

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

Особенности языка русской фольклорной драмы

основная образовательная программа бакалавриата по направлению подготовки
45.03.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса
Образовательной программы
«Отечественная филология
(Русский язык и литература)»
очной формы обучения
Хованская Анастасия Алексеевна

Научный руководитель:
д.ф.н., проф. Садова Т.С.

Рецензент:
к.ф.н., доц. Митрофанова И.А.

Санкт-Петербург
2018

Оглавление

| | |
|--|----|
| Введение | 3 |
| Глава I. Специфика языка фольклора и особенности фольклорного театра | 6 |
| 1.1. Язык фольклора: общие сведения | 6 |
| 1.2. Народная драма. Особенности языка и жанра | 9 |
| 1.3. Характеристика исследуемого материала | 12 |
| 1.4. Выводы | 15 |
| Глава II. Особенности языка и поэтики народных пьес | 17 |
| 2.1. Именослов героико-бытовых народных драм | 17 |
| 2.2. «Текст в тексте»: лирическая песня в народной драме | 26 |
| 2.3. Основные приемы языковой выразительности в народной драме | 33 |
| 2.4. Выводы | 41 |
| Заключение | 43 |
| Библиография | 47 |

Введение

Необходимость изучения языка фольклора ясно осознается русской наукой лишь в XIX веке, во-первых, в связи с бурным развитием сравнительно-исторического языкознания, во-вторых, с подъемом славянофильского течения в гуманитарной науке XIX в., обратившейся к памятникам устной словесности как истокам «народной мудрости». Этими же обстоятельствами было обусловлено активное собирание народных произведений.

Несмотря на то, что польза такого рода исследований в разные годы признавалась не всеми деятелями науки и культуры, большая часть ученых, писателей, других представителей интеллектуальной элиты страны осознавала ценность народного творчества. Так, например, Максим Горький говорил: «Народные песни, народные сказки, народные легенды, – вообще все народное устное творчество, которое собственно и называется фольклором, – это должно быть постоянным нашим материалом. <...> Народ наш в части языкового творчества очень талантливый народ, но мы плохо с этим считаемся. Мы не умеем отобрать то, что у него талантливо...»¹.

Изучение языка фольклора как особой подсистемы общенационального языка стало предметом отдельного направления в современной лингвистике – лингвофольклористики, теоретические основания которой заложили курские ученые во главе с А.Т. Хроленко относительно недавно, в конце 70-х гг. XX в. Среди наиболее значимых и фундаментальных трудов появились следующие монографии и статьи: М.А. Бобунова «Проблемы фольклорной диалектологии»², А.Т. Хроленко «Семантика фольклорного слова»³, К.Г. Завалишина «Кросскультурная лингвофольклористика: народно-песенный портрет в трех этнических профилях»⁴ и многие другие.

¹Горький А.М. <Фрагменты> // Русские писатели о языке. Л., 1954., цит. по: Хроленко А. Т. Язык фольклора: Хрестоматия. М., 2005. С. 6.

²Бобунова М.А. Проблемы фольклорной диалектологии. Курск, 2003.

³Хроленко А.Т. Семантика фольклорного слова: монография. Воронеж, 1992.

⁴Завалишина К.Г., Хроленко А.Т. Кросскультурная лингвофольклористика: народно-песенный портрет в трех этнических профилях. Курск, 2005.

Настоящая работа во многом будет опираться на положения современной лингвофольклористики, к числу которых следует отнести указание на то, что каждый жанр фольклора формирует свою специфическую языковую картину мира, выраженную как в лексике, так и во всем своеобразии речевого устройства конкретного жанра (см.: Никитина С.Е. – «Устная народная культура и языковое сознание»⁵). Учет этого положения, а также обращение к языку народной драмы как фрагменту фольклорной картины мира в целом определяет **актуальность** нашего исследования.

Поскольку изучение фольклорного произведения, и драмы в том числе, невозможно без рассмотрения контекста его естественного бытования, в работе уделяется известное внимание особенностям самого народного театра, которые, безусловно, не могли не повлиять на язык народных представлений. Ю.М. Лотман писал: «художественное произведение, взятое само по себе, без определенного культурного контекста, без определенной системы культурных кодов, подобно “надписи надгробной на непонятном языке”»⁶.

Новизна нашей работы заключается, во-первых, в привлечении малоизученного материала – жанрово маркированных форм фольклорной речи, а именно – народной драмы. Во-вторых, в работе впервые будет дан перечень специфических черт языка этого малоизученного жанра русского фольклора.

Фольклорный текст, как и любая языковая (речевая) категория, должен быть осмыслен с точки зрения своей специфики, значимости и онтологической сущности⁷. Очевидно и то, что рассматривая фольклорное произведение с учетом исторического и культурологического контекста, народной самобытности и национальной ментальности, следует учитывать, что текст народной драмы выходит за рамки фольклора в традиционном понимании и предстает своеобразной структурно-семиотической единицей, по концепции Н.И. Толстого: «... культура многоязычна в семиотическом смысле этого слова и нередко пользуется одновременно в одном тексте несколькими языками. В

⁵ Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993.

⁶ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.

⁷ Садова Т.С. Народная примета как текст. Лингвистический аспект. СПб., 2004.

