

авторы отмечают (с. 325) уникальность материалов А. К. Писарчик, опубликованных во втором выпуске труда как «Примечания и дополнения к монографии М. С. Андреева», указывают, что по объему они равны написанному М. С. Андреевым, но не показывают их значения в этнографическом изучении Средней Азии.

Несомненным достоинством статьи является обширная библиография работ, включающая как дореволюционные публикации и архивные материалы (хранятся в Архиве востоковедов Ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР — фонды И. И. Зарубина и А. Е. Снесарева, в Архиве Географического общества СССР и в Центральном государственном военно-историческом архиве СССР), так и труды советских и зарубежных исследователей по этнографии памирских народностей. Естественно, что в таком обширном обзоре трудно избежать пропусков (в частности, следовало упомянуть работы Б. В. Лунина, содержащие ценные сведения о деятельности ряда ученых, в том числе М. С. Андреева и А. А. Семенова)⁶.

Остановимся еще на одном вопросе, затрагиваемом авторами этой статьи. Отмечая, что монография Л. Ф. Моногаровой «Язгулемцы» является «первым обобщающим исследованием о язгулемцах», они пишут: «Впервые на язгулемском материале подтверждена лишний раз универсальность патронимии — пережитка родовых отношений...» (с. 326). Последнее утверждение нам представляется весьма спорным. В опубликованной посмертно работе Н. А. Кислякова «О сущности понятия „патронимия“» он писал: «То, что понимается под «патронимией первого порядка», является по существу пережитком, сохранившимся реликтом родовой организации, для которого нет необходимости вводить в научный обиход новое понятие, новый термин»⁷. Л. Ф. Моногарова и И. Мухиддинов — сторонники другой точки зрения на патронимию, но и в этом случае надо было, на наш взгляд, сказать о мнении Н. А. Кислякова.

Заключает рецензируемый сборник статья В. А. Ранова «Археологическое изучение Памира». Автор поэтапно характеризует археологические исследования этой сложной области Средней Азии. Он выделяет труды, посвященные эпохам палеолита и бронзы, периодам средневековья, археологии сакского периода, древним крепостям Западного Памира, наскальным изображениям. Основное внимание автор справедливо уделяет систематическому исследованию археологических памятников, начавшемуся в 1946 г., после Великой Отечественной войны, и продолжавшемуся до конца 1970-х годов. В. А. Ранов подробно остановился на трудах А. Н. Бернштама, Б. А. Литвинского, М. А. Бубновой, А. Д. Бабаева, В. А. Жукова, А. Н. Зелинского и своих, а также антропологов В. В. Гинзбурга и Ю. Г. Рычкова. Несомненным достоинством этой статьи является приводимая в ней обширная библиография (недостаточно полно, на наш взгляд, в ней представлены исследования, посвященные наскальным изображениям и эпиграфическим памятникам)⁸.

Итак, рецензируемые сборники — убедительное свидетельство того, что ученые Таджикистана, накопив ценные материалы по этнографии и археологии таджиков, ведут большую исследовательскую работу. Они используют как достижения своих предшественников, так и результаты собственных экспедиционных исследований, проводимых в различных районах Узбекистана и Таджикистана.

⁶ Ср., например: *Историография общественных наук в Узбекистане. Биобиблиографические очерки*/Сост. Б. В. Лунин. Ташкент, 1974 (Андреев М. С.—с. 88—96; Семенов А. А.—с. 338—346).

⁷ *Кисляков Н. А. О сущности понятия «патронимия».*— В кн.: *Страны и народы Востока*. Вып. XVIII. М.: Наука, 1976, с. 280. Ср.: *Периц А. И. Социально-экономическая терминология в понятийном аппарате этнографии.*— СЭ, 1983, № 5, с. 62—63.

⁸ Ср.: *Кисляков Н. А. Бурх—горный козел.*— *Сов. этнография*, 1934, № 1—2; *его же. Охота таджиков долины р. Хингоу—в быту и в фольклоре.*— *Сов. этнография*, 1937, № 4; *Розенфельд А. З., Колесников А. И. Две надписи на камнях вблизи с. Сист (Западный Памир).*— *Эпиграфика Востока*. Л.—М., 1963, т. XVI; *их же. Материалы по эпиграфике Памира. Надписи из Сарои бахор (селение Поршнив, Шугнанский район).*— *Эпиграфика Востока*, 1969, т. XIX.

