Противника царя и царства, которым свойственны непреклонность в поступках, максимализм, бесстрашие и бескомпромиссность. Все эти качества выступают в диалогах. Они могут включать и комические элементы (насмешка Адольфа над царскими регалиями). Непреклонность героев нагнетает напряженность действия, обостряет конфликты атамана и пленницы, атамана и есаула, атамана и хозяина усадьбы. Их неразрешимые противоречия так же находят выражение в диалогах, иногда с чертами комизма (разговор с помещиком). В народном представлении «высокие» персонажи, идущие на смерть во имя своих убеждений, неспособные на уступки, унижения и компромиссы, насмехающиеся над властью имущими, — это сильные характеры, достойные восхищения, удивления, сочувствия.

Каждый из способов создания образов реализуется при помощи устойчивых формул-клише и приемов поэтической речи, являющихся вкпе художественным арсеналом народной драмы. В пьесах существует определенный набор стереотипных по функции и составу монологов и диалогов, позволяющих исполнителям относительно свободно использовать их в игре. Монологи и диалоги могут быть краткими, простыми, состоящими из одной формулы, и сложными, состоящими из ряда элементов — формул. Формулы в свою очередь могут быть одночастными и двухчастными. Самые простые, чаще всего одночастные формулы — церемониальные монологи и диалоги: отдача приказаний и подтверждение их получения, изъявление почтения и повиновения, передача воинских отношений поединщиков. Лаконичность этих формул, их императивный характер, отсутствие поэтических приемов и тесная привязанность к ритуалу, дворцовому этикету, частая повторяемость по ходу действия утвердили их в качестве неизменных, слабо варьируемых, оставшихся близкими к первоисточникам, в частности произведениям ранней русской драматургии.

Более сложны по составу, больше варьируются и чаще импровизируются основные группы формул — диалогов, в особенности между «высокими» и комическими персонажами, или диалогов комических персонажей между собой. И, наконец, выходные монологи — самые сложные по составу, они включают ряд элементов формул (одночастных и двухчастных) и сочетают устойчивые и варьируемые формулы (элементы).

ВЫХОДНЫЕ МОНОЛОГИ

Выходной монолог является важнейшим компонентом структуры образа ранних русских пьес придворного и школьного театра, вертепных пьес и сцен ряжения. Народная драма использовала эти традиции и выработала определенные устойчивые типы выходных монологов, что способствовало их легкому запоминанию и воспроизведению, и позволяла относить их к различным персонажам, сходным по своим функциям или выступавшим в сходных ситуациях. К таким типам принадлежат: а) выходной монолог — повествование, самовос-

хваление, исповедь, самоирония, самоосмеяние и б) выходной монолог — песня.

В выходном монологе первого типа персонаж рассказывает о себе — кто он, откуда, зачем явился, что собирается (может) делать. Здесь преобладают внешние данные; настроение героя, его состояние в момент речи в тексте не определяются. Зато утверждаются в образной форме многие положительные качества (в комических монологах с иронией): храбрость, удалство, сообразительность, могущество, умелость, находчивость, справедливость, лишённые индивидуальных примет и проявлений. Этот абстрактный перечень добродетелей может быть отнесен к разным персонажам и сходным группам, что и позволяло исполнителям частично «переадресовывать» характеристики (Царь Максимилиан — скороход, воин, атаман — есаул — егерь и т. д.). Зрителей народного театра не удивляла и не шокировала своеобразная «самореклама» героев, их беззастенчивое хвастовство. Поскольку характеристик персонажей со стороны других действующих лиц в народной драме не существовало (единичны случаи отзывают есаула об атамане — Лодка, № 13, 25; и посланника, защитника об Адольфе — Ц. М., № 56, 57), только сами герои могли рассказать о себе. Дальнейшие их действия дополняли и уточняли сказанное, утверждая его объективность.

Наиболее универсален выходной монолог — самовосхваление героя — правителя (царя Максимилиана). Он содержит следующие элементы (опорные формулы).

1. Герой здоровается.
2. Спрашивает, за кого его принимают.
3. Представляется — кто он, откуда прибыл.
4. Хвастает своим могуществом и силой.
5. Спрашивает, для кого сооружен трон.
6. Объявляет, что будет судить по закону.
7. Согласен понести наказание за неправильный суд.

Во многих вариантах «Царя Максимилиана» встречаем полные по составу и близкие между собой монологи (Ц. М., № 1, 5, 8, 11, 44, 51).

Опорные формулы 1—3 (иногда 4) встречаются и в монологах других персонажей — скорохода, Мамая, Араба, Змеюлана, доктора. Начальные опорные формулы особенно устойчивы, другие подвижны и могут со-

кращаться или отсутствовать. Проследим изменения формул по вариантам.

1. Герой здоровается (формула одночастная).

Здорово, ребята! (Ц. М., № 19, 51).

Здравствуйте, все почтеннейшие господа! (Ц. М., № 1, 10, 13, 56)

Здравствуйте, господа сенаторы! (Ц. М., № 9)

Здорово, дети! (Ц. М., № 41, 43, 53)

2. Спрашивает, за кого его принимают (формула может быть одночастной и двухчастной).

За кого вы меня признали? (Ц. М., № 10, 15, 51, 60)

За кого вы меня почитаете? (Ц. М., № 1, 27, 58)

За кого вы меня считаете? (Ц. М., № 9, 19)

За кого вы меня принимаете? (Ц. М., № 56)

Вторая часть (могут отвечать присутствующие).

За царя русского! (Ц. М., № 45)

Чаще Максимилиан сам уточняет вопрос:

За царя ли прусского,

Или за короля французского? (Ц. М., № 1, 56)

За императора русского,

Или за короля французского? (Ц. М., № 9)

За царя русского,

Или за короля прусского? (Ц. М., № 5, 43)

За русского, прусского или короля французского? (Ц. М., № 10, 27)

За царя русского или Наполеона французского,

За царя шведского или султана турецкого? (Ц. М., № 41)

За царя русского или за короля прусского,

Или за Наполеона французского? (Ц. М., № 19, 53, 58, 60)

Как видим, вторая часть формулы-вопроса варьирует сильнее, иногда она может отсутствовать.

3. Герой представляется (формула одночастная и непосредственно связана с предшествующим вопросом, содержит его отрицание и название имени).

Не есь я царь прусской,

Не есь я король французский,

Есь я сам грозный Максемьян.

4. Герой хвастает могуществом и силой (формула двухчастная, хвастовство могуществом дается перечислительно либо указанием титулов, либо перечнем завоеванных государств):

Царь римский, наместник египетский и индийский,
Владетель персидский. (Ц. М., № 1)
Прошел я все южные страны и покорил пред своею державою
Ишпанию, Германию, Неметчину, Туретчину и все иностранцы
покорны пред моею державою. (Ц. М., № 51, ср. 41)

Хвастовство мировым могуществом может отсутствовать или заменяться названием страны, откуда прибыл: из Персии, из Англии и т. д.

Хвастовство силой — вторая часть формулы наиболее устойчива по вариантам и в большинстве случаев представляет собой литературную реминисценцию, всегда варьирующую.

Наиболее полный вариант:

Хоть я не велик, но храбер,
Кто есть на сей земле со мной равен?
Хотя мой возраст мал,
Но я силен, грозен и удал.
Стану на горы, горы трещат,
Згляну на воды, воды кипят,
Топну об землю, земля потрясется,
От згляда моего на море корабль сколебнется,
Африка, Америка и те испугаются,
Все державы прочие трепещут предо мною. (Ц. М., № 51)

В целом же эта формула может отсутствовать.

После представления Максимилиан сразу спрашивает, для кого сооружен трон. Формула 5-я всегда одна-частна:

Я — царь Максимилиан (*оборотясь к трону*)
Для кого сей трон сооружен? (Ц. М., № 13)
Для кого сей цветущий трон так великолепно сооружен? (Ц. М., № 41)

Формула «Царь объявляет, что будет судить по закону» может быть короткой и распространенной. Максимилиан затевает суд ради Адольфа и иногда прямо говорит об этом:

Сяду ли я на трон и стану судить непокорного и непослушного сына Адольфу. (Ц. М., № 1, 12, 13)
Сяду я на сей трон и буду судить сына своего Адольфа. (Ц. М., № 10)

Но иногда формула распространяется:

Если же для меня, то я сяду на оный
И буду судить по закону.

Правых, неправых, винных, невинных.
Правых буду на волю выпускать,
Виновных буду по тюрьмам сажать,
Но больше я буду судить непокорного сына Адольфу.
(Ц. М., № 19, 51)

Последняя формула — обязательство понести наказание за несправедливый суд — встречается значительно реже и варьируется незначительно.

Если же я его рассужу не по закону,
То занеси меня, сизый орел,
За темные леса, за американские острова,
И брось мой труп в морскую пучину,
Там мне будет горе, горе и кручина. (Ц. М., № 51)

Если неправильно осужу, то занеси меня, орел, в дальние края,
кинь, брось мой труп в морскую глубину и нашли на меня великую
скорбь и кручину. Там я буду плакать — горевать и мать сырую
землю слезами обливать. (Ц. М., № 41)

Близким к монологу героя-правителя является и монолог — самовосхваление воина, рыцаря. В народных пьесах разработан образ смелого, лихого воина, который выступает в разном обличье — Араб (Черный Араб), Змеулан, Мамай, Посланник, Гусар, Казак (донской казак, уральский казак). Наиболее традиционен и, очевидно, исконен для «Царя Максимилиана» образ араба, соперника царя, встречающийся, кроме русских, в украинских и белорусских пьесах. Его появление сопровождалось обычно сценическим эффектом — исполнитель держал во рту керосин или скипидар, которым брызгал на горящую свечу, от чего происходила яркая вспышка пламени. Опорным элементом его монолога была формула «коленипоклонения»:

Жаром пылаю, на колени припадаю. (Ц. М., № 11, 12, 44)
Жаром пылаю, в огне страсти не выдаю,
А пред вашим королевским величеством на колени припадаю.
(Ц. М., № 51)

Впоследствии этот монолог, по-видимому, испытал влияние выходного монолога царя Максимилиана, унифицировался, приобретя следующую общую структуру:

1. Герой объявляет о себе, представляется.
2. Хвастается, похваляется силой.
3. Приглашает к поединку.
4. Угрожает сопернику, врагу.

5. Завидует любовной паре.

6. Хулит или хвалит место (державу Максимилиана).

Наиболее полный текст находим в одной из ранних записей (Ц. М., № 9). Если выходной монолог Максимилиана оказался наиболее устойчив и наиболее универсален по составу формул (1—4), позволяющих относить его к разным персонажам, то монолог Араба более подвижен и менее универсален. Правда, со временем составляющие его формулы распространились на ряд персонажей сходных функций (Змеулан, Мамай, Племянник и т. д.). Наиболее устойчивыми по вариантам оказались формулы похвалы, приглашения к поединку и угрозы.

Формула похвалы:

Вот я, король Мамай золотой орды,
Друг солнцу, брат луне,
Зять звездам блестящим. (Ц. М., № 41, 53, 56)
Мой острый меч с неба звезды рвет,
Моя сильная рука весь белый свет в кулак жмет. (Ц. М., № 51)
Не огнем пышу, не жаром пылаю,
С неба звезды срываю. (Ц. М., № 53)

Формула приглашения к поединку:

Я к тебе пришел не год годовать и пир пировать.
А я пришел к тебе побиться, порубиться,
На свой острый меч потешиться. (Ц. М., № 10, 51)

В а р и а н т ы: На сбрую ратную, на копьё булатное
и меч-кладенец (Ц. М., № 12).

На вострую саблю тешиться. (Ц. М., № 56).

Формула угрозы:

Я твое царство пожгу, поплению, головней прокачу,
И тебя, царя Максимильяна, в плен возьму,
И твоим царством завладею. (Ц. М., № 1, 10, 45)
Я град Антон огнем сожгу,
А Максимильяна распроклятого живьем в плен возьму. (Ц. М., № 45)
Все твое царство разорю,
И самого живого в плен возьму. (Ц. М., № 56)

В выходных монологах скорохода, царя Максимилиана и других встречаются комические элементы. Устойчивая комическая формула, построенная на оксюморе,— описание худого мундира:

Извините меня в том,
Что я сейчас нахожусь в платье худом.
У меня есть мундир,
Семьдесят семь дыр,
Тридцать три заплатки. (Ц. М., № 2, 51)
А меня-то вы не судите в том,
Что я пришел в платье худом.
Я надел бы поповское,
Да погода-то фиговская. (Ц. М., № 19)

Другие комические формулы достаточно разнообразны:

Покорил я Шведчину и Неметчину и проклятую Туретчину, и все южные страны все покорны были моей державе, когда пробрался я в Москву, а там московские купцы продали Москву за три боченка песку, за щепоть табаку. Но я за тем прибыл к вам, что пропал у меня любезный сын Адольф ровно три года и прошло месяцев шесть, сказали мне министерство, что Адольф находится здесь.

Ц а р ь	Был в Париже, был и ближе,
М а к с м м и л и а н.	Был в Урале, был и дале,
	Был в Одессе — отсюда верст
	двести. (Ц. М., № 58)

Если выходные монологи героических персонажей — царя, воинов, рыцарей — достаточно традиционны, имеют героический «эпический» характер самовосхваления, иногда с комическими элементами, то в романтических монологах атамана, есаула, егеря, пришельца и других преобладает исповедальное начало, мотивы либо одиночества, сетования на роковую судьбу, тяжелых предчувствий, либо удачества, разгула, жестокости.

Общеизвестно широкое использование в них фрагментов (иногда значительных) и мотивов романтической поэмы А. С. Пушкина «Братья разбойники».

Наиболее общий состав монолога:

1. Атаман объявляет о своем появлении, прибытии.
2. Рассказывает, как стал разбойником, сетует на судьбу.
3. Хвалит место и принимает решение остаться на этом месте.
4. Рассказывает о разбойничьей жизни, набегах и т. д.
5. Призывает устроить пирушку, гулять и веселиться.

Романтические монологи-исповеди не были унифици-

рованы в устной традиции. Даже начальные формулы могут быть заимствованы, например: «Здравствуйте, господа!» (Лодка, № 6, 26); «Жаром жгу, огнем пылаю» (Лодка, № 5, 21).

В них встречается лишь начальная устойчивая формула с образом звезды:

Пала, пала звезда с неба
И осыяла весь белый свет. (Разб., № 1; Лодка, № 7, 14, 18, 25, 29)

Вот упала звезда с небес
И появился атаман здесь. (Лодка, № 39)
Не есть звезда с небес упала,
И осветила земной круг, —
Это я, добрый молодец, явился сюда. (Лодка, № 45, 46)

В остальных частях монологов устойчивые элементы — формулы отсутствуют, хотя сохраняется смысл монолога — одиночество, потеря соратников, стремление, призыв к борьбе или веселью, разгулу.

Упала, пала звезда с неба,
Осветила весь белый свет.
О, горы мои горы, леса, мои лесочки —
Все повырублены.
Друзья мои товарищи
Все повыловлены.
Остался я один при матушке-Волге атаман. (Разб., № 1)

Достаточно устойчива по смыслу срединная формула — решение остаться на этом месте. В развернутом виде она двухчастна — похвала месту и решение остаться, в сокращенном — присутствует только одна часть:

Ах, как на небе ясно, ясно,
На воде жить прекрасно.
Чем жить в лесе,
Лучше остаться жить здесь.
Чем жить там,
Лучше буду при Волге-реке атаманом. (Лодка, № 19)
Здесь какой приют прекрасный
Для нас, скитающих людей,
Хочу расположиться с буйной шайкой со своей. (Разб., № 1; Лодка, № 46)

В рассказах о разбойничьей жизни можно встретить устойчивую формулу разбойничьей жестокости:

Бей человека, как белку,
Ешь его мясо, как свинину,
Пей из него кровь,
Как густое деревенское пиво. (Лодка, № 26)

Говорит преподобный Пафнутий: ешь человеческое мясо, как свинину, пей человеческую кровь как черное пиво, не будет греха ни на копейку. (Лодка, № 35, ср. № 19)

Показательно, что в вариантах, относящихся к первому и второму сюжетно-композиционным типам (пьесы на сюжет «Вниз по матушке, по Волге», тоже с преобладанием сцен разбойничьей жизни), выходной монолог атамана фактически отсутствует, он дан в очень стяженной форме (краткие формулы 1+3). Именно эти тексты почти не содержат литературных реминисценций (см.: Лодка, № 4, 6, 8). В вариантах третьего сюжетно-композиционного типа (любовно-романтическая и социально-обличительная версии) выходной монолог атамана развернут, в нем преобладают литературные заимствования из «Братьев разбойников» в виде неформальных развернутых частей монолога (2, 4, 5).

Выходные монологи егеря, Пришельца, Резова и других состоят из более или менее развернутых стихотворных фрагментов поэмы А. С. Пушкина. В выходном монологе есаула однотипное начало:

Не стая воронов слеталась
На груды тлеющих костей, —
Удалых шайка собиралась
За Волгой, ночью, вокруг огней. (Лодка, № 19, 44, 45; Разл., № 1)

Нас было с братом двое, брат да я...

или

Я роду — племени своего не знаю... (Лодка, № 17, 18, 24, 35, 29, 39)

Они в разной степени трансформированы в основном за счет добавления комических элементов или народно-поэтических мотивов (например, бегство из тюрьмы в нарисованной на полу или стене лодке): «Я на стене лодку написал и оттуда убежал». (Разб., № 1)

Так, в монологе Резова, егеря и других, рассказывающих о своем прошлом («Нас было с братом двое...»), встречаем:

Брат мой вознемог, но я уцелел.
Я взял лопатку, вырыл глубокую могилу,
Брата схоронил, а сам молитву сотворил.

«Брат ты, мой брат, полезай в ад,
Там давно тебе черт рад». (Лодка, № 24)

Я взял заступ или лопату, брата схоронил,
Над ним надгробную молитву сотворил.
Оглянулся назад, не очнулся ли мой мертвец.
Нет так нет, стало быть, могила прибрала. (Лодка, № 19)

Взял я заступ и лопату
И вырыл могилу брату,
Брат, а брат, черт тебе рад! (Лодка, № 39)

В русской народной драме второстепенные и, в частности, комические персонажи редко произносят выходные монологи. Комические самохарактеристики были более свойственны украинским, белорусским и русским вертепным представлениям, где перед зрителями выступали с шуточными самохарактеристиками цыган, старик и другие персонажи (184, с. 419—420).

Выходные монологи комических «низких» персонажей строятся по такому же принципу, как самохарактеристики героико-романтических персонажей. Комическая самохарактеристика-реклама доктора-лекаря широко распространена и устойчива в драматической традиции. Она также состоит из нескольких слагаемых элементов: опорных формул, которые широко варьируют.

1. Доктор спрашивает, узнали ли его и за кого принимают.

2. Представляется.

3. Рекламирует свое искусство (здоровых делает больными, вместо одних болезней «вставляет» другие).

4. Отправляет на тот свет.

Первый элемент представлен постоянной формулой.

Здравствуйте, все почтенные господа,

Вот и я прибыл сюда.

За кого вы меня почитаете? (Ц. М., № 1, 51)

Нетрудно заметить, что эта формула, общая с началом монолога героя-правителя (элементы 1—2), вносит комический элемент, иронию.

Формула «представления» доктора в вариантах сходна по конструкции и разнообразна по предметно-лексическому составу. В ней меняется образное определение доктора, содержащее название места, откуда он прибыл:

Доктор и лекарь
Из-под Каменного моста аптекарь. (Ц. М., № 44, 45)
Искусственный аптекарь. (Ц. М., № 11)
Немецкий аптекарь. (Ц. М., № 49)
Заграничный доктор. (Ц. М., № 5)
Турецкий аптекарь. (Ц. М., № 3)

Формула «доктор рекламирует свое искусство» по вариантам одинакова.

Ко мне приводят на ногах,
А от меня увозят на дровнях. (Ц. М., № 3, 11, 51)
Чирьи вырезаю — болячки вставляю.
Зубы дергаю, глаза ковыряю. (Ц. М., № 3, 5, 11, 44, 49)

Единообразна, хотя и варьируется широко, формула «доктор отправляет на тот свет»:

Живых людей на тот свет отправляю...
С белым светом разлучаю...
Живого к смерти представляю...
На тот свет по этапу отправляю... (Ц. М., № 11, 45, 49, 51)

В немногих вариантах сохранилась и древняя обрядовая инсказательная формула «лечения»:

Кровь мечу — баб лечу...
Старых на молодых переделываю...
Кровь вливаю — кровь выливаю... (Ц. М., № 2, 44, 49)

В некоторых текстах народной драмы встречается комический выходной монолог портного. Он имеет «профессиональный» характер и близок монологу доктора.

1. Портной представляется.
2. Рекламирует свое «мастерство».
3. Предлагает свои услуги.

А вот я швец-портной,
На чужой покрой,
Кто бы сшил да скроил,
А я бы денежки получил,
Да с заволжскими девчонками прокутил.
У меня аршин с вершком,
Кила с горшком,
Да покрой мешком.
Что вашей милости прикажете?
Чем вы нас уважите? (Ц. М., № 44)

Вот я портной на немецкий покрой.
Фамилия Пепко, шью хорошо и крепко.
Шить шью, кроить крою,
Остатки в карман кладу,

Того и в кабаk ношу.
Шью — тачаю, головой качаю,
Что не так тачаю.
Старик, на каком тебе меху шить?
На овечьем или на человеческом? (Ц. М., № 41)

Я есть отличнейший портной
На чужой покрой.
Кто бы скроил да сшил,
А я бы готову в кабаk сташил. (Ц. М., № 52)

Выходные монологи героикс-романтического и комического характера присущи преимущественно главным действующим лицам и состоят из набора сложных (двухчастных) и простых формул; некоторые из них (как правило, начальные) являются «опорными». Формулы, образующие монологи, имеют разную широту применения. Они могут быть относимы к меньшему или большему числу персонажей, сходных по функциям. Наиболее устойчивы по составу повествовательные монологи-самовосхваления. Монологи-исповеди, основанные на широком использовании литературных источников, менее устойчивы в традиции, в них меньше опорных элементов, постоянных формул. Выходные монологи главных и второстепенных персонажей-дублеров (кроме главного противника — разнообразные рыцари, донской, уральский казак, егерь, пришелец и т. д.) строятся из тех же формул с добавлением литературных реминисценций (не всегда закрепляющихся в традиции). Комические монологи-самоосмеяния возникают по такому же принципу, как и самовосхваления. Однако они закрепляются за каждым персонажем (доктор, портной).

Часто роль выходного монолога играет песня, исполняемая персонажем или хором. По вариантам устойчивы песенные монологи Адольфа, Богини, пажей, рыцаря, казака.

Все без исключения формулы выходных монологов варьируют в пределах общерусской традиции, но не отличаются локальными или временными особенностями. Близкие формулы можно встретить в записях дореволюционных, советских, северных и уральских. Это свидетельствует об отсутствии в них импровизационного начала и стремлении исполнителей к точному воспроизведению текста. Изначальными импровизационными моментами можно считать комические элементы, как правило, повторяющиеся и, следовательно, закреплен-

ные в традиции (комическое описание мундира, рассказ разбойника о похоронах брата с комической репликой).

Варьирование проявляется в количественных и незначительных качественных изменениях текста. Сокращается или наращивается число формул в монологах. Каждая формула может воспроизводиться в более и менее полном виде (с сохранением обеих частей в двухчастной или отсутствием одной из них). Видоизменения формулы имеют «нейтральный» характер, который состоит в изменении предметного плана, усечении или замене эпитетов, определений, перестановки их при сохранении общего смысла формулы, приемов и художественной образности. Клишированность выходных монологов народной драмы — наиболее веский показатель ее традиционности и фольклорности бытования.

ДИАЛОГИ

Диалоги в народной драме показывают взаимоотношения основных персонажей, выявляют конфликт. Они раскрывают перед зрителями суть происходящих событий, характеризуют персонажей и сами обладают устойчивой образностью и одновременно изменчивостью в границах традиционных формул. В драме «Царь Максимилиан» таковы диалоги Максимилиана и Адольфа, Максимилиана (или его посла) и Богини, Максимилиана и противника, Максимилиана и защитника (Аники). В драме «Лодка» таковы диалоги атамана и есаула во время плавания, атамана и пленницы, атамана (или его посла) и хозяина усадьбы.

Проследим варьирование диалога Максимилиана и Адольфа, казалось бы, наиболее устойчивого.

Обращение Максимилиана может быть очень пространным и содержать рассказ, объясняющий смену царем веры (женитьба на Богине) и желание знать, не было ли у Адольфа коварных замыслов, а затем требование поверовать новым богам. Это повествовательное обращение, состоящее из трех (развернутых или усеченных) формул, представлено во всех классических вариантах (см.: Ц. М., № 9, 10, 45, 51, 54 и др.). Иногда обращение и каждая формула в нем сокращены:

Максимилиан.

Послушай, Адольф, наслышался я,
Будто бы ты за морями, за долами
Выстроил себе белокаменные палаты
И не веруешь нашим богам.
Говори, веруешь ли нашим богам?
(Ц. М., № 11)

При максимальном усечении остается краткая фраза:

Царь. Веруешь ли нашим богам? (Ц. М., № 5)

Царь. Веруешь ли ты нашим кумирским богам?
(Ц. М., № 13)

или даже приказ:

Поверуй моим богам! (Ц. М., № 45)

Сын мой, Адольф, поклонись моим кумирским богам! (Ц. М.,
№ 22, 23)

В некоторых вариантах обращение Максимилиана к Адольфу разбито на три или два отдельных вопроса (Ц. М., № 41, 51, 52, 53, 54, 55, 56 и др.). Нетрудно заметить, что это варианты третьей версии.

Послушай, сын мой, где ты по сне время обитал?
Послушай, сын мой, я узнал, где ты обитал, теперь
Хочу узнать, где ты скитался?
Не поверуешь ли ты нашим дерским кумерским
богам и золотым статуям? (Ц. М., № 41)

Ответ Адольфа варьируется не так значительно, он состоит из одной формулы, которая может быть сокращена или развернута.

Ваши кумирские боги подвергаю себе под ноги,
В грязь топчу, веровать не хочу.
Верую во Иисуса Христа
И целую его в уста
И содержи его святой закон. (Ц. М., № 16, 51)

Более типичны по вариантам сокращенные формулы:

Адольфа.

Ваши коммерческие боги
Дерзаю под ноги,
Душу их в грязь топчу
И веровать не хочу.
(Ц. М., № 1, 33, 43 и др.)

А доль ф.
Я ваши кумирные боги
Терзаю под ноги.
Как хочу, так и топчу. (Ц. М., 11,
19, 28, 58 и др.)

Я вниз по матушке, по Волге катался
И с вольной шайкой, с разбойниками знался. (Ц. М., № 45)
На Волге-речке катался и с добрыми людьми разбойничками
знался и их атаманом назывался. (Ц. М., № 41)
На реке Волге катался
И с разбойниками знался. (Ц. М., № 43, 53, 58)

Столь же непримиримым и бескомпромиссным, как и Адольф, оказывается другой персонаж — Богиня. Она не соглашается стать женой царя (в некоторых случаях Адольфа).

Палач
Брамбуил. Тем ты нам теперь можешь служить, —
За нашего царя замуж итти!

Богиня. Жизни лишусь, а за вашего царя замуж
не соглашусь! (Ц. М., № 58)

Царь
Максимилиан. Поди за сына моего Адольфа замуж!

Богиня. Не пойду я за сына твоего
Адольфа замуж!

Царь
Максимилиан. Поди, пока честью просят, а то
примусь! не честью

Богиня. Хоть убей, хоть зарежь, растерзай
Мое белое тело на мелкие
части и то не пойду. (Ц. М., № 44)

Некоторые варианты содержат сцену сватовства и согласие Богини с условием для жениха — переменить веру.

Не будем останавливаться на диалогах царя Максимилиана с противниками и защитниками, которые также выражают непримиримость их интересов, воинскую непреклонность.

Представление об этом может дать один типичный пример.

Араб. Дай мне такого сильного и славного рыцаря
Или могучего богатыря,
С которым бы я мог биться, рубиться,
На острых мечах потешиться.
А если ты мне не дашь,
То я все твоё царство пожгу, потесню,
И тебя, грозного царя Максимилиана,
в плен возьму.

Царь. Прочь, дерзкий!
Что ты об моем царстве хлопочешь,
Или ты от моей непобедимой руки смерти хочешь?
Ты знаешь, я прикажу тебя привязать к конскому хвосту
И отправить в Арабскую страну.

Араб. Давай, давай немедленно!
Сердце горит, кровь кипит,
На острых мечах потешиться велит. (Ц. М., № 10)

Устойчивы по вариантам формулы диалога во время плавания атамана и есаула, раскрывающего смысл пьесы — воспевание вольной и опасной разбойничьей жизни. Изменение их определялось игрой слов с наращиванием состава и образованием прибауток:

Есаул. Вижу колоду.

Колода. Какой там чорт воевода?
Приведи мне двадцать пять полков
гусарского войска
И того не боюсь.
Ты знаешь, что я при Волге-реке
атаманом нахожусь.
Гляди вернее, нет — приободрю,
Закачу в спину двадцать пять,
а нет — вдруг сто. (Лодка, № 19)

Есаул. Вижу на море колоду.

Атаман. Кака, черт, воевода?
Мы все войско побьем
И самого турка в плен возьмем.
Посмотри, брат, вернее! (Лодка, № 26)

Разбойник. На воде колода.

Атаман. От-то самый есть воевода —
Он нас хочет поймать,
В тюрьму сплавляти! Смотри-т-ка лучше!
(Лодка, № 30)

Вторая часть диалога также содержит опорную начальную и варьируемую формулы:

Есаул. Черни.

