

Феоктистова Светлана Сергеевна

**ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕАТРА**

Специальность 10.01.09. – Фольклористика

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва

2009

Работа выполнена на кафедре Русского устного народного творчества Филологического факультета Московского Государственного Университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель	кандидат филологических наук Алпатов Сергей Викторович
Официальные оппоненты	доктор филологических наук, профессор Зуева Татьяна Васильевна Московский Педагогический Государственный Университет кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Сорокина Светлана Павловна Институт Мировой Литературы им. А. М. Горького Российской Академии Наук
Ведущая организация	Московский Городской Педагогический Университет

Защита состоится 10 февраля 2010 г. на заседании Диссертационного совета Д 501. 001. 26 в Московском Государственном Университете имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991, г. Москва, МГУ, Ленинские горы, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке филологического факультета МГУ.

Автореферат разослан \_\_\_\_\_ г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат филологических наук, доцент

А.Б. Креницын

**Предметом исследования** стал женский образ в русском фольклорном театре. Исследуемая тема разрабатывалась преимущественно на материале актерской драмы и кукольных представлений (театр Петрушки, вертеп), кроме того, привлекались тексты других жанровых разновидностей фольклорного театра (раек, прибаутки балаганных и карусельных зазывал, медвежья потеха).

Основной корпус текстов исследования составили: классические дореволюционные собрания фольклорной драмы<sup>1</sup>, научные публикации пьес народного театра в серийных сборниках и фольклористической периодике<sup>2</sup>, материалы фольклорных экспедиций из архивов кафедры фольклора МГУ им. М.В. Ломоносова, Рукописного отдела ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), Института истории, этнографии и фольклора АН Республики Беларусь.

**Актуальность темы** исследования обусловлена, с одной стороны, недостаточной изученностью всего круга женских персонажей фольклорного театра, а с другой – их специфичностью. В силу выраженной социальной тематики пьес фольклорного театра главными действующими лицами оказываются персонажи-мужчины, действиями которых организуется драматический сюжет, что объясняет сфокусированность основного внимания предшествующих исследователей именно на этих образах. Однако женский образ в большей степени, нежели мужской, отражает специфику фольклорного театра как синтетического жанрового явления, сочетая в себе разнородные художественные элементы и установки, транслируя традиционные и приобретенные ценности, демонстрируя порой противоречащие друг другу поведенческие модели.

### **Цель и задачи исследования**

Цель исследования — показать динамическое сосуществование и многоуровневое взаимодействие различных типов женских образов фольклорной

---

<sup>1</sup> Н.Е. Ончуков Северные народные драмы. СПб., 1911; Н.Н. Виноградов Народная драма «Царь Максимилиан» // Сборник ОРЯС АН, том XIX. СПб., 1914 и др.

<sup>2</sup> Русская народная драма XVII – XX вв. Сост. П.Н. Берков. М., 1953; Народный театр. Сост. А.Ф. Некрылова и Н.И. Савушкина. М., 1991; Савушкина Н.И. Новые записи народной драмы в Сибири // Фольклор и

драмы, обусловленное разной идейной, стилевой и функциональной природой источников народной драмы, с одной стороны, и жанровой спецификой пьес народной театра, с другой. В связи с поставленными целями сформулированы следующие задачи: описание и систематизация женских образов русского фольклорного театра; выявление поэтических механизмов создания образа женщины в фольклорном театре; определение фольклорных и нефольклорных источников установленных типов женских образов; сопоставление описанных женских типов русского фольклорного театра со стереотипными образами женщин в фольклорных и нефольклорных жанрах и выявление механизмов трансформации образов-«источников» в художественные образы народной драмы.

### **Научная новизна работы**

Настоящая работа представляет собой первое научное исследование, сделавшее женские образы фольклорного театра предметом специального комплексного изучения.

### **Методология работы**

При изучении женских образов фольклорного театра в рамках настоящей работы был применен комплексный подход, использующий фундаментальные филологические методы анализа и интерпретации фольклорного текста, методы сопоставительного изучения произведений фольклора, литературы и массовой городской культуры в сочетании с методиками анализа этнографического и историко-культурного контекста.

### **Теоретическая и практическая значимость работы**

Результаты проведенного комплексного исследования женских персонажей фольклорного театра могут быть использованы в фольклористических, театроведческих, культурологических (социологических, гендерных) исследованиях, при обновлении разделов общих курсов по фольклору и истории

русской литературы XVIII – XIX веков, при разработке спецкурсов по фольклорному театру и массовой городской культуре Нового времени.

### **Апробация результатов исследования**

По теме диссертации были сделаны доклады на Ломоносовских чтениях 2006 и 2007 гг. (МГУ имени М.В. Ломоносова) и международной научной конференции «Российская славистическая фольклористика: пути развития и исследовательские перспективы», посвященной памяти Н.И. Кравцова (Москва 2006 г.). Содержание диссертации отражено в 5 публикациях.