Т. М. АКИМОВА

РУССКАЯ УСТНАЯ НАРОДНАЯ ДРАМА И РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ТЕАТР В ИССЛЕДОВАНИЯХ СОВЕТСКИХ ФОЛЬКЛОРИСТОВ КОНЦА 70-х ГОДОВ

Советскими исследователями проделана огромная работа по изучению русского народного театра: найдено большое количество новых текстов, сделано немало описаний постановок народных пьес в разных районах страны. Расширились границы самого объекта исследований, так как народная драма в собственном смысле, т. е. закончен-

ные, вполне оформленные произведения, стала рассматриваться в контексте разнообразных форм театрализации разных жанров и видов народного творчества. Исследования ведутся на новой методологической основе. В 50-х годах появились работы обобщающего характера¹. В работах сегодняшнего дня народный театр предстает в разнообразии своих форм и этапов развития. Особо следует отметить труды Н. И. Савушкиной и В. Е. Гусева; вместе со многими статьями и публикациями об отдельных сторонах фольклорно-театрального искусства, опубликованными этими авторами, они составляют новую ступень в его изучении.

* * *

Книги Н. И. Савушкиной и В. Е. Гусева имеют много общего по научному профилю, целенаправленности изданий и широте охваченного изучением материала, но значительно различаются по авторским концепциям. Исследование Н. И. Савушкиной «Русский народный театр»² обращено к широкому читателю. Два выпуска ее работы «Русская устная народная драма» являются учебным пособием по спецкурсу для студентов-заочников филологических факультетов университетов³. Обе части работы В. Е. Гусева⁴ написаны как учебное пособие для студентов театральных вузов, институтов культуры и аспирантов, специализирующихся в области изучения народного творчества. Они предназначены для учащихся более узкой специализации, чем несколько отличаются от исследований Н. И. Савушкиной. Работа ее об устной народной драме уже по материалу, так как в ней анализируются только законченные произведения, представляющие собой драму в собственном смысле. Тем не менее в названных трудах решаются многие общие проблемы.

Оба автора начинают исследование с одного и того же материала: календарных обрядов, хороходных песен, игр, свадьбы. И здесь уже обнаруживается различие аспектов изучения при рассмотрении драматических и театрализованных элементов в жанрах «дотеатрального» периода. Н. И. Савушкина ведет анализ, главным образом, в этнографическом плане, В. Е. Гусев — в театроведческом. К тому же Н. И. Савушкина сосредотачивает внимание на драматических элементах обрядов, В. Е. Гусев — на театрально-зрелищных. В книге Н. И. Савушкиной выделяется глава «Драматическое искусство сказочников», В. Е. Гусев в первых главах книги «Истоки русского народного театра» рассматривает «ряженье» и «игрища». Разумеется, каждый исследователь не обходит в своих наблюдениях и выводах смежных областей, но преимущественный интерес каждого все же различен. Н. И. Савушкина, анализируя народные обряды, выясняет, как из магических слов и действий выделяется комическая, увеселительная сторона. В. Е. Гусев усматривает в первичном виде обрядовых действий главное для будущего театра — увеселительные игровые комические и юмористические сцены. Очень важно, что при этом он обращает особое внимание на обрядовый смех, нередко вызываемый эротическими сценами. Когда же «первоначальный магический смысл ритуального эротизма был забыт, игрище сохранило лишь некоторые элементы древнего обряда...». Он подчеркивает стихийную диалектику «народного мироощущения», нерасторжимую связь умирания и возрождения плодотворящих сил природы, что и придавало игрищу черты карнавальности с присущим ей соединением в одном образе представлений о жизни и смерти, старости и молодости, мужского и женского начала⁵. Опираясь на работы М. М. Бахтина и В. Я. Проппа, автор анализирует юмористические сцены обрядовых игр, генетически связанные с «ритуальной функцией смеха, магически превращавшего акт смерти в акт возрождения»⁶. Это вызывало в обрядовых игрищах «сочетание возвеличения и развенчания, восхваления и брани, патетики и насмешки»⁷. Таковы истоки русского народного театра, обнаруживаемые В. Е. Гусевым в святочных играх, весеннем разыгрывании похорон Ярилы, Костромы и т. п.

Н. И. Савушкина, как было сказано, ведет начало народного театра с драматизации искусства слова, проявляющейся в разных жанрах фольклора. При этом она ссылается на наблюдения И. В. Карнауховой, утверждавшей, что «сказка отнюдь не литературный жанр, а литературно-театральный и «живет живой жизнью в звучании, в исполнении... Сказочник обладает целым комплексом приемов: он помогает себе мимикой, жестами, движениями, интонациями, паузами»⁸. Несмотря на научный авторитет некоторых сказоведов, писавших о театрализованном исполнении сказки, принять это суждение невозможно. Подавляющее большинство исследователей из применяемых некоторыми сказочниками приемов, оживляющих текст, называют только интонацию

¹ Берков П. Н. Русская народная драма XVII—XX веков. М., 1953; Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русский театр от истоков до середины XVIII в. М., 1957; Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958; Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русская устная народная драма. М., 1959, а также ряд театроведческих работ.