Атаман. Какие там черти?
Я сам знаю, что в водах черти,
В горах черви, в лесах сучки,
В городах полицейские крючки,
Хочут нас, добрых молодцев, ловить,
В железо ковать и в каторжные работы отсылать.
Гляди же вернее. (Лодка, № 19)
Хотят нас заловить
И в каменные стены засадить. (Лодка, № 24)
Они давно хотят нас, добрых молодцев, изловить,
И по разным темницам разместить. (Лодка, № 35)
Хочут нас всех переловить и переимать
И в ссылку сослать. (Лодка, № 7)

Приказы главных действующих лиц второстепенным сосредоточивают внимание на основных динамичных эпизодах пьесы. За ними обязательно следует не только словесное подтверждение выполнения, но и значимое для развития действия событие или развернутые комические сцены. Таковы в драме «Царь Максимилиан» приказания царя заковать, посадить в темницу Адольфа, казнить его, убрать тело, вылечить старика (доктора), сшить ему кафтан, рассказать о себе (гусару, казаку). В каждом варианте пьесы наличествует приказ царя гробокопателя, старику убрать тело Адольфа (иногда поединщиков) после казни, битвы. В нем, как и в выходном монологе, наблюдаем сочетание устойчивой опорной начальной формулы и переменной, необязательной. Начальная формула одинакова во всех вариантах.

А уберите это тело,
Чтоб оно сверх земли не тлело. (Ц. М., № 9, 10, 45, 49, 51 и все другие)

Далее следуют вариации:

Чтобы дождь не мочил. И черви не точили. (Ц. М., № 9, 10, 51)

Чтобы птицы не клевали и звери не терзали. (Ц. М., № 2, 4, 11, 13)

Чтобы в царстве не смердело. (Ц. М., № 3, 5, 8, 12, 47)

Черви не точили, собаки не уташили. (Лодка, № 22)

В некоторых вариантах переменные формулы получили своеобразное трагикомическое развитие, наращивание:

Чтобы солнцем не палило,

Чтоб дождем не мочило,

Чтобы черви не точили,

А черти в воду не ташили. (Ц. М., № 45)

Чтоб его черви не точили,

Чтоб его черти не вташили. (Лодка, № 20, 30, 31)

Чтоб ее черви не точили,

А вы, старые черти, в кабак не уташили. (Ц. М., № 17)

Чтобы снизу не тлело, сверху не коптело. (Ц. М., № 44, 45)

Комическая интерпретация приказа осуществляется не только внутри его за счет появления комических фор-

мул, но преимущественно за счет комического подтверждения, перевирания, обесмысливающего приказ со стороны сторожа, старика, и т. д. Так, на приказ *убрать* тело старик неизменно собирается его *обобрать*, на приказ дать Адольфе *фунт* хлеба и *фунт* воды тюремщик обещает дать заключенному *пуд* хлеба и *пуд* воды (Ц. М., № 51 и др.).

Приказы атамана, подтверждения и выполнение их движет действие в драме «Лодка» и других разбойничьих пьесах. Наряду с этим они раскрывают непреклонность и жестокость атамана, как бы оправдываемую суровыми условиями существования, постоянным ожиданием опасности.

Такова двухчастная формула вызова есаула с устойчивой первой и переменной второй частью.

А т а м а н. Есаул,
Подходи ко мне скорее,
Говори со мной смелее.
Кто не скоро подходит,
Не смело говорит,
Того в грязь втопчу и голову срублю. (Разб., № 1)
Не то перерублю, перетерзаю,
Кости в Волгу побросаю. (Лодка, № 24)

Заметим, что формула угрозы, общая для приказа атамана и его диалога с есаулом во время плавания («смотреть вернее»).

Более многообразно варьируется приказ атамана о построении (приготовлении к отплытию) лодки с устойчивыми формулами «построить лодку» и «какова была лодка».

А т а м а н. Поди и построй мне косную легкую шлюпку,
Посади гребцов-удальцов,
Удалых песельников.
Чтоб она вмиг по матушке по Волге летела,
Из-под ее носу бела пена кипела.
И так сделай, чтоб нос, корма по-звериному,
Ребра сведи по-змеиному. (Разб., № 1)
Приказываю вам построить лодку
Или легкую шлюпку.
Да чтоб вмиг было готово. (Лодка, № 24)
Мигоментально сострой мне косную лодку!
(Лодка, № 18)

Так же варьирует формула приказа «смотреть вернее» со шлюпки.

Атаман. Возьми подозрительную трубку,
Поди на атаманскую рубку,
Смотри во все стороны:
Нет ли где пеньев, кореньев, мелких мест?
Чтобы нашей лодке на мель не сесть!
Гляди верней!
Сказывай скорей! (Лодка, № 10, 17, 18, 21, 29)
Не сесть бы на дно, не проквасить море.
(Лодка, № 1)
Чтобы нам, добрым молодцам,
К черту на самое дно не осесть. (Лодка, № 19)
Не попасть бы нам на донышко,
Не разбить бы нам суденышко. (Лодка, № 24)

В текстах народной драмы существует группа диалогов персонажей, произносимых в трагические моменты действия: при казнях, поединках, смертях, самоубийствах. В этом случае диалог завершается действием, за которым следует или которому предшествует монолог, обращенный к публике, так сказать, всему честному народу, всему миру или поверженному герою, но предназначенный тем не менее для всех.

Таковы в «Царе Максимилиане» диалог Адольфа и палача, за которым следует прощание Адольфа с белым светом или раскаяние палача; диалог противника (Мамая, Змеулана и др.) и защитника (Аники), заканчивающийся обращением Аники к павшему врагу; диалог Аники и Смерти, завершением которого бывает прощание Аники с белым светом.

В диалоге с палачом перед казнью Адольф просит разрешения сходить к отцу или проститься с белым светом. Формула прощания (общая с формулой прощания Аники перед смертью) имеет перечислительный характер.

Адольф. Прощай, север, юг, прощай, запад и восток;
Прощай, цари, и царицы;
Прощай, красные девицы;
Прощай, народ-любитель,
И священная обитель,
Прощай и ты, отец-душегубитель! (Ц. М., № 11, 12, 51)
Прощай, родимая земля,
Прощайте, родные поля,
Прощайте, солнце и луна,
Прощай, весь свет и весь народ.
(Кланяется царю Максимилиану)
Прощай и ты, отец жестокий! (Ц. М., № 9)

Казнив Адольфа, палач произносит монолог-рассказание, после чего кончает жизнь самоубийством.

Палач За что любил,
Брамбеус. За то и голову срубил.
Царя долг исправляю,
И сам вслед помираю.
Сабля моя острая, железо ржавое,
Пронзи, пронзи грудь мою
И тело до самого чрева. (Ц. М., № 51)
Кого любил, того убил,
Сам себя погубил.
О нет! Не жить мне боле
На этом белом свете.
О, ты, ржавое железо,
Пронзи, пронзи ты грудь мою!
(Ц. М., № 11)

Устойчива формула — обращение Аники к поверженному врагу:

А н и к а - в о и н. Спи, спи, герой, на земле сырой!
Твой дух и прах зарастет колючей
травой. (Ц. М., № 12)
Спи, герой, в земле сырой,
Зарастет твой труп травой густой,
Твоя палица разбита,
Твой штык на мелкие куски прибит. (Ц. М., № 1)
Хвалился, хвалился
Да сам же и свалился.
Лежи, герой, на земле сырой.
Зарастет твой прах муравой травой.
Вот твоя палица на земле валяется,
Вот твой щит на куски разбит,
А верный твой конь по лугам
без седока бежит. (Ц. М., № 52)

Общие формулы и приемы наблюдаются и в комических диалогах доктора и пациента. Комические рецепты и методы лечения несут следы одновременно и древних магических представлений, и карнавального битья и «разъятия» человеческого тела, таковы жалобы больного: болят ноги, голова, руки, нос и др. Варьируемые формулы лечения, построенные на оксюмороне, сходны по вариантам.

Твои ноги отрубить на пороге,
Осиновы приставить,
Танцевать заставить —
Поправятся твои ноги. (Ц. М., № 51)

В других вариантах: костыли приставить, деревяшки приставить, крылья приставить (Ц. М., № 3, 11, 45, 47, 49).

Твоя голова — остричь до гола,
Череп разбить, шерсти набить,
Твоя голова вовеки будет здорова. (Ц. М., № 44, 45)

Такие же способы лечения предлагаются и для других частей тела (оторвать ноги, выбить зубы, отрубить руки и т. д.).

Комические формулы — просьбы и ответы на них варьируются путем наращивания и соединения:

Гробокопатель.	Пожалуй денежки за работу.
Царь	Приходи, старик, в субботу!
Максимилиан.	(Ц. М., № 11)
Гробокопатель.	Пожалуй денежки за работу.
Царь	Приходи, старик, в субботу,
Максимилиан.	Отдам тебе все деньги за работу.
	(Ц. М., № 11)
Кузнец.	Навесил, позвольте за работу, ваше величество.
Царь.	Приходи в субботу,
	Заплачу тебе я за работу,
	Дам тебе монет,
	Которых тридцать лет
	В кармане нет. (Ц. М., № 10)
Маркушка.	А что ты мне дашь за это?
Царь	Дам монету.
Максимилиан.	
Маркушка.	А у меня и кармана-то нету!
	Ну, дам тебе пятак,
Царь	А не то уберешь и так.
Максимилиан.	Скороход-фельдмаршал, дать старику раз по шее! (Ц. М., № 45)
	Готовь, царская корона, за работу денежки.
Гришка-гробокопатель.	Придешь в субботу, получишь серебряной монетой.
Царь	У меня карманов нету.
Максимилиан.	Ну, получишь денежными бумажками. (Ц. М., № 54).
Кузнец.	Заковать-то я закую, да кто же мне за работу-то заплатит?
	Я дам тебе монету.
Царь	
Максимилиан.	Да у меня, батюшка, и кармана-то нету.
Кузнец.	Ничего, старуха сошьет. (Ц. М., № 9)
Царь	
Максимилиан.	

Диалог царя и Адольфы имеет, как и в общерусской

традиции, вид устойчивой, различающейся в деталях формулы:

Царь. Веришь ли нашим коммерческим богам?
(Ц. М., № 34).

Ну как, веруешь моим богам? (Ц. М., № 31)

Веришь ли нашим богам? (Ц. М., № 33, 37)

Адольф. Я верить не хочу

И ваши боги под ноги топчу! (Ц. М., № 27)

Ваши боги дерзаю под ноги! (Ц. М., № 35)

Я ваши боги веровать не хочу

И в грязь топчу! (Ц. М., № 29)

Не верую и веровать не хочу,

И в грязь топчу! (Ц. М., № 31)

С другой стороны, комические диалоги, например просьбы просителей, очень разнообразны и выдерживают лишь общий принцип — высмеивания и «пробира-ния» неугодных, чем-то обидевших просителя лиц.

Проситель. Господин барин, прими мою просьбу!

Барин. На кого просишь?

Далее следует по вариантам:

Юлька — баба добра,

А Фенька — кость да ребра. Что делать? (Б., № 4)

Я прошу на Евгения Мокрова.

Евгений Мокров,

А не принес денег в Покров,

А дома дожидает. (Б., № 7)

Сохранность традиционных формул и поэтических оборотов, устойчивых (опорных) и переменных, варьируемых элементов в них выступает в свидетельствах, записанных от зрителей представлений драм 10—20-х гг. нашего века, которые не смогли воспроизвести текст ни целиком, ни даже фрагментарно. Это краткие информации, пересказ (толкование) конфликта, смысл драмы и наиболее запомнившиеся реплики персонажей, части диалогов.

Избирательность памяти, присущая людям, очень показательна для характера воспроизведения текста драм. Лучше всего помнится песенный репертуар, при-крепление песен к различным эпизодам драм. Так, во многих свидетельствах фигурирует песня Адольфа «Я в пустыню удаляюсь», заключительная песня «Лодки»,

«Ты наш хозяин, мы тебя любим», которой «выколачивали деньги».

Хорошо помнят церемониальные формулы вызова скорохода и его представления царю. Почти не вспоминают выходных монологов главных действующих лиц, их обычно просто пересказывают.

Лучше всего сохранились в памяти, судя по свидетельствам, комические монологи, вернее, их опорные формулы, служившие «трамплином» для варьируемых формул и импровизаций. Так, в диалоге царя и старика с легкостью воспроизводили начало: «Царь Максюха, дай табачку понюхать!», в диалоге атамана и есаула: «Вижу колоду». — «Какую воеводу, чертову воду», в приказе Максимилиана: «Убери это мертвое тело!», что еще раз подтверждает наблюдение об устойчивых и переменных элементах текста драмы.

Некоторые местные формулы отличаются устойчивыми деталями и образами, не повторяющимися в других регионах.

- А д о л ь ф а. Не отступлюсь от Христа,
От святого креста.
А из твоих кумирских богов
Наваляю сапогов и носить буду. (Ц. М., № 20)
- А д о л ь ф а. Я верую в господу Иисуса Христа!
А из твоих я богов наваляю сапогов
и носить буду. (Ц. М., № 21)
- А д о л ь ф а. Из твоих богов
Нашью семеро сапогов
И носить буду. (Ц. М., № 22)
- А д о л ь ф а. Нет, отец, я не кланяюсь твоим кумирским богам!
И твои кумирские боги кладу под ноги!
Из твоих богов навью сапогов и носить буду!
(Ц. М., № 23)

Подобная формула встретилась, помимо записей русских селех Татарской АССР, лишь однажды (Ц. М., № 41).

Изменение формулы в пределах текста также проливает свет на характер варьирования и его особенности.

- А д о л ь ф а. Я ваши кумирские боги
1-й раз Подвергаю под свои ноги,
Я верую в господу Иисуса Христа,
Изображаю против ваших богов знамение креста
И содержу его святой закон.
- 2-й раз Нет, я по-старому ваши кумирские боги

3-й раз	Подвергаю под свои ноги, Верую во единого бога И содержу его святой закон. Дражайший государь мой батюшка, Я верую все по-старому в господа Иисуса Христа, Который создал небо и землю И ваших кумирских богов. (Ц. М., № 9)
Аника-воин. 1-й раз	Спи, спи, герой, В земле сырой, Над твоей дурной головой Шумит лес зеленый густой.
Аника-воин. 2-й раз	Спи, спи, герой, в земле сырой, Твой прах покрыт густой травой. Над твоей дурной головой Шумит лес зеленый, густой.
Царь Максимилиан. 3-й раз	Спи, спи, герой в земле сырой, Твой прах покрыт густой травой! Над твоей дурной головой Шумит лес зеленый, густой. Твой крепкий щит вдребезги разбит, Твоя палица боевая на части разбитая. Под небом небесистым, Под древом серебристым, В чистом поле под раkitой Лежит король Мамай убитый. (Ц. М., № 51)

Проверка по вариантам подтверждает, что последующее произнесение формулы может быть в равной мере и стяженным, и, наоборот, развернутым.

По-иному варьируют в пределах текста комические формулы с игрой слов.

Царь Максимилиан. 1-й раз	Лежит здесь мертвое тело, Убери его, чтоб сверх земли не тлело, Чтобы солнцем не палило, Чтобы дождем не мочило, Чтобы черви не точили, А черти в воду не тащили.
2-й раз	Опять до тебя, старый черт, есть дело. Убери сие мертвое тело, Чтобы сверх земли не тлело, Чтобы солнцем не пекло.
3-й раз	А вот лежит здесь мертвое тело, Убери его, чтобы сверх земли не тлело, Чтобы солнцем не пекло, Чтобы черви не точили, Чтобы черти не стащили, Чтобы галки не закакали. А наши бабы не заплакали. (Ц. М., № 45)
Царь Максимилиан.	Ты видишь на голове моей корону, В руках моих скиперть,

1-й раз	На груди моей кресты?
Адо́льф.	Я вижу на главе твоей корову,
	В руках твоих скрипку,
	На груди твоей песты.
Ца́рь	Ты видишь на главе моей корону,
Ма́ксими́лиан.	На груди моей кресты,
2-й раз	В руках моих скиперть?
Адо́льфа.	Да, я вижу на голове твоей ворону,
	На груди твоей холсты,
	А в руках твоих скирду.

Монологическая и диалогическая речь персонажей драмы может иметь разное назначение и степень важности с точки зрения характеристики действующих лиц, их взаимоотношений, развития действия.

Диалоги, характеризующие конфликт и раскрывающие взаимоотношения главных персонажей:

«Ца́рь Ма́ксими́лиан»

«Ло́дка»

Ца́рь — Адо́льф (верит ли богам, видит ли корону)	Атаман — есаул (что ви- дит на воде)
Ца́рь — Богиня (пойдет ли замуж)	Атаман — девица (полю- бит ли, пойдет ли замуж)
Ца́рь — Противник (даст ли поединщика)	Атаман — хозяин (рад (есаул) ли гостям)
Ца́рь — Защитник (за- щитит ли госу- дарство)	Атаман — егерь (при- шелец) (по- ступит ли в шайку)

Диалоги — приказы главных действующих лиц второстепенным и подтверждение (исполнение) их, определяющее развитие действия:

Ца́рь — кузнец (зако- вать Адо́льфа)	Атаман — есаул (подой- ти быстро)
Ца́рь — тюремщик (от- вести в темни- цу)	Атаман — есаул (пост- роить лодку)
Ца́рь — палач (казнить)	Атаман — есаул (приве- сти пленни- цу)
Ца́рь — старик (убрать тело)	Атаман — есаул (при- стать к бере- гу)
Ца́рь — доктор (выле- чить старика)	

Царь — портной (сшить тулуп)	Атаман — есаул (предупредить хозяина)
Царь — гусар, казак (рассказать о себе)	
Царь — патриарх (обвенчать, отпеть)	

Диалоги — приказы главных действующих лиц вспомогательным и подтверждение (исполнение) их:

Царь — скороход (вызов персонажа)	Атаман — есаул (вызов персонажа)
Царь — пажи (принести регалии)	Атаман — разбойники (спеть песню)
Царь — пажи (спеть песню) и т. д.	Атаман — разбойники (качать хозяина) и т. д.

Трагические диалоги с монологами:

Адольф — палач+монолог (прощание) Адольфа.
 Адольф — палач+монолог (прощание) палача.
 Защитник — противник+монолог Аники над убитым противником.
 Защитник — смерть+монолог (прощание) Аники.

Комические диалоги во всех пьесах:

Старик — скороход (вызов к царю, почему долго не идет).
 Старик — царь (просьбы заплатить за работу, сшить тулуп).
 Старик — старуха, другой старик (что делать с телом).
 Старик — доктор (жалобы, лечение).
 Старик — портной (какой нужен тулуп).
 Разбойник с добычей — атаман (какова добыча).
 Шут Приклонский — атаман (не хочет ли жениться).
 Еврей — атаман (не хочет ли в шайку, сшить всем кафтаны).
 Барин — проситель (на кого и что просят).
 Барин — трактирщик (почем обед, вино, комнаты).
 Барин — слуга (какова жена, каков он сам).
 Барин — староста (каков урожай, каково пиво).

Как видим, число диалогов значительно превышает число монологов, место которых, однако, наиболее острые, трагические эпизоды (казнь, самоубийство, смерть в поединке).

В диалогах персонажей народной драмы, как и в выходных монологах, наличествуют устойчивые сочетания традиционных формул, которые подвергаются варьированию в несколько большей степени, чем монологи. Именно в диалогах проявляется импровизационное начало, как закреплённое в традиции (локальные формулы), так и незакреплённое в ней.

Варьирование формул диалогов проявляется по-разному.

Прежде всего это изменения, количественные сокращения до сохранения лишь начальной, опорной или развертывание формул и их сочетание путем присоединения новых элементов. Изменения качественные состоят в некотором варьировании конструкций, в основном в усечении или замене однородных деталей и изменении предметного плана. При этом общий смысл, пафос и конструкция высказываний сохраняются. Так, состояние тревоги, напряжённое ожидание опасности, угрозы, неожиданности передаются в «Лодке» однотипными конструкциями. Атаман говорит есаулу: подходи скорее, а не то... (угроза); построй лодку быстро, построй лодку, чтобы... (она была быстра); посмотри на все четыре стороны, чтобы... (не пострадать); смотри вернее, а не то... (угроза).

Настроение протеста, непреклонность в решениях передаются в «Царе Максимилиане» также определёнными конструкциями. Одинаковы конструкции формул комического лечения. Эти изменения могут быть названы «нейтральными». Более существенны изменения, происходящие в комических диалогах или комических «наращениях» к любым диалогам. Здесь присутствует элемент импровизации на основе традиционного для данного образа, ситуации, формулы художественного приема. Наиболее «продуктивные» для импровизации приемы: каламбур, оксюморон, игра омонимами и синонимами.

Особенности варьирования присущи не только общерусской, но и местной традиции, они свойственны и отдельным текстам. Основным фактором воспроизведения текста является следование традиции: наличие устойчивого смысла, начальных опорных формул, устойчивых синтаксических конструкций, минимальных словосочетаний. Процесс сокращения или распространения текста определяется особенностью памяти, которая в

данном случае направлена на точное воспроизведение текста, изменение предметного плана определяется средой (кругозором) исполнителей. Иной характер имеет комический диалог, где процесс воспроизведения текста традиционен в другом отношении. За основу берется прием, а не опорная формула, прием служит стимулом к импровизационному творчеству.

Итак, воспроизведение текста народной драмы (речи ее персонажей) связано с ориентацией одновременно на максимальную точность, «формульность» высказывания (тогда варьирование сводится к количественным и незначительным качественным изменениям — сокращению либо наращению формул, добавлению подробностей в рамках общего смыслового и конструктивного «каркаса») и на игру слов, использование художественного приема (тогда варьирование проявляется в качественных изменениях, добавление происходит более свободно и уступает место аналогиям, заменам, парадоксу и каламбуру и приводит к импровизации). Однако ориентация на прием происходит также в рамках традиционного смыслового и формульного «каркаса».



VII. СТИЛЬ НАРОДНОЙ ДРАМЫ

Стиль народной драмы — явление сложное, в нем перерабатываются и получают новые функции генетически разнородные образно-стилевые пласты. Образно-стилевое своеобразие народной драмы, как принято считать, заключается в некоем «сплаве» разнородных элементов. Однако понятие «сплав» обычно толкуется как механическая сумма источников, а не как новое художественное единство, система. «Просмотреть», обнаружить эту систему можно только через постоянные устойчивые элементы, словесные конструкции, присущие жанру, его художественной речи, в нашем случае составляющие диалоги и монологи персонажей. Монологи и диалоги (кроме песенных), как было показано, имеют свои микроструктуры, представляют соединение устойчивых формул-клише, как простых (одночастных), так и сложных (преимущественно двухчастных), в разной степени подверженных варьированию, но устойчивых в своей основе.

Очевидно, речевой стиль народной драмы следует изучать прежде всего на уровне этих устойчивых формул-клише, обладающих не только традиционной образностью, но и определенными способами ее органи-

зации. Вместе с тем драматический народно-поэтический речевой стиль может быть правильно понят и объяснен не только функционально, но и в сравнительно-историческом плане, в сопряжении со сходными особенностями народной культуры времени формирования и активной жизни жанра (конец XVIII — начало XX в.). Сравнительное изучение стиля необходимо для определения творческих процессов стилиобразования, его принципов, форм включения и переработки заимствованных элементов (целостные формулы без переработки или с переработкой, элементы формул — словосочетания, обороты, отдельные имена и названия).

Исходя из функций монологов и диалогов действующих лиц можно выделить в народной драме четыре стилевых ряда формул, соотносящихся с системой персонажей в ее речевом выражении.

Диалоги, включающие приказы главных персонажей вспомогательным и подтверждение (исполнение) их, назовем церемониальной речью (*церемониальными* формулами). Сюда же будут относиться монологи-самовосхваления, а также восхваления и выражения почтения, повиновения.

Диалоги, характеризующие конфликт и раскрывающие взаимоотношения главных персонажей, равно как диалоги-приказы главных персонажей второстепенным и подтверждение (исполнение) их, определяющие развитие действия, а также трагические диалоги с монологами назовем событийной или собственно драматической речью (*событийными* формулами). Событийные формулы присущи и монологам-повествованиям.

Диалоги главных действующих лиц с второстепенными или второстепенных между собой, сопровождающие главные события или переводящие их в шуточный план, назовем комической речью (*комическими* формулами). Сюда же относятся комические элементы монологов. Комическая речь подразделяется на балагурную речь с использованием, вкраплением комических жанров фольклора — приговоров, прибауток, поговорок и т. д.; иносказательную речь и пародийную речь (пародирующую церемонии и обряды).

Диалоги и монологи главных и второстепенных персонажей, характеризующие их состояние, настроения в песне, назовем лирической речью (*лирическими* формулами).

Таким образом, самый широкий стилевой диапазон обнаруживают главные и второстепенные персонажи, которые изъясняются в зависимости от обстоятельств церемониальным, событийным, лирическим или комическим стилем. Исполнители главных ролей должны были в равной мере хорошо владеть церемониальной, событийной и лирической речью (уметь петь), а второстепенных — событийной и комической (соответственно — уметь импровизировать). Вспомогательные персонажи, по существу статисты, изъяснялись в основном церемониальной речью, они же составляли хор.

Столь сложная стилевая иерархия народной драмы требовала от исполнителей свободного владения «арсеналом» не только фольклорной, но и книжной культуры, определенной начитанности либо знания массовой литературы конца XVIII—XX в. Поэтому можно предположить, что каждый из стилевых рядов формировался, а затем пополнялся из однородных источников. В пределах своего ряда формулы варьируют, взаимозаменяются, причем каждый из них обладает в этом отношении своими возможностями.

Церемониальные формулы народной драмы сходны с теми формулами пьес раннего русского театра, которые наиболее устойчиво переходили из пьесы в пьесу. В ряде случаев они обнаруживают общность с ранней лубочной литературой в ее наиболее широкоизвестных сюжетах («Францыль Венциан», «Гуак», «Бова», «Еруслан Лазаревич»).

Из лубочной (ранней рыцарской, приключенческой и поздней разбойничьей, романтической или условно-«исторической») литературы заимствовались те событийные формулы, которые оказались наиболее устойчивы при переработке, переиздании и общем упрощении языка этих произведений (к началу XX в.). Существенно, что эти формулы являлись в повествовательных произведениях частями диалогов и монологов (то есть прямой речью персонажей).

Лирический стиль соотносим с народной песенной и книжной стихотворной поэзией (в которую входят и фрагменты-монологи из стихотворных поэм А. С. Пушкина «Гусар» и «Братья разбойники»).

Комический стиль имеет более разнообразные источники. Он сходен не только с народной комической речью и комическими жанрами фольклора (приговора-

ми, присловьями, прибаутками), но частично и с ранней русской драматургией (комическими сценами, интермедиями), а также лубочной литературой (иносказательная речь). Как фольклорные, так и литературные истоки может иметь комическая пародийная речь (пародийные службы; венчания и отпевания, росписи приданого и т. д.).

ЦЕРЕМОНИАЛЬНЫЙ СТИЛЬ

Церемониальными будем считать формулы (части формул) монологов или диалогов, в которых отражен условный торжественный церемониал придворной среды, разбойничьей шайки или помещичьей усадьбы, связанный с иерархией персонажей. Церемониальная речь не отражает происходящих драматических событий, но как бы обрамляет и упорядочивает их, дает представление о положении персонажей, их прошлых деяниях и формах взаимоотношений между ними, маркирует их «общественное лицо».

В русской народной драме можно выделить четыре группы взаимосвязанных формул:

1) самовосхваление — редко восхваление главного персонажа;

2) вызов — появление по вызову вспомогательных или второстепенных персонажей;

3) отдача приказаний — подтверждение их получения, выражение готовности к исполнению;

4) выражение почтения, повиновения — реже неповиновения (что является по существу нарушением церемониала).

Восхваление персонажа (главного действующего лица) было устойчивой чертой старинной русской драматургии и в сходной форме изредка встречается в народных пьесах.

Мемухан

О, можнейший монарх
Его же скифетр достизает
даже до
Аравии и куринов обладает.
(168, т. 1, с. 106)

Сенаторы

Егда видим на троне царя
посажденна

Аника

Видите ли, зрители, грозного
Царя Максимильяна?
На главе корона, на плечах
порфира,
В руках скифетр и держава
Да будет всей Европе честь и
слава!
(В а р и а н т: вся римская

На главе же его зрим пре-
светлу корону. (168, т. 3,
с. 330)

честь и слава) (Ц. М., № 10,
51, 52)

Более многочисленны формулы самовосхваления, в которых опорными образами (как и в первом случае) являются регалии царского «предостойнства» — трон, скипетр, порфира, держава и связанные с ними понятия могущества царской власти (корона светит, страны трепещут, пугаются, покоряются и т. д.).

Сравнение народной драмы с ранней драматургией и лубком показывает, что ряд формул самовосхваления (и их элементов) в них чрезвычайно близки. Прежде всего это опорные формулы выходных монологов (представление, хвастовство могуществом и силой).

Так, формула представления (иногда с предшествующим вопросом — узнали ли, за кого принимают) царя Максимилиана, рыцаря, атамана имеет устойчивый в традиции характер. Она является, на наш взгляд, переработкой распространенной лубочной формулы представления Бовы королю Зензевею, повторяющейся во всех лубочных книгах и картинках на этот сюжет.

И призвал Бову Король
Зензевий Андронович, стал
спрашивать: какого ты роду,
царского или королевского и
Бова рече ему: государь мой
король Зензевий Андронович,
я есть роду не царского и не
королевского, — я есть роду
пономарев сын.

(В а р и а н т: роду пономар-
ского) (170, т. 1, № 15, 78;
ГИМ, п. 960—2 экз.)

И спрашивает его, какого ты
роду, христианского или та-
тарского. (170, т. 1, № 15, 90)

Ц а р ь М а к с и м и л и а н
(В а р и а н т: атаман)

Я не есть царь прусский,
Не король французский,
Не король шведский,
И не султан турецкий,
А я из тех южных стран
То есть грозный царь Мак-
симьян. (Ц. М., № 1, 4, 6, 7,
9, 10, 11, 19, 26, 44, 49, 51;
Лодка, № 26 и др.)

За кого вы меня почитаете:
За царя ли прусского,
Или за короля французского?
(Ц. М., № 1 и все др.)

