

НАРОДНАЯ РУССКАЯ ДРАМА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Изучение народной русской драмы¹ на протяжении полутора веков эволюционировало от собирания пьес к поискам литературных и исторических «протосюжетов», источников отдельных образов и элементов текста, позднее — к исследованию генетических и функциональных взаимоотношений обряда, игры и фольклорного театра. Однако, по справедливому замечанию Н.И.Савушкиной, мало кто из исследователей «интересовался драмой как целостным народным произведением, в котором ассимилировались, «сплавились» разные элементы, образовав новое художественное единство»².

В своих трудах по фольклорному театру Н.И. Савушкина рассматривала русскую народную драму как «устойчивую на всех художественных уровнях» поэтическую систему, жанровая специфика которой выделась ей в «широком использовании разнообразных идейно-эстетических традиций и новой комбинации чужих элементов, в своих системах обладающих разновеликой эстетической ценностью»³. Многослойная, открытая формально-стилевым взаимодействиям художественная структура народной драмы оказывается гибкой и динамичной в плане смысловых трансформаций: «практически любой герой, элемент каждого из сюжетов «опознаваемы» и в то же время неожиданны с своих сочетаниях, связях»⁴.

Размышляя над соотношением в произведениях фольклорного театра конкретно-исторического и вневременного, этноспецифичного и универсального Н.И.Савушкина приходила к выводу о том, что именно «сложная структура народной драмы призвана удовлетворить интерес к занимательному, необыкновенному, социально значимому и в то же время обыкновенному в общечеловеческом смысле»⁵.

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

Многими исследователями уже отмечались те или иные черты сходства русского фольклорного театра с европейскими театральными традициями. Это касалось, прежде всего, типологии драматических коллизий (героико-романтическая интрига, религиозные и социальные конфликты, бытовые комические сюжеты), а также набора основных действующих лиц: правитель и его подданные / господин и слуги; рыцарь-богатырь / воин (солдат, гусар, казак); разбойник / отверженный обществом герой; страдающая героиня; фарсовые «маски» лекаря, гробокопателя; аллегорические персоны Смерти, Марса, Венеры и т.п.⁶.

Значительное внимание было уделено общности приемов актерской игры (речевые, жестовые «клише») и постановочной техники (стереотипная композиция мизансцен, минимализм декораций и бутафории — как результат, символическая нагруженность детали).⁷

Анализ ключевых тем и мотивов фольклорной драмы выявил архетипическую связь сюжетов народного театра с топикой и символикой суда, судьбы (жизненной перспективы и жизненного итога), смерти-воскрешения.⁸ Повышенное внимание народной драмы к грани *жизнь / смерть* закономерно

сочетается с мотивами испытания, самоопределения и ответственности личности за сделанный выбор⁹.

Опираясь на указанную традицию сравнительных исследований, обратимся к менее изученным «схождениям» в драматической технике русского и европейского театра, таким как выходные монологи действующих лиц, диалоги персонажей, композиция сюжета и гиперсюжета народной драмы.

На обязательность выходного монолога (иногда заменяемого песней) как на средство самохарактеристики персонажа указывалось не раз.¹⁰ Вместе с тем, нераскрытыми остались следующие принципиальные моменты. Во-первых, самохарактеристика героя строится однообразным и весьма специфическим образом:

Барин. Здравствуйте, вся почтеннейшая публика!

За кого вы меня признаете:

За прынца прусского

Или за короля французского?

Не есть я прынец прусской,

Не есть я король французской,

Есть я потомственный гражданин,

Где имею 25 деревень и сел.

Там один дом не мой,

А то все чужие.¹¹

Царь Максимилиан.

Здравствуйте, все почтеннейшие господа,

Вот и я прибыл сюда,

За кого вы меня почитаете:

За царя ли пруссаго,

Или за короля французсаго?

Не есь я царь прусской,

Не есть я король французской,

Есь я сам грозный Максемьян...

Для кого этот трон построен?

