

С.В. Алпатов (МГУ)

НАРОДНАЯ ДРАМА: ПОЭТИКА КОММУНИКАТИВНОЙ НЕУДАЧИ

“Тоска, которая противоположна забыванию,
может быть определена как
избыток коммуникации с самим собой”

Хильда Томас¹

Вынесенная в эпиграф цитата может послужить камертоном и отправной точкой в размышлениях на заявленную тему. Однако прежде чем начинать рассуждение о природе коммуникации в фольклоре, следует определить, какого рода материал заключен нами в рамки термина *народная драма*. Сознывая всю небесспорность такого деления, мы выделяем в массиве форм фольклорного театра ядро и периферию. К ядерным формам принадлежит актерское драматическое действие с развернутыми сюжетами («Барин», «Лодка», «Царь Максимилиан»), на периферии оказываются формы кукольного театра, вертеп, драматические элементы ярмарочной культуры, игровые формы традиционного фольклора.

Осмысление народной драмы как особого типа социального общения в фольклорной среде, ставит вопросы, одновременно, и онтологического, и гносеологического порядка. **Гносеологический** аспект проблемы может быть сформулирован следующим образом: что движет зрителем фольклорного театра (в том числе, исследователем, находящимся на той же внешней по отношению к актеру и тексту позиции зрителя) — задачи полноценной коммуникации или эстетической игры. Иными словами, что происходит при восприятии феномена народной драмы — *постижение*, то есть извлечение из текста смыслов, объективно ему присущих, или *привнесение* в текст субъективного видения, смысловая игра с компонентами структуры, присвоение им собственных произвольных значений.

Данная альтернатива одушевляет два основных концептуальных метода культурологии второй половины двадцатого столетия — структурализм и деконструктивизм:

“Структурализм рассуждает об утерянной непосредственности, обращен к забытым истокам, к утраченному присутствию. Это грустный, ностальгически-виновный, руссоистский аспект понимания игры. Другой аспект — ницшеанское веселье, то есть утверждение мировой игры и невинности становления, утверждение мира непогрешимых знаков, лишенных истины и истоков, открытых для активной интерпретации... Первое стремится к расшифровке истины. Второе более не ищет истины, утверждает игру и пытается выйти за пределы гуманизма и человеческого”².

Кажущийся столь очевидным выбор невозможен, однако, ни в пользу поиска объективной истины, ни в пользу свободных интерпретаций. Жанровая жизнь явлений фольклорной культуры, особенно драматических, определяется именно этим неустранимым зиянием между смыслом, заложенным исполнителем и смыслом извлекаемым зрителем (исследователем). В перспективе предстоящего рассуждения это означает, в частности, то, что феномен народной драмы не равен сумме известных составляющих фольклорной традиции, и ограничивать его простым сравнением с другими формами народного искусства значит обеднять его смысл. Народная драма видится нам явлением культуры Нового времени, не только наследующим своим источникам, но и перерастающим их по форме и содержанию. Здесь мы целиком солидарны с мнением Н.И. Савушкиной о том, что “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”³. Как следствие, право и обязанность ученого, исследующего сложный и часто фрагментарный мир народного театра — достраивать едва намеченные связи, “сопрягать далековатые величины”.

С другой стороны, безусловно неоправданны произвольные соположения фактов, модернизация смысла без строгой аргументации, основанной на анализе формы и стиля драматического произведения (в том числе, таких существенных для дальнейшего рассуждения категорий поэтики, как тема, композиция сюжета и речевые приемы). Особенно неуместны в области традиционной народной культуры ученые игры, выводящие смысл фольклорных феноменов “за пределы человеческого”. Фольклор заведомо гуманистичен, и народная драма пытается на новом уровне синтезировать темы, идеи, образы и мотивы “человеческого, слишком человеческого”.