В устной традиции по вариантам наблюдается переоформление предметного плана (причем перечень завоеванных или «пройденных» государств также встречается в лубке) и однородные стилистические нараще-
ния.

Хвастовство силой и могуществом было обязатель-
ным компонентом самовосхваления; формулы народной

драмы обнаруживают сходство с ранней русской драматургией, лубком и лубочной литературой. При этом в устной традиции отдельные части формул и формулы ведут себя стабильно, другие подвергаются наращению, а третьи, наоборот, сокращениям однородных синтаксических конструкций. Стабильная формула хвостовства силой:

Купидон
Не велик я возрастом, но силен
и славен,
Не может во свете быть никто
же мне равен. (168,
т. 4., с. 315)

Царь Максимилян
Хоть я не велик, но храбер,
Кто есть на сей земле со мной
равен?
Хотя мой возраст мал,
Но я силен, грозен и удал.
(Ц. М., № 5, 8, 51, 52)

Формулы, основанные на приеме изображения реакции окружающего мира (природного и вещного) на действие персонажа (испуг, волнение, потрясение от его появления, взгляда и др.) имеют тенденцию к наращиванию (через перечисление).

Марс
Стану аз zde на земли,
земля потресется,
Страхом всяк от противных
зело ужаснется. (168,
т. 3, с. 324)

Царь Максимилиан
Стану на горы, горы трещат,
Згляну на воды, воды кипят,
Топну об землю, — земля по-
тресется,
от згляда моего на море ко-
рабль сколыбнется.
(Ц. М., № 3, 5а, 5, 8, 10, 12,
45, 48, 51, 58)

Формулы хвостовства государственным могуществом, наоборот, в народной драме просты, не развернуты и стоят ближе к лубку, нежели драматургии.

Цесарь
Кто мя большей и славней-
шей?
На главе корона и скипетр
сей златнейший?
Что хошу, строю единою ру-
кою.
Словом рекуши, — весь мир
под моею ногою. (168, т. 5,
с. 524)

Царь Максимилиан
На главе моей корона —
Всему царству оборона,
В левой руке скипетр,
В правой держава
Будет мне, царю, честь и сла-
ва. (Ц. М., № 10, 11)

Царь Максимилиан
Африка, Америка и те испуга-
ются.
Все державы прочие трепещут
передо мною. (Ц. М.,
№ 1, 10, 48, 51, 58)

Атигрин

Все мене трепещут и велми
боятца, моего величества пре-
много стращатца...

Всю Азию, Африку в команде
имею, содержанием света
назваться смею. (168, т. 5,
с. 131)

Егда царь Александр Маке-
донский своими града плени-
ша, тогда царствы мнози по-
бираша, восток и запад про-
ходяша. (170, т. 2, № 298,
12—13)

Царь Максимилиан

Прошел я от востока до
запада

Все царства и королевства
покорил,

Под свою руку забрал. (Ц. М.,
№ 52)

Вслед за самовосхвалением следует церемониальный
вызов вспомогательного персонажа, который всегда име-
ет устойчивую стилистическую форму, более разрабо-
танную в народной драме, нежели в ранней драматур-
гии.

Сенатор

Честный фельтмаршал, имею
речи до вас некое слово. (168,
т. 5, с. 416)

Чаще употребляется краткая
форма обращения (без вызо-
ва), за которым следует при-
каз.

Слыши, мой рабе, тебе повеле-
ваю. (168, т. 5, с. 509, 515 и
др.)

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал,
Явись перед троном грозного
Царя Максимьяна! (Ц. М.,
№ 1, 51 и все др.)

Царь Максимилиан
Паж, пажи мои верные,
Явитесь перед троном своего
монарха! (Ц. М., № 4,
9, 11, 45 и все др.)

Появление по вызову вспомогательного или второ-
степенного персонажа сопровождается постоянной сла-
бо варьируемой формулой, аналогичной в ранней дра-
матургии и устной традиции.

Герес

Почто же нас так скоро
призывают? (168, т. 1,
с. 169)

Индрик

Отче мои драги, почто мя
призываешь,

И что мне творити повелева-
ешь? (168, т. 5, с. 509, ср. с.
468, 471, 541)

Один из пажей

Почто нас, пажов своих, так
скоро вызываешь. (Ц.
М., № 9)

Скороход

На что скорохода-фельдмар-
шала призываєте
Или что делать повелеваете?
(Ц. М., № 1, 11, 36, 40а, 40б,
44, 51, 52, 58)

Отдача приказаний, распоряжений привести кого-то или принести регалии также имеет вид устойчивой формулы:

Ц е л ю д о р
Вои, скоро регалии несите,
Корону, порфиру, скипетр при-
несите. (168, т. 5, с. 153)

Ц а р ь М а к с и м и л и а н
Принесите мне скипетр и дер-
жаву,
На плеча порфиру,
И на голову золотую корону.
(Ц. М., № 4, 51)

Подтверждение получения приказаний, готовности к их исполнению имеет вид лаконичных формул.

М е г у м е н
Аз пошел. (168, т. 1, с. 107—
108)

С к о р о х о д
Пойду и приведу. (Ц. М., № 4,
9, 45, 51)

Выражение повиновения также имеет свои стереотипы:

П е р с и я
Того ради под нозе себе по-
вергаю,
Рабски же и колене тебе пре-
клоняю. (168, т. 3, с. 275)

П о с о л
К вашей милости на ноги упа-
даю. (Ц. М., № 2)
А р а б
А перед вашим королевским
величеством
На колени припадаю. (Ц. М.,
№ 51)

В «Лодке», других разбойничьих драмах, как и сатирических («Мнимый барин»), церемониал существует в упрощенном виде. Так, вызов вспомогательного персонажа (есаула, слуги, трактирщика и т. д.) и его ответная реплика имеют вид кратких формул, аналогичных диалогам лубочной литературы о разбойниках.

— Эй, Огонь, — закричал ата-
ман есаулу своему, — поди-ка
сюда!
— Что прикажешь, атаман?
(Прил. III, № 13, с. 49)

А т а м а н
Подходи ко мне скорей,
Говори со мной смелей. (Лод-
ка, № 2, 9, 11, 17, 18, 25, 35,
40, 46 и др.)
Что прикажете, грозный ата-
ман?
(В а р и а н т: господин, храб-
рый атаман) (Лодка, № 5, 8,
21, 24, 25, 35—41)

Отдача приказаний и распоряжений привести кого-либо и подтверждение получения приказаний, готовности к их исполнению столь же лаконичны, иногда подтверждение совсем отсутствует или заменяется крат-

ким «Есть!» (Лодка, № 1). Характерно, что в вариантах «Лодки» нам не встретилось формул выражения почтения и повинования, хотя они и присутствуют в лубочной литературе.

Своеобразной формой приказа и выражения церемониального почтения стала известная в устной традиции и лубке сказочная формула «стань передо мной, как лист перед травой».

Стань передо мной, как лист
перед травой. (170, т. 1, № 45,
173)

Царь Максимилиан
Маршал-скороход, явись передо мной, как лист перед травой.

(В а р и а н т: есаул и др.)
(Ц. М., № 6, 24, 60; Лодка, № 3, 41)

Вот я перед тобой, как лист
перед травой. (Лодка, № 3, 18)

Помимо церемониальных формул народная драма широко заимствовала из ранней драматургии и лубочной литературы церемониальные обращения, пышное титулование и эпитеты в превосходной степени:

Да живет великий повелитель!
(Прил. III, № 43, с. 65)

Великий государь, наместник
мексского пророка, брат солнца
и луны! (Прил. III, № 43, с.
62)

Скороход-фельдмаршал
О, великий повелитель,
Южных и всех восточных
стран покровитель! (Ц.
М., № 45, 51 и др.)

Я, король Мамай Золотой орды,

Друг солнца, брат луны.

(В а р и а н т: зять звездам
блестящим) (Ц. М., № 41, 48,
53, 56, 57)

Таким образом, на формирование церемониального стиля народной драмы оказала большое влияние ранняя русская драматургия, сложившаяся на рубеже XVII—XVIII вв. под сложным воздействием западноевропейских и русских литературных традиций. К этому времени на Руси появился и переводной рыцарский роман, содержащий сходные стиливые элементы. Широкое распространение этих произведений в демократической среде на протяжении XVIII — начала XIX в. определило их влияние на устную народную драму. Разработанность церемониальных действий, свойственная средневековому театру, отразилась и на стиливом оформлении текста, сопровождающего эти действия.

Устойчивые стилистические церемониальные формулы были восприняты народной театральной традицией. Заимствования из драм и в особенности из лубочных изданий рыцарских романов, а позже разбойничьей литературы имели творческий характер и находили свое место и назначение в новой художественной системе. Наиболее лаконичные формулы оказались особенно устойчивыми (обращения, подтверждения приказов и т. д.), сложные подвергались сокращениям или наращиваниям при сохранении общей схемы, приемов и изменений лексического состава. Во всех случаях исполнители ориентировались на опорные элементы (понятия, термины, начальные части формул).

СОБЫТИЙНЫЙ СТИЛЬ

Стилевой ряд, представленный событийными формулами, составляет основное динамичное ядро народных пьес. В этих формулах, неоднократно повторяемых по ходу действия, находят отражение главные конфликты и действия персонажей. Располагая наиболее распространенные и устойчивые формулы в соответствии с развитием сюжета (с учетом членения на сюжетно-композиционные типы или версии), мы получаем представление о формировании сюжета. Сравнительный анализ с привлечением соответствий из ранней русской и «массовой» драматургии, лубочных картинок и лубочной литературы («изданий для народа») дает основание сказать, что основным стилевым источником для драмы «Царь Максимилиан» были лубочные рыцарские романы (отчасти сказки) и лишь в незначительной степени ранняя русская драматургия.

Стилевые источники событийных формул «Лодки» обнаруживаем в лубочной разбойничьей литературе. В ряде случаев событийные формулы составляют общий фонд для обеих драм (в результате их взаимовлияния в процессе бытования). Событийные формулы по универсальности (широте распространения) подразделяются на основные (обязательные) и дополнительные.

Центральным эпизодом всех без исключения вариантов первой и второй версий драмы «Царь Максимилиан» является требование царя, чтобы Адольф сменил веру, и отказ Адольфа. Требование формулируется как: а) призыв поверить и поклониться новым богам (с объяснением причины — женитьбы на Богине), б) призыв

бросить свою веру и взять новую, в) вопрошение, верит ли сын новым богам. Соответственно меняется и ответ Адольфа. В наиболее полных вариантах на протяжении драмы высказываются все три требования.

При сравнении с формулами ранней драматургии (прежде всего школьной драмы «Венец славопобедный Димитрию») и рыцарских романов обнаруживаем наибольшее сходство с последними (в изданиях конца XVIII — начала XIX в.).

Максимилиан
Димитрий, послушай
 моя порады
Поставлю тя во власти
 над всеми грады.
Пожри со мною богом и тем
 поклонися,
А от бога твоего весма отвратися. (168, т. 4, с. 78)

Димитрий
Да пропадут навеки изваянны
 бози
Бездушны и безсилны аще
 суть и мнози
Бог мой святыи едины, надежда
 едина,
На того уповаю, не на богана. (168, т. 4, с. 80)

Царь Максимилиан
Ты знаешь, я овдовел, ты осиротел, хочу жениться на дерзкой богине...

И она подвергает нам поверовать ейным богам —
Поверуй, сын мой, и поклонись. (Ц. М., № 4, 6, 8, 9, 14, 22, 39, 40в, 45, 48, 49, 51, 52, 58, 59, 60)

Адольф
Я ваши кумирические боги
Подвергаю себе под ноги,
В грязь топчу, веровать не хочу,
Верую в господа нашего Иисуса Христа
И целую его в уста
И содержу его закон. (Ц. М., № 3, 8, 9, 10, 11, 13, 41, 44, 47, 49, 50а, 51, 52, 56, 60)

В «Истории о Бове-королевиче» Мильчигирия уговаривает героя переменить веру в сходной с народной драмой формуле:

...Позабудь свою христианскую веру и веруй в нашего бога... (170, т. 1, № 15, 99)

...Надеюсь, ты не откажешься принять нашу веру... (Прил. III, № 80, с. 46)

Мильчигирия стала его уговаривать, чтобы он принял веру магометанскую. (Прил. III, № 16, с. 9—10)

И рече Бова: Но я не верую вашей вере латышской, не могу я забыть свою христианскую веру. (170, т. 1, № 15, 99)

Царь Максимилиан
Брось ты веру христианскую, Возьми нашу, магометанскую. (Ц. М., № 9, 26, 40б, 43, 44)

Адольф
Не брошу я веры христианской,
Не возьму вашей магометанской,
(Вариант: не могу я изменить...) (Ц. М., № 26, 43, 44)

Следующая пара формул — решение (угроза) и приказ отвести царевича в темницу — также обнаруживает сходство не только со школьной драмой, но и с ранним лубком:

Максимилиан
Раба сего противна скоро
похитете
В твердейшая заклелы крепко
затворете
Не дадите ясти, пити
там да исчезает... (168,
т. 4, с. 81)
Посажу его (Бову. — Н. С.)
лучше в темницу, не дам ему
ни пить, ни есть. (170, т. 1,
№ 15, 88)
Я получил повеление отвести
вас туда сию же минуту и...
дать вам по кружке воды да
по ломтю хлеба. (154, с. 137).

Появление чужеземных богатырей, как правило, сопровождается формулами хвастовства и приглашения к поединку. И в этом случае находим параллели с ранней русской драматургией и лубочными романами:

А после, если хочешь,
можно и в чистом поле поте-
шиться...
...Лучше на деле доказать в
чистом поле потешиться, да си-
лами померяться. (Прил. III,
№ 78, с. 28—29)

Царь Максимилиан
Отведи непокорного моего сына
Адольфа в темницу!
(Ц. М., № 2, 3, 7, 8, 9, 11, 12,
26, 36, 40в, 45, 50а, 60)
Отведи непокорного моего сы-
на Адольфа в темницу,
И мори его голодною смертью.
И не давай ему ни пить, ни
есть, и на белый свет смот-
реть. (Ц. М., № 7, 9, 49, 51).

Араб
(Царь Максимилиан и др.)
Пришел я сюда не пир пиро-
вать,
Не мир мировать,
Пришел сюда побиться, пору-
биться,
На острых мечах в чистом поле
потешиться. (Ц. М.,
№ 1, 9, 10, 11, 36, 45, 48, 50а,
51, 52, 56)

Формула угрозы государству от внешнего врага была общим местом всех без исключения лубочных листов, сказок и романов, не только «Бовы» и «Еруслана», но и «Ильи Муромца», «Мамаева побоища». Крайне устойчива она и в драме.

Палиартес
Под мое бо царство войско
пристывает, сила трапезонска
грозно наступает. Хочет бо
Грецию в конец разорити, гра-
ды и вертограды, все опусто-
шити. Меня же, стара суша,

Черный арап
Я твое царство пожгу,
И тебя, царя Максимеяна в
плен возьму,
И твоим царством завладею.
(В а р и а н т: пожгу, поплению,
головней прокачу) (Ц.



СИЛЬНЫЙ СЛАВНЫЙ БОГАТЫРЬ БОВА КОРОЛЕВИЧЪ

Сильный славный богатырь Бова-королевич. *Литография* (М., 1879). В типолитографии П. И. Орехова. ГБЛ

хотят во плен взять и мою царскую главу те отъяти. (168, т. 5, с. 301)

И Чернигов-град осадили и хотят ево вырубить и божьи церкви на дым пустить, а самого князя киберского и воеводу черниговского живых в поклон взять. (170, т. 1, № 1, 3; ср. Прил. III, № 38, с. 4)

Подробно разработанные в народной драме эпизоды рыцарских поединков — «штурмований», обычно трехкратно повторяемые, содержат формулы, передающие воинственные настроения персонажей перед поединком, насмешки, выкрики во время боя и сентенции после его окончания.

Нестор

Не хвались, но бояся, не шатайся всеу,

Сила твоя вскоре поперется
буе. (168, т. 4, с. 88)

Ты силою своей хвастаешься,
но только скоро она устанет.
(Прил. III, № 44, 45, с. 12)

М., № 1, 9, 10, 12, 36, 39, 41, 44, 45, 52, 56, 57, 60)

Марс

Хочет наше царство сжечь, царя Максимьяна в плен взять, а всех голодной смертью заморить. (Ц. М., № 50а)

Первый рыцарь

Стой, стой, герой, не хвались
собой,

А иди со мной в бой.

(В а р и а н т: Давай сражаться
с тобой.

Не хвались, богу молись) (Ц. М., № 3, 17, 41, 53, 58)

Аника - воин

Чем нам на сем месте хвалиться,

Да не лучше ли будет выехать
В заповедные луга побиться да
порубиться. (Ц. М.,
№ 1, 10, 52, 54, 60)

Не вам, богатырям, с нами
богатырями, сражаться,
Вам, богатырям, с красными
девушками обращаться.

(В а р и а н т ы: с красными
девками в хороводе играть; с
красными девушками на вече-
ринках забавляться; в деревне
пребывать, да с девушками
играть) (Ц. М., № 1, 7, 36, 48,
52)

Я лучше советую тебе с деви-
цами обращаться. (Прил. III,
№ 44, с. 78; № 45, с. 68)

Реплики после окончания поединков — краткие фор-
мулы, очень близкие в книжной и устной традиции:

Ака матес

Не бойтес сего, что он похва-
лился, видите и тепер он чуть
с ног не свалился. (168, т. 5,
с. 315)

Алкобель

Вот эка храбрость, только что
хвалился, с единого ж маху
от мя повалился. (168, т. 5,
с. 367)

Аника - воин

Ах, ах, ах, хвалился, хвалил-
ся,

Да сам и свалился. (Ц. М.,
№ 1, 36, 51, 52, 56)

Прежде время не хвались,
Рыцарь, с ног повались. (Лод-
ка, № 8, 25)

Ряд событийных формул народной драмы имеет ана-
логии не только с лубочной, но и с устной сказочной
традицией, вернее, с их общими элементами. Так, в
сцене рыцарского поединка или диалоге царя с други-
ми персонажами часто встречается формула — угроза:

Мой меч — твоя голова с плеч.
(170, т. 1, № 45, 176)

А то вот мой острый меч,
Слетит твоя голова с плеч!
(Ц. М., № 13, 42, 45, 49, 51,
52, 58, 60; Лодка, № 20, 24,
26, 31, 41)

К элементам событийных формул в драме можно от-
нести и упоминание сказочных мест действия: *заповед-
ные луга* (Ц. М., № 25, 45, 46, 51), *белокаменные пала-
ты* (как место хранения регалий, заветного оружия или
пребывания Адольфа) (Ц. М., № 7, 51 и др.).

Событийный стилевой ряд «Лодки» так же отражает
в формулах основную схему сюжета. Наиболее устойчи-

выми и распространенными во всех версиях являются формулы — угрозы атамана, стимулирующей бдительность есаула — гарантию удачи во время плавания, ответов есаула (что видит), а также призыв к пирушке, веселью и приема в шайку нового разбойника. В вариантах третьего типа (версии) основными и устойчивыми оказываются формулы диалога атамана и девицы (пленницы) — объяснение в любви или предложение взять в жены и ее решительный отказ.

В отношении дополнительности находятся реже встречающиеся формулы прославления жестокости, разговора о добыче, укоров разбойников атаману за бездействие или за то, что «связался с девчонкой (бабой)» (мотив: «нас на бабу променял»).

Приглашение к пирушке, веселью выражается в устойчивых формулах.

Станем пить и веселиться,
Чашу жизни пить до дна
Вина! (154, с. 43, 48)

Пить, гулять и веселиться,
Золотой казной разжиться.
(В а р и а н т: грабить добрых
людей). (Лодка, № 8, 10, 20,
25, 26, 35, 46).
(В а р и а н т: и с вами сильны-
ми богатырями сразиться)
(Ц. М., № 3, 52)

— Пейте, братцы, пейте и
веселитесь! (Прил. III, № 12,
с. 36)

Давайте лучше выпьем!..

Кречет, запевай, а мы под-
хватим. (Прил. IV, № 10, с. 15).

Подать еще вина и меду!

Да побольше! Пей, гуляй, во
всю!

Сегодня атаман гуляет. (Прил.
IV, № 47, с. 3)

Эпизод приема в шайку нового разбойника в полном виде включает три формулы, находящие соответствие в разбойничьей лубочной литературе: сообщение разбойника о себе, просьба принять в шайку, согласие атамана (иногда его совет с другими разбойниками). Первоначально это были, очевидно, устойчивые лаконичные формулы, которые затем по некоторым вариантам развернулись в обширные монологи-исповеди, в большинстве случаев восходящие к поэме А. С. Пушкина «Братья разбойники», явившейся органической частью литературной традиции своего времени (222). В частности, в лубочных изданиях неоднократно, вплоть

до 1915 г., переиздавался рассказ Е. Гребенки «Телепень» (1818) (под названием «Атаман разбойников Телепень»), откуда могли быть также заимствованы исповедальные формулы:

— Кто ты? — спросил атаман пленника.

— Я казак, без роду, племени и доли, — отвечал незнакомец.

— Меня зовут Темаш Кобка. Много горя терпел я на свете и от родных, и от чужих. (Прил. III, № 9, с. 46—47; № 10, с. 6)

Объяснение в любви атамана и предложение пленнице стать его женой в большинстве вариантов третьей версии выражаются тремя событийными формулами: предложение любви, брака и сокровищ.

Атаман

Не гони меня, ведь ты любишь, зедь ты не прогонишь меня! Я все готов сделать для тебя. (Прил. IV, № 13, с. 8)

Полюби меня, и ты будешь счастлива; все, что ни пожелаешь, явится пред тобою. Золота ли, серебра ли, драгоценных ли камней — все есть, всего много. (Прил. III, № 87, с. 31; № 23, ч. II, с. 4)

Пришелец

Роду-племени своего я не знаю, А по воле недавно гуляю. (Лодка, № 18)

Егерь

Я роду-племени своего не знаю, но только знаю, что нас было трое: брат, да я, да сабля вострая моя. (Лодка, № 7)

Атаман

Красавица, полюби меня! (Вариант: милая красотка, мил бесцен) (Лодка, № 5, 41, 46)

Атаман

Ах, Маша, Маша! Вот тебе скот и живот, изумруд и яхонт, драгоценные камни, все будет в твоём доме, будь при мне. (Лодка, № 44, с. 34, 43)

ЛИРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ

Лирический песенно-стихотворный стиль представлен в драме не только целыми песнями, песенными и стихотворными фрагментами, образующими монологи и диалоги (либо являющимися их частями), но и в виде отдельных формул, оборотов, как бы «растворённых» в прозаическом тексте.

Думается, что песенные части текста драмы являются не просто дополнением драматического произведения, а и его стилевым (и стилиобразующим) рядом. Существенно, что создатели драм, черпая из народного репертуара необходимые песни, творчески подходили не только к их отбору и осмыслению в целом, но и разнообразно приспособляли сами тексты к стилевым нормам произведения. Песенные фрагменты определённым образом окрашивают речь персонажей драмы, участвуют в выработке её стиля, закрепляясь в виде устойчивых

формул. Такую форму использования (функцию) песни необходимо отличать от прямого ее исполнения.

Устойчивость лирических сюжетов, «закрепленных» за персонажами, не исключает, а, наоборот, предполагает значительное варьирование их, приспособление к событиям пьесы и даже сочинение новых песен в подражание известным. Так, песенными формульными речами Адольф укоряет отца, просит о помиловании, жалуется на свою участь, прощается с белым светом.

Адольф (поет). Я в пустыню удаляюсь...
А ты помни, мой родитель,
Я тобою оскорблен, (Ц. М., № 18)
О, дрожащий родитель,
Не казни, отец, родной.

(В а р и а н т: чем я винен пред тобой)
Виню я перед тобой. (Ц. М., № 2, 5а, 8,
12, 17, 41)

Адольф (поет). Над моей буйной головушкой
Булатный держат меч,
Хотят срубить головушку
С моих могучих плеч.

(В а р и а н т: Срубят, срубят мне голову
Со моих со буйных плеч) (Ц. М., № 22, 23,
41, 48, 53)

В некоторых вариантах как песня исполняется прощальный монолог Адольфа или Аники (Ц. М., № 11, 48).

Кроме них в сходной драматической ситуации (предчувствие гибели, отклик на смерть) песню может исполнять палач, рыцарь или богатырь, иногда и хор.

Богатырь (поет). О боже, боже, царь ты верных
Невинно страждущих сердец,

(В а р и а н т: Но будь Адольфу покровитель,
Ты беззащитный их отец. (Ц. М., № 8, 49)

Рыцарь Бармуил. Спит Адольфа другие сутки,
Спит, точно убитый. (Ц. М., № 8, 40в)

В других вариантах находим использование популярных песен.

Рыцарь (поет). Быть может, утренней зарею
Мне рыцарь череп раскроит. (Ц. М., № 48)
(Ср. Быть может, меткая винтовка
Из-за куста сразит меня).

Палач (поет). Что ты вьешься, черный ворон...
А в полях цветы алеют,

А со мной Адольфа нет. (Ц. М., № 54)
Скорород (поет). Волга-реченька глубока,
Прихожу к тебе с тоской.

Хор (*подхватывает*). Наш царевич сын далеко,
Унесло его волной. (Ц. М., № 53).

Как видим, приемом организации лирической речи является соединение опорной песенной формулы (обычно первой строчки общеизвестной песни, которая исполнялась и в драме) с формулой, связывающей песенный сюжет с содержанием драмы и в некоторых случаях становящейся постоянной.

Другая группа песен и песенных переделок драмы восходит к традициям ранней русской драматургии, где обязательными для многих пьес были хвалебные песники. В них кратко излагалось случившееся и пелась «хвала» или «слава» в честь героя или события. В драме находим близкие параллели.

Устойчивая по вариантам драмы «хвала» восходит к воинской песне 1812 года:

Защитника Петрова града
Велит нам славить правды глас.
Его был Витгенштейн ограда,
И враг не смел итти на нас

Хвала, хвала тебе, герой,
Что град Петров спасен тобой.
(Ц. М., № 11, 56)

Хор
Хвала, хвала тебе, герой,
Что град Петров спасен тобой.
(Прил. III, № 62, 63 и др.)

Хвала, хвала тебе, герой,
Что град Антон спасен тобой.
(Ц. М., № 2, 9, 10, 12, 41, 51)

К этим хвалебным песням примыкают и песни «во славу» русского оружия или воспевающие солдатскую, казацкую (разбойничью) удасть, широко пропагандировавшиеся через песенники. Принцип сходен с предшествующими случаями: к «опорной» песенной формуле присоединяется песенная формула — «переделка», иногда повторяющаяся по вариантам.

Помимо собственно песенной речи (исполняемых песен, их фрагментов) в тексте драмы часто присутствуют лирические формулы. Так, во многих вариантах находим перефразировку пушкинских строк из «Шотландской песни» («Ворон к ворону летит...»), неоднократно включавшейся в песенники: «В чистом поле под ракитой богатырь лежит убитый» (Прил. II, 73, 74).

В монологах палача, Брамбеуса, рыцаря, произносимых после казни Адольфа, находим:

Бармуйл
(рыцарь и др.).

Под зеленою ракитой
Лежит царский сын убитый. (Ц. М., № 4, 49, 52)

Царь
Максимилиан.

В чистом поле под ракитой
Лежит король Мамай убитый. (Ц. М., № 51)

Также распространена в традиции солдатская песня о гибели в чистом поле («Уж как пал туман на сине море»), произносимая побежденным рыцарем (Змеуланом и др.).

Змеулан. Как поедешь ты домой,
Скажи маменьке родной... (Вариант: жене молодой)
Нас сосватала сабля острая,
Положила спать калена стрела. (Ц. М., № 2, 10, 49,
51; Лодка, № 32)

Иногда песенная строка сопровождается сентенцией, ее как бы специально выделяют:

Бармуил. Ужас, что я вижу сейчас? Под ракитой лежит мой
друг Адольф убитый. (Ц. М., № 41, 44)
Бармуил. Однажды шел я горами, лесами и крутыми берегами.
Гляжу, под ракитой лежит наш царевич убитый.
Ах, как жалостно, господа! (Ц. М., № 48, 52)
Царь. Сейчас призову рыцаря Бурмуила и велю срубить тебе
голову с твоих могучих плеч. (Ц. М., № 41)

КОМИЧЕСКИЙ СТИЛЬ

Комический стиль в народной драме более разнообразен по составу, чем другие стилевые пласты. Он включает пародийную, иносказательную и балагурную речь. Его комические формулы соотносятся с комическими сценами и интермедиями любительского театра XVIII в., лубочной литературы конца XVIII—XX в., в них отразилась бытовая шутливая речь, народное балагурство, «приправленное» пословицами и поговорками, прибаутками, частушками и приговорами.

Пародирование в драме направлено прежде всего на церемониальные формулы, в меньшей степени — на событийные и лирические. Самопародирование текста драмы сочетается с пародированием церковных обрядов — венчания, похорон, богослужения.

Распространенной формулой пародийного самовосхваления является описание скороходом, царем, послом парадного мундира:

У меня дома есть парадный мундир,
На котором пятнадцать дыр
И пятьдесят две заплатки.

Варианты дают незначительные изменения:

Есть у меня мундир —
Но на нем семьдесят семь дыр. (Ц. М., № 2, 6, 11, 12, 26, 41,
45, 48, 51, 52, 53, 57, 60; Лодка, № 11а, 28, 39)

Другие формулы, не повторяясь по вариантам, тем не менее вполне традиционные по приему — оксюморного высказывания, вызывающего эффект неожиданности:

Е с у а л
(казак).

Ах, чтоб ты меня карать! Ты знаешь,
Моя дерзкая рука бьет горшки и плошки,
Громит в кабаке окошки. (Лодка, № 17; Ц. М.,
№ 48)

(в церемониальной формуле: «Моя дерзкая рука с неба звезды рвет...»).

Особую остроту приобретало пародирование в диалогах церемониального и событийного характера. В диалоге царя Максимилиана с Адольфом (иногда стариком) пародируется перечень царских регалий, чинов. Иногда пародируются вызовы и обращения с упоминанием или без упоминания пародируемых терминов, имен, понятий. Так, старик со старухой, усевшись на троне, вызывают скорохода-фельдмаршала (пародируя царя).