Сяду я на трон и стану судить непокорного сына Адольфу!¹²

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

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

(песня)

Ты, позволь, позволь, хозяин,
В нову горницу взойти,
В нову горницу взойти,
Слово вымолвити.

(барин)

— Трактирщик новый!

— Что прикажешь, барин голый?¹³

(атаман)

— Эсаул!

— Атаман!¹⁴

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

— Сражайся!

— Защищайся!

— С жизнью прощайся!¹⁵

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

Барин. А на чем же я выведу?

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 старосту¹⁶.

Сравните финальный диалог Есаула и Богатого Мужика:

— Рад ты нам, дорогим гостям?

— Как чертям!

— Как, как?

— Как милым друзьям.

— Ну, то-то же!¹⁷

Формальная стереотипия диалога в народной драме наводит на мысль о стабильной семантике этого приема. Действительно, в контексте обозначенной выше ключевой темы народной драмы — *судьба человека* — коммуникативная стратегия главного героя выглядит отнюдь не случайной: ни Барин, ни Атаман, ни Царь Максимилиан не желают слышать и принимать то, что не соответствует их собственным ожиданиям и намерениям, и тем самым обрывают любые нити, связывающие их с миром. Общефольклорный прием «диалог (мнимо)глухих» становится в народной драме средством обозначить неадекватность жизненной позиции персонажа, особенно ярко выявляемую в ситуациях реального или мысленного соприкосновения со Смертью¹⁸.

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

Сказанное относится к плану *внешней* композиции сюжета, тогда как “приемы внутреннего построения пьесы подчинены основному принципу — смене контрастирующих тонов: пафоса и шутки”¹⁹. Так, например, один из вариантов пьесы «Шайка разбойников» полностью построен на чередовании серьезных сцен и их пародийного воспроизведения:

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

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

Атаман. Хороша твоя песня!

Гробокопатель. Батюшка атаман, позвольте
Мою любимую песню спеть.

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

Атаман. Хороша твоя песня!

А что, братцы, не пожалеть ли нам его молодости?

Гробокопатель. А что нонь за права?

Кто молод да хорош,
Тому и смерть хороша.

(Ударяет рыцаря топором в затылок. Рыцарь валится).²⁰

И наоборот, за шутовскими выходками и фарсовыми препирательствами Приклонского с атаманом следует трагическая сцена узнавания в пленнице, отданной ему в жены, собственной дочери.²¹

В трагифарсовом ключе решаются не только отдельные сцены. Чередование комического и трагического определяет внутренний ритм целых сюжетов. Характеризуя эволюцию народного театра в XX столетии, Н.Н.Велецкая особо подчеркивала тенденцию к трагифарсовой разработке основных сюжетных линий: “Раешный стиль, характерный для речи комических персонажей, переносится и в речь главных героев...обычный для народной драмы прием перестановки слов перемещается из комических сцен в серьезные”.²²

Более того, тяготение к гротескной подаче практически всех драматических коллизий становится основанием для возникновения контаминированных пьес. Существует несколько механизмов объединения сюжетов «Мнимый барин», «Лодка» и «Царь Максимилиан».²³ Наиболее простой случай — миграция из пьесы в пьесу отдельных мотивов, сюжетных ходов и персонажей. Яркий пример — эпизоды с участием Козельского, Приклонского и старика-гробокопателя в пьесах «Деревенский староста», «Шайка разбойников».²⁴

Более органичный вариант контаминации сохраняет в неприкосновенности внутреннюю структуру каждой пьесы, но соединяет их в единое драматическое действие. Таковы контаминации «Царя Максимилиана» с «Лодкой» на севере и с «Царем Иродом» на юге России. Н.И.Савушкина приводит свидетельство исполнителя о том, что “сразу за «Царем Максимилианом» всегда шла другая пьеса, он даже сомневается, другая ли, может быть, она — продолжение первой. Кто играл Максимилиана — теперь

становился атаманом, скороход — есаулом, остальные — разбойниками”.²⁵ В свою очередь, по наблюдениям Н.Н.Велецкой, “вариант широко известного игрища «Мнимый барин» входит во все записанные в Уреньском районе пьесы”.²⁶

Наиболее интересны те случаи сращения текстов, где объединение пьес перерастает рамки механической контаминации и образует мотивированное развертывание действия от одного сюжета к другому. Таковы варианты «Царя Максимилиана», в которых непослушание Адольфа мотивируется его причастностью к «волжской вольнице»:

Адольфа. Фу, Боже мой! На меня какая грусть-тоска напала!
Крымский посол. Эх, друг Адольфа! Пойдем на Волгу-реку
И там разгоним грусть-тоску!..