### **Структура работы**

Каждому из выделенных в ходе исследования типов женских образов («Старуха», «Пахомиха», «Матрена Ивановна», «Наташа / Лариза», «Венера», «Смерть-баба») соответствует самостоятельная глава основной части. Результаты анализа определенного женского типа обобщаются в конце главы. Работа снабжена теоретическим Введением, итоговым Заключением и Библиографией (более 170 наименований).

Во **Введении** рассматриваются особенности народного театра как совокупности жанровых форм фольклорной традиции и, одновременно, как культурного явления Нового времени, что позволяет определить специфику его художественной образности.

В историографическом разделе Введения проводится обзор исследований, посвященных диахронному и синхронному аспектам изучения фольклорного театра. Рассмотрение концепций, посвященных стадияльно-типологическим отношениям и генетическим связям обряда, необрядового игрового фольклора и фольклорного театра демонстрирует сложность и неоднонаправленность процесса развития жанровой системы русского фольклора. Самостоятельная часть введения посвящена проблемам взаимодействия фольклорного театра с формами городской демократической культуры (в особенности, с любительским театром).

С точки зрения синхронного бытования разностадиальных и полифункциональных форм фольклорного театра основное внимание было

уделено общим для всей художественной системы народной драмы принципам изображения персонажа (героя, человека).

Принципы изучения женских образов народного театра как интегрального аспекта изучения образа человека в фольклоре были сформулированы нами с опорой на предшествующие исследования данной проблематики в фольклористике, этнолингвистике, культурной антропологии (Т.А. Бернштам, М.А. Дмитриевская, С.Е. Никитина, Т.В. Зуева, Г.И. Кабакова, Н.В. Новиков, Е.М. Мелетинский, Н.А. Криничная, О.А. Черепанова и др.).

Женские образы народной драмы рассматриваются в контексте «женского мира» фольклорного театра, который характеризуется целым рядом художественных элементов и категорий, систематизированных нами в единую концептуальную парадигму (*имя, половозрастной и социальный статус, внешность, чувства, поведенческие модели, стереотипные жесты, характерные атрибуты, самохарактеристика и характеристика, исходящая от других персонажей, ролевая характеристика и связанные с персонажем абстрактные категории*), на основе которой проводилось аналитическое описание женских образов пьес народной драмы, их классификация по типам и изложение материала в главах Основной части.

**Первая глава** посвящена образу Старухи / Бабы в фольклорном театре. Старуха, как правило, выступает в паре со Стариком; вместе они воспроизводят (в комическом ключе) традиционную семейную модель «муж – жена». Старуха всегда в подчиненной позиции – она всюду следует за мужем и охотно или неохотно выполняет его указания, препирается или жалуется. Несамостоятельность персонажа усиливается глухотой, глупостью, неумелостью и некрасивостью. Такой образ Старухи стереотипен: по своей смысловой структуре и сюжетной роли он совпадает с аналогичными фарсовыми персонажами игр ряженых, бытовой сказки и лубочных листов.

Образ Старухи как парного персонажа представляет собой антипример жены-хозяйки. Образ скромной хозяйки фольклорному театру в принципе не органичен: он заключен в песенные рамки как некое напоминание о

традиционных женских ролевых стандартах, не вполне уместных для художественного мира фольклорной драмы. Таким образом, Старуха / Баба в фольклорном театре вписана в рамки традиционного семейного уклада, но далека от исконной роли доброй хозяйки.

Старуха как самостоятельный (непарный) персонаж охарактеризована иначе. В драме «Как француз Москву брал» она прогоняет Наполеона, грозя ему вилами. С одной стороны, в таком образе можно видеть фарсовый прием (неможное оказывается сильнее, чем самоуверенный завоеватель). С другой стороны, на архетипическом уровне самостоятельная, деятельная Старуха связывается со смертью, что подкрепляется такими часто встречающимися в фольклорных пьесах сравнениями, как «черт», «сатана», «Баба-Яга». Такая интерпретация образа Старухи / Бабы дополнительно аргументируется в заключительной главе работы, посвященной образу Смерти-бабы.

Во **второй** главе рассматривается женский тип Невесты / Молодой жены, который в фольклорном театре олицетворяет Пахомиха и однотипные с ней героини, охарактеризованные как неумехи, негодные невесты и жены. Неумелость и неверность – негативные качества для традиционного сообщества (в этом отношении важно подчеркнуть сходство с образом Старухи, являющим собой «антипример» бабы). Образ же послушной, хозяйственной, то есть «правильной» жены и невесты в фольклорном театре прорисован неярко (так, скромной невесте Параше в одноименной пьесе принадлежит всего одна реплика).

При исследовании возможных источников данного женского типа в традиционном фольклоре нашлись точные соответствия образу неумелой невесты / молодой жены в молодежной игре. Однако при всех совпадениях, игра противопоставляет неумелой невесте будущий статус молодой жены, обученной социумом и собственным опытом замужней жизни, тогда как в фольклорном театре молодая жена сулит только несчастья.