Максимко
(кричит).
Старуха
с лопатой.

Пароход с маслом!
Пароход со сметаной!

(В а р и а н т: сковородник с маслом, пароход с одной мачтой)
(Ц. М., № 1, 2, 38а, 49, 52)

Старик, являясь к царю, пародирует речь скорохода, воина:

Маркушка. О, великий повелитель,
Всему свету покоритель,
Грозный царь Максимельян,
Пошто ты старика Маркушку призываешь?
Или мой меч притупился?

(В а р и а н т: деда-гробокопателя) (Ц. М., № 2, 26, 45)

В примечании отмечается: «Говорится именно так для возбуждения смеха в публике. Никакого меча, конечно, у старика Маркушки нет, он лишь пародирует речи рыцарей» (55, с. 113).

Старик. Здорово, Ваше высоко — не перескочишь!
Пошто ты меня, знаменитого старика, призываешь,
Или кого защищать повелеваешь? (Ц. М., № 9)
Маркушка. Ваше помирательское высоко-не-перескочишь,
Долго ли ты меня еще тревожить будешь? (Ц. М.,
№ 45)

В вариантах «Лодки» пародируется обращение к атаману:

Старик. Здорово, карман! (В а р и а н т: аман)
 Атаман. Как, как, что ты сказал?
 (В а р и а н т: Какой я аман, я грозный атаман) (Лодка, № 26, 39, 43, 45)

Пародирование церемониальной речи распространяется на отдачу приказаний — подтверждение их получения.

Так, старик повторяет приказ царя Максимилиана:

Царь	Приказываю тебе убрать сие тело, чтобы
Максимилиан.	черви не точили.
Максимко.	Чтобы черти не волочили? (Ц. М., № 1, 9, 10, 39, 51).
(В а р и а н т:	черти не утащили) (Лодка, № 39)
Царь.	...и замори его там голодной смертью, не давать ни пить, ни есть, кроме хлеба и воды.
Скорород.	...и заморю его голодной смертью: не дам ни пить, ни есть, кроме белого хлеба с медом. (Ц. М., № 7)

Так пародийной формулой отвечает есаул на вызов атамана (скород — царя):

Есаул	Есаул
Не скоро подхожу,	Гоп, повелитель моровой,
Не смело говорю,	Наш здешний хран,
Одна нога здесь, другая — там	Что прикажешь, наш атаман?
Завтра к вечеру явлюся к вам.	(Лодка, № 25)
(В а р и а н т: сейчас являюсь,	Скорород
На востру саблю опираюсь)	Справа налево перевернусь,
(Лодка, № 8, 26; Ц. М., № 7)	Перед царем Максимилианом
	явлюсь. (Ц. М., № 41, 58, 59 и др.)

Выражением готовности быстро исполнить приказания служит формула, пародирующая известное в устной сказке и лубке «общее место»:

Конь бежит, земля дрожит,	Гром гремит, земля трясется
(170, т. 1, № 45, 175)	(В а р и а н т: дрожит), есаул
Конь бежит, воздух свистит,	из лесу несется (В а р и а н т:
шумят леса и земля дрожит.	скород) (Ц. М., № 8, 41, 52,
(170, т. 2, № 583, 260)	60; Лодка, № 7, 24)

Разработанную пародийную службу с использованием элементов приговоров балаганных дедов («книга-раздвига о два листа, а середка пуста»), «похвалы» горилке, небылицы («сбегал в деревню за топором, пенек надвое расколол — и вылез, вижу боле: стоит церковь брюквенная» и т. д.) находим в драме «Царь Максимилиан» (Ц. М., № 10, 41, 44, 45, 57).

Подобным же образом пародируются формулы венчания:

Хор (поет). А вутки, вутки — венчаются индюки!
Ложка крашенная, каша масляная. (Ц. М., № 5, 26)

В соответствии с народной и книжной демократической сатирой конца XVII—XVIII в. пародированию подвергаются не только церковные, но и народные обряды и обычаи, в частности заговаривание зубов, опись приданого.

На дворе петух да курица, а
в поставе грош да медная
пуговица. (ГМИИ, п. 165,
№ 33696)

Царь Максимилиан.
Каково у вас рогатого скота?
Максимко.

Много, в дворни хлевы не помещаются: петух да курица.

Царь Максимилиан.
Каково у вас медной посуды?
Максимко.

Довольно, в шкафы и комоды не помещается:

Крёс да пуговица. (Ц. М.,
№ 1, 36, 53, 57)

Популярные в западно-европейской и в ранней русской драматургии «шутовские персоны» доктора, гаера, инородца, очевидно, могли быть на раннем этапе заимствованы из устной традиции. Однако для развитой народной драмы XVIII—XIX вв. не исключено влияние необычайно популярных на Руси интермедий, переводной драматургии и демократических пьес городских любительских театров, книжной демократической сатиры.

Обращает на себя внимание большая устойчивость и формульность монологов и диалогов доктора-лекаря и иноземца, иногда чрезвычайно близких комическим интермедиям XVII—XVIII вв., в которых пародируется умелое лечение, даются комические рецепты.

Доктор
Здравствуйте, господа!
Я приехал недавно из Фран-
ции суда.
Я добрый лекар
И хороши обтекать.
Я лечить умею
И очень много разумею.
Я так борзо лечу,
Что и бока все повыколочу.
Ко мне приведут на ногах,
А от меня повезут на дровнях.
Ежели у кого болит голова,

Доктор
Здравствуйте, все почтенные
господа,
Вот и я прибыл сюда.
За кого вы меня почитаете?
За фельдшера или за аптека-
ря? (Ц. М., № 1, 51 и все др.)
Ко мне приводят на ногах,
А от меня увозят на дровнях.
(Ц. М., № 1, 3, 11, 14, 44, 51
и все др.)

Доктор
Твоя голова — остричь догола,

То надлежит брить до гола.
(168, т. 5, с. 714, 742)
Коли болят у тебя зубы
Разбей поленом губы. (168,
т. 5, с. 666)

Череп разбить, шерсти набить.
(Ц. М., № 1, 7, 14, 26, 39, 40,
42, 47, 58)
Зубы, твои зубы,
Отвались нос и губы. (Ц. М.,
№ 6, 26, 41, 44, 47, 49, 51,
52, 58, 60)

Итак, можно сделать вывод, что пародийные формулы народной драмы распространились целиком на церемониальную речь, вводились в пародийные сцены народных и церковных обрядов, и лишь в очень незначительной степени касались лирической и событийной речи, пародировали их формулы.

Так, в некоторых вариантах пародируются формулы воинственных выкриков при поединке:

Ц а р ь	Каленые стрелы!
М а к с и м и л и а н.	
К о р о л ь	Бока покуда целы! (Ц. М., № 1, 36, 406)
М а м а й	
М а м а й.	Я Анике
	Все бока и ребра протыкну.
А н и к а.	А я Мамаю
	Все бока и ребра переломаяю.
	(В а р и а н т: панты переломаяю) (Ц. М., № 17, 42, 52, 53, 54, 58 и др.)

Также в немногих вариантах пародируются распространенные лирические формулы и фрагменты. Многократно встречаемая в вариантах лирическая пушкинская формула «В чистом поле под ракитой богатырь лежит убитый», приспособленная к имени Адольфа, имеет пародийный вид:

В чистом поле под ракитой
Пелагея спит с Никитой. (Ц. М., № 26)

Распространенная песня Адольфа (рыцаря) при заковывании в кандалы

Мать святая, дева чистая,
Вот оков сорок фунтов
Возложили на меня. (Ц. М., № 45, 46, 56; Лодка, № 19)

пародируется гробокопателем:

Мать слепая, дочь кривая,
Блохи скачут, воши жгут. (Лодка, № 19)

В некоторых случаях пародируются песни, не попавшие в известные нам тексты драмы:

Уж как веет ветерок,
Пробираясь по лесу,
По кусточкам он шумит,
По листочкам шевелит. (Прил.
III, № 62, 68. Слова Н. За-
госкина).

Уж как дует ветерок
Из трактира в погребок. (Ц.
М., № 4, 6, 11, 26, 54, 56, 60)

Другой вид комической речи в драме — иносказательная речь. Формулы иносказательной речи также связаны с комическими персонажами — портного, доктора, а кроме того, встречаются в диалогах и монологах разбойников. Известно, что в народном обиходе и фольклоре широко бытовала иносказательная «профессиональная» речь применительно к воровству, грабежу, разбойничеству, которые обозначались как промыслы, рыболовство, охота или сбор оброка, дани, купля-продажа.

А т а м а н. И буду я дань требовать.
Кто не хочет дань платить,
Изволь пулю проглотить. (Лодка, № 16)

См. в сборнике пословиц В. И. Даля: *Фомка и на долото рыбу удит. Ну-те, ребята, промыслы водить: люди горох молотить, а мы замки колотить. Ремесла не водит, а промысел держит. Схожая братья, кузнецы, карманные тяглецы. Он кузнец — что по чужим дворам кует. Наделил бог детками: день в кабаке, а ночь по клетям. Ловить рыбку по суходолу. Он удит на сухом берегу. Он рыболов: пятерней нащупает и поймает* (80, с. 161, 164, 165, 167).

Об этом свидетельствуют и песни, в частности часто встречающаяся в «Лодке» песня об охотничках или рыболовничках «на сухом берегу».

Из народной речи и фольклора иносказания проникли в лубочную литературу, в особенности ранние издания «Похождений Ваньки Каина» и романов о разбойниках. Литература в свою очередь повлияла на драму и способствовала закреплению в ней иносказательной терминологии и формул. Популярной в фольклоре и лубочной литературе была иносказательная формула «опознания», признания принадлежности к своему кругу, профессии — «нашего поля ягода», «нашего сукна епанча», «нашего стада зверь». Сравним у В. И. Даля: *Бей: не нашего стада скотина* (80, с. 612). *Одного поля ягода. Одного сукна епанча* (80, с. 854).

Очевидно, состав иносказательных формул постоянно

пополнялся за счет городской тематики. Разбой, воровство обозначаются уже не только посредством промыслов, а и через «городские» профессии — врача, портного. Отсюда возникают некоторые формулы иносказательного обозначения битья, ограбления, как шитья, лечения. О большой разветвленности этих формул, в основе которых лежит один принцип, свидетельствуют выходные монологи «лекаря из-под Каменного моста аптекаря» и портного «на чужой покрой».

Исследователи драмы уже соотнесли формулу «лекарь из-под Каменного моста аптекарь» с известным жизнеописанием Ваньки Каина: «И мы пришли под Каменный мост, где воришкам был погост, кои требовали от меня денег... Выпивши говорили... печь да полати в наем отдаем, а идущим по сему мосту тихую милостыню подаем (то есть мы де-мошенники)». (Прил. III, № 46, с. 5). О распространенности такого толкования свидетельствуют и иносказания, опубликованные В. И. Давыдовым: *Сидеть под мостом. За углом стоять (грабить); Он любит проезжих гостей, да из-под моста их встречает* (80, с. 166). В народной драме эта опорная формула одна из типичных:

Доктор. Я есть лекарь
Из-под Каменного моста аптекарь. (Ц. М., № 6, 8, 17,
18, 41, 44, 45, 48, 52, 53, 57 и др.; Лодка, № 7, 11а,
13, 20 и др.)

«Производными» от нее, очевидно, следует считать:

Доктор. Я как начну лечить,
То в голове застучит,
К одному боку припарю,
Второму — приударю. (Ц. М., № 49)
На крючки беру... (Ц. М., № 49)
Я так лечу, что из угла в угол качу (В а р и а н т:
мечу) (Ц. М., № 18, 26, 48, 53, 57)
Я так искусственно лечу, из-за угла в ухо мечу.
(Ц. М., № 41)
Умею лечить, умею тащить, умею летать,
Умею и с белым светом разлучать (Ц. М., № 45)
Ото всякой другой причины ударю в три дубины,
По недугу придет — на три сажени кверху махнет.
(Ц. М., № 44)

В той же «Истории Ваньки Каина» находим и иносказательное обозначение воровства и разбоя как портняжного дела.

«Неужели у него, — сказали мы, — летней одежды

Царь	Ну, Адольфы и поднеси.
Максимилиан.	
Палач	Я Адольфы поднесу,
Брамбеус.	Всю брюшину растрясу, А стаканчиком опохмелю — Не найдет башки неделю. (Ц. М., № 10, 51)
Аника-воин.	Это что у тебя за сабля?
Палач	Это не сабля, а бритва бреет бороду,
Брамбеус.	Не оставляет на плечах голову.
(Вариант: бороды бреет — на плечах голов не оставляет)	
(Ц. М., № 10, 51, 56)	

Обозначение разбоя, убийства через иносказательную формулу «сделать пятно» встречается редко.

Царь. Ну, попадись же вам — вора, мошенникам,
Вот такие двое или трое,
Ведь наверное сделаете пятно и большое! (Ц. М., № 41, 57)

Убийство, казнь обозначаются и через формулу «нарубить дров», «лежат колоды, бревна».

Гробокопатель (идет и запинается за рыцаря).	Ишь ты, батюшка, атаман, дров нарубил, А подобрать-то вас нет. (Лодка, № 24, ср.: Ц. М., № 10, 51)
Старик (спотыкается на убитого рыцаря).	Фу, черт возьми, Хозяин избу строил, Да бревна не убрал! (Лодка, № 39)

Взятничество, подкуп обозначаются через иносказательную формулу «сухими брать» (ср.: ГМИИ, № 34086).

Старик.	Молчи, на сороковочку дам!
Скорород.	Не пью!
Старик.	Сухими возьми!
Скорород.	И сухими не беру. (Ц. М., № 42, 52)

Интересно переосмысление иносказательной формулы — угрозы (или предупреждения), имевшей хождение между мошенниками, в которой упоминается яма, куда сажали должников.

«Атаман взошел к набольшему в покой и видя у него на кафтане звезду, говорил ему, что честь твоя с тобою, а теперь попал в мои руки, то разделийся со мною: торг яма, стой прямо, видя яму не вались, а с ворами не водись, незван в пир не ходи, т. е., для чего так нечестно поступил, и хотя грамоте и горазд, токмо и опять не думай, чтоб в наши руки не попасть, т. е. не сделал бы погони» (Прил. IV, № 46, с. 40—41).

Сравним у В. И. Даля: *Торг — яма; стой прямо!; Торг — яма, стой прямо, берегись, не ввались, упадешь — пропадешь. Год торгуй, два воруй, а три в яме сиди* (80, с. 530, 164).

В народной драме:

Царь.	Торк яма! Богиня, стой прямо! Видишь яму — не вались.
Богиня.	Прежде время не хвались. (Ц. М., № 6, 7, 13, 14; Лодка, № 25, 46)
Богатырь.	Фу-ты, проклятый Марц! Я уж тебя три года ждал! Стой прямо, не вались: сзади яма! (Ц. М., № 13)
Царь Максимилиан.	Торх яма, стой прямо, В яму не вались, Мому мичу покорись. (Вариант: с треском, воин, провались) (Ц. М., № 14, 54)

Комическая балагурная речь включает многие общеупотребительные пословицы и поговорки, придавая им комический смысл («Залетела ворона в чужие хоромы» — о после, рыцаре — Ц. М., № 51). Из других жанров фольклора в балагурной речи чаще всего встречаются шуточные частушки, прибаутки, небылицы. Не повторяясь, подобно песням, по вариантам, они тем не менее сходны по тематике и соотношению с определенным кругом персонажей (старик, старуха, доктор, поп, дьякон):

Доктор (поет)
Поп Евлантий с попадъей
И с дьяковою женой
В лес отправилсь гулять,
Грибы, ягоды собирать. (Ц.
М., № 26)

Лекарь
Вот этот покойник
Умер во вторник,
Я пришел его лечить,
Он уехал боронить.
Боронил, боронил,
Да сивуху уронил. (Ц. М.,
№ 42).

Лишь некоторые формулы повторяются в традиции.

Здравствуйте, почтеннейшие
господа,
Я приехал к вам музыкант
сюда. (170, т. 5, с.
225—227) (Петруха Фарнос,
Петрушка и др.).

Здравствуйте, почтеннейшие
господа,
Я прибыл грозный царь сюда.
(В а р и а н т: из Турции, из
Англии, из Персии)
Вот и я прибыл сюда. (Ц. М.,
№ 1, 2, 4, 5а, 6, 8, 10, 13, 41,
45, 49, 51, 52, 56, 58, 60)

Был в Италии, был и далее. (Ц. М., № 4, 41, 45, 47, 48, 49, 57, 58; Лодка, № 9, 36, 39, 40)

ОБЩИЕ ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ

Общие особенности стиля обусловлены сюжетно-композиционными особенностями и исполнением народных пьес, быстротой развития действия, равномерным чередованием и членением сцен, преобладанием диалогов и самой манерой игры народных актеров.

Таковыми общими свойствами, характеризующими стилизованный облик драмы и народного театрального представления в целом, являются особая структура, общая для формул всех стилизованных рядов, и особая манера подачи текста, его динамизм и ритмичность, обусловленная многочисленными повторами и перечислениями. Очевидно, драма не могла бы выработать стилизованных традиций и сохранить тем самым свое «жанровое лицо» без определенных принципов организации элементов текста — формул, необходимых для народных исполнителей, создающих и осваивающих этот достаточно сложный жанр.

Чувство ритма было присуще исполнителям драмы в высшей степени, оно пронизывало все представление, играло важную роль при обучении, передаче ролей. Ритм определял движения актеров по сценическому пространству, их жесты и мимику (взмахи сабель-шашек, притопывание ногой, повороты корпуса и головы), произнесение текста. Свидетельства очевидцев неизменно отмечают равномерность движений, быстроту и одновременно четкость произнесения текста, что, очевидно, и повлекло за собой обычное определение «солдатская» манера. А между тем такое произнесение текста вытекало из особенностей его строения, его стиля (и в свою очередь определяло их). Основная часть текстов

народной драмы представляет собой ритмическую прозу в сочетании с раешным стихом.

В песенном репертуаре, как известно, преобладают песни хоровые (маршевые, солдатские, плясовые) либо сольные авторские песни и городские романсы с куплетным строением, рифмой, что облегчало их вхождение в текст в виде лирических формул.

В. М. Жирмунский определяет ритмическую прозу как особую художественную организацию, упорядоченность синтаксических групп, построенную на элементе повторения и синтаксического параллелизма (90, с. 574—575). Соотнося ритмическую прозу с лексико-семантической характеристикой текста, автор указывает на своего рода классические образцы ее применения: «Романтическая литература начала XIX века, как и произведения более позднего времени, которые могут быть названы «романтическими» по своему художественному методу в более широком (типологическом) смысле этого слова, дают наиболее яркие образцы ритмической прозы подобного рода. Именно эмоционально-лирическое содержание такой прозы подсказывает одновременно и эти ее стилистические особенности и связанную с ними «ритмизацию» (90, с. 576).

Ритмическая (ритмизованная) проза, как видим, не только наиболее соответствует исполнению драмы, сопровождавшемуся равномерными движениями и жестами (взмахи, притопывания), но и семантике формул, она отвечает и идейно-эмоциональной, содержательной стороне драмы, ее романтическому (в широком, как у Жирмунского, смысле) складу. Ритмическая проза преобладала в церемониальном и событийном стилевом ряду.

Раешный стих оказал воздействие преимущественно на комический стилевой ряд.

Пародии и иносказания, балагурство народной драмы непосредственно связаны с приговорами балаганных дедов, раешником, кукольными представлениями «Петрушки» и вертепа. Другими словами, раешный стиль появляется в народной драме как результат комической функции стиля. Это подтверждается с очевидностью комической интерпретацией формул из «Братьев разбойников» А. С. Пушкина и раешной трансформацией стиха его произведения «Гусар» в составе драмы, проанализированной П. Г. Богатыревым, а также его

исследованием раешного стиха в составе художественных средств юмористического ярмарочного фольклора (40; 46, с. 485—495).

Повторы и перечисления, составляющие общие свойства всех стилевых рядов, будь то рифмованная проза, раешный (сказовый) стих или куплетные рифмованные стихотворения и песни, обладают важной «воспроизводящей» функцией. Они позволяли исполнителям легко припоравливаться к ритму, давали эффективную возможность варьирования (выпадения или наращивания, замены в синтаксически-однородных конструкциях). Функция речевых повторов в каждом стилевом ряду при общей ее направленности на акцентирование определенных смысловых (опорных) единиц формулы различна.

В церемониальных формулах повторы усиливают торжественность речи, соответствующей церемониалу (обращения, приказы и т. д.). Для них типичны повторения пышных эпитетов, императивов:

Царь	Иди, сходи, призови моих верных
Максимилиан.	пажей, (Ц. М., № 1, 9, 11, 27, 45)
Скороход.	О, великий повелитель,
	Всего света покоритель,
	Всецелый знаменитель
	Грозный царь Максимилиан.
	(Ц. М., № 19, 21, 26 и др.)

В событийных формулах усиливается действенная сторона формулы, поэтому повторяются чаще всего глагольные конструкции.

Араб. Пришел я сюда не пир пировать,
Не мир мировать,
Пришел сюда побиться-порубиться,
На острых мечах в чистом поле потешиться. (Ц. М., № 1, 9, 10)

В лирических формулах повторы усиливают эмоционально-выразительные моменты:

Хвала, хвала тебе, герой,
Что град Антон спасен тобой! (Ц. М., № 2, 9, 10 и др.)
Скован, скован я, молодчик,
С головы до самых ног. (Ц. М., № 51 и др.)

В комических формулах нагнетаются комические характеристики или действия.

Вот я доктор и лекарь
Из-под Каменного моста аптекарь. (Ц. М., № 44, 45)

Наименьшую единицу повторности (термин В. М. Жирмунского) составляют свойственные фольклору парные словосочетания или синонимические вариации, среди которых находим как общефольклорные, так и свойственные преимущественно драме: *тоска-кручина, встречный-поперечный, дани-пошлины, биться-рубиться, род-племя, здравы-прездравы, честь и слава, дела-указы, царства и королевства*. Двойные синонимичные эпитеты также составляют характерные повторы: *непокорный, непослушный сын Адольф, великий-превеликий царь Максимилиан* и т. д.

Однако повторы бывают и буквальными, обычно в обращениях, эмоциональных репликах:

Пажи, пажи мои верные! (Ц. М., № 4, 9 и др.)

Нет, нет, не поверю! (Ц. М., № 51 и др.)

О, ржавое железо, пронзи, пронзи мое ретивое сердце! (Ц. М., № 10, 41, 42 и др.)

Ах, Маша, Маша, вот тебе скот и живот, изумруд и яхонт, драгоценные камни... (Лодка, № 44)

Помимо удвоения (парности) повторы могут иметь вид противопоставления:

Не хвались, когда в поле идешь,

Хвались, когда с поля пойдешь! (Ц. М., № 1, 7 и др.)

Чрезвычайно показательны лирические формулы и переделки классических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, других поэтов, авторских и народных песен и романсов, в которых присутствуют или появляются повторы.

Гляжу я безмолвно на черную шаль.

Довольно, сокройся, пора миновала.

Отец, отец, оставь угрозы.

Я в пустыню удаляюсь

От прекрасных здешних мест.

Среди лесов дремучих

Разбойнички идут.

Хожу я, гляжу я безмолвно на черную шаль. (Ц. М., № 49)

Пора настала, пора миновала. (Ц. М., № 8)

Отец, отец, оставь угрозы. (Ц. М., № 51)

Скроюсь, скроюсь я, молодчик, От прекрасных здешних мест. (Ц. М., № 48)

В лесах, в лесах дремучих Разбойнички идут. (Лодка, № 47)

Помимо повторов слов и словосочетаний внутри речевых монологических единиц существуют диалоги, где повторяются реплики партнеров с изменением грамматических форм:

Царь
Максимилиан.
Аника.

Поди, защити град Антон.

Пойду, защишу град Антон. (Ц. М., № 1, 9, 10)

Царь
Максимилиан.
Скороход.

Иди и приведи непокорного сына моего
Адольфа.

Иду и приведу. (Ц. М., № 1, 9, 10)

Таковы же и неточные (фонетические) повторы в многочисленных комических формулах, пародийных подтверждении приказов и т. д. (*убери тело — оберу тело, фунт хлеба — пуд хлеба*). При повторении реплики неизбежно образуется синтаксический параллелизм, подкрепленный анафорой.

Перечисления, столь характерные для фольклора в целом, в народной драме также обусловлены спецификой и функциями формул. В церемониальных формулах обычно перечисляются титулы героя в выходном монологе, регалии царской власти, качества (сила и могущество), завоеванные, покоренные страны или места пребывания, эпитеты и определения персонажей. В событийных формулах перечисляются состояния, действия, намерения персонажей, их возможности, а также их атрибуты (сюжетно значимые предметы, вещи). В комических формулах перечисляются комические действия, намерения и возможности (реклама врачебного «искусства» лекаря, «геройства» гусара, казака и т. д.).

Перечисления в формулах разных стиливых рядов, как и повторы, имеют общие конструктивные свойства. Они представляют собой наизывание разнообразных определений, признаков, наименований мест, редко единичных, чаще образующих параллельные синтаксические обороты, отмеченные не только анафорами, но и эпифорами.

Азия, Африка, Америка, Европа и те вострепешут. (Ц. М., № 9, 52 и др.)

Унеси меня, орел, за синие моря, за темные леса. (Ц. М., № 51)

В системе перечислений часто образуются противопоставления — антитезы:

Днем по лесам, ночью по водам. (Лодка, № 19)

Более сложны по форме перечисления, образуемые в пародийных формулах при помощи оксюморона и метатезы.

Монотонность повторов и перечислений, часто соче-

тающихся в формулах и создающая единый поток речи, прерывается иногда неожиданно «неритмичной» репликой в конце высказывания, несущей основную смысловую нагрузку:

- Е с а у л. Как же, вывел ты нас из степей могучих,
Из лесов дремучих,
Обещал нам горы золота и хлеба короба,
А теперь нету ничего! (Лодка, № 2)
- Е с а у л. Насулил нам горы-долы злата-серебра,
А наконец нам и жрать нечего! (Лодка, № 16,
24)
- Ц а р ь Поди и возвести по всем четырем странам и
М а к с и м и л и а н. пределам, чтобы открыли трактиры и погреба
и все питейные дома для палача Брамбеуса.
(Ц. М., № 1, 10, 56)
- А т а м а н. Я сам знаю, что в водах черти, в горах черви,
В лесу сучки, в городах полицейские крючки,
Хочут нас, добрых молодцев, ловить,
В железо ковать, и в каторжные работы
отсылать.
Гляди же вернее! (Лодка, № 19 и др.)

При варьировании формул их изменения (наращивания, замена предметного плана и т. д.) не выходят за рамки заданных конструкций. П. Г. Богатырев отметил сходный процесс в произведениях на сюжет «Фома и Ерема» (46, с. 409).

Анализ стиля позволяет сделать предположение о формировании народной драмы как жанра в течение XVIII — начала XIX в. на основе зрелищно-игровых форм фольклора (обрядовых и необрядовых игр) под мощным воздействием массовой демократической культуры, ее книжных, изобразительных, театральных форм.

Взаимодействие фольклорных и литературных традиций, составляющее один из важных эстетических принципов драмы, активизировалось в конце XVIII — начале XIX в. и в других жанрах фольклора (сказка, песня, баллада). Оно знаменовало собой значительную трансформацию поэтической системы фольклора, в разной степени коснувшуюся разных жанров.

Историческая эволюция фольклора учеными конца XIX — начала XX в. рассматривалась как его «порча», «затухание», «искажение».

Между тем творческое заимствование многообразных источников осуществлялось в границах устойчивой фольклорной традиции, ее приемов и способов, сюжетосложения и композиции, создания системы персонажей,

их речевых характеристик, определивших многослойность стиля. Элементы разных источников образовали в жанре народной драмы свою стилевую систему, приобрели новые функции, стали взаимосвязанными и взаимообусловленными частями нового художественного образования.

Каждый из стиливых рядов по своему соотносится с сюжетом и системой персонажей, обладает своими особенностями жизни в традиции. Церемониальная речь (представленная небольшим числом формул, в принципе общих для всех драм) присуща главным и вспомогательным персонажам; она замедляет и упорядочивает, «возвышает» действие, создает серьезный торжественный фон происходящему. Церемониальные формулы устойчивы по вариантам, в некоторых случаях обнаруживая тенденцию к наращению или сокращению.

Событийная речь (представленная наибольшим числом формул) присуща основным (главным и второстепенным) действующим лицам, она движет действие, подготавливает и разрешает конфликты. Событийный стиливой ряд драмы динамичен, экспрессивен и «драматургичен». Это речевой стиливой «костяк» драмы, специфичный для каждого сюжета. Лирическая (песенная и стихотворная) речь, свойственная главным и второстепенным персонажам, углубляет событийную канву и сопрягается (переплетается) с событийной речью. Лирический стиливой ряд драмы эмоционален, психологичен, его формулы «приложимы к чувствам каждого человека», легко взаимозаменяемы, однако некоторая часть их чрезвычайно устойчива по вариантам (при разнообразии способов включения в текст и исполнения (не только поются, но и декламируются)).

Комическая речь, в основном второстепенных персонажей, является полной противоположностью церемониальной. Она «снижает», «развенчивает» происходящее, давая ему своеобразное толкование, создает атмосферу веселья, карнавальности, а следовательно, иллюзорности и «относительности» драматических действий, положений, поступков. Число устойчивых формул в ней невелико, зато велик элемент импровизации на основе традиционных приемов (устойчивых формул — образов), особенно в балагурной речи.

Церемониальный, событийный и лирический стиливые пласты служат своеобразным «строительным мате-

риалом» для пародийного стиля. Наиболее широко и разнообразно пародируется церемониальная речь, в меньшей степени — лирическая (пародии на лирические формулы вполне традиционны, хотя, как правило, малоустойчивы по вариантам).