В плане **онтологии** феномена народной драмы *коммуникация* понимается нами вслед за К. Леви-Стросом и Р. Якобсоном⁴ максимально широко — как общение человека со всеми формами внешнего и внутреннего мира (в том числе, с собственной душой-совестью), связь с которыми осуществляется через словесные, поведенческие, эмоциональные и интеллектуальные реакции личности на вызовы окружающей действительности. Как следствие, понятия *успешности общения / коммуникативной неудачи* трактуется шире известных “постулатов Грайса”⁵, касающихся информационной эффективности и комфортности общения. С нашей точки зрения, удачная или неудачная коммуникация — событие не только речевого, но и жизненного ряда, определяющее как ход разговора, так и дальнейшее течение жизни говорящих.

Исторически решение коммуникативных задач взаимодействия человека с окружающим социумом и природным миром закреплено в фольклорной среде за обрядом: “ритуал был основной, наиболее яркой формой общественного бытия человека и главным воплощением человеческой способности к деятельности... ритуал сплачивает людей в социум, объединяет его, выявляет ценности, актуальные для коллектива”⁶. Коммуникативная ориентированность обряда наглядно проявляется в его диалогической структуре, обуславливающей “построение ритуального текста как ответа (или серии ответов) на некий вопрос”⁷. В свою очередь, диалогизм становится основополагающей категорией народной драмы.

Серьезность и полноценность реализуемых обрядом коммуникативных установок (знание о мире, эмоциональное и эстетическое проживание события, выстраивание поведенческих моделей) обусловлена тем, что “ритуал соприроден акту творения, воспроизводит его своей структурой и смыслом и заново возрождает то, что возникло в акте творения”⁸. Первоначальный инвариант вселенской драмы творения реализуется в последующих вариантах повседневного обрядового поведения, «сценариях» мифологического мировидения и мироощущения, идейные, образные и эмоциональные компоненты которых вошли в структуру фольклорной драмы: “Теория социального конструктивизма эмоций во многом справедлива, и такие понятия, как *harry* в английском, *тоска* в русском, *song* в ифалук, *атае* в японском, действительно содержат определенные «сценарии», на основании которых носитель языка может интерпретировать чувства и моделировать свои эмоции и отношения с другими людьми”⁹.

Являясь первичной формой социализации чувств и ментальных возможностей человека, ритуал скрывает в недрах собственных структур знаковые протосистемы отдельных искусств, включая фольклорный театр: “ритуал является единственным местом действительно всеобъемлющего синтеза форм и способов выразительности, образующих своего рода парад всех знаковых систем: естественный язык, язык жестов, мимика, пантомима, хореография, пение, музыка, цвет, запах и т.п.”¹⁰.

Фольклорная драма наследует не только формальное, но и содержательное, мировоззренческое богатство ритуала, реализует заложенные в нем предпосылки творческого, игрового начала, противоположного воспроизводящему, стабилизирующему, консервирующему компоненту обряда: “воспринимающее и воспринимаемое, актер и зритель, «содержание» и «форма» многократно меняются местами в акте ритуала, когда основные ценности данной модели мира разнообразно проверяются и взвешиваются, между прочим, и путем их ритуального развенчания, хаотизации, приведения к абсурду, к противоположному («дискредитация», снижение, осмеяние и т.п.)”¹¹.

Эволюция форм фольклора приводит к выделению драматического рода как особой позиции в жанровой системе именно противоположением игры обряду. Синкретические слитые в обряде “серьезное” (страшное) и “несерьезное” (смеховое) начала в перспективе формирования драмы размежевываются на трагедийный и комический планы ритуала: “ритуал совершается в экстремальных условиях, когда угрозы безопасности жизни и миру максимальны. Этому состоянию соответствует предельное возрастание негативных эмоций — беспокойство, тревога, угнетенность, печаль тоска, отчаяние, страх, ужас. Исходя из данности, ритуал приводит к некоему оптимальному состоянию. Ему сопутствует взрыв положительных эмоций — радость, восторг, чувство особой полноты переживания мира, свободы”¹².