Таким образом, специфика рассматриваемого женского типа фольклорного театра заключается в присущей ему «деструктивной динамике»: Пахомиха из

неумелой невесты становится неверной женой. Такая логика развития персонажа не характерна для игрового фольклора, к которому непосредственно восходит драма «Пахомушка». Нарушение традиционной динамики (неумелая невеста → хозяйственная и верная молодая жена), свидетельствует о создании в рамках фольклорной пьесы *художественного* образа неверной жены, побуждающего зрителя к рефлексии таких категорий, как женская доля, счастье, свобода, индивидуальный выбор.

Осмысление названных категорий происходило не только в рамках фольклорного театра, но и в традиционных фольклорных жанрах сказки, пословицы, необрядовой лирики, игрового фольклора; подобная рефлексия сопровождала и свадебный обряд нового времени. Разница изображения, пафоса и оценки при разработке общего мотива свободного выбора брачного партнера и ассоциативно связанного с ним топоса допустимости / недопустимости женской измены определяется разностью художественных и прагматических задач, решаемых каждым из рассмотренных жанров: обряд, сказка и пословица формулируют и дидактически удерживают социальную норму; лирика, игра и фольклорный театр норму обыгрывают, тем самым раздвигая (если не разрушая) ее границы.

Таким образом, персонажи, относимые к женскому типу Пахомихи, если и не выделяются принципиально из ряда параллельных образов песенного фольклора, бытовой сказки, пословицы и молодежных игр, тем не менее, будучи частью новой художественной системы, они служат актуализации традиционных моделей с целью их переосмысления.

В **третьей главе** анализируется образ Матрены / Маланьи Ивановны, невесты или подруги Петрушки. Она олицетворяет собой актуальный для эпохи тип девушки, приехавшей из деревни в столицу и приобщившейся к городской культуре (модная одежда, танцы и т.д.). Смысловые доминанты образа – это, с одной стороны, доступность и падкость на подарки и «любезное» обращение, а с другой стороны – властность (Матрена Ивановна своевольна, капризна, так что Петрушка перед нею робеет). К женскому типу корыстной, своевольной и



легкомысленной девицы мы также отнесли таких персонажей, как Аришенька, обирающая старика, сидя у него на коленях, и пускающиеся в парные веселые пляски Барыня, Межевая.

Особое внимание в данной главе уделено значению пышного костюма героинь и роли парной пляски, неизменно завершающей сценки с их участием.

Нарядный городской костюм, с одной стороны, отсылает к дамам любительских интермедий и лубочных картинок, уделяющих особое внимание деталям своего туалета (мушки, высокие прически и т. д.); с другой – связан с фольклорной традицией праздничных гуляний. Функционально и тот, и другой контекст позволял продемонстрировать статус или приобрести право на выходящую за рамки обыденного модель поведения. В случае ряженья «баскими» наряд имел функцию, близкую к маскарадной, – наделял рядящихся новым образом, разрешающим иную логику действий. Здесь можно говорить о «поведенческой расшифровке» богатого наряда – предложении взять себя замуж. За городской одеждой, демонстрируемой во время гуляния, стояла иная, близкая к театральной, цель – подражание, воплощение модного образа. Так, «выряженность» Матрены Ивановны и близких ей персонажей, на наш взгляд, свидетельствует о двух культурных механизмах: с одной стороны, здесь очевидно неуклюжее подражание чужой моде; с другой – за таким внешним видом закреплено новое поведение в отношении мужчины – раскрепощенное и даже властное.

В плане сценической функции пляски важно учитывать тот факт, что в традиционной системе представлений существовали два вида танцев – «приличные» (хороводные, размеренные) и «неприличные» (динамичные, зажигательные, парные), которые ассоциировались с бесстыдно разгульным поведением. Именно такими танцами, как правило, завершаются сюжеты фольклорного театра, что свидетельствует в разных контекстах либо об органической, либо о заимствованной культурной установке на раскрепощение.

Возвращаясь к двум проанализированным выше женским типам (Старуха и Невеста / Молодая жена), мы намечаем следующую динамику культурных

стереотипов, характеризующих отношения женщины и мужчины: беспомощная женщина, полностью подчиненная мужчине (Старуха / Баба) → девица / женщина, свободная в выборе брачного партнера, неверная в браке (Невеста / Молодая жена) → девица / женщина, раскрепощенная в добрачных отношениях, руководствующаяся корыстными соображениями при выборе жениха, властвующая над мужчиной (Матрена Ивановна). Все три образа, однако, носят фарсовый характер, призваны комически трансформировать традиционные и новые женские ролевые стандарты, что объясняет их схематичность. Последующие же типы женских персонажей обретают определенную глубину и художественную сложность образа, хотя нередко служат выражению близкого идейного содержания.