² Савушкина Н. И. Русский народный театр. М.: Наука, 1976.

³ Савушкина Н. И. Русская устная народная драма. Учебное пособие. в. I. Классификация и сюжетный состав. М.: Изд-во МГУ, 1978; в. II. Вопросы поэтики. М.: Изд-во МГУ, 1979.

⁴ Гусев В. Е. Истоки русского народного театра. Л., 1977; его же. Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века. Л., 1980.

⁵ Гусев В. Е. Истоки русского народного театра, с. 29.

⁶ Там же, с. 35.

⁷ Там же.

⁸ Савушкина Н. И. Русский народный театр, с. 13.

и иногда мимику, но не жест и не движение. Можно назвать случаи драматизации и текста, но не театрализации. Для изучения народной драмы суждения Н. И. Савушкиной имеют несомненный интерес, но о театрализации сказки все же говорить не приходится.

Подходя по-разному к вопросу о происхождении театра и драмы, авторы не столько противоречат, сколько дополняют и обогащают друг друга. При анализе генезиса фольклорного явления очень важно применять единые понятия и единую терминологию. Не следует ли различать понятия «истоки» и «традиции»? При анализе истоков и традиций важно обозначать, в чем они проявляются — в тематике, сюжете или в приемах композиции и стиля. Необходимо уточнить также понятия «эволюция» и «развитие». Эволюция предполагает непрерывность развития от низших форм к высшим, развитие же необязательно бывает непрерывным и не всегда ведет к совершенству. Эти категории в рецензируемых работах употребляются неодинаково. В. Е. Гусев проследживает эволюцию театральных форм, начиная с зачаточных. Н. И. Савушкина говорит о развитии народной драмы и театра и выявляет традиции, на основе которых возникла народная драма в виде законченных пьес.

Традиции театральности фольклорных жанров в эмбриональном виде можно обнаружить в более элементарных чертах, чем их находят оба автора. Они заключены в старинном быте крестьянства. Хочется напомнить высказывание крупнейшего этнографа Д. К. Зеленина о том, что в традиционном крестьянском быту многое проходило на виду, «на людях», составляя нечто вроде обязательного этикета. Так было в поведении за столом во время еды, в особом ритуале приветствия гостей и их проводов, в манере девушек идти к колодезю за водой, в словах и жестах при оформлении большой покупки, например лошади, дома и т. д. В условиях подобного этикета стали постоянными устойчивые словесные формулы, одни и те же жесты, мимика. Выработалась привычка к особому рода поведению «на миру». Сыграло ли все это какую-либо роль в создании драмы? Возможно. Хотя эти традиционные формы и не могли быть источником последующих подлинных пьес, они все же привили любовь к театральности и подготовили к ней. Можно сказать, что здесь обнаружилась другая линия пути к драматизации — не смеховая, а серьезная.

* * *

Исследование собственно народной драмы оба автора начинают с примитивных юмористических и сатирических пьесок. «Сценки, фарсы, комедии», — называет их В. Е. Гусев⁹. «Бытовые сатирические игры и сцены», «Бытовые сатирические драмы» — так обозначает их Н. И. Савушкина¹⁰. Имеются в виду сцены со стариком и старухой, доктором и больным, баринном и слугой. Это сцены с ограниченным диалогом и слабо развитым действием. Но к ним же оба автора относят и пьески с более насыщенным действием и дополнительными эпизодами: «Барина водить», «Афонька малый и барин голый», «Шлопку спускать», начиная «от простейшей игры до сложного развернутого драматического действия»¹¹, как пишет Н. И. Савушкина, подчеркивая, что сложные формы не отменяли простых, но продолжали бытовать одновременно¹².

Наряду с такими пьесками фольклорного содержания и происхождения к началу становления собственно народного театра В. Е. Гусев и Н. И. Савушкина относят фольклоризовавшиеся литературные произведения: «Маврух» — инсценировку английской песенки; антиклерикальные сцены; представление, описанное Ф. М. Достоевским — «Кедрил-обжора» и пародию на народную свадьбу и семейный быт — «Пахомушка». Большинство этих полуфольклорных, полулитературных вещей известно в единственном тексте. Народ, может быть, еще только искал темы и сюжеты для воплощения в полноценные театральные постановки. Оба автора подчеркивают большое место сатиры в этих начальных формах театра.