Расходящиеся в истории мировой *литературной* драмы эмоциональные, концептуальные и образные ряды, в системе фольклорного театра не так отчетливо обособлены. Народная комедия “никогда не достигает полной от трагедии обособленности: это не самостоятельный род драмы вроде «Ревизора» и комедий Островского, а жанр пародийный, прислоненный к трагедии и устойчиво следующий за нею как ее пародия”¹³.

Причина указанного явления заключается не только в генетической близости фольклорной драмы обряду, но и в воспроизведении драмой на новом уровне и в новых условиях мировоззренческих посылок и коммуникативных установок ритуала. Фольклорный “комический план представлял собой познавательную категорию. Двухединный мир постоянно и во всем имел две колеи явлений, из которых одна пародировала другую. Солнце сопровождалось тенью, небо — землей, «суть» — призраком, и «целое» достигалось только присутствием этих двух различных начал... Пародия представляла собой гибристический аспект серьезного, во всех деталях «выворачивающий наизнанку» подлинность и неизменно сопровождающий как часть двучлена все настоящее. То, что было священо, имело свое сопровождение в своей же «тени» и «изнанке». Весь этот крупный мировоззрительный план, обратный и противительный, можно обозначить как план нарушительный и мнимый, в котором все формы совпадают с внешними формами подлинности, но не имеют ее истинной сути”¹⁴.

Новое по сравнению с ритуалом качество драматического жанра связано, прежде всего, с возникающей в фольклорной культуре оппозицией *актера* и *зрителя*, неведомой обрядовому хронотопу, в рамках которого все действующие лица собраны вместе и *внутри* действия. Участники обряда проживают ритуальное время как непосредственную часть собственной жизни:

“Или вот как у нас в Новый год. Ну перед самым-то рождеством у нас игры затевали. Девочек много, принесут в избу покойника, нарядают его и целуют его все в лицо. Кто не

забоиться поцеловать, тот замуж выйдет в новом году-то. А совсем молоденьких вечеровать не пускали, только по двадцать да и больше годков. И девки, и парни вместе. Посадили покойника к печи. А он стал отогреваться и приседать. Вот я подхожу к нему, хочу поцеловать-то, а у него глаза открылись, и тихо так он говорит: «Шутить-шутите, да губ у меня не обогреете». Все как закричат, а он садится ниже и на пол. Тут все бегом из избы, а ребята-то созорничали, давай девок за сарафаны снизу хватать, а все думают, что покойник держит. Другая так и обомрет. Ну а потом разгадали, что покойник согрелся, ничего, успокоились»¹⁵.

Актер в игре и зрители в восприятии также уподобляются героям действия, но, одновременно, и дистанцируются от них: «От играющего требуется и вхождение в определенную роль (перевоплощение), и выхождение, возвращение из нее (развоплощение), то есть особую важность приобретает для него установка на условность игровой ситуации»¹⁶. Имманентное остранение от воплощаемых на сцене образов создает почву для *рефлексии* участниками театрального действия своей собственной личности в зеркале драматического сюжета.

Что же составляет предмет это рефлексии? Позволим себе еще раз опереться на мысль Н.И. Савушкиной: «Сюжеты народных драм построены как цепь событий, возникающих в результате **намерений** персонажей... Намерения центрального персонажа обнаруживают его *противоречие* с другими, приводят к конфликтной ситуации»¹⁷.

Предваряя дальнейшее изложение, подчеркнем, что конфликты всех сюжетов фольклорной драмы носят коммуникативный характер. Так *спор*, ссора *Барина* с собственными крестьянами, старостой, трактирным слугой составляют коллизию одноименной народной комедии. Видимые его попытки наладить контакт с окружающими оканчиваются провалом, он оказывается в коммуникативной изоляции:

Барин.	Офонька-малый, подай стакан водки алой!
Офонька.	А где я тебе взял?
Барин.	Посмотри в поставе.
Офонька.	А черт ее там разве поставил?
Барин.	Посмотри в другом.
Офонька.	Я раз тридцать обежал кругом, но нет ее ни в одном...
Барин.	А как, староста, у моих крестьян хорош ли урожай хлеба?
Староста.	Да колос от колоса — не слышать человеческого голоса.
Барин.	Как, как?
Староста.	Колос на колосе — не протацишь человеческого волоса ¹⁸ .