Предметом анализа в **четвертой главе** становится образ Наташи / Ларизы / Девицы / Даммы. Это тип неподкупной «невинной девицы», верной своему возлюбленному даже в плену у разбойников, и предпочитающей смерть браку с Атаманом. Вокруг гордой и возвышенной Девицы выстраивается определенная культурная иерархия: саморепрезентация героини говорит о ее высоком нравственном статусе, несовместимом с миром разбойников, пьяниц, низменными ценностями (деньги, женские наряды). Любопытно, однако, что по своему внешнему виду героиня скорее попадает в категорию рассмотренных в третьей главе городских модниц. Но в ходе сюжета Наташа / Лариза раскрывается именно в качестве *трагической героини*. Следовательно, мы можем рассматривать образ Девицы в фольклорном театре как другой вектор развития образа «прекрасной» городской жительницы, противоположной линии Матрены Ивановны. Наташа / Лариза воплощает новый для фольклорной традиции женский характер, который становится ориентиром для молодежи, стремящейся приобщиться к городской культуре.

Характерно, что рассматриваемый персонаж имеет по меньшей мере пять вариантов имени, разных по звучанию и происхождению: Наташа / Капочка / Лариза / Раиса / Дамма. Столь разнообразные имена персонажа фольклорного театра очевидно свидетельствуют о комбинации в рамках одного образа

фольклорных и привнесенных авторской литературой элементов. Более того, материал показывает, что созданный образ может апеллировать к обеим культурным сферам одновременно. Так, гордая непреклонность и дерзость Девы, с одной стороны, соответствует поведенческим моделям, сформированным народными молодежными играми с символикой свадьбы и народными семейными песнями, эмоционально отвергающими неравный брак, с другой – такая семантика характерна для женских героинь любительского театра, который, в свою очередь, основывался на переводной западноевропейской литературе. Экзотические имена героинь (Раиса, Лариза и т.п.), стандарты изысканного обращения с женщинами (красивое ухаживание, пение романсов, поединки за даму и т.п.), их нравственные императивы (верность любви любой ценой), очевидно, были привнесены из литературных источников или посредством любительского театра. Народную сказку, балладу, фольклорный и любительский театр одинаково привлекал сюжет о девице, попавшей в плен к разбойникам. Однако исход этого сюжета положителен в любительском театре (девица спасена возлюбленным) и драматичен – в народной балладе (пленница остается без мужа и сына) и фольклорном театре (девица погибает).

Помимо художественных элементов других жанровых форм, фольклорным театром усваивались и культивируемые ими ценности. Усвоению заимствованных ориентиров, однако, могли сопутствовать непростые культурные процессы. Так, категории невинности невесты и верности возлюбленному, характеризующие образ Девы / Ларизы, имеют двойственное происхождение: исконная традиционная норма девичьей чистоты до брака и невозможности измены претерпела переоценку, что отразилось в поздних фольклорных жанрах и этнографических сведениях, но «вернулась» как нравственный стандарт, стоящий за понятием чести и возвышенной любви, вместе с распространением любовно-авантюрной сюжетике.

Точно так же, взаимная связь категорий «любовь», «брак» и «смерть» имеет разную смысловую подоплеку в фольклорной и литературной традиции. Традиционной культуре свойственно архаичное восприятие смерти и брака как

сопоставимых явлений, несущих с собой необратимую личностную и социальную трансформацию. На уровне литературной метафоры или романтической коллизии эта связь имеет следующее смысловое наполнение: «смерть, предпочитаемая браку как свобода, предпочитаемая вечной несвободе», выбор в ситуации, не предполагающей выбора. Фольклорный театр в силу своей «пограничности», вероятно, апеллирует к обеим культурным интерпретациям.

Существенно повлияли на фольклорный театр любительские пьесы, образно представляющие зрителю новые аксиологические ориентиры: фортуна, любовь, счастье, честь, истина. Вместе с художественным миром литературы и любительского театра, в котором любовь и индивидуальное счастье занимают главное место, в фольклорный театр приходит интерес к сфере человеческих (в т.ч. специфически женских) чувств и эмоций. Наташа / Лариза не боится говорить о своих чувствах и постоять за свой выбор. Зрителям открыты внутренние мотивации поступков героини, они проникают в индивидуальный мир ее переживаний.

Движение к психологизации художественного персонажа, являющееся частным выражением общекультурной ориентации на «чувственное» познание мира и человека, происходило параллельно в литературной и фольклорной традициях. Находясь на стыке фольклорной, литературной и городской демократической традиций, фольклорный театр воплощает на своей сцене новый, актуальный для молодежной среды своего времени женский тип, утверждающий ценность любви, умение быть ей верной, жертвовать, ценить себя и свои чувства.

**Пятая глава** посвящена образу Венеры / Богини, занимающему особое место в ряду других женских образов фольклорного театра. Поведенческая логика героини резко меняется; в пределах одного драматического сюжета она может представать перед зрителем в разных ипостасях, создавая эффект сложного характера. В непростом комплексе смысловых характеристик Венеры нами выделен следующий ряд значений этого образа: дерзкая языческая богиня, воительница, иноземка и иноверка, покоренная / завоеванная девица, невеста /

жена, девица – любовный персонаж. Эти значения, наслаиваясь, сплетаются в контрастный облик.

Анализ материала показал, что образ Венеры опирается на целый ряд разноуровневых источников. Помимо совпадения черт этого образа с силуэтами других героинь фольклорного театра (Девица / Наташа), ему находят параллели в любительском театре и демократической литературе, а также в разнообразных фольклорных жанрах.