Царь Максимилиан. Где же ты по сие время скитался?
Адольфа. В красной лодочке катался,
С разбойниками знался.²⁷

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

Барин. Афонька-малый!
Афонька. Что прикажешь, барин пьяный!
Барин. Где же ты теперь находился?
Афонька. В овине сушился...
Барин. Где же ты спасался?
Афонька. На лодочке катался.
Барин. Кто у вас был за управителя?
Афонька. Руль.
Барин. Кто за набольшего?
Афонька. Мачта.
Барин. Кто же, наконец, был у вас за старшего?
Афонька. Атаман.
Барин. Давно бы так и говорил, болван. А можно его видеть?
Афонька. Можно, да осторожно.
(Песня. Выход атамана).²⁸

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

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

б) эксплицитный переход от сюжета к сюжету, от роли к роли создает ситуацию, в которой из-за маски персонажа на мгновение выступает лицо актера, точно также, как это происходит в начале спектакля (см. выше «Ты позволь, позволь, хозяин...») и в его финале:

Скороход. Вот, почтеннейшая публика,
Занавеска закрывается,
И приставленья все кончается,

А ахтерам с вас на чай полагается.²⁹;

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

Царь Максимилиан.

О боги, боги! Кого я лишился! Лишился я любезного моего сына Адольфа, палача Брамбеуса и притом же града защитника Аники-воина. А вы, друзья, хоть бы меня повеселили. Спойте мою любимую песню: «Уж вы сени, мои сени» (*Под эту песню нужно плясать*)³⁰.

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

Принципиально важно, что анализируемым механизмам народной драмы находятся прямые соответствия в принципах сюжетосложения, стилистике, актерской и постановочной технике русского придворного, школьного и любительского театра XVII — XVIII веков.

Так же, как и в народном театре, появление нового персонажа на сцене (короля, рыцаря, лекаря, шута) маркировано выходным монологом:

Аз Гишпанский король славны
И всему миру и везде именем явны.
На главе возложена сия корона,
Сей же скипетр — от всех врагов оборона...³¹

Здравствуйте, господа!
Я приехал из Франции суда.
Я добры лекар и хороши обтекарь...³²

Аз есмь князь Иефай Галаатский тако нареченный,
Славою и величеством отвсюду почтенный:
Многие грады нам вся покоренны,
А и протчии нами будут по плененны.
Невем от радости, что ныне вещати.
Идите, воины, послов семо призвати...³³

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

Лупп. Димитрия воеводы жильё посетите
Со всяким доволством от хлеба вкусите.
Глухий. Кто песенку велит, возопите?
Омеля. Вот нас зовет кушать.
Глухий. Евот-то, песенки нашей он хочет послушать.
Жолоб. Зовет нас Димитрий.
Глухий. Кто таков хитрый?³⁴

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

Максимиан. Будеш ли, Димитрие, рад, идем к тебе в гости?

Димитрие. Рад всем сердцем, приемлю без всякия злости.³⁵

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

Едва ли не самый яркий пример построения *всего* сюжета на контрапункте комических и драматических сцен, на контрасте высоких и фарсовых образов, на рифмах-каламбурах слов, сцен, событий являет собой «Иудифь». Так последний акт пьесы открывается репликой Олоферна: «В три дни граду тому или в руках наших конечно быти, или мне, Олоферну, сию главу на плечах не носити».³⁶ Затем действие переносится в стан иудейский, где устраивается шутовская казнь над захваченным в плен вавилонским «Фальстафом» — Сусакимом.