В свою очередь, выходной монолог *Атамана* задает для этого персонажа тему тоскливого одиночества:

Леса мои, лесочки,
Кусты мои, кусточки
Все повыжженные, повырубленные,
Все друзья мои и товарищи

место в мире неизменно оканчивается поражением. Композиционный финал всех трех сюжетов сводится к коммуникативному провалу. Барин не преуспевает ни в расспросах, ни в распоряжениях:

- Батюшко-барин, позволь жениться!
 - Женись, Козельский!
 - Капочка-лапочка, полюби, пойдя замуж за меня!
 - Нет, не пойдя за Козельского-пьяницу!
 - Батюшко-барин, она нейдет за меня.
 - Убирайся, подлец, вон!
 - Не от меня вонь, а вы сами напакостили!
- Музыкант играет, и все пляшут*²³.

Сюжетный конфликт не разрешается сколько-нибудь позитивно, он снимается тем, что действие выходит за рамки сцены в реальную жизнь (совместная пляска актеров и зрителей).

Подобным же образом, финал «Лодки» не дает развязки затянувшимся в сюжете узлам. Если драма избирает вариант финала с сожженным поместьем, то легко мысленно достроить следующий эпизод: разбойники опять садятся в лодку, атаман снова велит есаулу смотреть вперед, впереди те же встречи и сюжетные реалии... Круг замыкается, образуя дурную бесконечность варьирующихся в частности тавтологий. Если же разбойникам, *как кажется*, удастся найти общий язык с Богатым баринном, то только тем же способом выхода за пределы драматического сюжета: «Образы богатого помещика и хозяина избы, в которой дается представление, в некоторых вариантах совмещаются:

- Рад ли ты нам?
- Как милым друзьям!

*Подымают хозяина дома на руки качают и поют. И пошла пляска, скачка и комедь*²⁴.

Любопытно, что и у «Царя Максимилиана» наряду с трагическим финалом (собственная смерть царя) есть аналогичное фарсовое «разрешение», а на самом деле — уничтожение конфликта:

«О боги, боги! Кого я лишился! Лишился я любезного моего сына Адольфа, палача Брамбеуса 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*)»²⁵.

Маркируя начало и конец действия стиливым, тематическим и заведомо пародийным перебоем, народная драма использует общефольклорный прием воссоздания и уничтожения «виртуальной» реальности действия. В сказке это зачины и концовки типа: «И я

там был мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало” или “Сказка вся — поцелуй гуся, а мало гуся, то и я нагнуся”. В былине это запевы и исходы, подобные следующему:

Сильные-могучие богатыри во Киеве;
Церковное пенье в Москве городе;
Славный звон во Нове-городе;
Сладки поцелуи Новолодожаночки;
Гладкие мхи к синю морю подошли;
Щельё-каменьё в Северной стороне;
Широкие подолы Олонецкие;
Дубяные сарафаны по Онеге реке;
Обо..... подолы по Моше реке;
Рипсоватые подолы Почезерочки;
Рядные сарафаны Кенозерочки;
Толстобрюхие молодки Лексимозерочки;
Малошальский поп до солдатов добр.
Дунай, Дунай,
Боле петь вперед не знай!²⁶

Однако в отличие от аналогичных сказочных и былинных концовок, в драме прием пародийного переключения стиля не просто возвращает зрителя к реальности, а оставляет заведомо незавершенным сюжет (в противовес обязательной исчерпанности и законченности эпического и прозаического сюжета). Тем самым, открытый финал оказывается дифференциальным жанровым критерием драматического произведения. Более того, финал драмы открыт не только для дальнейших умозрительных построений, всеобщая пляска в конце действия *экзистенциально* вовлекает зрителя в течение сюжета.