При исполнении пьес допускались импровизация, обращение к публике и даже некоторое ее участие в спектакле в виде возгласов и реплик, выражающих одобрение или осуждение действий актеров.

* * *

К полноценным драмам В. Е. Гусев относит «Лодку» со всеми ее версиями и вариантами («разбойничья драма»), «Царя Максимилиана» («тираноборческая трагедо-комедия») и «Как француз Москву брал». Н. И. Савушкина делит завершенные комедии на две группы по принципу большей или меньшей литературности. В первую она включает «Лодку» и «Царя Максимилиана», во вторую — «разбойничьи» версии «Лодки» и «Как француз Москву брал», отразив в классификации свое мнение о происхождении каждого спектакля.

Если В. Е. Гусев стремится открыть нечто общее между обрядовыми играми, игрищами и собственно драмой, то Н. И. Савушкина показывает, как ограничена собственно драма от обрядов и игр. Поддерживая мнение П. Г. Богатырева и В. Ю. Крупнянской о взаимопроизводимости фольклора и литературы, она отмечает множественность источников народно-поэтических произведений поздней формации, к которым она по праву относит и драму. «Насколько бесосновательно, — говорит она, — игнориро-

⁹ Гусев В. Е. Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века, с. 8—24.

¹⁰ Савушкина Н. И. Русская устная народная драма, в. I, с. 23—54.

¹¹ Там же, с. 35.

¹² Там же.

вание театральных элементов народных обрядов и игр, настолько неверно и уравнивание их с развитой народной драмой и театром»¹³. Последнее наиболее отчетливо проявилось в работах В. Н. Харузиной и В. Н. Всеволодского-Гернгросса¹⁴.

Народная драма, как справедливо считает исследовательница, отличается от театрализованных элементов в древних обрядах и игрищах сюжетной оформленностью, равноправием словесного текста и действия, их сюжетно-композиционной слитностью. Главный же признак драмы заключается, по ее мнению, в перевоплощении исполнителя, создании актером сценического персонажа с помощью интонации, грима, мимики, жеста, костюма и других средств. В народных играх эти приемы присутствовали порознь и спорадически. Сюжетно оформленные драмы в некоторых случаях включали в свой состав сцены из народных игрищ. Чаще же те и другие существовали параллельно¹⁵.

Драму «Лодка» оба автора считают старейшей, хотя это положение требует большей аргументации. Н. И. Савушкина основывает свое суждение на старшинстве записи. Этого, разумеется, недостаточно. Произведения на «разбойничью» тему она разделяет на три группы по времени исполнения и степени разработанности. К сценкам она относит игру «Шлюпку спускать», к собственно драме — «Лодку» с ее многочисленными вариантами, в самостоятельную группу выделяет «разбойничьи» пьесы с любовным конфликтом, составленные по сюжетам дубочных романов. Таким образом, в своей классификации она особое значение придает литературным источникам как показателю позднейшего времени возникновения этих пьес. В. Е. Гусев соответственно своей концепции все эти произведения рассматривает вместе, доказывая их фольклорное происхождение. «Шлюпку» и «Лодку» он считает возникшими на основе инсценировки песни «Вниз по матушке по Волге», соглашаясь с мнением В. Ю. Крупянской, детально изучившей источники драмы «Лодка» и все ее варианты и версии¹⁶.

Опираясь на мнение В. Н. Всеволодского-Гернгросса, он датирует возникновение драмы «Лодка» концом XVII в. — временем, близким к событиям крестьянской войны, хотя не может полностью принять его предположения, что первоначально героем драмы был Степан Разин. Доказательства В. Н. Всеволодского-Гернгросса очень шатки. В народном творчестве тема общественного протеста нередко ассоциировалась с именем Степана Разина, часто его имя называлось вместо имени безымянного удалыца. В этом бывали повинны собиратели и публикаторы текстов, например, Н. И. Костомаров, А. М. Листопадов и др. В фольклористической литературе подобные факты хорошо известны¹⁷. В вариантах драмы «Лодка», записанных в советское время, особенно часто герой-атаман называется Степаном Разиным¹⁸.

Датировать комедию «Лодка» XVII в. нет никаких оснований: в ней нет исторических примет той эпохи. Язык ее более поздний, чем драмы о Максимилиане, относящейся к XVIII в. Песня «Вниз по матушке по Волге», представляющая якобы источник «Лодки», тоже сочинена не раньше конца XVIII в. Вставные же песенные номера в комедии могут датироваться концом XVIII и первой половиной XIX в.¹⁹ Главное, что свидетельствует о сложенности драмы «Лодка» не раньше конца XVIII в., — ее структура и манера исполнения, заимствованные из спектакля о царе Максимилиане.