Образ сильной женщины, выполняющей мужскую роль или выступающей с ним на равных, очевидно импонирует культурному мышлению эпохи Просвещения: любительский театр активно использует тип бесстрашной женщины, способной к перевоплощению из нежной возлюбленной в гневную воительницу; лубочные картинки удивляют зрителей женщиной, жонглирующей мечами и т.п.

Красота Венеры и ее хвалебная саморепрезентация объясняет выбор имени античной богини, ставшей популярной эмблемой любви в словесной культуре эпохи Просвещения, свидетельствовавшей об «установке эпохи» на раскрепощение в любви. В фольклорном театре в момент появления на сцене Венера – властная красавица, пришедшая покорять мир царствующего мужчины. Однако, в отличие от схематического образа Венеры в любительском театре, лубке и демократической поэзии, героиня фольклорного театра реально взаимодействует с героями и обладает земными женскими чертами, она не символ, а персонаж.

Семантика угрожающего женского начала, заявляющего власть над мужчиной, связана не только с античным происхождением заимствованного образа, она также находит ряд фольклорных и нефольклорных соответствий. Образ грозной иноземной невесты отсылает к царевнам волшебных сказок и эпическим богатыршам; как и они, Венера покорена и вынуждена стать женой победителя. На обрядовом уровне невеста воспринималась угрожающим для дома началом, пришедшим извне. Значение иноземки при этом важно с двух точек зрения – с одной стороны, оно отвечает экзогамной норме брака архаичной

культуры, а с точки зрения художественного мира традиционного фольклора принадлежность невесты к иному царству подчеркивает противопоставленность женского начала мужскому. В некоторых сюжетах это усиливается тем, что в царстве героини живут только девушки. В том, что один из самых популярных художественных образов фольклорного театра – это дева-воительница, женщина-соперница, видится, в частности, восполнение оставшегося в прошлом эпического женского типа и попытка оживить его в новом культурном контексте.

Образ грозной девицы характерен и для народной лирики, однако имеет специфичную для жанра функциональную направленность – он, как правило, служит выражению чувств героини, составляющих основу художественного мира жанра. Фольклорный театр же посредством таких художественных образов, как Венера, а также Матрена Ивановна, Наташа / Лариза, создает в сознании зрителя новый уровень восприятия женщины – как равной мужчине или имеющей над ним власть.

Значение Богини как любовного персонажа, хотя и появившееся, вероятно, вследствие контаминации пьесы «Царь Максимилиан» с сюжетами «Лодки» / «Черного ворона» и т.п., все же не противоречит сложному целому этого образа. Этот сюжет отвечает поэтике городского романса: он сочетает в себе мотивы страстной и красивой любви, разлуки, роковой измены, поединка за оскорбленную возлюбленную. К тому же реплики Венеры и Гусара порой представляют собой целые фрагменты песен. Это еще раз подтверждает обоснованность сопоставления фольклорного театра и народной песни / городского романса как жанров, основанных на диалоге. Те же песенные сюжеты изображаются народным лубком, феноменом, находящимся еще ближе к фольклорному театру по своей художественной структуре. Очень популярна в лубочных сюжетах тема тайного свидания, горячих поцелуев влюбленных, их любовных разговоров. Если же рассматривать значение образа Венеры как любовного персонажа в совокупности с его другими смысловыми гранями (иноземная красавица-царевна и девица, защищаемая рыцарем, вступающим в

поединок с обидчиком), то становится очевидной связь образа с куртуазными героинями переводной литературы.

Учитывая богатство и разнообразие как фольклорных, так и нефольклорных параллелей образу Венеры, мы заключаем, что фольклорный театр, создавая этот образ, не следовал какому-то одному источнику или одной традиции его разработки. Каждая найденная в качестве параллели модель поведения, приближаясь к развитию образа Венеры в фольклорном театре, все же расходится с ним, оставляя до конца не объясненными его противоречия и специфический синтез значений.

Исследователями фольклорного театра неоднократно отмечался тот факт, что, будучи явлением Нового времени, русский фольклорный театр существенно переоценивает художественное пространство текстов традиционной культуры. Драматический сюжет не является фактором, жестко обуславливающим эволюцию персонажа. В вырисовавшемся сложном облике фольклорной Венеры проступают, накладываясь и сменяя друг друга, женские силуэты и стереотипы женского поведения, характерные для целого ряда жанров собственно народной и массовой городской культуры. В этом можно видеть поиск целостной, но сложной, мятущейся героини, которая параллельно «выкристаллизовывается» в любительском театре.

В **шестой главе** рассматривается образ Смерти-бабы, отстоящий от бытовых и романтических персонажей, анализируемых выше. Являясь по своему происхождению<sup>3</sup> и сюжетной функции аллегорическим персонажем, Смерть в фольклорном театре наделена подчеркнуто женской природой. Таким образом, Смерть нельзя выделить в качестве женского типа, но она является женским образом, созданным при помощи тех же художественных механизмов, что и другие, и апеллирующий примерно к тому же корпусу источников.