Сусаким прощается с жизнью:

“Прости, чюдный и изрядный свет честной!.. Молю у тебе, благородный свете, невелми печалтеса о моем скором умерщвлении, останутся еще многие воры и злодеи по смерти моей...Простите мя, пять мои братия! Аще же ныне и не творите мне провождения, однако же и вы вскоре сицевым путем пойдете!... Прости сто тысящю глава моя, яже от телеси моего отлучающася! Будеши изрядная потеха к детцкому игранию...

(зде Сусакима о землю ударят, и бьют по ногам, и лисьим хвостом по шею вместо меча удара... и отступят со смехом...и со страху паки, встав, речет)

Яко же надо мною ныне творитца, не ведаю. Аз подлинно слышу, что от мене живот отступил. Токмо еще мнится ми, яко несколько света помню. Зде мои чулки и башмаки. Тамо лежит моя шляпа, зде мой кафтан и штаны. Токмо того не знаю, где глава моя. О вы господа! Аще кто от вас из любви и приятства мою главу скрыл, и я того покорно без шляпы прошу и молю, чтоб мне он возвратил”.³⁷

Трагедия шутовской казни рядового Сусакима оказывается зеркальным прообразом фарсовой гибели воеводы Олоферна:

Иудиф. Абра! Се возьми главу сию мучителскую, пред нею же вся Июдея страшилася.

Абра. Ох! Таковому храброму воину главу отсекла! Что же тот убогий человек скажет, егда пробудится, а Иудиф з главою его ушла?³⁸

Подобная многоуровневая проработка внутренней структуры отдельных пьес закономерно подготавливает восприятие всего сюжетного пространства русского театра XVII — XVIII столетий как единого и взаимопроницаемого. Так синопсис к пьесе «Стефанотокос» гласит: “...и хотя Надежда обещала Верности, что Стефанотокос не лишится своего наследного престола, обаче от Злобы и Зависти гонима Верность, Лукавством прелщенна, помысли соединитися врагом; но Совестию избличенна и надеждою водима приходит к позорищу, на нем же, **како Аман, на иудейский род наветуяй, погибе** — *видевше*, ищет Стефанотокоса, чтоб возвести его на родительский престол”.³⁹ Подчеркнем несколько моментов. Во-первых, в новосозданную пьесу вставлены кульминационные сцены уже хорошо известной актерам и публике драмы «Есфирь». Во-вторых, герои основной пьесы на время становятся зрителями

пьесы встроеной. В-третьих, дальнейшие действия персонажей и направление развития сюжета «Стефанотокоса» определяются восприятием увиденного.

Примеры соответствий фольклорной и любительской драматургической техники можно было бы множить и множить, важнее другое: выявленное сходство позволяет поставить вопрос о едином гиперсюжете — *судьба человека* — для всего русского театра XVII — XVIII веков. Серьезным аргументом в пользу такого суждения служат высказывания драматургов и зрителей той эпохи, осмыслявших человеческую жизнь, а равно и историю всего мира как «божественную комедию», «феатрон, или позор исторический».⁴⁰

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

Здравствуйте благородные господа

А я пред вами имею почтение всегда.

Каким вы меня чаете,

Русским или немецким признаваете?

Нет-ста, я — Гарлитин российский...⁴¹

Во другом случае шут вообще вытесняет персонажей основных сюжетных линий: «В основе комедии «Принц Пикельгяринг или Жоделет, самый свой тюрьмовый заключник» лежит комедия младшего Корнеля «Le geolier de soi meme ou Jodelet prince» (1657), сюжет которой заимствован из знаменитой комедии Кальдерона «El Alcaide de si mismo». Некоторые сцены Принца-Пикельгяринга почти дословно сходны с соответствующими им в пьесе Корнеля; но непременные лица ложно-классической комедии — наперсницы — исчезли; рыцарская личность принца Фредерика отступила со своей романтической страстью на последний план, истинным героем пьесы выдвинулся шут, Пикельгеринг».⁴²