Н. И. Савушкина не считает источником этой драмы инсценировку песни «Вниз по матушке по Волге». Она доказывает одновременное существование игры в лодку и завершенной драмы, поскольку в них нет сюжетной общности. Действительно, в драме появляется конфликт серьезного социального характера, что отличает ее от бесконфликтной веселой игры. Исследовательница, несомненно, права. Возникновение комедии, она, как и В. Ю. Крупянская, относит к концу XVIII в., и это тоже справедливо. Анализировать же все произведения «разбойничьей» тематики было бы удобнее в одной главе, как это делает В. Е. Гусев. Тогда было бы легче обнаружить их сюжетные различия, разное сценическое решение и общетематическое сходство фольклорной «разбойничьей» темы. Литературные же традиции драмы «Лодка» следует искать в конструкции драмы и приемах ее сценического воплощения, что ведет к «Царю Максимилиану».

¹³ Савушкина Н. И. Русский народный театр, с. 33.

¹⁴ Харузина В. Н. Примитивные формы драматического искусства. — Этнография, 1927, № 1—2; 1928, № 1—2; Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского театра, т. I, М., 1929.

¹⁵ Савушкина Н. И. Русская устная народная драма, в. I, с. 35.

¹⁶ Крупянская В. Ю. Народная драма «Лодка» (генезис и литературная история). — В кн.: Славянский фольклор. М.: Наука, 1972, с. 258—302.

¹⁷ Миллер В. С. Очерки русской народной словесности. Т. III. М., 1924, с. 305; Пиксанов Н. К. Социально-политические судьбы песен о Степане Разине. — В кн.: Художественный фольклор. I. М., 1926, с. 54; Акимова Т. М. Сюжетный состав народных песен о Степане Разине. — В кн.: Вопросы славянской филологии. Саратов, 1963, с. 27—46; Добровольский Б. М. Работа А. М. Листопадова над песенным фольклором донских казаков. — В кн.: Народная устная поэзия Дона. Ростов н/Д, 1963, с. 230—249.

¹⁸ Головачев В., Лащилин Б. Народный театр на Дону. Ростов н/Д, 1967, с. 63.

¹⁹ Из учтенных нами 28 песенных цитат в трех вариантах драмы «Шлюпка» (сборник Н. Е. Ончукова) только 7 народных (считая фольклоризовавшуюся «Вниз по матушке по Волге», упомянутую 2 раза) и 2 солдатских, литературных же 16 (главным образом, на стихах Пушкина, а также Лермонтова и Вельтмана). Остальные литературные веселого разгульного содержания. Тематические песни подобраны специально: 16 литературных разбойничьих и 5 разбойничьих народных, т. е. 21 из 28 разбойничьей-туремной тематики.

Комедия «Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф», по-видимому, старейшая и, главное, самая популярная пьеса. Ее создание в XVIII в. ни у кого не вызывает сомнений. Бесспорно и то, что в ее основе лежит какое-то литературное (может быть, нерусское) произведение то ли житийного жанра, то ли роман, то ли школьная драма²⁰. Подробно рассмотрев суждения исследователей по этому вопросу, В. Е. Гусев сомневается в том, что его можно будет когда-нибудь разрешить. Все же он склоняется к мысли, что источник сюжета надо искать в событиях русской истории XVIII в. и предполагает, что религиозный конфликт драмы отражает борьбу царя Петра I с царевичем Алексеем. Поддерживая это слабо аргументированное утверждение таких исследователей, как И. Щеглов, В. Н. Всеволодский-Гернгросс и П. Н. Берков, он все же не находит серьезных доводов в его защиту²¹.

Все предшествующие исследователи признавали драму «Царь Максимилиан» самой старшей и приводили в подтверждение этого достаточно убедительные факты. В поэтической конструкции драмы отчетливо обнаруживаются традиции школьного театра и демократической литературной драмы XVIII в. В ней присутствуют мифологические персонажи, в некоторых вариантах — хор. Появление героя сопровождается его самовосхваляющим монологом и др. В языке драмы о Максимилиане встречаются архаизмы в виде славянизмов. Все это свидетельствует о полной аналогии конструкции драмы с демократическими и школьными пьесами XVIII в.²² В драме «Лодка» нет языковых архаизмов, мифологических персонажей и аллегорических фигур, но композиция ее и исполнительские приемы взяты у «Максимилиана».