Повторим, что используя общие тематические блоки, сходные композиционные приемы и образные ряды фольклорная драма превращает все три сюжета («Барин», «Лодка», «Царь Максимилиан») в жанровыми и тематическими варианты одной фабулы, в центре которой герой, *безуспешно* пытающийся построить свой диалог с миром — *вплоть до смерти*.

Образ Смерти в явном виде присутствует в «Царе Максимилиане». Однако в скрытой форме мотивы смерти рассыпаны и в остальных сюжетах. В «Барине» смерть принимает обличье смеха: высмеивание барина констатирует его социальную смерть, а ведь только в этой социальной роли герой в сюжете и существует. В «Лодке» тема смерти проступает в самой ситуации плавания. Прежде всего, в общефольклорных ассоциациях реки, моря, водной преграды с *рубежом* этого и потустороннего миров, а также с *путем* в тот мир при наличии ладьи (характерного средства погребения-переправы).²⁷ Во-вторых, это частная ассоциация с *паломничеством* Василия Буслаева (ушкуйника, между делом собравшегося “душу спасти”) к *собственной смерти*. Далее это смутные символы-загадки,

снова расширяющие семантическую перспективу: *колода* — гроб; *черни* — “плоский берег с моря, вдали, когда еще мало что различается”²⁸.

Похоже, что коммуникативные неудачи преследуют героя не только в конкретных бытовых и социальных конфликтах. За неразрешенными частными проблемами скрываются глубинные вопросы: Зачем все то, чем живет герой? Что значат его устремления перед лицом смерти? Какой смысл видит он в своем существовании и какое оправдание находит себе?

Нежелание отвечать на эти коренные вопросы обуславливает невозможность для героя выстроить ответы и на сиюминутные требования жизни. Не в этом ли разгадка некоммуникабельности центральных персонажей. Не в этом ли причина их *мнимой глухоты* (а именно на этом приеме строятся ключевые диалоги «Барина» и «Лодки»). Барин не желает слышать о бедах в собственном хозяйстве, равно как и вызывающих (на диалог, на общение, на жизненную позицию) реплик слуги:

Барин. А на чем же я выеду?

Афонька. А я вас за волосья выведу.

Барин. Как, как?..

Афонька. А на почтовых и на бланковых.

Барин. А когда на почтовых и на бланковых, то подай мне деревенского старосту²⁹.

Атаман также отказывается слышать от Есаула про *колоду* и *черни*, предлагая лукавную замену на “воеводу” и “черти”. По вариантам, не желая ссоры с Богатым барином, Атаман добивается от того примирительного ответа:

— Рад ты нам, дорогим гостям?

— Как чертям!

— Как, как?

— Как милым друзьям.

— Ну, то-то же!³⁰

В нормальном общении прием повтора-переспроса используется для выяснения правильного варианта неточно услышанного слова: человек открыт общению, предлагает свой вариант, стремится узнать истину. “Повтор-переспрос — показатель контакта в диалоге: при хорошем понимании спрашивающий не вышагивает за семантическое поле говорящего. Повтор-переспрос в представлении говорящего это не похожее, а тоже самое слово... Все повторы-переспросы устроены как рифменная пара:

одеколон Гвардейский... — колонна гвардейцев?

продают цыпленка... — продается пленка?

видная... — медная?”³¹

В народной драме главные герои, наоборот, *играют* словами, подменяя их смысл. И Барин, и Атаман, и царь Максимилиан старательно избегают всякой возможности услышать *смертельную* для них правду, изо всех сил делают вид, что жизнь такова, какой они хотят ее видеть.

Способность народной драмы при видимой ее сюжетной неоформленности и тематической разорванности ставить нравственные проблемы такого масштаба связана, на наш взгляд, именно с фактором ее позднего сложения в системе традиционных фольклорных жанров.