Образ Смерти, как и рассмотренные выше образы, не изолирован от других женских персонажей фольклорного театра. Применительно к отдельным текстам

---

<sup>3</sup> Популярный в фольклоре сюжет «Аника-воин и Смерть» восходит к переводному литературному произведению XV века «Повесть и сказание о прении жвота со смертью и о храбрости его и о смерти его».

можно говорить не только о типологической близости образа Смерти и Венеры (их объединяют такие признаки, как иномирность, влекущая красота и враждебность / смертельная угроза, поиск противника, стремление к доминированию над мужским миром), но и об их вероятной генетической связи. Однако этим предположением анализ женской составляющей образа Смерти исчерпанным быть не может.

Женское начало Смерти раздваивается: с одной стороны, она видится герою-воину как «старая старлица», «баба пьяна» (такое обличье вызывает у него насмешку и презрение); с другой стороны, Смерть называет себя «прекрасной», «красавицей», «маткой» – и герой незамедлительно соглашается с такими определениями. Едва ли можно объяснить такой резкий переход сугубо сценическими эффектами узнавания / неузнавания героями друг друга. Мы объясняем это разными культурными представлениями о Смерти, отражающимися в многоаспектной специфике образа. Кроме того, Смерть-женщина и на формальном, художественно-стилевом уровне наделяется качествами и свойствами целого ряда разноплановых женских персонажей русского фольклора.

Источники *женского* образа Смерти принадлежат преимущественно фольклорной сфере; в профессиональной литературе и городском демократическом театре Смерть является в чистом виде аллегорическим персонажем, а художественный облик служит ее устрашающе-назидательной функции.

Образ Смерти в фольклорном театре практически полностью совпадает с соответствующим образом в духовных стихах и лубочном тексте на сюжет об Анике-воине и Смерти – звучание текстов всех трех жанров предельно близко. Драматический персонаж отличается только тем, что обладает еще и зримым женским обликом (за счет атрибутики или актерской пластики).

Смерть-красавица, с одной стороны, совпадает с образами поздней народной лирики, а с другой – находит существенные параллели с женскими мифологическими персонажами, враждебными человеку и вместе с тем



манящими его. Русалка, Ведьма, Кикимора, Обдериха активно противостоят герою мужчине – заманивают, сочетаются с ним, потом убивают, лишают половой силы и т.д.

Красивая Смерть, хоть и не манит свою жертву, тем не менее возвращает к мысли о культурной взаимоувязанности категорий «брак-смерть». Романтическая коллизия выбора между нежеланным браком и смертью, связанная с женскими персонажами литературного происхождения в драме «Лодка» / «Шайка разбойников», рассматривалась в контексте фольклорной метафоры «брак как смерть». Здесь же можно говорить об обратной метафоре – «смерть как брак», распространенной не только в фольклорной, но и литературной традиции.

Мы также отмечаем, что для женских демонологических персонажей, также как и для образа Смерти, характерен двойственный облик (Русалка представлялась в виде старухи или молодой красавицы). О вероятной связанности образов также говорит тот факт, что образ Русалки зримо воплощался в традиции ряженья (наряжались в основном девушки).

Образ Русалки / Костромы / Кукушки также «материализовался» в рамках календарного весеннего обряда, имитирующего похороны. Помимо интерпретации центрального персонажа как умершего предка женского пола, с одной стороны, и символа плодородия – с другой, нам важно участие в обряде (своего рода «женском спектакле») образа Смерти и близость проигрываемой сценки к рассматриваемому сюжету фольклорного театра.

Смерти-Старухе как художественному образу близка сказочная Баба Яга, которую сближает с ним традиционная локализация в темном лесу; статус старухи; признаки мертвеца / скелета; ярко выраженные женские признаки, связанные с деторождением, а значит, выявляющие материнское начало; власть над людьми и, как правило, враждебность им.

Сопоставив отдельно образ Смерти с образом Старухи в традиционной культуре и фольклорном театре, мы пришли к выводам об их смысловой общности. Архетипическая связь образа Старухи и мира мертвых, смерти

наблюдается в традиции ряженья, где Старуха, Старик наделяются признаками представителей иного мира; более того, образ Старухи сближается с образом Бабы Яги – как правило, Старик со Старухой подчеркнута эротичны (имитируются половые органы, фарсовый коитус); Старухе также приписывалось фарсовое материнство – беременность или соломенный младенец на руках. В сюжетах фольклорного театра Старуха ассоциируется с Бабой Ягой, чертями, адом и соответствует традиционной семантике. Выявленным противоречием в смысловой основе традиционного образа Старухи остается только разноречивая связь старости с плодородием в одних обрядовых контекстах и бесплодием – в других.

Таким образом, мы установили, что аллегорический образ литературного происхождения, наполняется в народной среде традиционной семантикой, а также апеллирует к сфере культурных архетипов: исторически он восходит к матриархальной семантике, а на архетипическом уровне образ прекрасной смерти связывается с представлением об опасности женского сексуального начала и неизведанности раскрепощенной женской энергии.