Можно думать, что обе драмы возникли или одновременно, или вскоре одна за другой и строились по одному образцу. Интермедийные же сцены и вставные песенные номера в обеих пьесах русские, фольклорного или литературного происхождения. Тематически они соответствуют содержанию каждой комедии. В последующих вариантах тексты драм иногда контаминировались. Адольф в таких случаях выступал как атаман волжских разбойников, что создавало конфликт его с царем и мотивировало последующую казнь Адольфа. Борьба главных героев становится социально более острой. В одном варианте в такой контаминации как бы пародируется содержание комедии о царе Максимилиане, а сам герой выступает в роли атамана разбойничьей шайки²³.

Анализ поэтики народных пьес и Н. И. Савушкина, и В. Е. Гусев дают в виде обобщения в конце книги. Интересно это сделано у В. Е. Гусева. Исходя из положения, что драматургия и представление создавались устно в едином творческом процессе и составляли неразрывное целое, он считает необходимым анализировать драму в осуществленной постановке²⁴. Однако В. Е. Гусев прав только отчасти. Чаще постановщики имели готовый текст, особенно когда это было литературное произведение, но в драму вносились дополнения и изменения.

В. Е. Гусев изучает, главным образом, жанровую структуру народного спектакля во всех ее компонентах. Наибольшая сложность такого подхода, по его мнению, в том, что жанровое разнообразие присуще не только народному театру в целом. Оно проявляется даже в разных вариантах одной и той же пьесы. Поэтому всякая классификация фольклорной драматургии условна²⁵. Такие жанры, как комедия, трагедия, фарс, буффонада, мелодрама, при наличии импровизации в каждом варианте и в каждой постановке могут повернуться либо той, либо другой стороной содержания и формы. Думается, в этом интересном наблюдении есть некая доля преувеличения. Возможно, что такая жанровая неустойчивость особенно характерна для позднейшего периода существования драмы. И все же это наблюдение очень важно: оно наталкивает на многие размышления. Помимо указанных жанров В. Е. Гусев называет «музыкальную драму», поскольку «музыкальность» представлений была достаточно значительной.

Типично фольклорным признаком народной пьесы он считает отсутствие психологизма, наличие непрерывного и напряженного действия, отчетливое деление персонажей на положительные и отрицательных и большое значение условности слов, движений, режиссуры и т. д. От комедии XVIII в. идет, как он справедливо считает, механическое смешение драматических, серьезных и комических мизансцен. Как видно по этой характеристике, народная драма обладает своеобразной подвижной структурой. К сожалению, В. Е. Гусев не уделяет специального внимания месту и значению в драме комического начала и его соотношению со смеховой культурой игр и игрищ, хороводов и обрядовой театральности.

Н. И. Савушкина исследует, главным образом, народную драматургию в ее специфической жанровой целостности. Можно лишь упрекнуть ее в том, что она совсем исключает из этого анализа комедию «Как француз Москву брал».

²⁰ Обзор литературы давался в ряде работ. См. *Акимова Т. М.* Народная драма в новых записях. — Уч. зап. СГУ, т. XX. Саратов, 1948; *Кузьмина В. Д.* Русский демократический театр XVIII века, и др.

²¹ *Гусев В. Е.* Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века, с. 35—37.

²² *Щеглова С. А.* Неизвестная драма Петровской эпохи о царице и львице. — В кн.: Труды Комиссии по древнерусской литературе. I, 1932; *Акимова Т. М.* Народная драма в новых записях; *Кузьмина В. Д.* Русский демократический театр XVIII века.

²³ *Акимова Т. М.* Народная драма в новых записях, с. 45—49.

²⁴ *Гусев В. Е.* Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века, с. 75.

²⁵ Там же, с. 77.

О трактовке пьесы «Как француз Москву брал» надо сказать особо. Оба автора уделяют ей недостаточно внимания, не замечают ее русской национальной и народной основы.

Комедия «Как француз Москву брал» ярко отразила отношение русского народа к Наполеону и его захватнической армии. Она целиком создана на почве русского фольклора. Речь персонажей, начиная с первого явления,— типичный русский солдатский язык: «Адъютант: Чаво изволите, ваша величества?... Наполеон. Как, братцы, наши литируют... Сколька их драла, столько и наших пабита» и т. д. Это типично солдатская речь, воспроизводящая как бы диалог императора с подчиненными²⁶. Весь текст комедии прямо вписывается в обширный круг фольклора, слагавшегося во время и после Отечественной войны 1812 г. В типично фольклорном осмыслении дан образ Наполеона. Так же сатирически показан он в известной народной сцене-интермедии в вертепной драме «Трон»²⁷ — диалог Наполеона с мужиком, высмеивающим заносчивого короля (старик сует Наполеону в нос палку).