Единство стилевой системы состоит не в «поглощении» романтической стихии раешной, как полагала В. Ю. Крулянская (по отношению к «Лодке»), а в ритмической упорядоченности, универсальном применении повторов и перечислений, выраженных ритмической прозой или раешным стихом. В драме всегда сохраняется двойной аспект мира — серьезный и смешной, геронкоромантический и комический. Основные персонажи, как и их речевой стиль, могут совмещать оба аспекта, но это не делает стиль единым или двуединым, ибо каждый из аспектов выражен неоднозначно.

Сравнительно с другими «моностилевыми» жанрами драма жанр «полистилевой» или «полифонический». Очевидно, только такое сочетание стилей способно было выразить идейно-эстетическое содержание драмы, раскрывающее достаточно сложный и необычайный мир человеческих отношений и конфликтов, страстей и бытий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Возникновение и развитие капитализма в России и порожденные им противоречия во всех сферах жизни обусловили ломку и глубочайшие преобразования в народной культуре и фольклоре в частности.

Произведения русской народной драмы, взятые в совокупности всех известных в настоящее время вариантов, бытовавших в России в конце XIX — начале XX в., свидетельствуют, что народная драма этого времени формировалась в русле фольклорной традиции, осложненной влиянием профессионального «низового» искусства.

В народных драматических произведениях особенно наглядно выступает новый тип фольклорного творчества, ассимилировавшего в своей художественной системе элементы других художественных систем. Непривычность и некоторая «пестрота», мозаичность художественного облика народной драмы были специфичны для этого типа творчества, жизни фольклорной традиции в новых культурно-исторических условиях.

Нерешенность проблем взаимодействия народной и профессиональной театральных культур, идейно-эстетического своеобразия народной драмы XIX — начала XX в. способствовала закреплению представления о том, что русская народная драма существовала лишь как начальная стадия, «предыстория» профессиональной драматургии и театрального искусства, в частности, повлиявшая и на становление демократического театра XVIII в. и его драматургии, русской бытовой комедии. В дальнейшем, в XIX — начале XX в., по мнению ученых (В. Д. Кузьмина, П. Н. Берков, Г. А. Хайченко), она уступила место театральному любительству. Между тем русская народная драма XIX — начала XX в. сформировалась в определенном смысле как продолжение драматургических и театральных традиций раннего русского театра, демократического театра XVIII—XIX вв., как следующий этап массового демократического искусства.

Круг народного чтения, наиболее распространенные, часто переиздававшиеся лубочные книги и картинки, доступные народу пьесы дают представление о той сфере народной духовной культуры, которая вместе с демократическими театральными традициями ближайшим

образом оказала влияние на формирование новых эстетических вкусов и идеалов народа в период зарождения и развития капиталистических отношений в России.

В основе сюжетов народных драм — события значительные, занимательные, находившиеся вне сферы повседневной народной жизни, происходившие в особой обстановке и поражавшие остротой и неразрешимостью конфликтов, социальный и морально-эстетический смысл которых мог принимать в определенных обстоятельствах злободневную и политическую окраску (усиливать социальную и обличительную функции).

Формирование сюжетов осуществлялось с использованием книжных заимствований, мотивов, стилевых формул (школьная драма, «низовая» драматургия XVIII—XIX вв., лубочная повесть и народная картинка), достаточно известных, популярных, вошедших в народный культурный обиход и пополнявшихся на протяжении XIX — начала XX в. Подобная «вторичность» материала не исключала, а предполагала творческое его освоение, обогащение новыми смысловыми акцентами. Жизнеспособная фольклорная традиция позволяла перерабатывать и вводить новые элементы и впечатления в устойчивые существовавшие образования, гарантирующие сохранение в народном эстетическом сознании идейного замысла.

Развитая народная драма обладает традиционной идейно-эстетической структурой, которая соответствует сюжетно-композиционным типам пьес и иерархической системе персонажей. Система персонажей в свою очередь регулирует строение и состав монологов и диалогов, обладающих своими типовыми микроструктурами в их образно-стилевом оформлении (простые и сложные формулы). Таким образом, народная драма существует как целостная художественная система. Вариирование происходило на уровне традиционных сюжетно-композиционных элементов, типовых микроструктур (речевых характеристик) и словесных формул-клише, оно состояло в количественных изменениях (усечении или наращении) отдельных элементов, реже — их перестановках. Сопоставление формул по вариантам выявляет их постоянные (опорные, преимущественно начальные) и переменные части. Импровизация, свойственная комическим сценам, речевым характеристикам, имела в основе использование традиционных общефоль-

клорных приемов комического (обыгрывание глухоты, пародирование, оксюморон и т. д.). Последний этап жизни драмы отмечен появлением нетрадиционных вариантов пьес, сориентированных на один литературный источник, не вошедших в широкое бытование.

В процессе формирования и параллельного бытования на протяжении XIX — начала XX в. разные сюжеты и типы драмы взаимодействовали между собой, контаминировались, использовали один общий сюжетно-композиционный и образно-стилевой фонд, образуя разновидности драм — сатирические и романтико-героические пьесы соответственно простого и сложного построения.

Очевидно, авторы (Н. П. Андреев, В. Ю. Крупянская), писавшие о своеобразном романтизме лубочной литературы, а вслед за ней и народной драмы, были по своему правы, имея в виду ее героев, ситуации, стиль. Обострение социальных противоречий вызвало к жизни в фольклорном искусстве особый романтический характер изображения фольклорных героев и обстоятельств их существования, конфликтов, что нашло отражение в народной драме. В народных пьесах предстают романтические герои, люди необычайной судьбы, и связанные с ними мотивы и ситуации, присущие и другим жанрам позднего фольклора, но разработанные своеобразно: побег из плена, тюрьмы, неволи; прославление свободы как воли, вольной жизни вне общества; поединки и смерть на чужбине; борьба за веру, убеждения, отстаиваемые ценой жизни. Не случайны в составе пьес и песни преимущественно романтического характера — баллады, романсы, песни литературного происхождения соответствующей тематики. С романтическим характером связана и ритмическая проза (В. М. Жирмунский) как стилевая особенность народной драмы. Эти романтические черты, «питавшие» и лубочную литературу, и позднее народную лирику, и народную драму, восходят, очевидно, к профессиональной прозе, поэзии и драматургии конца XVIII — начала XIX в. (Н. К. Козьмин, А. И. Яцмирский).

Идейно-эстетическое и поэтическое своеобразие фольклора XIX — начала XX в. может быть выявлено путем конкретных исследований поздних разновидностей народной прозы, типов книжных сказок (возникших на лубочной основе, авантюрных и др.), эпических

и лирических песен литературного типа. Об этом неоднократно писали советские фольклористы (Н. П. Андреев, М. К. Азадовский, А. М. Астахова, П. Г. Богатырев, Э. В. Померанцева).

Влияние литературы на народное поэтическое творчество нельзя сводить к отдельным примерам, единичным вариантам или ограничиваться указанием литературного «источника», констатацией его отдельных изменений в устном обиходе. Переработанные и включенные в фольклорную поэтическую систему литературные элементы обнаруживаются на всех уровнях фольклорного художественного текста.

Таким образом, от систематизации источников, текстов и свидетельств во всей их полноте к установлению творческого характера фольклорной традиции, к изучению нового исторически обусловленного типа фольклорного творчества в XIX—XX вв. — такова перспектива создания истории русского фольклора во всей его сложности и многообразии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс К. Конспект книги Костомарова «Бунт Стеньки Разина»//К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. — М., 1976. — Т. 1. — С. 489—490.
2. Энгельс Ф. Письмо Лауре Лафарг 18 сентября 1883 г.//К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. — М., 1976. — Т. 1. — С. 524—525.
3. Энгельс Ф. Немецкие народные книги//К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. — М., 1976. — Т. 2. — С. 525—532.
4. Ленин В. И. На прямую дорогу//Полн. собр. соч. — Т. 17. — С. 8.
5. Ленин В. И. Развитие капитализма в России//Полн. собр. соч. — Т. 3. — С. 600.
6. Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. — Л.; М., 1959. — 265 с., ил.
7. Авдеев А. Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра. — М., 1964. — 10 с.
8. Азадовский М. К. Сказительство и книга//Язык и литература. Вып. VIII. — Л., 1932. — С. 5—28.
9. Акимов Т. М. Фольклор Саратовской области. Кн. 1 /Сост. Т. М. Акимовой под ред. А. П. Скафтымова. — Саратов, 1946. — 536 с.
10. Акимов Т. М. Народная драма в новых записях//Учен. зап. Саратовского ун-та. — Т. 20. Вып. филол. — 1948. — С. 3—49.
11. Акимов Т. М./Рец. на кн.: Русская народная драма XVII—XX веков. Тексты пьес и описания представлений. Ред., вст. ст. и комм. П. Н. Беркова. М., 1953//Русский фольклор. Материалы и исследования. II. — М.; Л., 1957. — С. 341—348.
12. Акимов Т. М. О жанровой природе русских удалых песен//Русский фольклор. Материалы и исследования. V. — М.; Л., 1960. — С. 183—199.
13. Акимов Т. М. Народные удалые песни в устном бытовании и в художественной литературе конца XVIII — первой половины XIX в.: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. — Л., 1964. — С. 35.
14. Акимов Т. М. Русский народный театр в исследованиях последних лет//Сов. этнография. — 1976. — № 5. — С. 100—106.
15. Архангельская В. К. Писатели-демократы о народном театре//Наследие революционных демократов и русская литература. — Саратов, 1981. — С. 226—244.
16. Алексеев-Яковлев А. Я. Русские народные гуляния по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева. Запись и обработка Е. Кузнецова. — Л.; М., 1948. — 171 с., ил.
17. Алчевская Х. Д. Что читать народу. Критический указатель книг для народного и детского чтения/Сост. Х. Д. Алчевской и др. — Т. I—III. — СПб., 1884—1906.
18. Аникин В. П. Творческая природа традиций и вопрос о своеобразии художественного метода в фольклоре//Проблемы фольклора. — М., 1975. — С. 30—40.
19. Андреев Н. П. Исчезающая литература. (Из заметок о лубочной литературе)//Казанский библиофил. — 1921. — № 2. — С. 3—15.
20. Асеев Б. П. Русский драматический театр XVII—XVIII веков. — М., 1958. — 415 с., ил.

21. Асеев Б. Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1977. — 576 с., ил.

22. Астахова А. М. Сатира и юмор в русском былинном эпосе//Русский фольклор. Материалы и исследования. II. — М.; Л., 1957. — С. 5—39.

23. Астахова А. М. Былины в народной книге и других общедоступных изданиях конца XIX—начала XX века. (Роль книги в позднем былинном сказительстве)//Сов. этнография. — 1960. — № 4. — С. 137—146.

24. Балашов Д. М. Драма и обрядовое действо. (К проблеме драматического рода в фольклоре)//Народный театр. — Л., 1974. — С. 7—19.

25. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965. — 526 с.

26. Бахтурин К. А. Козьма Рощин, рязанский разбойник. (Содержание заимствовано из исторической повести М. Н. Загоскина «Кузьма Рощин»). — М., 1836.

27. Берков П. Н. Русская народная драма XVII—XX веков. Тексты пьес и описания представлений/Ред., вст. статья и комм. П. Н. Беркова. — М., 1953. — 356 с.

28. Берков П. Н. Вероятный источник народной пьесы «О Царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе»//Труды отд. древнерусской лит.-ры. — М.; Л., 1957. — Т. XIII. — С. 298—312.

29. Берков П. Н. Материалы для библиографии литературы о русских народных (лубочных) картинках//Русский фольклор. Материалы и исследования. II. — М.; Л., 1957. — С. 353—362.

30. Берков П. Н. Одна из старейших записей «Царя Максимилиана» и «Шайки разбойников» (1885)//Русский фольклор. Материалы и исследования. IV. — М.; Л., 1959. — С. 331—374.

31. Берков П. Н. Трагедия А. П. Шопова «Смъртьта на княза Потемкина» и ее русский источник. (Библиографическое разыскание)//Сборник в чест на академик Никола В. Михов. — София, 1959. — С. 19—30.

32. Берков П. Н. Греческий источник трагедии А. П. Шопова «Смъртьта на княза Потемкина»//Годишник на Българския библиографски институт Елин-Пелин, IX, 1962. — София, 1963. — С. 125—134.

33. Берков П. Н. История русской комедии XVIII века. — Л., 1977. — 397 с., ил.

34. Бирюков В. П. Дореволюционный фольклор на Урале/Собрал и составил В. П. Бирюков. — Свердловск, 1936. — 364 с.

35. Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1960—1963. — Т. 5. — С. 164—193, 241—276; Т. 6. — С. 480—482.

36. Блюм А. В. Русская лубочная книга второй половины XIX века//Книга. Исследования и материалы. Сборник 42. — М., 1981. — С. 94—114.

37. Блюммер Л. Чему могут служить лубочные картинки. Заметки по поводу современного вопроса о народной грамотности и народного образования. — СПб., 1859. — 16 с.

38. Бунаков Н. Ф. Опыт народного театра//Русский начальный учитель. — 1852. — № 1. — С. 21—22.

39. Бунаков Н. Ф. Размышления по поводу выставки Народного театра, устроенной в Москве в 1895 г.//Народный театр. — М., 1896. — С. 168—175.

40. Богатырев П. Г. Стихотворение Пушкина «Гусар», его источники и его влияние на народную словесность//Очерки по поэтике Пушкина. — Берлин, 1923. — С. 147—195.
41. Богатырев П. Г. Чешский кукольный и русский народный театр. — Берлин; Петроград, 1923. — 124 с.
42. Богатырев П. Г./Рец. на кн.: Голомбек Ю. «Царь Максимилиан». — Краков, 1938 (на польск. яз.)//Сов. этнография. — 1946. — № 1. — С. 250.
43. Богатырев П. Г./Рец. на кн.: Русская народная драма XVII—XX веков. Тексты пьес и описания представлений/Ред., вст. ст. и комм. П. Н. Беркова. — М., 1953//Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. — М., 1955. — Т. XIV. — Вып. 2. — С. 194—197.
44. Богатырев П. Г. Словацкие эпические рассказы и лироэпические песни («Збойницкий цикл»). — М., 1963. — 191 с., ил.
45. Богатырев П. Г. Заметки о народном театре//Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. — 1970. — Т. 19. P. 53—64.
46. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. — М., 1971. — 543 с.
47. Боярский А. [Мансфельд А. А.] Мамаево побоище, или Дмитрий Донской. Большая историческая драма в 5-ти действиях/Соч. А. Боярского. Представлено в первый раз 20 января 1891 года в Москве в театре г. Ленковского. — Б. м., б. г. — 65 с.
48. Вариеке Б. В. Источник одной народной драмы//Изв. отд. русск. яз. и словесности Имп. АН. — Спб., 1913. — Т. XVIII. — Кн. 2. — С. 188—195.
49. Варнеке Б. В. История русского театра XVII—XIX веков. — 3-е изд. — М.; Л., 1939. — 363 с.
50. Велецкая Н. Н. О позднем этапе истории русской народной драмы//Сов. этнография. — 1963. — № 5. — С. 20—31.
51. Велецкая Н. Н. Принципы драматургии русского народного театра (народная драма «Царь Максимилиан» на последнем этапе жизни жанра). — М., 1964. — 10 с.
52. Велецкая Н. Н. О некоторых современных формах бытования народного театра//Современный русский фольклор. — М., 1966. — С. 209—224.
53. Виноградов Н. Н. Народная драма «Царь Максимьян и непокорный сын его Адольф»//Изв. отд. русск. языка и словесности Имп. АН. — Спб., 1905. — Т. X. — Вып. Т. 2. — С. 301—337.
54. Виноградов Н. Н. Русская народная драма//Живая старина. — М., 1906. — Вып. 4. — Отд. 4. — С. 2.
55. Виноградов Н. Н. Народная драма «Царь Максимьян». Тексты, собранные и пригот. к печати Н. Н. Виноградовым//Сборник отд. русск. языка и словесности Имп. АН. — Спб., 1914. — Т. XC. — № 7. — 188 с.
56. Владимиров С. В. Действие в драме. — Л., 1972. — 159 с.
57. Волков Р. М. Народная драма «Царь Максимьян и непокорный сын его Адольф». Опыт разыскания о составе и источниках//Русск. филол. вестник. — 1912. — № 1—2. — С. 323—343; № 4. — С. 280—336.
58. Волькенштейн В. М. Драматургия. — 5-е изд., доп. — М., 1969. — 335 с., ил.
59. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русский театр. От истоков до середины XVIII в. — М., 1957. — 262 с., ил.

60. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русская устная народная драма. — М., 1959. — 136 с., ил.
61. Гай-Сагайдачная Е. О. О мистериях и крестьянском театре//Театр и искусство. — Пб., 1910. — № 17. — С. 350—354.
62. Гацак В. М. Войницкий и гайдуцкий народный театр в Молдавской ССР, Северной Буковине и Северо-Восточной Румынии. — М., 1964. — 10 с.
63. Гацак В. М. Восточно-романский героический эпос. — М., 1967. — 470 с., ил.
64. Гацак В. М. Эпический певец и его текст//Текстологическое изучение эпоса. — М., 1971. — С. 7—47.
65. Гацак В. М. Сказочник и его текст. (К развитию экспериментального направления в фольклористике)//Проблемы фольклора. — М., 1975. — С. 44—53.
66. Гациский А. С. Нижегородский театр. (1798—1867). — Н. Новгород, 1867. — 137 с.
67. Гациский А. С. Нижегородка. Путеводитель и указатель по Н. Новгороду и по Нижегородской ярмарке. — Н. Новгород, 1875. — 224 с.
68. Генин Л. Е. Немецкий «разбойничий» фольклор XVIII века как выражение антифеодального протеста//Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. — М., 1956. — Т. XIV. — Вып. 6. — С. 533—535.
69. Гольберштадт Л. Народное издательство, интеллигенция и И. Д. Сытин//Полвека для книги. 1866—1916 гг. Лит.-худ. сборник, посв. пятидесятилетию изд. деят. И. Д. Сытина. — М., 1916. — С. 423—434.
70. Греч Н. Н. Учебная книга русской словесности/Сост. Н. Греч. — 2-е изд., испр. — Спб., 1830. — 327 с.
71. Гусев В. Е. Песни и романсы русских поэтов/Вст. ст., подготовка текстов и прим. В. Е. Гусева. — М., 1965. — 1119 с.
72. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. — М.; Л., 1967. — 318 с.
73. Гусев В. Е. Песни в народной драме//Русский фольклор. Из истории русской народной поэзии. XII. — Л., 1971. — С. 67—79.
74. Гусев В. Е. Взаимосвязи русской вертепной драмы с белорусской и украинской//Славянский фольклор. — М., 1972. — С. 303—311.
75. Гусев В. Е. Романтизм в Польше и кукольный театр славянских народов//История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973. — М., 1973. — С. 307—329.
76. Гусев В. Е. Предисловие//Народный театр. — Л., 1974. — С. 3—6.
77. Гусев В. Е. Истоки русского народного театра. — Л., 1977. — 86 с.
78. Гусев В. Е. Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века. — Л., 1980. — 93 с.
79. Гусев В. Е. Фольклорный театр//История советского театроведения. Очерки 1917—1941. — М., 1981. — С. 123—132.
80. Даль В. И. Пословицы русского народа. — М., 1957.
81. Дмитриев Ю. А. Виталий Лазаренко. — М., 1946. — 43 с.
82. Дмитриев Ю. А. Цирк в России от истоков до 1917 года. — М., 1977. — 414 с., ил.
83. Дмитриев Ю. А. Гуляния и другие формы массовых зрелищ//Русская художественная культура конца XIX—начала

XX века (1895—1907). Кн. 1. Зрелищные искусства. Музыка. — М., 1968. — С. 248—270.

84. Дмитриев Ю. А. Позднее скоморошество//Новые черты в русской литературе и искусстве XVII — начала XVIII века. — М., 1976. — С. 163—174.

85. Дмитриев Ю. А. Шут и сатирик Виталий Лазаренко//Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1980. — Л., 1981. — С. 211—218.

86. Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. — М., 1978. — 302 с., ил.

87. Добровольский Б. М., Соймонов А. Д. Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях/Сост. Б. М. Добровольский, А. Д. Соймонов. — М.; Л., 1956. — 206 с., нот.

88. Достоевский Ф. М. Записки из мертвого дома. — Ч. 1, гл. XI, Представление//Собр. соч.: В 10 т. — М., 1956. — Т. 3. — С. 542—561.

89. Елеонский С. Ф. Из истории массовой литературы XVIII века. — Лубочные листки//Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. — 1955. — Т. XIV. — Вып. 5. — С. 448—459.

90. Жирмунский В. М. Теория стиха. — М.; Л., 1975. — 663 с.

91. Зарецкая З. Р. Пространство и время в народном театре//Вопросы русской советской и зарубежной литературы. — Т. II. — Хабаровск, 1973. — С. 8—14.

92. Зарецкая З. Р. Русский фольклорный театр и его традиции, в исследованиях 70-х — начала 80-х годов.//Театр. Научный реферативный сборник. Вып. 1. — М., 1983. — С. 9—21.

93. Земцовский И. И. Календарные обходы дворов у русских//Сов. этнография. — 1973. — № 1. — С. 38—47.

94. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. — М., 1976. — 303 с., ил.

95. Ивин И. С. О народно-лубочной литературе. К вопросу о том, что читает народ. (Из наблюдений крестьянина над чтением в деревне)//Русское обозрение. — 1893. — № 9. — С. 242—260; № 10. — С. 768—785.

96. Иезуитова Р. В. Литература второй половины 1820—1830-х годов и фольклор//Русская литература и фольклор. Первая половина XIX в. — Л., 1976. — С. 85—142.

97. История романтизма в русской литературе. Вып. I (1790—1825). — М., 1979. — 312 с.; Вып. II (1825—1840). — М., 1979. — 328 с.

98. История русского драматического театра: В 7 т./Ред. колл.: Ю. А. Дмитриев, Н. Г. Зограф, Т. М. Родина и др. — М., 1977.

99. Каллаш В. В. Материалы для истории народного театра. «Царь Максимилиан»//Этнографическое обозрение. — М., 1898. — Т. 39. — № 4. — С. 47—52.

100. Каллаш В. В. Страничка из истории русского народного театра. — М., 1903. — 19 с.

101. Клепиков С. А. А. С. Пушкин и его произведения в русской народной картинке/Научное описание, комм. и вст. статья С. А. Клепикова. — М., 1949. — 130 с., ил.

102. Клепиков С. А. Сатирические листы 1812—1813 годов. (Сводная библиография)//Труды Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина. — Т. VII. — М., 1963. — С. 176—352.

103. Кожин Н. А., Абрамов И. С. Народный лубок второй половины XIX века и современность. — Л., 1929. — 38 с.

104. Козьмин Н. К. О переводной и оригинальной литературе конца XVIII — начала XIX века в связи с поэзией В. А. Жуковского. — Спб., 1904. — 46 с.

105. Колесникова И. М. О некоторых древнейших формах народных песен//Русский фольклор. Материалы и исследования. XII. — Л., 1971. — С. 25—36.

106. Коненков С. Г. Мой век. — М., 1972. — 368 с., ил.

107. Корецкий Н. В. Общедоступный театр. Художественный сборник избранных пьес для народных театров/Сост. Н. Корецкий. — Спб., 1903. — 239 с., ил.

108. Котляревский А. Н. Для истории народного театра//Русский архив. — 1864. — Вып. 10. — Стлб. 1092—1093.

109. Кошелев Я. Р. Из старых записей русского фольклора//Из истории культуры Сибири. — Вып. 1. — Томск, 1966. — С. 5—23.

110. Кравченко И. И. Донские народные драмы//Литературный Ростов. Альманах. — Кн. 8. — Ростов н/Д, 1940. — С. 143—157.

111. Кривоносов В., Кулаковский Л. «Царь Максимилиан». Русская народная комедия//Сов. музыка. — 1939. — № 7. — С. 32—43.

112. Крупянская В. Ю. Народная драма «Лодка», ее генезис и литературная история//Краткие сообщения Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР. — М., 1947. Вып. III. — С. 70—73.

113. Крупянская В. Ю. Народный театр//Русское народное поэтическое творчество. — 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1956. — С. 463—495.

114. Крупянская В. Ю., Полищук Н. С. Культура и быт рабочих горнозаводского Урала (конец XIX — начало XX века). — М., 1974. — 286 с.

115. Крупянская В. Ю. Народная драма «Лодка». (Генезис и литературная история)//Славянский фольклор. — М., 1972. — С. 258—302.

116. Кубиков И. Роман «Разбойник Чуркин» и его читатели//Искусство. — 1927. — № 2—3. — С. 57—70.

117. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады. — М., 1958. — 366 с., ил.

118. Кузьмина В. Д. Народная драма в XVIII веке//Русское народное поэтическое творчество. Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII — первой половины XIX века. — Т. 2. — Кн. 1. — М.; Л., 1955. — С. 386—395.

119. Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века. — М., 1958. — 207 с., ил.

120. Кузьмина В. Д. Рыцарский роман на Руси. Бова. Петр Златых ключей. — М., 1964. — 344 с., ил.

121. Кузьмина В. Д. Лубочная литература//Краткая литературная энциклопедия. — Т. 4. — М., 1967. — Стлб. 436.

122. Кукшанов В. В. Бытование народной драмы на горнозаводском Урале конца XIX — начала XX века//Устная поэзия рабочих России. — М.; Л., 1965. — С. 162—166.

123. Кукшанов В. В. Из истории народной драмы на горнозаводском Урале в конце XIX — начале XX века//Фольклор Ура-

ла. Фольклор и историческая действительность. — Свердловск, 1980. — С. 70—93.

124. Куликовская битва в литературе и искусстве. — М., 1980. — С. 129—174.

125. Лаврова Е. В. Народные спектакли в деревне//Образование. — 1897. — № 5—6. — С. 56—70.

126. Левинсон А. Г. Развитие фольклорных традиций русского искусства на народных гуляниях: Автореф. дис. ... канд. искусств. наук. — М., 1980. — 20 с.

127. Левинсон А. Г. Неклассическая красота карусели//Декоративное искусство. — 1980. — № 9. — С. 31—34.

128. Лейферт А. В. Балаганы. — Пг., 1922. — 74 с.

129. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — 3-е изд., доп. — М., 1979. — 357 с.

130. Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок//Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков. — М., 1966. — С. 247—267.

131. Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. — Петрозаводск, 1959. — 504 с.

132. Лупанова И. П. «Смеховой мир» русской волшебной сказки//Русский фольклор. Вопросы теории фольклора. XIX. — Л., 1979. — С. 64—83.

133. Малинка А. Н. К истории народного театра. Живой вертеп//Этнографическое обозрение. — 1897. — № 4. — С. 37—38.

134. Маракоев В. Н. Что читал и читает русский народ. (Публичное чтение 9 марта 1884 года в Политехническом музее). — М., 1886. — 39 с.

135. Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса. — М., 1968. — 363 с.

136. Мельников А. П. Очерки бытовой истории Нижегородской ярмарки. 1817—1917. — Н. Новгород, 1917. — 288 с.

137. Милюков М. О том, что читает народ и откуда берет он книги//Книжник. — 1865. — № 1. — Стлб. 39—50.

138. Митрофанова В. В. Народная поэзия в литературе на рубеже новой эпохи (XVII в.)//Русская литература и фольклор (XI—XVIII). — Л., 1970. — С. 69—86.

139. Митрофанова Г. А. О лубке про можайских крестьян — партизан 1812 г./Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. — М., 1976. — С. 199—220.

140. Михневич В. О. Исторические этюды русской жизни. Т. 2./Народная копилка Христа ради. — СПб., 1882. — 431 с.

141. Моисеева Г. Н. Фольклор в литературе Петровского времени//Русская литература и фольклор (XI—XVIII вв.). — Л., 1970. — С. 87—105.

142. Морозов П. О. История русского театра (до половины XVIII столетия). — Т. 1. — СПб., 1889. — 398 с.

143. Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского). — М., 1976. — 369 с.

144. Народный театр. Сборник драматических пьес для представлений на народных театрах: В 2 т. — СПб., 1875. — Вып. 1. — 148 с.; вып. 2. — 64 с.

145. Народный театр. Издание Е. В. Лавровой и Н. А. Попова. — М., 1896. — 256 с., ил.

146. Некрылова А. Ф. Закон контраста в поэтике русского

народного кукольного театра «Петрушка»//Русский фольклор. Проблемы художественной формы. XIV. — Л., 1974. — С. 210—218.

147. Некрылова А. Ф. Народная ярмарочная реклама. К вопросу о соотношении словесного, изобразительного и игрового начал в народном зрелищном искусстве//Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978). — М., 1979. — С. 335—350.

148. Некрылова А. Ф. Об изучении русского ярмарочного фольклора//Актуальные проблемы современной фольклористики. — Л., 1980. — С. 131—142.

149. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. — Л., 1984. — 191 с., ил.

150. Нелидов Ю. А. Театральная библиотека им. А. В. Луначарского//Театральное наследие. Сборник первый. — Л., 1934. — С. 11—44.

151. Никитина С. Е. Об общих сюжетах в фольклоре и народном изобразительном искусстве//Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков. — М., 1976. — С. 320—350.

152. Ончуков Н. Е. Северные народные драмы/Сборник Н. Е. Ончукова. — СПб., 1911. — 141 с.

153. Ончуков Н. Е. Разиновщина в народной драме («Лодка») //ЦГАЛИ, ф. 1366, оп. 1, ед. хр. 42.

154. Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского. — Ч. III, IV. — М., 1836. — С. 5—110, 110—210.

155. Перетц В. Н. Театр в Московской России 250 лет тому назад. Старинный театр в России XVII—XVIII вв. — Пг., 1923. — С. 35—64.

156. Полевой Н. А. Ермак Тимофеич, или Волга и Сибирь. Драм. представление в 5-ти действиях. Сочинение Н. А. Полевого. — СПб., 1845. — 144 с.; То же//Художественный сборник. Избранные пьесы для любительских спектаклей/Сост. Н. Корецкий. — Т. 2. — СПб., 1903. — С. 17—60.