С идейно-композиционной точки зрения образ Смерти замыкает «круг» женских типов, рассматриваемых в настоящем исследовании, «соединившись» с образом Старухи; с другой стороны, актуализируя архетип всевластия женщины, он становится «сквозным» персонажем в ряду самостоятельных и сильных героинь, рассмотренных в предшествующих главах. Молодая жена, Матрена Ивановна, Наташа / Лариза, Венера и Смерть – разные уровни осознания женской свободы и власти, а также разные сферы их проявления.

### **Заключение**

Генезис и эволюция женских образов русского фольклорного театра связаны с разностадиальными культурными системами и многообразными жанрами фольклорной, литературной, а также городской демократической традиций. Круг фольклорных источников включает календарные и семейные обряды (среди которых особое место занимают ряжение и обрядовые игры), тексты обрядовой поэзии, бытовые и волшебные сказки, былины, баллады, исторические песни,

духовные стихи, пословицы, необрядовые лирические песни. К нефольклорным источникам принадлежат авторская литература (произведения русских писателей и поэтов, переводные повести, авантюрно-рыцарские романы), школьный и любительский театр XVIII века, произведения рукописной демократической литературы, мещанский романс и лубок.

Описанные и проанализированные в работе моноплановые образы фольклорного театра систематизированы нами в следующие *женские типы*: Старуха, Пахомиха, Матрена Ивановна, Девица, Венера, Смерть. Каждый из выделенных типов тяготеет к определенному ряду источников.

Как показал изученный материал, образы Старухи, Смерти, Пахомихи восходят преимущественно к фольклорным жанрам (обрядовые и календарные игры, бытовая и волшебная сказка, ряженье, семейные народные песни, баллады, духовные стихи, лубок, пословицы). При этом в кругу источников образа Старухи и Смерти наблюдаются существенные пересечения. Столь же тесно связаны между собой образы Матрены Ивановны, Наташи / Девицы, Венеры, очевидно, созданные с ориентацией на новые для традиционного сознания женские типы, изображаемые в переводной литературе, любительском театре и на лубочных картинках. Вместе с тем каждый из рассмотренных образов демонстрирует известное равновесие между фольклорными и литературными моделями. Такое сбалансированное сочетание источников для «новых» персонажей было, с одной стороны, необходимо, поскольку без него усвоение зрителем-крестьянином привнесенных извне моделей и ориентиров было бы затруднено. С другой стороны, мы не исключаем того, что заимствованные типажи были органичны для отдельных сфер традиционной культуры на позднем этапе ее развития (молодежная среда, отходники и т.п.), поэтому соединение фольклорных и нефольклорных элементов в одном образе не было столь конфликтным.

Обобщив полученные в ходе исследования результаты, мы выделили смысловые доминанты каждого из рассмотренных персонажей а также определили место, занимаемое отдельным образом или группой персонажей в

художественном мире фольклорного театра. Исследование начинается с изучения традиционных женских типов Старухи и Пахомихи. На наш взгляд, два этих комических персонажа неслучайно попали на сцену фольклорного театра и оказались в одном художественном пространстве с новыми женскими типажами. Их комичность основывается на несоответствии идеалу женщины / жены в традиционном понимании. Таким образом, они объединены семантикой «антинормы», которая становится основой для переосмысления семейной роли женщины в художественных рамках фольклорного театра. Следует также отметить, что отдельные мотивы драмы «Пахомушка» (измена / самостоятельный выбор жениха), являющиеся сюжетообразующими для бытовой сказки, народной лирики и др., также актуальны для художественных жанров новой демократической культуры, таких как любительский театр, мещанский романс, народные лубочные картинки.

Сочетание традиционных, признанных моделей поведения с новомодными, престижными наиболее наглядно проявляется в женском типе Матрены Ивановны. Образ построен прежде всего на стилистических фарсовых контрастах деревенских и городских привычек. С одной стороны, такой художественный персонаж свидетельствует об историческом процессе приобщения деревенской молодежи к городской культуре и нравам, а с другой – знаменует собой появление в традиционной культуре нового образа женщины – осознающей свою власть над мужчиной и свободной от социальных норм, регулирующих отношения между полами.

Девушка и Венера предстают перед зрителем новыми женскими *типажами*. Однако при всей своей экзотичности эти образы вписываются в традиционные культурные схемы. Новые ценностные ориентиры, такие, как свободная возвышенная любовь, верность в разлуке, самостоятельность решений, власть над мужчиной и своей судьбой накладываются в этих персонажах на исконные традиционные ценности и архаические модели, отраженные обрядовыми текстами, волшебной сказкой, былинной, народной лирикой. Таким образом, художественные образы Венеры и Девушки подчиняются не только пришедшим

извне моделям, но и по-своему разрешают назревшие внутри традиционного сообщества проблемы.