Образы Наполеона и отступающей армии осмеяны в драме так же, как в народной песне «Шут на острове родился», записанной во многих вариантах в Саратовском Поволжье. Песня кончается словами: «Все солдаты со штыками, а крестьяне со цепями. Ну-ка за ним гнать»²⁸. Такого же содержания были широко известные Теребеневские-Лубочные картинки, например «Старостиа Василиса с косой гонит взятых в плен французов»²⁹. В комедии старуха с вилами гонится за убегающим от нее Наполеоном. Из того же лубка или из рассказов, слухов и творимых легенд попали в драму сведения о героических подвигах русских солдат и полководцев в Отечественной войне 1812 г., например о том, как пленный солдат, отказавшись служить в армии французов, отрубил себе руку. Вся художественная ткань пронизана народным творчеством. Жена Потемкина причитает над его телом, как простая крестьянка; Потемкин поет известную в ту пору песню Ив. Кованько «Хоть Москва в руках французов, это, право, не беда», печатавшуюся во всех песенниках с 1814 г. и вошедшую в народный репертуар³⁰.

Если обратиться к конструкции комедии, то сразу обнаруживается, что она возникла в солдатской среде. Ее композиция та же, что в царе Максимилиане. Главный конфликт между Наполеоном и Потемкиным сводится к отказу героя подчиниться требованию перейти на французскую службу. Сцены построены так же, как и сцены царя Максимилиана с непокорным сыном Адольфом. Характерны все обращения «царя Наполеона» к подчиненным в виде постоянных словесных формул. И так же по трафарету, всегда одними и теми же словами отвечает подчиненный. Эти формулы представляют собой типично армейские формулировки приказов и ответов. Все оформление комедии не оставляет сомнений в том, что перед нами типично народная, национально-русская фольклорная пьеса, сочиненная в армейской среде. Подробнее смотрите мою статью «Народная драма в новых записях».

Но, начиная с 1950 г., когда в книге К. Н. Державина «Болгарский театр» появилось сообщение о пьесе «Смерть князя Потемкина», идентичной по содержанию комедии «Как француз Москву брал», фольклористы стали считать источником народной драмы пьесу «Смерть князя Потемкина», написанную болгарским литератором, впоследствии академиком, А. П. Шоповым. И хотя в уже упоминавшейся моей статье, опубликованной в 1948 г., было доказано русское происхождение этой драмы, старые взгляды продолжают стойко держаться, и даже В. Е. Гусев и Н. И. Савушкина — крупные специалисты в области изучения фольклорного театра — не отошли от сложившегося мнения.

Обратимся к разысканиям источников русской комедии. Громадную работу проделал в этом отношении П. Н. Берков. Он обнаружил, что в Греческой национальной библиотеке хранится книжка «Смерть князя Потемкина из Смоленска, случившаяся в 1812 году, когда французы вторглись в Россию. Трагедия в трех действиях, написанная по-немецки и переведенная на русский язык, а с русского на греческий Федором Вальяно, полковником греческой инженерной части. Афины, 1850»³¹. Многое в этом названии неясно и даже спутано. Ф. Вальяно кончил инженерное училище в Петербурге, где учился, по его словам, с сыном князя Потемкина, юношей, умершим в 1817 г. Перевод свой Вальяно посвящает памяти князя Г. А. Потемкина. Сделан он непосредственно с русского текста, попавшего к нему в 1850 г. Н. П. Берков нашел осуществленные Ф. Вальяно переводы с русского на греческий других книг. Русский же текст трагедии пока не известен.

²⁶ См. Акимова Т. М. Народная драма в новых записях, с. 38—44.

²⁷ См. Малинка А. К истории народного театра. Живой вертеп.— Этнографическое обозрение, 1897, кн. 4, с. 37. Драма записана от николаевского солдата.

²⁸ Фольклор Саратовской области. Саратов, 1946, № 24, с. 81, а также варианты, с. 450—452.

²⁹ Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. Т. I. СПб., 1900, вкладыши между столбцами 467—468 и 469—470.

³⁰ Киреевский П. В. Песни. Ч. 10. М., с. 150.

³¹ Берков П. Н. К литературной истории народной драмы «Как француз Москву брал». — В кн.: Вопросы фольклора. Томск, 1965, с. 22—30; первоначально *его же*. Греческий источник трагедии А. П. Шопова «Смерть на князя Потемкина». — В кн.: Годник на Българския библиографски Институт Елин-Пелин. Т. 10. София, 1963, с. 125—134.