Подобная игра сюжетной перспективой характерна не только для русского, но и для большинства национальных театров Центральной и Восточной Европы, в равной мере находящихся на стадии становления. Пьесы польских драматургов П.Барыки и Я.Гулевича «Мужик — король» построены на тех же коллизиях «шут / король», «принц / нищий».⁴³ Целая эпоха австрийского театра 1705 — 1806 гг. проходит под знаком шутовских персон Гансвурста — Бернадона — Касперля. При этом известнейшие сюжеты о докторе Фаусте, Дон Жуане и т.п. оказываются лишь «общей канвой, по которой в разных обличьях шил свои узоры австрийский Гансвурст».⁴⁴ И действительно, названия пьес говорят сами за себя: «Тридцать три плутовства Бернадона», «Любовная история из жизни Касперля, выступающего в шести образах».

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

Отсутствие выходных монологов в «Гамлете» — «минус-прием»⁴⁵. Для Шекспира они неприемлимы ни смыслово, ни композиционно. Единственный выходной монолог звучит в сцене у могилы Офелии. В ответ на «театральный» плач Лаэрта:

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

Гамлет (*выступая вперед*)

Кто тут горюет
Так выпренок? Чей жалобы раскат
В движенье останавливает звезды,
Как зрителей? К его услугам я,
Принц Гамлет Датский.⁴⁶

В отличие от монологов «диалоги глухих» — базовый прием и сердцевина психологической интриги «Гамлета». Достаточно вспомнить диалоги Гамлета с Полонием, Розенкранцем и Гильденстерном, Озриком, могильщиком, Горацио и Марцеллом⁴⁷, чтобы стало очевидно: считая себя умниками и прикидываясь безумными, герои не слышат и не хотят слышать правду друг от друга, перетолковывая сказанное прямо и, наоборот, «в лоб» понимая метафоры:

Полоний. Не уйти ли подальше с открытого воздуха милорд?
Гамлет. Куда, в могилу?⁴⁸

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

То, что «Гамлет» — магистральный сюжет европейского театра⁴⁹ и его содержание больше почитываемой горизонтально строка за строкой, эпизод за эпизодом истории о злоключениях принца Датского, осознается всеми. Однако раскрыть и, более того, реализовать этот потенциал в формах самого театра удалось лишь Тому Стоппарду в пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».⁵⁰ Не меняя ни сюжета, ни словесной ткани шекспировского текста, Стоппард достроил пьесу с точки зрения соседнего героя из полукруга стоящих за тронном.

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

Гильденстерн. По счастью, наше счастье не чрезмерно.
Мы не верхи на колпаке Фортуны.⁵¹

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

Розенкранц. Предрассветный сумрак — и этот человек. Стоящий в седле, колотит в ставни — жуткий шум — в чем дело — откройте — и потом он назвал нас по имени ... Это было что-то срочное. Высочайшая воля — дескать,

таков приказ, никаких распросов — свет в конюшне — седло, ноги в руки... жуткая скачка — но мы исполняли наш долг. Ужасно если мы опоздали.

Гильденстерн. Опоздали — куда?

Розенкранц. Откуда я знаю? Мы же еще не там.

Гильденстерн. Тогда что мы делаем тут?⁵²

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

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

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

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

Актер. Вы Розенкранц и Гильденстерн. Этого достаточно.

Гильденстерн. Наши имена выкрикнутые на каком-то рассвете... распоряжения...приказы...должно быть, был момент, когда мы могли сказать — нет. Ладно в следующий раз мы будем умнее...⁵³

Думается, что именно в свете стоппардовского взгляда на «Гамлета» (и стоящего за ним фольклорного видения драматического сюжета) обретают смысл финал и эпилог самой шекспировской пьесы: если каждый персонаж пьесы — ее главный герой, то финал «Гамлета» (как и финал «Лодки», и «Царя Максимилиана») перестает быть бессмысленной горой трупов, а обещание Горацио рассказать, *как все было*, перестает быть посулом сказки про белого бычка, но залогом иной истории, чем та, которую мы только что видели.⁵⁴

Более трех столетий разделяет Шекспира и Стоппарда, однако их творчество принадлежит единой и непрерывно развивающейся европейской театральной традиции. Шекспировскому тезису «Весь мир — театр» наследует формула П.Кальдерона «Жизнь есть сон», ставшая архетипом новоевропейской культуры. Мольеровский Сганарель, кочуя из сюжета в сюжет, из комедии в трагедию и наоборот, синтезирует знакомый образ слуги — тени своего господина («Дон Жуан»), «доброего лекаря и хорошого обтекаря» («Лекарь поневоле»), незадачливого жениха и своего рода «голового барина» («Брак поневоле»).