157. Померанцева Э. В. Сказочник и книга//Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. — М., 1976. — С. 351—369.

158. Попов Н. А. О репертуаре народного театра (заметки)// Народный театр. — М., 1896. — С. 237—256.

159. Пospelов Г. Н. Лирика среди литературных родов. — М., 1976. — 207 с.

160. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. — Л., 1963. — 137 с.

161. Пругавин А. С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания. — 2-е изд., доп. — СПб., 1895. — 547 с.

162. Пушкарёв Л. Н. Повесть о Еруслане Лазаревиче в русской лубочной картинке XIX — начала XX века//Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начала XVIII в.). — М., 1971. — С. 351—370.

163. Пушкарёв Л. Н. Сказка о Еруслане Лазаревиче. — М., 1980. — 182 с., ил.

164. Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница»//Полн. собр. соч.: В 10 т. — М.; Л., 1960—1961. — Т. 7. — С. 147.

165. Пыпин А. Н. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. — СПб., 1857. — 360 с.

166. Пыпин А. Н. Народная грамотность/Рец. на кн.: Пру-

гавин А. С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания. — Спб., 1890. // Вестник Европы, 1891. — № 1. — С. 273—274.

167. Рабинович М. Г. Город и традиционная народная культура // Сов. этнография. — 1980. — № 4. — С. 12—23.

168. Ранняя русская драматургия (XVII — начало XVIII). — Кн. 1—5. — М., 1972—1977.

169. Ремизов А. М. Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова. — Пг., 1920. — 126 с.

170. Ровинский Д. А. Русские народные картинки / Собрал и описал Д. Ровинский. — Спб., 1881. — Т. 1—5.

171. Розанов И. Н. От книги в фольклор (какие стихи становятся популярной песней) // Лит. критик. — 1935. — № 4. — С. 192—207.

172. Роллан Р. Народный театр // Собр. соч.: В 14 т. — М., 1958. — Т. 14. — С. 167—262.

173. Ростовцев М. А. Страницы жизни. — Л., 1939. — 178 с., ил.

174. Рубакин Н. И. Какими способами распространять книги на Руси // Образование. — 1901. — № 1. — С. 86—99; № 2. — С. 82—99.

175. Русская художественная культура конца XIX — начала XX в. (1895—1907). — Кн. 1. Зрелищные искусства. Музыка. — М., 1968. — 442 с., ил.

176. Русские народные картинки XVII—XVIII веков. Гравюра на дереве. Каталог / Сост. А. Г. Сакович, Г. А. Митрофанова. — М., 1970. — 49 с., ил.

177. Савушкина Н. И. Записи народной драмы на Онеге // Фольклор и этнография русского Севера. — Л., 1973. — С. 223—241.

178. Савушкина Н. И. Программа для собирания сведений о народной исполнительской и театральной культуре // Савушкина Н. И. О собирании фольклора. — М., 1974. — С. 71—80.

179. Савушкина Н. И. Народные драматические и театральные традиции в современной деревне (на материале Горьковской области) // Народный театр. — Л., 1974. — С. 160—183.

180. Савушкина Н. И. Народный театр в Сибири // Фольклор и литература Сибири. Вып. 1. — Омск, 1974. — С. 43—59.

181. Савушкина Н. И. Комическое в русской народной драме // Проблемы фольклора. — М., 1975. — С. 93—99.

182. Савушкина Н. И. Русский народный театр. — М., 1976. — 151 с., ил.

183. Савушкина Н. И. Театральные традиции в фольклоре русского Севера // Фольклор народов РСФСР. Вып. 3. — Уфа, 1976. — С. 85—96.

184. Савушкина Н. И. Вопросы поэтики народной драмы в сравнительном изучении (общее и особенное в народной драме восточных славян) // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VIII Международный съезд славистов. Загреб—Любляна. Сентябрь 1978. Доклады советской делегации. — М., 1978. — С. 401—424.

185. Савушкина Н. И. Русская устная народная драма. — Вып. 1. Классификация и сюжетный состав. 1978. — 107 с. Вып. 2. Вопросы поэтики. — М., 1979. — 58 с.

186. Савушкина Н. И. Некоторые традиционные особенно-

сти композиции русской народной драмы//Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. — Воронеж, 1981. — С. 24—38.

187. Савушкина Н. И. Новые записи народной драмы в Сибири//Фольклор и литература Сибири. — Вып. 5. — Омск, 1981. — С. 120—128.

188. Савушкина Н. И. Творчество комического актера народного театра//Фольклор народов РСФСР. — Вып. 8. — Уфа, 1981. — С. 87—93.

189. Садыкова Д. Народная драма «Царь Максимилиан» и демократический театр XVIII века//Учен. зап. Ташкент. гос. пед. ин-та им. Низами. — Ташкент, 1964. — Т. 54. — С. 109—129.

190. Сакович А. Г. Русская народная картинка XVIII века «Мамаево побоище»//Сообщения ГМИИ им. А. С. Пушкина. — Вып. V. — М., 1975. — С. 79—102.

191. Сакович А. Г. Русский настенный лубочный театр XVIII—XIX веков//Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978). — М., 1979. — С. 351—376.

192. Сахарова Е. В. Народный театр и семья В. Д. Поленова. Воспоминания дочери художника//Тарусские страницы. Лит.-худ. иллюстр. сборник. — Калуга, 1961. — С. 242—248.

193. Сидельников В. М. Народный театр в Сибири. — Фольклор и литература Урала. Материалы научной конференции. Тезисы докладов. Сообщения//Учен. зап. Пермского пед. ин-та. — Т. 90. — Пермь, 1971. — С. 8—9.

194. Сидельников В. М. Русский народный театр Сибири//Проблемы литературы Сибири XVII—XX веков. — Новосибирск, 1974. — С. 24—36.

195. Сидорова Л. П. Древнерусские источники трагедии В. А. Озерова «Дмитрий Донской»//Исследования и материалы по древнерусской литературе. — Вып. 1. — М., 1961. — С. 227—242.

196. Сидорова Л. П. Историческая лубочная повесть И. Кассирова «Княжья могила» и ее древнерусские источники//Исследования и материалы по древнерусской литературе. — Вып. 3. — М., 1971. — С. 371—387.

197. Соколов Ю. М. Лубочная литература (русская)//Литературная энциклопедия. — Т. 6. — М., 1932. — Стлб. 595—605.

198. Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX — начала XX века. — М., 1979. — 287 с., ил.

199. Сперанский М. Н. Лубочная литература//Энцикл. словарь Русского библ. ин-та Гранат. — М., 1914. — Т. 27. — Стлб. 416—420.

200. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. — М., 1970. — 293 с.

201. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века. — М., 1976. — 221 с.

202. Сытин И. Д. Из пережитого (автобиографические наброски)//Полвека для книги. 1866—1916. Лит.-худ. сборник, посв. пятидесятилетию изд. деят. И. Д. Сытина. — М., 1916. — С. 11—28.

203. Танев Т. К столетней годовщине болгарского театра//Сто лет болгарского театра. — М., 1962. — С. 83—112.

204. Тиме Г. А. Русские писатели и проблема народного театра в 1880-х и начале 1890-х годов//Русск. литература. — 1977. — № 4. — С. 144—152.

205. Уорнер Л. О фольклорном происхождении некоторых эпизодов русской народной драмы «Царь Максимилиан» и ее сходстве с народным театром Англии//Сов. этнография. — 1973. — № 5. — С. 51—59.

206. Фольклорный народный театр//Театр. — 1975. — № 12. — С. 64—65.

207. Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века. — М., 1975. — 366 с., ил.

208. Харузина В. Н. Прimitивные формы драматического искусства//Этнография. — 1927. — № 1. — С. 57—85; № 2. — С. 283—300; 1928. — № 1. — С. 24—43; № 2. — С. 3—31.

209. Черных Л. В. Роль фольклора в развитии русской драмы//Русская литература и фольклор. Первая половина XIX века. — Л., 1976. — С. 407—446.

210. Чехов Н. В. Лубочные книги//Полвека для книги. 1866—1916. Лит.-худ. сборник, посв. пятидесятилетию изд. деят. И. Д. Сытина. — М., 1916. — С. 149—162.

211. Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков. (Очерки по истории народных верований)//Труды Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР. — Новая серия. — Т. X. — М., 1957. — 236 с.

212. Шаповалова Г. Г. Сатира и юмор в русских пословицах и поговорках//Русский фольклор. Материалы и исследования. II. — М.—Л., 1957. — С. 85—97.

213. Шаповалова Г. Г. Опыт создания первых книг для народа («Матросские досуги» В. И. Даля)//Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. — Вып. 2. — М., 1963. — С. 58—70.

214. Шаповалова Г. Г. Диалог в русском свадебном обряде//Сов. этнография. — 1978. — № 1. — С. 110—117.

215. Шаховской А. А. Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь. Романтическая драма в 2-х частях, в пяти сутках, с принадлежащими к ней протяжными плясовыми, хороводными, подблюдными и разбойничьими песнями, плясками, хороводами, святочными играми/Соч. кн. А. А. Шаховского. — Спб., 1836. — 207 с.

216. Шептаев Л. С. Народная драма в XIX веке//Русское народное поэтическое творчество. Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII — первой половины XIX века. — Т. 2. — Кн. 1. — М.; Л., 1955. — С. 395—407.

217. Щеглов И. Л. Народ и театр. Очерки и исследования современного народного театра. В 6-ти частях. — Пг., 1918. — 413 с.

218. Яковенко В. С книгой по ярмаркам. (Письма из Полтавской губернии)//Вестник Европы. — 1894. — Т. 5, кн. 9. — С. 401—419.

219. Якуб А. С. Современные народные песенники//Известия отд. русск. языка и словесности Имп. АН. — М., 1914. — Т. XIX. — Кн. 1. — С. 47—92.

220. Якубович П. Ф. В мире отверженных. Записки бывшего каторжника. — Т. 1. — М.; Л., 1964. — 420 с.

221. Янчук Н. А. Литературные заметки//Изв. отд. русск. языка и словесности Имп. АН. — Спб., 1907. — Т. XII. — Кн. 4. — С. 199—255.

222. Яцимирский А. И. Дубровский//Библиотека великих писателей. А. С. Пушкин. — Спб., 1910. — Т. IV. — С. 271—286.

223. Богатырев П. Проблемы за изучаване на народния

театър у славяните//Славянска археология и етнография в Съветския Съюз. — София, 1947. — С. 156—167.

224. Bogatyrev P. Lidové divadlo české a slovenské. — Praha, 1940. — 327 S.

225. Gołąbek. J. Car Maximilian (Widowiske ludowe na Rusi). — Kraków, 1938. — 97 S.

226. Nisard Ch. Histoire des livres populaires. V. 1, 2. — Paris, 1854.

227. Polska grafika ludowa. Katalog. — Kraków, 1970. — 250 S.

228. Warner E.—A. The Russian folk theatre. — Hague—Paris, 1977. — 257 P.

Приложение I

ИСТОЧНИКИ (СЮЖЕТЫ, ТИПЫ, ВЕРСИИ, ВАРИАНТЫ НАРОДНЫХ ДРАМ)

Варианты народной драмы «Барин»

№ 1 — «Барин» — зап. в с. Тамица Архангельской губ. от И. К. Герасимова. — Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. — Спб., 1911. — С. 113—117.

№ 2 — «Барин» — зап. в д. Нижмозеро Архангельской губ. от крестьянина Степана Павловича. — Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. — Спб., 1911. — С. 113—117. Примечания.

№ 3 — «Барин» — зап. в с. Тамица Архангельской обл. от Ю. И. Зотовой в 1966 г. Е. Токарева, Н. Юдина. — Архив КФ МГУ, 1966, п. 2, т. 20, № 57.

№ 4 — «Барин» — зап. в с. Тамица Архангельской обл. от А. Ф. Павлова в 1966 г. С. Архипова, Н. Изряднова. — Архив КФ МГУ, 1966, п. 2, т. 15, № 11.

№ 5 — «Барин» — зап. в с. Тамица Архангельской обл. от И. М. Кичаковой в 1966 г. С. Архипова, Н. Изряднова. — Архив КФ МГУ, 1966, п. 2, т. 15, № 4.

№ 6 — «Барин» — зап. в д. Якимовка Архангельской обл. от М. Л. Зотовой в 1966 г. Ю. Н. Чекрыжов. — Архив КФ МГУ, 1966, п. 2, т. 17, № 76.

Варианты народной драмы «Мнимый барин»

№ 1 — «Барин» — Семевский М. Торopez. // Библиотека для чтения. — 1863. — № 12. — С. 22—24.

№ 1а — «Барин и Афонька» — Можаровский А. Ф. Из жизни крестьянских детей Казанской губернии. — Казань, 1882. — С. 36—37.

№ 2 — «Мнимый барин» — зап. в д. Аксеньевая Вологодской губ. Г. Н. Потанин. — Живая старина. — 1899. — Вып. IV. — С. 524—525; перепеч. в кн.: Сказки, песни, частушки Вологодского края / Под ред. В. В. Гуры. — Вологда, 1965. — С. 296.

№ 3 — «Мнимый барин» — зап. в д. Пянтинно Архангельской губ. от С. Я. Коротких в 1907 г. — Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. — Спб., 1911. — С. 124—133.

№ 4 — «Барин». Сцена VIII. — Романов С. Р. Белорусский сборник. Вып. 8—9. — Вильно, 1912. — С. 86—88.

№ 5 — «Помещик» — зап. со слов отставного солдата Н. Ласочкина в ст. Курганная в 1902 г. Л. К. Розенберг. — РО ПБСШ, фонд 777 (Тиханова), № 188, лл. 97—98.

№ 6 — «Голый барин» — самозапись М. К. Смирнова в д. Шалога Ленинградской обл. — РО ИРЛИ, Р. V, колл. 105, п. 11, № 39. А. Н. Лозанова, 1945.

№ 7 — «Барин голый и Афонька малый» — зап. в д. Липовка Вологодской обл. от Т. Калининой, Г. Бичуриной в 1963 г. М. А. Вавилова. — Архив ВГПИ, 1963, п. 2.

№ 8 — «Старый барин» — зап. в д. Гаврениха Казанской губ. в 1925—1928 гг. Т. А. Крюкова. — РО ИЯЛИ Кф АН СССР.

№ 9 — «Старый барин» — зап. в с. Ильинское Казанской губ. в 1925—1928 гг. Т. А. Крюкова. — РО ИЯЛИ Кф АН СССР.

№ 10 — «Офонька малый и барин brave» — зап. в пос. Оша Шереметьевского р-на ТАССР от Н. В. Железновой в 1960 г. В. Ф. Павлова. — РО НБ КГУ, фонд В. Ф. Павловой.

№ 11 — «Барин brave» — зап. в пос. Оша Шереметьевского р-на ТАССР от Н. В. Железновой в 1960 г. В. Ф. Павлова. — РО НБ КГУ, фонд В. Ф. Павловой.

№ 12 — «Барин и Афонька» — зап. в с. Старошешминск Нижнекамского р-на ТАССР от И. М. Сычева, А. И. Сычевой, С. П. Тимушова в 1979 г. Н. И. Савушкина. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 13 — «Афонька малый и барин голый» — зап. в с. Старошешминск Нижнекамского р-на ТАССР от С. П. Тимушова в 1979 г. Н. И. Савушкина. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 14 — «Афонька малый и барин голый» — зап. в с. Старошешминск Нижнекамского р-на ТАССР от А. И. Исаевой в 1979 г. Н. И. Савушкина. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 15 — «Барин и Афонька» — зап. в с. Старошешминск Нижнекамского р-на ТАССР от Д. В. Тырышкина в 1979 г. Н. И. Савушкина. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 16 — «Афонька новый и барин голый» — зап. в с. Старошешминск Нижнекамского р-на ТАССР от М. В. Шаховой в 1979 г. Н. И. Савушкина. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 17 — «Афонька новый и барин голый» — зап. в с. Старошешминск Нижнекамского р-на ТАССР от А. А. Козина в 1979 г. Н. И. Савушкина. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 17а — «Афонька — малый и барин» — зап. в с. Омары Мамадышского р-на ТАССР от А. И. Пашутиной в 1984 г. Н. И. Савушкина. — Архив КФ МГУ, 1984, т. 1, № 164.

№ 17б — «Московский и ростовский» — зап. в с. Омары Мамадышского р-на ТАССР от А. И. Пашутиной в 1984 г. Н. И. Савушкина. — Архив КФ МГУ, 1984, т. 1, № 165.

№ 17в — «Барин и слуга» — зап. в с. Соколки Мамадышского р-на ТАССР от А. С. Носовой в 1984 г. В. Дубовик. — Архив КФ МГУ, 1984, т. 8, № 78.

№ 18 — «Шайка разбойников» (контаминация пьес «Лодка», № 35 и «Барин и Афонька») — зап. предп. в 1885 г. — Берков П. Н. Одна из старейших записей «Царя Максимилиана» и «Шайки разбойников» (1885) // Русский фольклор. IV. — М.—Л., 1959. — С. 358—365.

№ 19 — «Лодка» (контаминация пьес «Мнимый барин» и «Лодка», № 34) — зап. в с. Благих Рязанской губ. С. С. Чесалин. — Этнографическое обозрение. — 1910. — Кн. 86—87. — № 3—4. — С. 105—115.

№ 20 — «Шутки» (контаминация пьес «Лодка», № 6 и «Мнимый барин») — зап. от М. Белкина в Саратовской губ. в 1920 г. — Саратовский этнографический сборник. Вып. 1. — Саратов, 1922. — С. 163—165.

№ 21 — «Деревенский староста» (контаминация пьес «Мнимый барин» и «Шайка разбойников», № 10) — зап. в с. Абаканское Енисейской губ. от В. И. Петрова в 1927 г. В. Д. Кудрявцев. —

Труды БК НИИ СО АН СССР. Вып. 18. Филология. — Улан-Удэ, 1965. С. 189—196.

№ 22 — «Шайка разбойников» (контаминация пьес «Мнимый барин» и «Лодка», № 36) — зап. в д. Ватлашово Пермской обл. в 1936 г. — Бирюков В. П. Дореволюционный фольклор на Урале. — Свердловск, 1936. — С. 41—47.

№ 23 — «Атаман Буря» (контаминация пьес «Лодка», № 41 и «Мнимый барин») — сообщ. В. Головачевым, обнаружившим текст в Урюпинском р-не Волгоградской обл. — Литературный Ростов. Альманах. — Ростов н/Д, 1940. — Кн. 8. — С. 148—167.

№ 24 — «Ермак» (контаминация пьес «Лодка», № 46 и «Мнимый барин») — зап. в г. Вятские поляны Кировской обл. в 1948 г. А. И. Соловьев. — Учен. зап. Кировского пед. ин-та. — 1965. — Вып. 20. — С. 248—264.

№ 25 — «Шайка разбойников. Черный ворон» (контаминация пьес «Лодка», № 38 и «Мнимый барин») — зап. в пос. Висимо-Шайтанск Свердловской обл. от Н. Ф. Огибеняна в 1960 г. — Кругляшова В. П. Фольклор на родине Д. Н. Мамина-Сибиряка. — Свердловск, 1967. — С. 189—194.

№ 26 — «Царь Максимилиан» (контаминация пьес «Лодка» — № 16, «Мнимый барин», «Царь Максимилиан» — № 58) — зап. от И. Г. Астафьева в с. Суромна Владимирской обл. в 1946 г. В. А. Светозаров. — Адхив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 27 — «Барин и Афонька» (контаминация пьес «Мнимый барин», «Лодка», № 16а, «Царь Максимилиан», № 40е) — зап. в д. Куркуль Алексеевского р-на ТАССР от Т. М. Косова, Е. И. Косовой в 1981 г. — Архив КФ МГУ, 1981, т. 7, № 283.

№ 28 — «Барин и слуга» (контаминация пьес «Мнимый барин» и «Царь Максимилиан», № 40ж) — зап. в д. Куркуль Алексеевского р-на ТАССР от П. Л. Комиссарова в 1981 г. — Архив КФ МГУ, 1981, т. 7, № 285.

№ 29 — «Барин» (контаминация пьес «Мнимый барин», «Лодка», № 168, «Царь Максимилиан», № 40и) — зап. в д. Куркуль Алексеевского р-на ТАССР от Н. Д. Скаловой в 1981 г. — Архив КФ МГУ, 1981, т. 7, № 298.

Варианты народной драмы «Лодка»

1 тип

№ 1 — «Лодка» — зап. от матросов тендера «Лебедь» в 1851 г. В. А. Римский-Корсаков. — Шаповалова Г. Г. Опыт создания первых книг для народа («Матросские досуги» В. И. Дала) // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. Вып. II. — М., 1963. С. 67—70.

№ 2 — «Лодка и шайка разбойников» — Место и год записи неизвестны. — ГЦТМ, ф. 206, № 1028 (151526).

№ 3 — «Шайка разбойников» — зап. в г. Серпухов от Е. И. Митечкина в 1936 г. В. Ю. Крупянская. — ГЛМ, инв. 88, кор. 25, п. 134, № 104.

№ 4 — «Черный ворон-атаман» — зап. в г. Калинин от А. Ф. Кандеева в 1936 г. В. Ю. Крупянская. — ГЛМ, инв. 88, кор. 25, п. 134, № 85.

№ 5 — «Шайка разбойников» — зап. в г. Ярославль от Л. И. Масевича и Ф. М. Целикова в 1938 г. В. Ю. Крупянская. — ГЛМ, инв. 263, кор. 20, п. 10—11/53—54, лл. 1—4.

№ 6 — «Шутки» (контаминация пьес «Лодка» и «Мнимый барин», № 20) — зап. в Петровском уезде Саратовской губ. от М. Белкина в 1920 г. — Саратовский этнографический сборник. Вып. 1. — Саратов, 1922. — С. 163—165.

№ 7 — «Атаман» — зап. в д. Войнаволоке Карельской АССР от П. Н. Коробова в 1926 г. — ГЛМ, инв. 241, кор. 17, № 1. См. также ЦГАЛИ, ф. 1456, оп. 1, ед. хр. 16.

№ 8 — «Шайка разбойников» — зап. в с. Тулун Иркутской губ. в 1914—1916 гг. Виноградов Г. С. — Материалы для народного календаря русского старожилого населения Сибири. — Иркутск, 1918. — С. 46.

№ 9 — «Ермак» — Материалы фольклорной экспедиции в Хоперский район Сталинградской обл. в 1947 г. — Архив ИЭ АН СССР, полевые записи, лл. 25—30.

№ 10 — «Атаман Степан Разин» — зап. в с. Суромна Владимирской обл. от Е. М. Шальнова в 1949 г. В. А. Светозаров. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 11 — «Атаман» — зап. в д. Байтеряково Рыбно-Слободского р-на ТАССР от Н. К. Осипова, Г. Г. Туктарова, А. Т. Туктаровой, В. П. Груздева в 1964 г. В. Ф. Павлова. — РО НБ КГУ, фонд В. Ф. Павловой.

№ 12 — «Черный ворон» (контаминация пьес «Лодка» и «Черный ворон», № 4) — зап. в д. Притыкино Костромской губ. от Г. С. Чистякова и Е. Федорова в 1899 г. — ГЛМ, инв. 8, кор. 8, № 1.

№ 13 — «Шайка разбойников» (контаминация пьес «Лодка» и «Царь Максимилиан», № 55) — зап. в г. Варнавин Костромской губ. в 1913 г. К. Ф. Пономарев. — Акимов А. Т. М. Народная драма в новых записях // Учен. зап. Саратовского ун-та. — 1948. — Т. XX. — С. 45—49.

№ 14 — «Царь Максимилиан» (контаминация пьес «Лодка» и «Царь Максимилиан», № 47) — зап. в Минской губ. в 1896 г. Грузинский А. Е. К истории народного театра. «Царь Максимилиан» // Этнографическое обозрение. — 1898. — Кн. — 38. — № 3. — С. 161—168.

№ 15 — «Царь Максимилиан» (контаминация пьес «Лодка» и «Царь Максимилиан», № 4) — зап. в г. Глухов Черниговской губ. в 1891 г. — Каллаш В. Материалы к истории народного театра. «Царь Максимилиан» // Этнографическое обозрение. — 1898. — Кн. — 39. — № 4. — С. 52—59.

№ 16 — «Царь Максимилиан» (контаминация пьес «Лодка» и «Мнимый барин», № 26 и «Царь Максимилиан», № 58) — зап. в с. Суромна Владимирской обл. от И. Г. Астафьева в 1946 г. В. А. Светозаров. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 16а — «Лодка» (контаминация пьес «Лодка» и «Царь Максимилиан», № 40е, «Мнимый барин», № 27) — зап. в д. Куркуль Алексеевского р-на ТАССР от Т. М. Косова, Е. И. Косовой в 1981 г. — Архив КФ МГУ, 1981, т. 7, № 283.

№ 16б — «Шайка царя Максимилиана» (контаминация пьес «Лодка» и «Царь Максимилиан», № 40з) — зап. в д. Куркуль Алексеевского р-на ТАССР от Ф. С. Киселева в 1981 г. — Архив КФ МГУ, 1981, т. 7, № 294.

№ 16в — «Лодка» (контаминация пьес «Лодка», «Мнимый барин», № 29, «Царь Максимилиан», № 40и) — зап. в д. Куркуль Алексеевского р-на ТАССР от Н. Д. Скаловой в 1981 г. — Архив КФ МГУ, 1981, т. 7, № 298.

II тип

№ 17 — «Лодка» — зап. в Петербурге от фабричных и мастеровых. — Михневич В. О. Исторические этюды русской жизни. Т. II // Народная копилка Христа ради. — Спб., 1882. — С. 428—429.

№ 18 — «Лодка» — зап. Н. Н. Виноградов, место и год записи неизвестны. Сиповский В. Историческая хрестоматия по истории русской словесности. 5-е изд. — Спб., 1911. — Т. 1. — Вып. 1. — С. 239—242.

№ 19 — «Шлюпка» — зап. в д. Пянтинной Архангельской губ. от С. Я. Коротких в 1907 г. — Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. — Спб., 1911. — С. 88—98.

№ 20 — «Разбойничий притон» — год записи неизвестен. — Соловьев Е. Т. Святки в среде купцов и мещан города Казани // Известия Русского географического общества. — 1879. — Т. XII. — Вып. 2. — С. 159.

№ 21 — «Шайка разбойников» — зап. на ф-ке «Красный перевал» Ярославской обл. от Л. И. Масевича и Ф. А. Целикова в 1938 г. В. Ю. Крупянская. — ГЛМ, инв. 263, кор. 20, п. 10 — 11/53—54, лл. 5—9.

№ 22 — «Лодка» — зап. в д. Якимовская Архангельской обл. от Н. Г. Ларионова в 1965 г. — Архив КФ МГУ, 1965, т. 18, № 18.

№ 22а — «Шайка» («Стенька Разин») — зап. в с. Черемшан Черемшанского р-на ТАССР от П. С. Чупахина в 1984 г. — Архив КФ МГУ, 1984 (зима), т. 1, № 15.

№ 22б — «Стенька Разин» — зап. в с. Черемшан Черемшанского р-на ТАССР от П. С. Казачкова в 1984 г. — Архив КФ МГУ, 1984 (зима), т. 2, № 1.

№ 22в — «Шайка разбойников» — зап. в с. Черемшан Черемшанского р-на ТАССР от Н. В. Чупахина в 1984 г. — Архив КФ МГУ, 1984 (зима), т. 4, № 5.

III тип

I версия

№ 23 — «Лодка» — зап. в Вологодской губ. (год записи неизвестен) Н. А. Иваницкий — Иваницкий Н. А. Материалы по этнографии Вологодской губ. — М., 1890. С. 162—164; Сказки, песни, частушки Вологодского края / Под ред. В. В. Гуры. — Вологда, 1965. — С. 294—295.

№ 24 — «Шайка разбойников» — зап. в д. Ненакса Архангельской губ. от И. А. Макарова в 1907 г. Н. Е. Ончуков — Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. — Спб., 1911. — С. 99—112.

№ 25 — «Атаман» — зап. в д. Борисовка Рязанской губ. от К. Макунина в 1898 г. — Дризен В. Н. Материалы к истории русского театра. — М., 1905. — С. 267—281.

№ 26 — «Шайка разбойников» («Розыгрыш») — зап. в Тарском р-не Омской обл. от В. А. Завязочникова и А. З. Таракановой в 1958 г. — Фольклор и литература Сибири. Вып. 1. — Омск. 1974. — С. 59—68.

№ 27 — «Лодка» — зап. на ст. Манычская Ростовской обл. от И. А. Романова в 1939 г. РО ИРЛИ, Р. V, колл. 165, п. 17, № 5.

№ 28 — «Из Стеньки Разина. Шайка разбойников» — зап. в д. Шалого Ленинградской обл. от М. К. Смирнова (самозапись) в 1945 г. — РО ИРЛИ, Р. V. колл. 105, п. 11, № 37а.

№ 29 — «Лодочка» — зап. в Лальском уезде Вятской губ. от Н. Шаверина в 1916 г. (получена в 1954 г.) — РО ИРЛИ, Р. V, колл. 202, п. 1, № 9.

№ 30 — «Царь Максимилиан» (контаминация пьес «Лодка» и «Царь Максимилиан», № 5) — зап. в г. Стародуб Черниговской губ. — Мезерницкий П. Г. Народный театр и песни в г. Стародубе Черниговской губернии. — Спб., 1909. — С. 4—9 (отд. оттиск: Живая старина. 1908. Вып. III—IV).

№ 31 — «Ермак» — зап. на х. Вольновский Хоперского р-на Волгоградской обл. от М. А. Балабанова в 1940 г. — Головачев В., Лапилин Б. Народный театр на Дону. — Ростов н/Д. 1947. — С. 77—86.

№ 32 — «Атаман» — зап. в д. Сотско Новгородской обл. от А. С. Черновой в 1976 г. Н. В. Антонова. — Архив НГПИ.