Смерть является архетипическим образом, актуальным и для фольклора, и для авторской литературы. Встреча героя с неумолимой смертью хотя и варьируется на *сюжетном* уровне в фольклорных, литературных источниках, а также в любительских пьесах, но не существенно. Специфический женский облик Смерти в фольклорном театре воплощает семантику сильного женского начала, лежащего в основе всех рассматриваемых женских типов. За образом Смерти-женщины, на наш взгляд, стоит непростой художественный механизм: он реактуализирует архетипические смыслы (неумолимость-власть, красота-влечение-ужас, брак-смерть, смерть-брак и т.п.), скрыто присутствовавшие в «смертоносных» образах народной культуры и утраченные аллегорическими литературными образами. Это еще раз подтверждает тот факт, что фольклорный театр не просто использует фольклорные источники в качестве формально-стилевых клише, наполняя их модным, злободневным содержанием, но и ищет нового качества прежним ценностям, новых форм исконным женским составляющим традиционной культуры.

Обобщение изложенных наблюдений привело нас к выводу о том, что женские образы фольклорного театра представляют собой не разрозненные типажи, а объединяются в единый «женский мир». Содержательную основу этого мира составляют такие базовые категории, как Любовь, Брак, Смерть, Честь, Воля, Власть, Выбор, Судьба, актуальные как для традиционной сферы, так и для профессиональной и демократической культуры Нового времени.

Важно отметить, что женский мир фольклорного театра не существует изолированно от других персонажей. Женский образ раскрывается во взаимодействии с мужскими персонажами.

Практически всем женским образам фольклорного театра соответствуют парные мужские персонажи. Парность основывается на гармонии либо на антагонизме и помогает отчетливее увидеть специфику как отдельного женского образа, так и системы женских персонажей в целом. Так, в фольклорном театре

существуют устойчивые альянсы, среди которых выделяются фарсовые пары и пары возлюбленных. Большой перечислительный ряд составляют мезальянсы и отношения, основанные на противостоянии. Таким образом, можно утверждать, что именно сфера взаимоотношений между мужчиной и женщиной становится одной из центральных тем художественной рефлексии фольклорного театра.

Восходя в ходе анализа и интерпретации материала от частных образов к женским типам, от конкретных драматических сюжетов к уровню народного театра в целом, мы неоднократно отмечали, что женский мир фольклорного театра активно отражает процессы, происходившие в русской культуре XVII – начала XVIII веков. Новую эпоху характеризует повышенный интерес к человеческой личности, идея персональной ответственности за сделанный выбор и его последствия, которые в большей или меньшей степени пронизывают и одушевляют все сферы отечественной культуры. В Новое время пересматривается место женщины в бытовой сфере (городская хозяйка должна была постоянно присутствовать во время ассамблей, вести разговоры с гостями, танцевать, принимать комплименты от кавалеров и т.п.). Женские образы фольклорного театра отражают новые культурные явления как на внешнем стилевом уровне (модные городские костюмы, новые манеры), так и на уровне смыслового наполнения (раскованность и рискованность поведения героинь свидетельствует о переменах в понимании женских ролевых границ).

В фольклорном театре, как и в драме XVII-XVIII вв. в целом, наблюдается сдвиг художественных установок актеров и зрителей от внешних форм психологизма, таких, как страх, смех, боль и т.д., к изображению внутреннего эмоционального мира человека с его страстями и метаниями. На сюжетном уровне традиционные конфликты, построенные на катастрофическом «выламывании» героя из жесткой социальной иерархии, сменяются рядом динамичных столкновений его индивидуальных интересов и чувств не только с социальными нормами и стереотипами, но и с личными предпочтениями других персонажей. В этом плане именно женские персонажи фольклорного театра, их поведение, облик и саморепрезентация наиболее ярко отражают осознание

носителем традиционной культуры категорий самостоятельного человеческого выбора и индивидуальной судьбы.

Традиционные женские жизненные ценности (любовь, брак, счастье) остаются определяющими для сюжетов фольклорной драмы, но преломляются сквозь призму осознанной силы индивидуальной воли и власти над обстоятельствами. Фольклорный театр разворачивает перед глазами зрителя новые жизненные сценарии, расширяющие границы традиционного восприятия женщины и ее судьбы.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

Феоктистова С.С. Система женских образов фольклорного театра: от фольклорных стереотипов к ценностям Нового времени // Известия Российского Государственного Педагогического Университета им. А.И. Герцена. №12 (89). СПб., 2009, 8 с.

Феоктистова С.С. Парные персонажи в русском фольклорном театре // Известия Российского Государственного Педагогического Университета им. А.И. Герцена. №96. СПб., 2009, 8 с.

Феоктистова С.С. Образ Венеры / Богини в русском фольклорном и любительском театре // Российская славистическая фольклористика: пути развития и исследовательские перспективы. Материалы Международной научной конференции к 100-летию со дня рождения проф. Н.И. Кравцова (Москва, 9-10 ноября 2006 г.). М., 2007, 6 с.

Зинина С.С. Женский мир ряженья // Сборник материалов Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», М., 2006, 3 с.

Зинина С.С. Брак-Смерть: женщина и судьба в русском фольклорном театре // Сборник материалов Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», М., 2008, 3 с.

Общий объем публикаций: 2 печатных листа.