В свете намеченной перспективы⁵⁵ возможности изучения как генетических связей, так и типологических отношений русской народной драмы и европейского театра далеко не исчерпаны. Вместе с тем, магистральный сюжет театральной культуры Нового времени намечен, как кажется, верно и достаточно отчетливо:

“Сравнение жизни с судьбой есть сравнение своей судьбы с Судьбой вообще... За чисто «художественными» заданиями пьесы все время ощущается философский интерес к Судьбе, к ее игре, к тому, как ее результаты раскрываются в жизни людей, к вопросу о доле человеческого участия в этой игре, к проблеме свободы воли и к идее и практике спасения”.⁵⁶

¹ В настоящей статье рассматриваются стержневые сюжеты русского фольклорного театра, обозначаемые традиционно как «Мнимый барин», «Лодка», «Царь Максимилиан».

² Н.И.Савушкина Русская народная драма XIX — начала XX века как явление фольклорного искусства. Дисс. д.ф.н. М., 1982. С. 76.

³ Там же. С.136.

⁴ Н.И.Савушкина Русская народная драма. М., 1988. С.49.

⁵ Там же. С.54.

⁶ См. подробнее: П.О.Морозов История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1883; В.Д.Кузьмина Русский демократический театр XVIII века. М., 1958; В.Н.Всеволодский-Гернгросс Русская устная народная драма. М., 1959.

⁷ П.Г.Богатырев Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин — Петроград. 1923; Л.Уорнер О фольклорном происхождении некоторых эпизодов народной драмы «Царь Максимилиан» и ее сходстве с народным театром Англии // Советская этнография. 1973. № 5. С. 51 — 59.

⁸ См. указанную статью Л.Уорнер (с. 54 — 55), а также монографию И.П.Уваровой, В.И.Новацкого «И плывет лодка...» М., 1993. Ср. символические аналогии *корабля, человека, дома и гроба* в фольклоре поморов — Ю.А.Давыдова Корабль в мифологической картине мира (на материале поморского промыслового фольклора) // Художественный мир традиционной культуры. М., 2001. С. 125 — 132.

⁹ М.Б.Плюханова О национальных средствах самоопределения личности: самосакрализация, самосожжение, плавание на корабле // Из истории русской культуры. Т. 3 (XVII — начало XVIII века). М., 1996. С. 445 — 452.

¹⁰ “Выходной монолог является важнейшим компонентом структуры образа русских пьес придворного и школьного театра, вертепных пьес и сцен ряжения. Народная драма использовала эти традиции...” — Савушкина, 1988. С. 126. Ср. Уорнер. С. 53.

¹¹ Фольклорный театр. Сост. Н.И.Савушкина и А.Ф.Некрылова. М., 1988. С. 71.

¹² Н.Е.Ончуков Северные народные драмы. СПб., 1911. С. 49.

¹³ Фольклорный театр. С.87.

¹⁴ Там же. С.81.

¹⁵ Там же. С.187.

¹⁶ Там же. С. 72.

¹⁷ Там же. С. 86.

¹⁸ См. подробнее С.В.Алпатов Народная драма: поэтика коммуникативной неудачи // Традиционная культура. 2001. № 1(3). С. 56 — 61.

¹⁹ В.Ю.Крупянская Народная драма «Лодка» (генезис и литературная история) // Славянский фольклор. М., 1972. С. 289.

²⁰ Ончуков. С. 106 — 107.

²¹ Там же. С. 96.