№ 33 — «Царь Максимилиан» (контаминация пьес «Лодка» и «Царь Максимилиан», № 26) — зап. в с. Ботманово Саратовской обл. от Ф. И. Луканина в 1963 г. В. К. Архангельская, З. Коваленко, О. Таланова. — Песни, сказки, частушки Саратовского Поволжья / Сост. Т. М. Акимова, В. К. Архангельская. — Саратов, 1969. — С. 205—208.

№ 33а — «Шайка разбойников» — зап. в с. Астыровка Омской обл. от Е. Ф. Мыкиной в 1979 г. Л. М. Белкина. — Архив ОГПИ, эк. 3/1979, № 17.

№ 33б — «Про Стеньку Разина» — зап. в с. Соколки Мамадышского р-на ТАССР от К. П. Штягина в 1984 г. — Архив КФ МГУ, 1984, т. 9, № 247.

II версия

№ 34 — «Лодка» (контаминация пьес «Лодка» и «Мнимый барин», № 19) — зап. в с. Благих Рязанской губ. С. С. Чесалин // Этнографическое обозрение. — 1910. — Кн. — 86—87. — № 3—4. — С. 105—115.

№ 35 — «Шайка разбойников» (контаминация пьес «Лодка» и «Мнимый барин», № 18) — зап. предп. в 1885 г. — Берков П. Н. Одна из старейших записей «Царя Максимилиана» и «Шайки разбойников» (1885) // Русский фольклор. IV. — 1959. — С. 366—374.

№ 36 — «Шайка разбойников» (контаминация пьес «Лодка» и «Мнимый барин», № 22) — зап. в д. Ватлашово Пермской обл. в 1936 г. — Бирюков В. П. Дореволюционный фольклор на Урале. — Свердловск, 1936. — С. 41—47.

№ 37 — «Шайка разбойников» — зап. в пос. Н. Курья Пермской обл., год записи неизвестен. — Прикамье, Альманах. — Мотолов, 1941. — С. 149—159.

№ 38 — «Шайка разбойников. Черный ворон» (контаминация пьес «Лодка» и «Мнимый барин», № 25) — зап. в г. Висимо-Шайтанск Свердловской обл. от Н. Ф. Огибенина в 1960 г. — Кругляшова В. П. Фольклор на родине Д. Н. Мамина-Сибиряка. — Свердловск, 1967. — С. 189—194.

Переходные версии

№ 39 — «Лодка» — зап. в 1892 г., место и исполнители неизвестны. — ГЦТМ, ф. 206, № 1025 (151525).

№ 40 — «Ермак» — зап. на х. Бубновский Волгоградской обл. от Г. Е. Орлянкина в 1936 г. Б. С. Лащилин — Литературный Ростов. Альманах. — Ростов н/Д. 1940. — Кн. 8. — С. 145—148.

№ 41 — «Атаман Буря» (контаминация пьес «Лодка» и «Мнимый барин», № 23) — сообщ. В. Головачевым, обнаружившим текст в Урюпинском р-не Волгоградской обл. — Литературный Ростов. Альманах. — Ростов н/Д. 1940. — Кн. 8. — С. 148—157.

№ 42 — «Машенька» — зап. в с. Спас-Деминск Калужской губ. в 80-х гг. XIX в. — Этнографическое обозрение. — 1900. — Кн. 46. — № 3. — С. 117—124.

№ 43 — «Шайка разбойников» — зап. в с. Сосновское Пермской обл. в 1935 г. — Бирюков В. П. Дорволюционный фольклор на Урале. — Свердловск, 1936. — С. 47—55.

№ 44 — «Лодка» — зап. ученик Арзамасской воскресной школы со слов отца, доставлено на сельскохозяйственную выставку 1895 г. В. Рудневым. — ГЦТМ, ф. 206, № 1028 (151942).

№ 45 — «Шайка разбойников» — зап. в с. Невежино Саратовской обл. от М. А. Лобанова в 1958 г. В. К. Архангельская, Т. Калюжина. — Архив СГУ.

№ 46 — «Ермак» (контаминация пьес «Лодка» и «Мнимый барин», № 24) — зап. в г. Вятские поляны Кировской обл. в 1948 г. А. И. Соловьев. — Учен. зап. Кировского пед. ин-та. — 1965. Вып. 20. — С. 248—264.

№ 47 — «Черный ворон» — самозапись А. С. Крылова, 1939 г. — ГЛМ, инв. 7, кор. 6, № 2.

Варианты народной драмы «Царь Максимилиан»

1 версия

№ 1 — «Царь Максемыян» — зап. в с. Тамица Архангельской губ. от И. К. Герасимова в 1905—1907 гг. — Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. — Спб., 1911. — С. 48—69.

№ 2 — «Царь Максимиян» — зап. в г. Белицы Могилевской губ. в 1888 г. — Романов Е. П. Белорусский сборник. Вып. V. — Витебск, 1891. — С. 273—286.

№ 3 — «Трон» — зап. в Киевской губ. на Лебединском сажарном з-де от Ф. Терешкова в 1889 г. М. К. Васильев. — Этнографическое обозрение. — 1898. — Кн. — 36. — № 1. — С. 83—100.

№ 4 — «Царь Максимилиан» (контаминация пьес «Лодка», № 15 и «Царь Максимилиан») — зап. в г. Глухов Черниговской губ. в 1891 г. — Этнографическое обозрение. — 1898. — Кн. 39. — № 4. — С. 52—59.

№ 5 — «Царь Максимилиан» (контаминация пьес «Лодка», № 30 и «Царь Максимилиан») — зап. в г. Стародуб Черниговской губ. в 1890-х гг. П. Г. Мезерницкий. — Мезерницкий П. Г. Народный театр и песни в г. Стародубе Черниговской губернии. — Спб., 1909. — С. 9—17 (отд. оттиск: Живая старина. 1908. Вып. III—IV).

№ 5а — «Представление царя Максимилиана» — зап. в с. Блистово Черниговской губ. от С. В. Шульги в 1904 г. И. С. Абрамов. — ЦГАЛИ, ф. 1235, оп. 1, ед. хр. 12, лл. 60—66.

№ 5б — «Царь Максимилиан» — зап. в с. Блистово Чернигов-

ской губ. от Н. А. Шульги (самозапись) в 1904 г. И. С. Абрамов. — ЦГАЛИ, ф. 1235, оп. 1, ед. хр. 12, лл. 67—78.

№ 6 — «Царь Максимилиан» — зап. в с. Прусово Ярославской губ. в 1891 г. — Этнографическое обозрение. — 1898. — Кн. — 39. — № 4. — С. 59—64.

№ 7 — «Царь Максимилиан» или «Трон царя Максимилиана» — зап. в с. Донецкое от М. Трунина и Ф. М. Летникова в 1903 г. А. И. Мякутин. — Мякутин А. И. Песни оренбургских казаков. Вып. IV. — Спб., 1910. — С. 257—302.

№ 8 — «Царь Максимилиян» (контаминация пьес «Царь Максимилиан» и «Шайка разбойников», № 9) — зап. в г. Новгород-Северский Черниговской губ. от Г. Рымаренко в 1910 г. Р. М. Волков. — Русский филолог. вестник. — Варшава, 1912. — Т. 67—68. — № 4. — С. 326—336.

№ 9 — «Царь Максемьян» — переписал в 1896 г. Н. Н. Виноградов с рукоп. С. Сергеева. Кострома. — Известия ОРЯС. 1905. Т. X. — Кн. 2. — С. 306—333.

№ 10 — «Представление царя Максимилиана» — зап. от матроса В. Дудина во время плавания в 1877 г. Е. И. Аренс. — Берков П. Н. Одна из старейших записей «Царя Максимилиана» // Русский фольклор. IV. 1959. — С. 336—358.

№ 11 — «Царь Максимилиян» — зап. Н. Н. Виноградов, место и год записи неизвестны. — Сборник ОРЯС. Т. XC. — Спб., 1914. — С. 16—52.

№ 12 — «Царь Максимьян» — зап. от унтер-офицера 130-го пех. полка в Манчжурии в 1904 г. — Сборник ОРЯС. Т. XC. № 7. — Спб., 1914. — С. 167—188.

№ 13 — «Царь Максимилиан» — зап. в г. Арзамас Нижегородской губ. в 1895 г. И. Белоногов. — ГЦТМ, ф. 206, № 1027 (151943).

№ 14 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Б. Сестренки Саратовской губ. от Н. Е. Чуркина в 1919 г. А. Ф. Земскова. — Акимов А. Т. М. Народная драма в новых записях // Учен. зап. Саратовского ун-та. — 1948. — Т. XX. — С. 29—38.

№ 15 — «Как править трон» («Царь Максимилиан») — зап. от К. М. Пустовойта в Красносельском р-не Ленинградской обл. в 1947 г. В. Розанова. — РО ИРЛИ, Р. V, колл. 118, с. 7, № 48 (дубль № 2).

№ 16 — «Царь Неверный» — зап. в д. Войнаволок Карельской АССР от П. Н. Колобкова в 1926 г. Ю. А. Самарин, Б. М. Соколов. — ГЛМ, инв. 241, кор. 17, № 89—90.

№ 17 — «Царь Максимилиан» — зап. в г. Серпухов Московской обл. от Е. М. Митечкина в 1936 г. В. Ю. Крупянская. — ГЛМ, инв. 88, кор. 25, п. 134, № 103.

№ 18 — «Царь Максимилиан» — зап. в г. Калинин от А. Ф. Кандеева в 1936 г. В. Ю. Крупянская. — ГЛМ, инв. 88, кор. 25, п. 134, № 84.

№ 19 — «Царь Максимилиан» — зап. в г. Калинин от А. В. Морозовой в 1936 г. В. Ю. Крупянская. — ГЛМ, инв. 88, кор. 25, п. 134, № 68.

№ 20 — «Царь Максимилиян» — зап. в пос. Оша Шереметьевского р-на ТАССР от Ф. П. Муравьева в 1960 г. В. Ф. Павлова. — РО НБ КГУ, фонд В. Ф. Павловой.

№ 21 — «Царь Максимьян и сын его Адольфа» — зап. в пос.

Оша Шереметьевского р-на ТАССР от Ф. П. Муравьева в 1960 г. В. Ф. Павлова — РО НБ КГУ, фонд В. Ф. Павловой.

№ 22 — «Царь Максимьян и сын его Адольфа» — зап. в пос. Оша Шереметьевского р-на ТАССР от А. М. Гушиной в 1960 г. В. Ф. Павлова. — РО НБ КГУ, фонд В. Ф. Павловой.

№ 23 — «Царь Максимьян и сын его Адольфа» — зап. в пос. Оша Шереметьевского р-на ТАССР от А. М. Гушиной в 1960 г. В. Ф. Павлова. — РО НБ КГУ, фонд В. Ф. Павловой.

№ 24 — «О царе Максимьяне» — зап. в с. Шереметьево Шереметьевского р-на ТАССР от А. В. Соколова в 1960 г. В. Ф. Павлова. — РО НБ КГУ, фонд В. Ф. Павловой.

№ 25 — «Царь Максимьян и сын его Адольф» — зап. в пос. Байтерьяково Рыбно-Слободского р-на ТАССР от Н. К. Осипова в 1964 г. В. Ф. Павлова. — РО НБ КГУ, фонд В. Ф. Павловой.

№ 26 — «Царь Максимиан» (контаминация пьес «Лодка», № 33 и «Царь Максимилиан») — зап. в с. Боцманово Саратовской обл. от Ф. И. Луканина в 1963 г. В. К. Архангельская, З. Коваленко, О. Таланова. — Песни, сказки, частушки Саратовского Поволжья / Сост. Т. М. Акимова, В. К. Архангельская. — Саратов, 1969. — С. 199—205.

№ 27 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Б. Холуй (Ошевенск) Архангельской обл. от Н. А. Третьякова в 1962 г. — Архив КФ МГУ, т. 21, № 30.

№ 28 — «Царь Максимилян» — зап. в д. Огарково Архангельской обл. от А. И. Поповой в 1964 г. — Архив КФ МГУ, 1964, т. 15, № 16.

№ 29 — «Царь Максимилиан» — зап. в г. Онега Архангельской обл. от А. М. Зубова в 1965 г. — Архив КФ МГУ, 1965, т. 15, № 5.

№ 30 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Якимовка (Мудьюга) Архангельской обл. от Н. Г. Ларионова в 1965 г. — Архив КФ МГУ, 1965, т. 18, № 21.

№ 31 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Верховье Архангельской обл. от А. Ф. Кирилловой в 1965 г. — Архив КФ МГУ, 1965, т. 18, № 91.

№ 32 — «Царь Максимилян» — зап. в с. Тамица Архангельской обл. от И. М. Кичаковой в 1966 г. — Архив КФ МГУ, 1965, т. 15, № 3.

№ 33 — «Царь Максимьян» — зап. в с. Тамица Архангельской обл. от А. Ф. Павловой в 1966 г. — Архив КФ МГУ, 1966, т. 15, № 20.

№ 34 — «Царь Максимилян» — зап. в с. Тамица Архангельской обл. от А. А. Ворониной в 1966 г. — Архив КФ МГУ, 1966, т. 17, № 132, 138.

№ 35 — «Царь Максимилян» — зап. в с. Тамица Архангельской обл. от А. Л. Горшкова в 1966 г. — Архив КФ МГУ, 1966, т. 21, № 17.

№ 36 — «Царь Максимилиан» — зап. в с. Тамица Архангельской обл. от Ю. И. Зотовой в 1966 г. — Архив КФ МГУ, 1966, т. 20, № 56.

№ 37 — «Царь Максимилиан» — зап. в г. Онега Архангельской обл. от Ф. Е. Кирилловой в 1966 г. — Архив КФ МГУ, 1966, т. 21, № 44.

№ 38 — «Царь Максимилиан» — зап. в пос. Нов. Ронск Брян-

ской обл. от И. С. Самусева в 1974 г. М. Е. Белодубовский. — Архив Брянского музыкального училища.

№ 38а — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Кянда Архангельской обл. от А. К. Калининной в 1968 г. А. Сенин. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 39 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Кянда Архангельской обл. от Е. К. Калининной в 1976 г. А. Н. Мартынова, Т. В. Матвеев, А. Д. Тронцкая. — РО ИРЛИ, Р. V, колл. 266, п. 12, № 178.

№ 40 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Кянда Архангельской обл. от Е. К. Калининной в 1976 г. А. Н. Мартынова, Т. В. Матвеев, А. Д. Тронцкая. — РО ИРЛИ, Р. V, колл. 266, п. 12, № 177.

№ 40а — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Караваево Алексеевского р-на ТАССР от М. Н. Свилюной в 1978 г. А. Смирнов. — Архив Казанской гос. консерватории.

№ 40б — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Караваево Алексеевского р-на ТАССР от В. В. Озеровой, М. Н. Свилюной в 1978 г. А. Смирнов. — Архив Казанской гос. консерватории.

№ 40в — «Шайка царя Максимилиана» — зап. в с. Старошешминск Нижнекамского р-на ТАССР от Д. В. Тырышкина в 1979 г. Н. И. Савушкина. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 40г — «Царь Максимилиан и сын его Адольф» — зап. в с. Старошешминск Нижнекамского р-на ТАССР от И. М. Сычева, Н. И. Сычевой в 1979 г. Н. И. Савушкина. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 40д — «Царь Максимилиан» — зап. в с. Астыровка Омской обл. от М. Е. Антоненко в 1979 г. Л. М. Белкина, В. Тарасова, Н. Хавронина. — Архив ОГПИ эк-3/1979, № 53. Разыгрывала пьесу «украинская холостежь и мужики молодые» — прим. исполнителя.

№ 40е — «Царь Максимилиан» (контаминация пьес «Мнимый барин», № 27, «Лодка», № 16а и «Царь Максимилиан») — зап. в д. Куркуль Алексеевского р-на ТАССР от Т. М. Косова, Е. И. Косовой в 1981 г. — Архив КФ МГУ, 1981, т. 7, № 283.

№ 40ж — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Куркуль Алексеевского р-на ТАССР от П. Л. Комиссарова в 1981 г. — Архив КФ МГУ, 1981, т. 7, № 285.

№ 40з — «Шайка царя Максимилиана» (контаминация пьес «Лодка», № 16б и «Царь Максимилиан») — зап. в д. Куркуль Алексеевского р-на ТАССР от Ф. С. Киселева в 1981 г. — Архив КФ МГУ, 1981, т. 7, № 294.

№ 40и — «Шайка царя Максимилиана» (контаминация пьес «Мнимый барин», № 29, «Лодка», № 16в и «Царь Максимилиан») — зап. в д. Куркуль Алексеевского р-на ТАССР от Н. Д. Скаловой в 1981 г. — Архив КФ МГУ, 1981, т. 7, № 298.

II версия

№ 41 — «Царь Максимилиан» — (год записи предп. 1890). — ГЦТМ, ф. 206, № 1023 (151944).

№ 42 — «Царь Максимилиан» — зап. в Ярославской губ. в 1891 г. — ГЦТМ, ф. 206, № 1025-а (151525).

№ 43 — «Царь Максимилиан» — зап. в Рузском уезде Московской губ. от рабочего фабрики в 1895 г. Н. А. Кураев. — ГЦТМ, ф. 206, № 1026 (151526).

№ 44 — «Царь Максимиан» — зап. в д. Сельцо Костромского уезда и губ. в 1890-е гг. Н. Н. Виноградов. — Сборник ОРЯС. — Т. ХС. — № 7. — Спб., 1914. — С. 53—96.

№ 45 — «Царь Максимилян» — зап. в Даниловском уезде Ярославской губ. на заводе Понизовкина в 1890-х гг. — Сборник ОРЯС. Т. ХС, № 7. — Спб., 1914. — С. 97—166.

№ 46 — «Комедия о царе Максимильяне» — зап. в Петербургской губ. в 1890-е гг. Д. А. Травин. — Народный театр. — 1896. — С. 28—61.

№ 47 — «Царь Максимилиан» (контаминация пьес «Лодка», № 14 и «Царь Максимилян») — зап. в Речицком уезде Минской губ. в 1896 г. А. Е. Грузинский. — Этнографическое обозрение. — 1898. — Кн. — 38. — № 3. — С. 161—168.

№ 48 — «Царь Максимилян» — зап. в 1891 г. В. Костин, место записи неизвестно. — Этнографическое обозрение. — 1898. — Кн. — 37. — № 2. С. 103—116.

№ 49 — «Царь Максимилян» — зап. в с. Воронеж Черниговской губ. от Ф. Левченко Н. Абрамов. — Известия ОРЯС. 1904. — Т. IX. — Кн. 3. — С. 270—298.

№ 50 — «Трон» — зап. в с. Михайловка Запорожской обл. от Д. Т. Журавля и Ф. Т. Слизуна в 1957 г. П. Г. Белинская. — Вопросы русской литературы. — 1970. — Вып. 2 (14). — С. 60—70.

№ 50а — «Трон» — зап. в с. Яковлевка Одесской обл. от Т. А. Сергиенко в 1963 г., уточнен в 1968 (от Г. А. Косенко) П. Т. Маркушевским. — Вопросы русской литературы. — 1970. — Вып. 2 (14). — С. 71—77.

№ 51 — «Царь Максимьян» — рукоп. С. Я. Коротких, опубл. Н. Е. Ончуков. — Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. — Спб., 1911. — С. 1—47.

№ 52 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Лазаревская Архангельской обл. от Ф. Н. Мурзина в 1927 г. В. И. Чичеров, Б. М. Соколов. — ЦГАЛИ, ф. 1456, оп. 1, ед. хр. 30.

№ 53 — «Царь Максимилиан» — зап. в г. Богородск Московской губ. от Н. П. Коняева в 1912 г. П. Шишкин. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 54 — «Царь Максимилиан» — зап. на Александровском прииске (Южно-Енисейская тайга) от И. Мамонтова в 1913 г. И. Чеканинский. — Кошелев Р. Я. Из истории культуры Сибири. Вып. 1. — Томск, 1966. С. 7—15.

№ 55 — «Шайка разбойников» (контаминация пьес «Лодка», № 13 и «Царь Максимилиан») — зап. в г. Варнавин Костромской губ. в 1913 г. К. Ф. Пономарев. — Акимов Т. М. Народная драма в новых записях // Учен. зап. Саратовского ун-та. — 1948. — Т. XX. — С. 45—49.

№ 56 — «Царь Максимилиан» — зап. в пос. Лальск Вятской губ. Н. Шаверин в 1890—1900 гг. Сообщ. В. И. Пономарев. — РО ИРЛИ, Р. V, колл. 202, п. 1, № 8.

№ 57 — «Царь Максимиан» — зап. на ф-ке «Красный перекоп» (Ярославль) от С. А. Крылова в 1938 г. В. Ю. Крупянская. — Песни и сказки Ярославской области / Под общ. ред. Э. В. Померанцевой. — Ярославль, 1958. — С. 111—151.

№ 58 — «Царь Максимилиан» (контаминация пьес «Мнимый барин», № 26, «Лодка», № 16 и «Царь Максимилян») — зап. в д. Суромна Владимирской обл. в 1946 г. от И. Г. Астафьева В. А. Светозаров. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 59 — «Царь Максимьян» — зап. в пос. Тума Рязанской обл. в 1952 г. В. К. Соколова. — Архив РГПИ.

№ 60 — «Царь Максимельян» — зап. в д. Темта Горьковской обл. в 1960 г. Н. Н. Велецкая. Народное искусство Горьковского Заволжья (по материалам комплексной экспедиции Ин-та этнографии АН СССР и Ин-та истории искусств Мин. культуры). Рукопись. — Архив ИЭ АН СССР.

№ 61 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Анциферово Архангельской обл. от И. Н. Воробьева в 1965 г. — Архив КФ МГУ, 1965, т. 4, № 71.

№ 62 — «Царь Максимилиан» — зап. от К. П. Курченковой в 1965 г. В. М. Новоспасская. — РО НБ КГУ, фонд В. Ф. Павловой.

№ 63 — «Царь Максимилиан» — самозапись А. Г. Боброва 1967 г. х. Апостолиди Краснодарского края. — Архив КФ МГУ, фонд Н. И. Савушкиной.

№ 64 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Минеша (В. Хаврогоры) Архангельской обл. от Ф. М. Крапивинной в 1969 г. — Архив КФ МГУ, 1969, т. 8, № 3.

№ 65 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Бушково (В. Хаврогоры) Архангельской обл. от М. Т. Федосеева в 1969 г. — Архив КФ МГУ, 1969, т. 2, № 117.

III версия

№ 66 — «Царь Максимилиан» — зап. Н. Е. Ончуков в д. Нижозеро Архангельской губ. от Я. С. Бородина в 1905 г. — Ончуков Н. Е. Народная драма на Севере // Известия ОРЯС. 1909. — Т. XIV. — Кн. 4. — С. 228—230.

№ 67 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Погост (Ошевенск) Архангельской обл. от А. М. Дружининой в 1959 г. — Архив КФ МГУ, 1959, т. 25, № 1.

№ 68 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Погост (Ошевенск) Архангельской обл. от Е. В. Дружининой в 1963 г. — Архив КФ МГУ, 1963, т. 21, № 262.

№ 69 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Чекуево Архангельской обл. от П. Ф. Коротких в 1965 г. — Архив КФ МГУ, 1965, т. 2, № 42.

№ 70 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Верховье Архангельской обл. от Я. Л. Орюпина в 1965 г. — Архив КФ МГУ, 1965, т. 5, № 20.

№ 71 — «Царь Максимилиан» — зап. в д. Нижозеро Архангельской обл. от Н. П. Телова в 1966 г. — Архив КФ МГУ, 1966, т. 15, № 56.

Варианты разбойничьих драм

№ 1 — «Шлюпка» — приобретена Н. Е. Ончуковым в д. Пянтиной Архангельской губ. у С. Я. Коротких в 1907 г. — Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. — Спб., 1911. — С. 70—87.

№ 2 — «Черный ворон» — зап. на ф-ке «Красный Перевал» (с. Нарское Ярославской обл.) от Ф. А. Целикова в 1938 г. — ГЛМ, инв. 263, кор. 20, п. 10/11/53—54, л. 10—20.

№ 3 — «Могила Марии» — зап. на ф-ке «Красные ткачи» (Ярославль) от Н. И. Киселева в 1938 г. — ГЛМ, инв. 263, кор. 20, п. 13/60, л. 1—5.

№ 4 — «Черный ворон» (контаминация пьес «Лодка», № 12 и «Черный ворон») — зап. в д. Притыкино Костромской губ. от Г. С. Чистякова и Е. Федорова в 1899 г. — ГЛМ, инв. 8, кор. 6, № 1, лл. 18—19.

№ 5 — «Шайка разбойников» (или «Владимир Железный») — зап. в с. Лермонтово Пензенской обл. от И. Д. Потанова в 1939 г. — РО ИРЛИ, Р. V, колл. 165, п. 12, № 31.

№ 6 — «Атаман Фра-Дьявол» — зап. ученик Арзамасской воскресной школы И. Белоногов со слов отца. Доставлено на сельскохозяйственную выставку 1895 г. В. Рудневым. — ГЦТМ, ф. 206, № 1030 (151941).

№ 7 — «Ведьма из-за Днестра» — доставлена на сельскохозяйственную выставку 1895 г. В. Рудневым. — ГЦТМ, ф. 206, № 1029 (151940).

№ 8 — «Царь Максимилиан» (название дано собирателем ошибочно) — зап. в с. Тулун Иркутской губ. в 1914 г. — Виноградов Г. С. Материалы для народного календаря русского старожилго населения Сибири. — Иркутск, 1918. — С. 46.

№ 9 — «Царь Максимилиан» (контаминация пьес «Шайка разбойников» и «Царь Максимилиан», № 8) — зап. в г. Новгород-Северский Черниговской губ. от Г. Рымаренко в 1910 г. Р. М. Волков / Русский филологический вестник. — 1912. — Т. 67—68. — № 4. — С. 326—336.

№ 10 — «Деревенский староста» (контаминация пьес «Мнимый барин», № 21 и «Шайка разбойников») — зап. в с. Абаканское Енисейской губ. от В. И. Петрова в 1927 г. В. Д. Кудрявцев. — Труды БК НИИ СО АН СССР. Вып. 18. Филология. — Улан-Удэ, 1965. — С. 189—196.

Приложение II

ЛИТЕРАТУРНЫЕ, МЕМУАРНЫЕ И ЭПИСТОЛЯРНЫЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА О НАРОДНОЙ ДРАМЕ (ОПИСАНИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ, ФРАГМЕНТЫ, ПЕРЕСКАЗЫ ТЕКСТОВ)

Народные драмы «Барин», «Мнимый барин», «Кедрил-обжора» и др.

№ 1 — Буслаев Ф. И. Мои воспоминания. — М., 1897. — С. 116.

№ 2 — Гиляровский В. А. Лубянка // Москва и москвичи. Очерки старомосковского быта. — М., 1959. — С. 123—124.

№ 3 — Достоевский Ф. М. Записки из мертвого дома // Полн. собр. соч. — Л., 1972. — Т. 4. — С. 126—127.

№ 4 — Казанский П. Село Новоспасское, Деденево тож. Родословная Головиных, владельцев оногo. — М., 1847. — С. 61—63.

№ 5 — Княжнин Я. Б. Ладно да плохо. Разговор двух мужиков, Козовода и Мирохи // Соч.: В 4 т. — Спб., 1787. Т. IV. — С. 241—243.

№ 6 — М-н М. Скоморохи на Руси // Иллюстр. газета, 1868, 18 янв., № 3. — С. 38, перепечатано в кн.: Михневич В. О. Исторические этюды русской жизни. — Спб., 1879. — Т. 1. — С. 81—82. Мартемьянов Т. А. Крепостное право в народной словесности // Исторический вестник, IX. — М., 1906. — С. 855—856.

№ 7 — Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. — Спб., 1903. — С. 302—303.

№ 8 — Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. — Спб., 1903. — С. 303—305.

№ 9 — Максимов С. В. Крестьянские посиделки в Костромской губернии. Лесная глушь. Ч. II. // Собр. соч.: В 20 т. — Спб., 1909. — Т. 14. — С. 51—52.

№ 10 — Мятлев И. П. Разговор барина с Афонькой // Поли. собр. соч. — М., 1894. — Т. I. — С. 122—125.

№ 11 — Нефедов Ф. О. Этнографические наблюдения на пути по Волге и ее притокам // Труды этнографического отдела ОЛЕАЭ. — М., 1977. — Кн. IV. — С. 60.

№ 12 — Повесть о некоем господине // Известия ОЛЯ АН СССР. — 1955. — Т. XIV. — Вып. 4. — С. 374.

№ 13 — Повесть о господине и приказчике // Известия ОЛЯ АН СССР. — 1955. — Г. XIV. — Вып. 4. — С. 374—375.

№ 14 — Повесть нахринской деревни Камкина. — Ржигга В. Ф. Крестьянские повести XVIII в. // Литературное наследство. — № 9—10. — М.—Л., 1933. — С. 99—102.

№ 15 — Сказание о деревне Киселихе. — Ржигга В. Ф. Крестьянские повести XVIII в. // Литературное наследство. — № 9—10. — М.; Л., 1933. — С. 103—105.

№ 16 — Сиповский В. В. Русские повести XVII—XVIII вв. — Спб., 1905. — С. 290.

№ 17 — Токарьевский Ш. Ф. М. Достоевский на Омской каторге // Звенья. — Л., 1936. — Вып. 6. — С. 505—510.

Народная драма «Лодка»

№ 1 — Брюсов В. Я. Дневники. — М., 1927. — С. 79.

№ 1а — Бурцев А. Е. Жизнь русского народа, его нравы и обычаи в картинах художников и в снимках с натуры. — М., 1914. — Вып. 1. — С. 1—7.

№ 2 — Гай-Сагайдачная Е. О. О мистериях и крестьянском театре // Театр и искусство. — Пб., 1910. — № 17. — С. 350.

№ 3 — Гациский А. С. Вечер в одном из ярмарочных мабилей // Нижегородка. Путеводитель по Н. Новгороду и по нижегородской ярмарке. — Н. Новгород, 1875. — С. 177—181.

№ 4 — Гладков Ф. В. Вольница. — М., 1971. — С. 249—250, 419—431.