Греческий текст попал в руки студента А. П. Шопова, учившегося в 70-х годах в Константинополе, и он перевел пьесу на болгарский язык³². Во время освободительной войны ее постановка запрещалась турецкими властями, она ставилась в Болгарии после освобождения. Такие же сведения получила и Н. И. Савушкина от болгарских исследователей³³. В результате своих поисков П. Н. Берков утвердился в мнении о русском происхождении народной драмы «Как француз Москву брал». Непонятно, почему и В. Е. Гусев, и Н. И. Савушкина отвергли его точку зрения.

Солдатский юмор сказался, как мне кажется, в заглавии русской народной драмы — «Как француз Москву брал», т. е. брал, но не взял. Вот этот-то позорный для Наполеона период, когда армия захватчиков оказалась вынужденной бежать из Москвы, и изображен в солдатской комедии.

Большое отступление об источниках народной драмы и ее поэтической природе вызвано необходимостью решить этот запутанный вопрос, который авторы рецензируемых книг толкуют поверхностно, односторонне, только на основе того, что трагедия А. П. Шопова ставилась на болгарской сцене после освобождения. По-видимому, необычным кажется создание литературного произведения на основе фольклорного да еще с сохранением исторических неточностей.

В заключение следует еще раз сказать о большом значении исследований и Н. И. Савушкиной, и В. Е. Гусева, создавших учебные пособия для студентов и сформировавших целостные концепции происхождения, жанровой природы и развития русского народного театра. Наличие же совпадающих точек зрения должно привести авторов к тому, чтобы добиться еще большего единства в таком сложном споре, как влияние традиций обрядовых и игрищных явлений на становление фольклорных драм и происхождение русского народного театра.

³² Берков П. Н. Трагедия А. П. Шопова «Смъртъта на княза Потемкина» и ее русский источник (библиографическое разыскание). — В кн.: Сборник в чест на академик Никола В. Михов. София. Издание на Българска Акадeмия на науките, 1959, с. 19—30.

³³ Савушкина Н. И. Русский народный театр, с. 89—91.

А. Д. Дридзо

НОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ОБ ИНДИЙЦАХ ТРИНИДАДА [К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ В ВЕСТ-ИНДИИ]

Характеризуя в свое время литературу по индийцам Тринидада, автор этих строк отмечал как существенно новую черту появление в 70-х годах работ тринидадских ученых¹. Этому в значительной степени способствовало создание в местном отделении Вест-Индского университета кафедры индийских исследований (и Центра африканских и азиатских исследований), для организации которых был приглашен из Индии профессор Дж. Ч. Джха. Он и встал во главе этой отрасли и был первым исследователем важнейших аспектов сравнительной типологии тринидадской индийской культуры и культуры тех народов Индии, откуда происходят предки современных индийцев Тринидада. Здесь, без сомнения, сыграло роль и то обстоятельство, что сам проф. Дж. Чандра Джха — уроженец Бихара — одного из главных районов эмиграции в Вест-Индию.

Нельзя сказать, что эта проблематика до Джха совершенно не привлекала внимания. Ей отдали дань и супруги Найхофф, и Мортон Класс, и Й. Малик². Но проф. Джха впервые занялся скрупулезным сравнительным анализом культурных модификаций у индийцев на Тринидаде и жителей Индии. При этом в отличие от Найхоффов и Класса Джха проводил исследования в масштабе всего острова. Его интересы были сосредоточены главным образом в области духовной культуры (в отличие от Й. Малика, уделившего ей лишь неполных 20 страниц).

Но это еще не все. Индийский ученый впервые столь основательно использовал местные архивы (точнее, то, что от них сохранилось) и особенно местную печать. И здесь у него тоже был предшественник — Д. Вуд. Но индийская тематика занимает в работе последнего сравнительно небольшую долю — лишь несколько глав в его книге, да и хронологически и тематически его исследование гораздо уже³. В то же время

¹ Дридзо А. Д. Новые работы по индийцам Тринидада. — Сов. этнография, 1974, № 2, с. 149; *его же*. Этнокультурные процессы в Вест-Индии. Л.: Наука, 1978, с. 21.

² Niehoff A. a. J. East Indians in the West Indies. Milwaukee, 1960; Klass M. East Indians in Trinidad. New York — London, 1961; Malik Y. East Indians in Trinidad. L., 1981. Характеристику этих работ см. в указанной статье автора: Сов. этнография, 1974, № 2. Там же отмечено, что предшественники были, конечно, и у этих исследователей, но монографическое изучение проблемы начали именно трое первых.

³ Wood D. Trinidad in Transition. L., 1968.