²² Н.Н.Велецкая О позднем этапе истории русской народной драмы // Советская этнография. 1963. № 5. С. 29.

²³ Возможные варианты соединения сюжетов представлены в приложении к монографии Н.И.Савушкиной «Русская народная драма». С. 208 — 220.

²⁴ Фольклорный театр. С. 76 — 77, 103 — 107.

²⁵ Савушкина, 1982. С. 77.

²⁶ Велецкая. С. 30.

²⁷ Ончуков. С. 3, 7.

²⁸ Фольклорный театр. С.90 — 91. Ср. также вариант, опубликованный в сборнике «Фольклор на родине Д.Н.Мамина-Сибиряка». Свердловск, 1967. С. 189 — 194.

²⁹ Савушкина, 1988. С. 97.

³⁰ Там же. С. 99.

³¹ «Действие о короле Гишпанском» // Пьесы любительских театров. М., 1976. С.56.

³² «Интермедии о Гаере» // Там же. С. 714.

-
- ³³ «Действо о князе Иефае Галаатском» // Пьесы столичных и провинциальных театров. М., 1975. С. 93.
- ³⁴ «Венец Димитрию» // Там же. С. 72 — 73.
- ³⁵ Там же. С. 75.
- ³⁶ Первые пьесы русского театра. М., 1972. С. 427.
- ³⁷ Там же. С. 439 — 442. Попутно отметим разрушающий сценическую иллюзию прием прямого обращения персонажа к публике.
- ³⁸ Там же. С. 451.
- ³⁹ Пьесы столичных и провинциальных театров. С. 413.
- ⁴⁰ См. подробнее А.Н.Робинсон Первый русский театр как явление европейской культуры // Новые черты в русской литературе и искусстве XVII века. М., 1976. С. 9 — 10; О.А.Державина, А.С.Демин, А.Н.Робинсон Появление театра и драматургии в России в XVII в. // Первые пьесы русского театра. М., 1972. С. 49 — 50.
- ⁴¹ Пьесы любительских театров. С. 749.
- ⁴² Н.С.Тихонравов Русские драматические произведения 1672 — 1725 годов. Т. 1. СПб., 1874. С. XXXV — XXXVI.
- ⁴³ Л.А.Софронова Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в. М., 1981. С. 58.
- ⁴⁴ Т.А.Путинцева Проблемы австрийского театра в его связях с театром венгров и славян (конец XVIII — начало XIX в.) // Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII — XIX вв. М., 1976. С. 269.
- ⁴⁵ То, что Шекспиру этот прием известен и именно как элемент фольклорного театра, хорошо показывает комедия «Сон в летнюю ночь», в которой Шекспир *пародирует* выходные монологи актеров-ремесленников.
- ⁴⁶ В.Шекспир Трагедии. М., 1968. С. 231.
- ⁴⁷ Уже в I акте, из уст друга Гамлет слышит: «Все это вихрь бессвязных слов, милорд». — Там же. С. 152.
- ⁴⁸ Там же. С. 165.
- ⁴⁹ См. подробнее Л.Е.Пинский Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.
- ⁵⁰ Том Стоппард «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (пер. И.Бродского) // Иностранная литература. 1990. № 4. С. 83 — 135.
- ⁵¹ Шекспир. С.166.
- ⁵² Стоппард. С. 87.
- ⁵³ Там же. С. 133.
- ⁵⁴ Неслучайно И.Бродский переводивший пьесу Т.Стоппарда, перевел также поэму Хаима Плуцка «Горацио» // И.Бродский «Бог сохраняет все...» М., 1992. С. 249 — 259.
- ⁵⁵ См. также оставшиеся вне фокуса настоящей статьи пьесы Дж.Б.Пристли «Опасный поворот», «Время и семья Конвей», комедию М.Фрейна «Туда-сюда четыре раза» («Шум за сценой»), драму Ф.Дюрренмата «Физики», а также «Ревизор» Н.В.Гоголя.
- ⁵⁶ В.Н.Топоров Древнеиндийская драма Шудраки «Глиняная повозка». М., 1998. С. 313.