№ 5 — Грибоедов А. С. Загородная поездка // Полн. собр. соч. — Спб., 1889. — Т. 1. — С. 109, 360.

№ 6 — Дмитриев Ю. А. Виталий Лазаренко. — М., 1946. — С. 12.

№ 7 — Елпатьевский С. Я. Ярмарочные картинки. Рассказы. 3-е изд. — М., 1919. — Т. II. — С. 136—138.

№ 8 — Измайлов А. Е. Взгляд на собственную прошедшую жизнь. — М., 1860. — С. 260.

№ 9 — Каменский В. В. Путь энтузиаста. — М., 1931. — С. 14.

№ 10 — Колюпанов Н. Биография А. И. Кошелева. — Т. 1. — Кн. 1. — М., 1889. — С. 318.

№ 11 — Крупянский В. Ф. Воспоминания В. Ф. Крупянского об участии его в войнах с Турцией и Францией в период 1807—1816 гг. — Екатеринослав, 1912. — С. 105.

№ 12 — Мельников А. П. Очерки бытовой истории Нижегородской ярмарки // Столетие Нижегородской ярмарки. — Н. Новгород, 1917. — С. 127—128.

№ 13 — Милюков А. Литературные встречи и знакомства. — Спб., 1890. — С. 145—146.

№ 14 — Нефедов Ф. О. Святки в селе Данилове. Очерки русской фабричной жизни // Вестник Европы. — 1871. — Т. II. — Кн. 3. — С. 83—87, 107—108.

№ 15 — Островский А. Н. Воевода (Сон на Волге) // Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. — Т. 4. — С. 136—140, 271—275.

№ 15а — Писемский А. Ф. Комик // Собр. соч.: В 9 т. — М., 1959. — Т. 2. — С. 160, 171, 182—184.

№ 16 — Ростовцев М. А. Страницы жизни. — М., 1939. — С. 63—65.

№ 17 — Савченко И. Начало пути. Воспоминания о революционных событиях 1905—1907 годов / Лит. запись П. Ходченко. — Киев, 1956. — С. 147—157.

№ 18 — Суперанский М. И. А. Гончаров и новые материалы для его биографии // Вестник Европы. — 1908. — Т. VI. — С. 25.

№ 19 — Толстой Л. Н. Юность, гл. XXXIX // Собр. соч.: В 14 т. — М., 1952. — Т. 1. — С. 300.

№ 20 — Тургенев И. С. Письмо С. Т. Аксакову 16 апреля 1853 г. // Вестник Европы. — 1894. — Т. 1. — С. 339.

№ 21 — Якубович П. Ф. В мире отверженных. Записки бывшего каторжника. 5-е изд. — М., 1932. — Т. 2. — С. 185—186.

Народная драма «Царь Максимилиан»

№ 1 — Аксаков И. С. Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. Т. III. Ч. 1. — М., 1892. — С. 221—222.

№ 2 — Брюсов В. Я. Дневники. — М., 1927. — С. 79.

№ 3 — Гай-Сагайдачная Е. О мистериях и крестьянском театре // Театр и искусство. — Пб., 1910. № 17. — С. 350—353.

№ 4 — Гребенщиков Г. Д. Царь Максимилиан // В просторах Сибири. Т. II. — М., 1915. — С. 247—248.

№ 5 — Засодимский П. В. Из воспоминаний. — М., 1908. — С. 13—15.

№ 6 — Куклин М. М. Школьные типы (Из моих воспоминаний) // Светоч. (Дневник писателя). — 1913. — № 5—6. — С. 28—29.

№ 7 — [Курочкин Н. С.] «Царь Максимилиан» // Искра. — 1863. — № 6. — С. 83—85.

№ 8 — Михайловский Н. Из дневника и переписки Ивана Непомнящего / Отечественные записки. — 1874. — № 10. — С. 339.

№ 9 — Полонский Я. П. Из дневника Я. П. Полонского // Голос минувшего. — 1919. — № 1—4. — С. 115.

№ 10 — Сахарова Е. В. Народный театр и семья В. Д. Поленова. (Воспоминания дочери художника) // Тарусские страницы. Литературно-художественный сборник. — Калуга, 1961. — С. 242—243.

№ 11 — Телешов Н. Д. Записки писателя. — М., 1948. — С. 319.

№ 12 — Якубович П. Ф. В мире отверженных. Записки бывшего каторжника. — 5-е изд. — М., 1932. — Т. 2. — С. 185—186.

Приложение III

ЛУБОЧНЫЕ И МАССОВЫЕ ИЗДАНИЯ

№ 1 — Атаман Буря, или Вольница заволжская. Русский роман из преданий старины в 3-х частях. — 2-е изд. — М., 1857.

№ 2 — Атаман Ванюха Перстень, или Покорение Сибирского царства. Исторический рассказ в 2-х частях Фомы Балагура. — М., 1901.

№ 3 — Атаман волжских разбойников Ермак, князь Сибирский. Исторический роман из времен Иоанна Грозного в 4-х частях. — М., 1896.

№ 4 — Атаман Иван Кольцо. Рассказ из времен царствования Иоанна Грозного. — М., 1916.

№ 5 — Атаман Кузьма Рошин, волжский разбойник. — 6-е изд. — Спб., 1884.

№ 6 — Атаман львиное сердце, или Чары волшебника Сезама. — М., 1893.

№ 7 — Атаман львиное сердце. — М., 1914.

№ 8 — Атаман-разбойник. Песенник. — М., 1901.

№ 9 — Атаман разбойников Теплень. Сочинения Е. П. Гребенки в 4-х т. — Т. 1. — М., 1862.

№ 10 — Атаман разбойников Теплень. — Ярославль, 1915.

№ 11 — Атаман разбойников Чортов ус, или Буйный набег под Москву. Исторический роман времени Бориса Федоровича Годунова в 2-х частях. — Ч. I—II. — М., 1874; 1894.

№ 12 — Атаман разбойничьей шайки Сидорка Волчий Зуб. Из времен татарщины. — М., 1910.

№ 13 — Атаман разбойничьей шайки Егорка Башлык. — Спб., 1902.

№ 14 — Битва русских с кабардинцами. — Ч. I—2. — М., 1844.

№ 15 — Битва русских с кабардинцами. — Ч. I—II. — 18-е изд. — М., 1869.

№ 16 — Бова-королевич. — Ярославль, 1915.

№ 17 — Брат дьявол Филип Галка, атаман волжских разбойников. Рассказ из жизни древнего Нижнего Новгорода. — Спб., 1905.

№ 18 — Братья-разбойники А. С. Пушкина. — М., 1887.

№ 19 — Братья-разбойники. Поэма А. С. Пушкина. С портретом автора и 2 карт. — Спб., 1888.

№ 20 — Буря, атаман волжских разбойников. Повесть, заимствованная из рассказов о темных людях и их деяниях в первой четверти нашего столетия. В 3-х частях. — М., 1870. — 2-е изд. — М., 1883.

№ 21 — Ведьма и Черный ворон за Днепром, или Пан Радич, или Страшные ночи за Днепром. Роман в 3-х частях, взятый из народных преданий. — М., 1885.

№ 22 — Ведьма и Соловей, атаман разбойников. — М., 1914.

№ 23 — Ведьма из-за Днепра, или Разбойник Соловей. Историческое повествование времен Василия Темного. В 3-х частях (Соч. М. Евстигнеева). — М., 1883.

№ 24 — Ведьма, или Страшная ночь за Днепром (Соч. И. Касирова). — Киев, 1901.

№ 25 — Вниз по матушке, по Волге. Сборник песен. — М., 1912.

№ 26 — Военный песенник. Собрание романсов, народных и военных песен. — М., 1911.

№ 27 — Все баллады и легенды А. С. Пушкина. С портретом автора и 4 илл. — СПб., 1888.

№ 28 — Гроза — атаман. Сборник песен. — М., СПб., 1911.

№ 29 — Гроза — атаман разбойников, или Отец и дочь. Сказка. — М., 1866; 3-е изд. — 1882.

№ 30 — Гуак, или Непреоборимая верность. Древняя рыцарская повесть в 2-х частях. Пересказал Фома Балагур. — М., 1789. Изд. — 8-е 1866; Изд. 11-е 1871; 1908, 1914.

№ 31 — Дмитрий Иоаннович Донской, или Ужасное мамасовское побоище. Повесть XIV столетия (соч. И. Г.). — М., 1947; 7-е изд. — М., 1867; 9-е изд. — М., 1897.

№ 32 — Ермак Тимофеевич, покоритель Сибирского царства. Историческая повесть. — Ч. I—II. — М., 1873.

№ 33 — Ермак, завоеватель Сибири. Историческая повесть. — Ч. I—II. — М., 1888; 1901; 1913.

№ 34 — Заднепровская ведьма и страшный атаман разбойников. Народное предание в 3-х частях. — М., 1901; 1913.

№ 35 — Заднепровская ведьма, или Колдовство на Лысой горе. Волшебное предание. — М., 1886.

№ 36 — Злодей Чуркин и его преступные деяния. СПб., 1900; 1911.

№ 37 — Иван Фаденч, атаман разбойников. Истинное происшествие. Повесть XVIII в. — М., 1843.

№ 38 — История о славном и храбром богатыре Илье Муромце и о Соловье разбойнике. — М., 1871; 1888.

№ 39 — История о славном и храбром витязе Бове Королевиче и смерти отца его. — М., 1871; 1888.

№ 40 — История о славном и сильном витязе Еруслане Лазаревиче, о его храбрости и о невообразимой красоте царевны Анастасии Вахромеевны. — 4-е изд. — М., 1849.

№ 41 — История о храбром рыцаре Францыле Венециане и о прекрасной Королевне Ренцивене. (Соч. А. Филиппова). — 3-е изд. — СПб., 1793.

№ 42 — История о храбром рыцаре Францыле Венециане. — М., 1834.

№ 43 — История о храбром рыцаре Францыле Венециане и о прекрасной королевне Ренцивене. — Ч. I—II. — М., 1834; 1841.

№ 44 — История о храбром рыцаре Францыле Венециане и о прекрасной королевне Ренцивене. — Ч. I—II. — 8-е изд. — М., 1867.

№ 45 — История о храбром рыцаре Францыле Венециане и о прекрасной королевне Ренцивене. — Ч. I—II. — М., 1869, 1883.

№ 46 — История славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, со всеми его обстоятельствами, разными любимыми песнями и портретом, писаном им самим при Балтийском порте в 1764 г. — М., 1782.

№ 47 — История известного пройдохи Ваньки Каина и постигшего его наказания. В 2-х частях. — М., 1858.

№ 48 — Козьма Рощин. (Соч. М. Загоскина). СПб., 1857.

№ 49 — Козьма Рошин, страшный атаман разбойников. — М., 1876; 1879; 1881; 1882.

№ 50 — Конек-Горбунок. Русская сказка в 3-х частях. Подражание сказке П. Ершова. 6-е изд. — М., 1878; 7-е изд. — М., 1888; 10-е изд. — М., 1918.

№ 51 — Кузьма Рошин, рязанский разбойник. Роман в 2-х ч. — М., 1879.

№ 52 — Кузьма Рошин. Роман М. Загоскина. — Ярославль, 1915.

№ 53 — Любовь атамана Прокла — Медвежьей лапы, или Волжские разбойники. Исторический роман. Изд. 2-е — Спб., 1868; изд. 5-е. — Спб., 1891; изд. 11-е. — Спб., 1911.

№ 54 — Могила Марии, или Притон под Москвой. Русский роман с картинами нравов в конце XVI века в 2-х частях. — М., 1835; 1846; 1848; 1864.

№ 55 — Могила Марии. Роман XVI столетия. — М., 1876; 1898.

№ 56 — Муромский лес. Из времен царствования Петра Первого. В 2-х частях. — М., 1846; 7-е изд. — М., 1970; 9-е изд. — М., 1874.

№ 57 — Никлас Медвежья лапа, атаман контрабандистов, или Некоторые черты из жизни Фридриха II. Исторический роман. — Ч. I—III. Соч. Р. Зотова. — Спб., 1837; 1858.

№ 58 — Новый песенник. Сборник русских песен и стихотворений. — М., 1915.

№ 59 — Новый полный военный песенник. Песни, сложенные из событий последней войны. — М., 1879.

№ 60 — Новейший русский песенник военных и народных песен. — М., 1878.

№ 61 — Обстоятельства и верная истории двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, второго французского мошенника Каргуша. Соч. М. Комарова. — Спб., 1779.

№ 62 — Песенник, или Собрание избранных песен, романсов и водеvilных куплетов. Сочинение Пушкина, Жуковского, Державина и др. В 3-х частях. — Спб., 1855.

№ 63 — Песенник. Собрание романсов, народных и военных песен. — М., 1886.

№ 64 — Песенник. Собрание романсов, народных и военных песен. — М., 1911.

№ 65 — Песни военные, патриотические, народные, хоровые и прочие. — Спб., 1868.

№ 66 — Полная сказка о сильном витязе Бове королевиче (Соч. И. Кассирова). — М., 1899; 1914; 1915.

№ 67 — Полное народное сказание о сильном богатыре Еруслане Лазаревиче. (Соч. И. Ивина). — М., 1893.

№ 68 — Полнейший русский песенник, составленный из самых употребительных народных русских песен. В 2-х частях. — 5-е изд. — М., 1873.

№ 69 — Пушкин А. С. Бова. — Казак. — Вишня. — Наполеон на Эльбе. — М., 1887.

№ 70 — Пушкин А. С. Кавказский пленник. — Братья-разбойники. — М., 1908.

№ 71 — Пушкин А. С. Сказки. 1. Бова; 2. Как весеннюю теплою порою; 3. Сват Иван. — Спб., 1876.

№ 72 — Пушкин А. С. Собрание песен и романсов знаменитого русского стихотворца А. С. Пушкина. — М., 1887.

№ 73 — Пушкин А. С. Братья-разбойники А. С. Пушкина. — М., 1887.

№ 74 — Пушкин А. С. Все баллады и легенды А. С. Пушкина. Иллюстр. Пушкинская б-ка, № 37. — Спб., 1888.

№ 75 — Пушкин А. С. Певец. Собрание песен и романсов А. С. Пушкина. — М., 1915.

№ 76 — Сильный и храбрый богатырь Аника-воин. (Соч. Днярова). — М., 1914.

№ 77 — Сказка о славном и сильном Еруслане Лазаревиче. Б. м., 1827.

№ 78 — Сказка о славном и сильном витязе Еруслане Лазаревиче. — М., 1870; 1872; 1873; 1874; 1876; 1877; 1879; 1881; 1882; 1883; 1885; 1887; 1888; 1889; 1890; 1893; 1898; 1899; 1900; 1903; 1906; 1909; 1912.

№ 79 — Сказка о славном и храбром витязе Бове Королевиче. — М., 1844.

№ 80 — Сказка о славном и сильном богатыре Бове Королевиче и прекрасной супруге его Дружневне. — М., 1899.

№ 81 — Сказка о славном и сильном богатыре Бове Королевиче. — М., 1875; 1878; 1880; 1883; 1886; 1888; 1894; 1898; 1902; 1903; 1906; 1908; 1916.

№ 82 — Среди лесов дремучих. Новейший сборник песен. — М., Пб., 1911.

№ 83 — Страшная ночь, или Кровавая звезда над злодеями. Русское народное поверье в 3-х частях. — М., 1872.

№ 84 — Фадей Дятел, рязанский разбойник. Предание. — М., 1872.

№ 85 — Фома Сокол, атаман разбойников, или Подземелье близ Касимова. Роман XVII столетия. — Ч. 1. — М., 1870.

№ 86 — Фра-Дьяволо, или Последние годы Венеции. Исторический роман. — Ч. I—II (соч. Р. Зотова). 1-е изд. — М., 1839; 2-е изд. — М., 1857.

№ 87 — Фра-дьявол. — М., 1876.

№ 88 — Фра-дьявол, страшный атаман разбойников. — М., 1878; 1881; 1895; 1906.

№ 89 — Хуторок близ Унжи, или Атаман разбойничьей шайки Егорка Башлык Железные лапы. — 3-е изд. — Спб., 1875.

№ 90 — Хуторок близ реки Унжи, или Атаман разбойничьей шайки Егорка Башлык Железные лапы. Роман в 2-х частях. — Спб., 1889; 10-е изд. — 1902.

№ 91 — Черный гроб, или Кровавая звезда. Поверье XVIII века в 2-х частях. — М., 1835.

№ 92 — Черный гроб, или Кровавая звезда. — Ч. 1—3. — 2-е изд. — М., 1851.

№ 93 — Черный Кашей, или Заднепровский хутор у Лунной горы. — М., 1914.

Приложение IV

ПЬЕСЫ ДЛЯ МАССОВОЙ СЦЕНЫ (БАЛАГАННЫХ И ОБЩЕДОСТУПНЫХ ТЕАТРОВ)

№ 1 — Аладин, или Лампадник. Драма в 4-х д. В Москве, у сод. тип. Ф. Гиппиуса, 1788. — ГТБ, ценз. фонд № 33430.

№ 2 — Алексей Чайковский, или Запорожские казаки при гетмане Сагайдачном. Драма в 4-х д. с песнями, хорами и казачьими плясками, взятая из романа Е. Гребенки С. Соловьевым, 1850. — ГТБ, ценз. фонд № 31944. (к представлению запрещается)¹.

№ 3 — Алим, крымский разбойник. Пьеса в 5-ти д. и 6 карт. — Соч. А. Я. Козлова, 1907. — ГТБ, ценз. фонд № 46231.

№ 4 — Анастасия Сидоровна, дочь купца-рыболова. Драм. этюд из жизни приволжских разбойников в 4-х д. с музыкой. — Соч. В. В. Станкевича. — Киев, 1907. — ГТБ, ценз. фонд № 57640.

№ 5 — Анчутка безпятый или удаль русского солдата. Шут. сцены из народного быта с пением и танцами П. Н. Аннина (Сивкова), 1895. — ГТБ, ценз. фонд № 3164.

№ 6 — Абелино-изгнанник, или Любовь к отечеству. Драма в 3-х д. с принадлежащим к ней балетом. Перев. с франц. Г. Вальберхом, 1816. — ГТБ, ценз. фонд № 386.

№ 7 — Атаман. Драма в 3-х д. Н. А. Атальяской-Бернацкой, 1911. — ГТБ, ценз. фонд № 40443.

№ 8 — Атаман Башлык, или Волжские разбойники. Драматическая быль в 5-ти карт. с хорами, играми и танцами В. Соловьева, 1885. — ГТБ, ценз. фонд № 30460.

№ 9 — Атаман Канн (Три добрых дела). Драма в 5-ти д. — Соч. И. Хмурова, 1911. — ГТБ, ценз. фонд № 50202.

№ 10 — Атаман Канн (три добрых дела). Из жизни разбойников с апофеозом. В 5-ти д. Ив. Хмурова, 1915. — ГТБ, ценз. фонд № 56513.

№ 11 — Атаман Косолап. Драма в 5-ти д., 7-ми карт. Переделана Н. Черкасовым, 1882. — ГТБ, ценз. фонд № 44619.

№ 12 — Атаман Кузьма Рошин. Драма в 5-ти д. и 6-ти карт. Соч. Н. Чиркина, 1980. — ГТБ, ценз. фонд № 42825 (к представлению признано неудобным).

№ 13 — Атаман Львиное сердце, или Измена боярынина. Драм. представление в 4-х карт. с пением и танцами. Соч. С. Никитина, 1885. — ГТБ, ценз. фонд № 52700 (к представлению признано неудобным).

№ 14 — Атаман разбойников. Комедия в 1 д. Переведена с нем. Г. А. Бьерком, 1820. — ГТБ, ценз. фонд № 574.

№ 15 — Атаман разбойников. Комедия в 1 д. Пер. с нем. Бьерка. 1821. — ГТБ, ценз. фонд № 10632.

№ 16 — Атаман разбойников. Злободневная пьеса в 1 д. Соч. К. Н. Башарина-Остапенко, 1909. — ГТБ, ценз. фонд № 53931.

№ 17 — Атаман разбойников. Мелодрама в 5 д. и 9 карт. Из

¹ Здесь и далее отмечено только запрещение к представлению.

романа Габорно «Помешанная». Переделал К. И. Масленников, 1908. — ГТБ, ценз. фонд № 36820.

№ 18 — Атаман разбойников. Кино-водевиль в 1 д. Сухова Д. М., 1910. — ГТБ, ценз. фонд № 43023 (к представлению неудобна).

№ 19 — Атаман разбойников князь Никита Романович Серебряный. Драм. представление в 3 карт. с песнями, плясками и апофеозом С. А. Трефилова (Афанасьева), 1891. — ГТБ, ценз. фонд № 46381 (к представлению неудобна).

№ 20 — Атаман Устинья Федоровна (Устя) Поволжская быль XVIII века. Драм. представление в 5 д. и 8 карт. А. А. С. и Е. Н. З. Содержание частью заимствовано, 1887. — ГТБ, ценз. фонд № 39505.

№ 21 — Атаман Устинья Федоровна (Устя) Поволжская быль XVIII века. Драм. представление в 5 д. и 8 карт. Соч. А. А. С. и Е. Н. З. (Содержание частью заимствовано), 1888. — ГТБ, ценз. фонд № 67248.

№ 22 — Баварский разбойник. Драма в 4 д. Пер. с француз., 1847. — ГТБ, ценз. фонд № 22042.

№ 23 — Баварский разбойник. Драма в 4 д. Пер. с француз., 1870. — ГТБ, ценз. фонд № 9364 (не одобрена).

№ 24 — Барин плох, а слуга жох. — Спб., 1898. — ГТБ, ценз. фонд № 64188.

№ 25 — Герой 1812 года. Хроника времен нашествия французов. Драма в 3 д. К. Марса, 1911. — ГТБ, ценз. фонд № 54504.

№ 26 — Ермак Тимофеевич. Драма в 4 д., 7 карт. с прологом. Текст и музыка Агреновой-Славянской, 1904. — ГТБ, ценз. фонд № 51839.

№ 27 — Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь Н. А. Полевого. 1845. — ГТБ № 22255 (то же 1866, 1908, 1912, 1913).

№ 28 — Ермак Тимофеевич, или Завоевание Сибири. Большое драм. представление в 3 д. и 5 карт. 1896. — ГТБ, ценз. фонд № 37635 (то же 1869, 1900).

№ 29 — Еруслан Лазаревич, или Похищение Людмилы злым волшебником Черномором. 1880, — ГТБ, ценз. фонд № 3156.

№ 30 — Еруслан Лазаревич и злой волшебник Черномор, или Приключения и похождения храброго витязя. Древнерусская сказка. Соч. Е. А. Барановского. Для представления на Девичьем поле в Москве с 8 февраля 1887 г. в продолжение всей масленичной недели. — ГТБ, ценз. фонд № 46554.

№ 31 — Казак-запорожец, или Освобождение Украины от ига польского в 1654 году. 1866. — ГТБ, ценз. фонд № 10186 (не одобрено).

№ 32 — Казак и чорта не боится, или Корчма. Комедия в 1 д. Переведена Г. Вальберхом. Впервые представлена 15 июля 1813. — ГТБ, ценз. фонд № 6663.

№ 33 — Казак-стихотворец. Анекдотическая опера-водевиль в одном действии. — Соч. кн. А. А. Шаховского. — Спб., 1815. — ГТБ, ценз. фонд № 6804.

№ 34 — Комедия о царе Максимилиане, 1878. — ГТБ, ценз. фонд № 24710 (К представлению неудобна).

№ 35 — Лубочное действо о грозном царе Максимилиане, его непокорном сыне Адольфе и дерзком хане Мамае. Народная трагедия. Сост. И. А. Невзоровым на основании записей, сделанных в различных местностях России и напечатанных в Этнографическом

обозрении Имп. общества любителей археологии, естествознания и этнографии, 1911. — ГТБ, ценз. фонд № 42316.

№ 36 — Смерть Ермака Тимофеича покорителя Сибири. Драма в 3 д. и 7 к. с эпилогом. Сочинение А. Б. 1883. — ГТБ, ценз. фонд № 35260.

№ 37 — Смерть Ермака Тимофеича, покорителя царства Сибирского. Ист. событие в 5 д. 1897. — ГТБ, ценз. фонд № 46505.

№ 38 — Смерть за смерть. Драма из повести А. С. Пушкина «Дубровский» в 5 д. и 10 карт. Дм. Лобанова. — Спб., 1879. — ГТБ, ценз. фонд № 67108.

№ 39 — Смерть или позор. Драма в 5 д. и 6 к. второй половины XVIII столетия. — Соч. Н. В. Чиркина, 1897. — ГТБ, ценз. фонд № 29015 (ср. № 12).

№ 40 — Смерть или позор. Драма из жизни болгар под игом турок в 3 д. и 5 карт. — Соч. И. Л. Вадутова, 1903. — ГТБ, ценз. фонд № 52528.

№ 41 — Смерть Потемкина, смоленского помещика. Трагедия в 3 д. 1899. — ГТБ, ценз. фонд № 50836.

№ 42 — Старый гусар или паж Фридриха II. Опера-водевиль в 3 д. 1836. — ГТБ, ценз. фонд № 74908.

№ 43 — Стенька Разин. Оригинальная комическая опера в 3 д. Соч. Осетрова З. Б. Музыка Деккер-Шенка, 1889. — ГТБ, ценз. фонд № 26857 (К представлению признана неудобной).

№ 44 — Стенька Разин. Драматическая хроника в 11 карт. в стихах. — Соч. Навроцкий А. А. (Вроцкий Н. А.). — Спб., 1907. — ГТБ, ценз. фонд № 59380.

№ 45 — Стенька Разин. Драматическая быль в 2 карт., 1909. — ГТБ, ценз. фонд № 31559.

№ 46 — Стенька Разин, разбойник волжский. Драм. картины в 4 актах с хорами, песнями и плясками. Быль XVII века. — Соч. С. Любецкого, 1911. — ГТБ, ценз. фонд № 40311.

№ 47 — Стенька Разин и княжна. Оперетта-быль в 1 д. В. Ф. Леонидова (Квецинского). Муз. К. Ф. Кубач, 1916. — ГТБ, ценз. фонд № 35865.

№ 48 — Стенька Разин. Историческая драма в 5 д. и 9 к. в стихах. Навроцкого А. А. (Н. А. Вроцкого). — Спб., 1911. — ГТБ, ценз. фонд № 38923.

№ 49 — Царь Максимлиан. Большая драм. народная сцена в 7 карт. Из времени гонения христиан в Византии. Сюжет заимствован из сочинений Шекспира. Мушинского Н. б/г. — ГТБ, ценз. фонд № 45646.

№ 50 — Царь Максимилиан (святочная комедия). Вариант, записанный в Петербургской губ., в 1 д. Д. А. Травина, 1910. — ГТБ, ценз. фонд № 53647.

№ 51 — Царь Максемеян и его непокорный сын Адольфа. Сцена в 1 д. Инсценировка М. М. Томашевского, 1911. — ГТБ, ценз. фонд № 39226.

№ 52 — Эсаул волжских разбойников, или Невеста разбойника. Быль на Волге в 1 действии. Во-го. — ГТБ, ценз. фонд № 34848.

№ 53 — Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович. Русский народный водевиль в 1 д. — Соч. актера П. Григорьева 2-го. 1844. — ГТБ, ценз. фонд № 2403 (то же 1867, 1873, 1904 и др.).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Архив ВГПИ	— Архив кафедры русской литературы Вологодского государственного педагогического института.
Архив ИЭ	— Архив Института этнографии им. Н. М. Миклухо-Маклая АН СССР.
АН СССР	
Архив КФ МГУ	— Архив кафедры русского народного творчества Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.
Архив НГПИ	— Архив кафедры русской литературы Новгородского государственного педагогического института.
Архив ОГПИ	— Архив кафедры русской литературы Омского государственного педагогического института им. А. М. Горького.
Архив РГПИ	— Архив кафедры русской литературы Рязанского государственного педагогического института.
Архив СГУ	— Архив кафедры русской литературы Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского.
БК НИИ СО	— Бурятский комплексный научно-исследовательский институт Сибирского отделения АН СССР.
АН СССР	
ГБЛ	— Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина.
ГИМ	— Государственный Исторический музей.
ГЛМ	— Государственный Литературный музей.
ГМИИ	— Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
ГТБ	— Государственная театральная библиотека им. А. В. Луначарского.
ГЦТМ	— Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.
ОЛЕАЭ	— Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии.
ОЛЯ	— Отделение литературы и языка АН СССР.
ОРЯС	— Отделение русского языка и словесности Академии наук.
РГО	— Русское географическое общество.
РО ГМЭ	— Рукописный отдел Государственного музея этнографии.
РО ИРЛИ	— Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР.
РО ИЯЛИ КФ	— Рукописный отдел Института языка и литературы Казанского филиала АН СССР.
АН СССР	
РО НБ КГУ	— Рукописный отдел научной библиотеки Казанского государственного университета.
РО ПБСЩ	— Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
ЦГАЛИ	— Центральный государственный архив литературы и искусства СССР.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
I. Роль массового демократического искусства конца XVIII — начала XX в. в формировании народной драмы	15
Лубочные картинки и книги	16
Балаганные и общедоступные театры	30
Любительские народные театры и театры для народа	41
II. Идейно-эстетическая структура народной драмы	49
Сатирические драмы	57
«Лодка»	61
«Царь Максимилиан»	71
III. Сюжетно-композиционные типы народной драмы	83
IV. Функции песни в народной драме	103
V. Система персонажей	113
VI. Типы и строение речевых характеристик	124
Выходные монологи	126
Диалоги	138
VII. Стиль народной драмы	156
Церемониальный стиль	159
Событийный стиль	165
Лирический стиль	171
Комический стиль	174
Общие особенности стиля	184
Заключение	192
Литература	196
Приложение I	
Источники (сюжеты, типы, версии, варианты народных драм)	208
Приложение II	
Литературные, мемуарные и эпистолярные свидетельства о народной драме	221
Приложение III	
Лубочные и массовые издания	224
Приложение IV	
Пьесы для массовой сцены (балаганных и общедоступных театров)	228
Список сокращений	231