Эволюция жанровых форм фольклора подразумевает, по мысли А.Н. Веселовского, эволюцию форм общественного сознания.³² В рамках обряда фольклорное сознание противопоставляет себя космосу («я» не равно вселенной). В жанре сказки мир природы противопоставляется миру культуры («я» не равно миру стихий, животных и растений). В историческом эпосе осознается оппозиция свой / чужой этнос («я» не равно всему человечеству). В лирических и лиро-эпических формах индивидуальное «я» противопоставляет себя семейным и общинным нормам поведения, мышления и чувствования.³³ В контексте изложенного жанровый удел фольклорной драмы — осмысление внутренних конфликтов человеческой личности («я» не равно самому себе).

Наследуя богатство накопленных традиционной культурой символических связей, тематических и образных ассоциаций, фольклорная драма может позволить себе, не проговаривая всего прямо и вслух, исподволь передать искомое содержание: среди авантюрных, комических и душещипательных мизансцен красной нитью провести тему личной ответственности человека за сделанный жизненный выбор, совершенные поступки и сказанное в диалоге с миром слово.

¹ *Леви-Строс К.* Деяния Асдиваля // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 76.

² *Ваништейн О.Б.* Деррида и Платон: деконструкция логоса // Мировое древо. 1992, № 1. С. 69 — 70.

³ *Савушкина Н.И.* Русская народная драма. М., 1988. С. 49.

⁴ О коммуникативных функциях языка — информативной, экспрессивной, конативной, фатической и эстетической — см.: *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: “за” и “против”. М., 1975. С. 193 — 231.

⁵ *Грайс Г.* Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. М., 1985. С. 213 — 237.

⁶ *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 16 — 18.

⁷ Там же. С. 10.

⁸ Там же. С. 15.

⁹ *Вежбицка А.* Толкование эмоциональных концептов / Вежбицка А. Язык. Культура. Познание. М., 1996. С. 343.

¹⁰ *Топоров В.Н.* Цит. соч. С. 18.

¹¹ Там же. С. 19.

¹² Там же. С. 17.

¹³ *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 171.

¹⁴ *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998. С. 345.

¹⁵ Архив кафедры фольклора МГУ. Вологодская обл., Верхояжский р — н. 1966. Тетр. 27, № 10.

-
- ¹⁶ *Ивлева Л.М.* Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб, 1998. С. 39 — 41.
- ¹⁷ *Савушкина Н.И.* Цит. соч. С. 84.
- ¹⁸ Фольклорный театр. М., 1988. С. 71 — 72, 89.
- ¹⁹ Там же. С. 91.
- ²⁰ *Савушкина Н.И.* Цит. соч. С. 55.
- ²¹ Фольклорный театр. С. 86.
- ²² Там же. С. 155.
- ²³ Там же. С. 77.
- ²⁴ *Савушкина Н.И.* Цит. соч. С. 65.
- ²⁵ Там же. С. 99.
- ²⁶ Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. М., 1861. Т. 1. № 194.
- ²⁷ *Анучин Д.Н.* Сани, ладя и кони как принадлежности похоронного обряда // Древности. Труды Московского Археологического общества. Т. 14. М., 1890. С. 81 — 226.
- ²⁸ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т.4, С. 595.
- ²⁹ Фольклорный театр. С. 72.
- ³⁰ Там же. С. 86.
- ³¹ *Шер Шер* Девичья фамилия рифмы // Проблемы фонетики. Вып.2. М., 1995. С. 119 — 134.
- ³² *Веселовский А.Н.* Из введения в историческую поэтику / Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 53.
- ³³ Аналогичные семантические структуры, противопоставляющие миры живой и неживой природы, природы и культуры, человеческого и животного, сакрального и профанного, коллективного и личного, выявляются на уровне языка — *Гамкрелидзе Т.Б., Иванов В.В.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т.2 Семантический словарь индоевропейского языка и культуры. Тб., 1984.