этом случае под текстом понимается не последовательность написанных или произнесенных слов, а некая последовательность действий, и обращения к предметам, имеющим символический смысл, и связанная с ними речевая последовательность»⁸.

Таким образом, **цель** работы – дать комплексное описание особенностей языка народной драмы.

Для её осуществления необходимо выполнить следующие **задачи**:

- 1) рассмотреть разные взгляды на язык фольклора и его специфику относительно общенационального языка;
- 2) выявить особенности языка народной драмы;
- 3) рассмотреть экстралингвистические факторы, оказавшие влияние на специфику языка народной драмы;
- 4) обратить особое внимание на именованные исследуемых пьес;
- 5) описать включение другого жанра русского фольклора, а именно - лирических песен (или их фрагментов) в текст народной драмы.

Преимущественно использованы описательный, структурно-семантический, и лексико-семантический **методы исследования** языка народной драмы.

Материалом исследования послужили – девять текстов народных драм, зафиксированных в сборнике «Народный театр» А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной⁹: «Лодка», «Черный ворон», «Шайка разбойников», «Ермак», три варианта драмы «Царь Максимилиан», «Как француз Москву брал» и «Параша».

Структура работы традиционна и включает в себя введение, две главы, заключение, список источников и список используемой литературы, состоящий из 51 позиции.

⁸ Толстой Н.И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.

⁹ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М. 1991.

Глава I

Специфика языка фольклора и особенности фольклорного театра

1.1. Язык фольклора: общие сведения

О необходимости изучения языка фольклора свидетельствуют работы многих отечественных исследователей. В 40-е годы XIX века, вместе с интересом к собиранию устно-поэтических произведений, внимание ученых - филологов обращается и к некоторым специфическим языковым особенностям народной речи. Среди первых подобных наблюдений можно назвать работы Ф.И. Буслаева¹⁰, А.А. Потебни¹¹, А. Н. Веселовского¹². Первоначально внимание ученых было сосредоточено, в основном, на соотношении языка фольклора с диалектом, а также на проявлении и развитии его формульности.

Основы современного этапа изучения феномена языка народных устно-поэтических произведений были заложены в трудах А.П. Евгеньевой, А.В. Десницкой, П.Г. Богатырева, И.А. Оссовецкого и др. в 40-е годы XX века. Позднее А.Т. Хроленко был предложен термин «лингвофольклористика», которым именовался новый, особый аспект лингвистики, нацеленный на изучение языка фольклора. Впоследствии в Курске, Петрозаводске и Воронеже сформировались три основные школы, занимающиеся развитием этого направления науки и изучающие фольклорное слово с различных позиций (семантика, жанровая специфика, синтаксис).

Таким образом, в современной лингвистике существуют исследования, в которых тексты устного народного творчества рассматриваются с точки зрения их языковых особенностей, индивидуальных признаков, которые отличают эти тексты от литературных. В фольклорном произведении, как продукте устной речи, выделяются свои, присущие именно ему черты. Рассмотрим их подробнее.

Например, особо значимым для природы и бытования фольклорного произведения оказывается образ автора. В качестве автора в фольклоре, в том

¹⁰ Буслаев Ф.И. О преподавании отечественного языка. М., 1844.

¹¹ Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1860.

¹² Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.

числе и в народной драме, выступает народ. «Устный памятник не знает ни автора в обычном понимании этого слова, ни канонического текста, ни определенной даты создания, ни отделенных непроницаемыми барьерами редакций. Он не статичен, но существует в текучей, динамической традиции, постоянно меняясь и, несмотря на это, оставаясь одним и тем же произведением»¹³.

Произведение изначально задумывалось неизвестным автором и исполнялось с опорой на уже существующие в фольклоре традиции. Затем оно запоминалось, исполнялось и изменялось многими и воспринималось как некая «данность», «народное знание», связанное с «культурным опытом» или традицией. С этой точки зрения фольклорное произведение передает традиционное содержание в традиционной форме, оно нацелено на слушателя и рассчитано на него.

Традиция в фольклоре – это своеобразный ориентир в образе мышления, в практике освоения мира конкретным этносом, конкретным народом на конкретном этапе его развития¹⁴. Следовательно, единство этого образа мышления различных поколений – основное условие сохранения традиции.

«Устные произведения создавались по уже известным образцам, даже включали прямые заимствования. В речевом стиле использовались постоянные эпитеты, символы, сравнения и другие традиционные поэтические средства. Для произведений, имеющих сюжет, был характерен набор типичных повествовательных элементов, их привычное композиционное сочетание. В образах фольклорных персонажей типическое также преобладало над индивидуальным. Традиция требовала идейной, направленности произведений: они учили добру, содержали правила жизненного поведения человека»¹⁵.

Не менее важная черта устного народного творчества – вариативность. Вариативное исполнение – естественное живое состояние фольклорного

¹³ Гринцер П. А. Эпические формулы в «Махабхарате» и «Рамаяне» // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 165–189.

¹⁴ См., например: Цивьян Т. В. Модель мира и её лингвистические основы. М., 2005.

¹⁵ Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор, М., 2002. С. 35.

произведения, а наличие множества записей – естественное зафиксированное существование фольклорного текста. Поскольку фольклорное произведение бытовало в виде многократных исполнений, оно существовало в совокупности своих вариантов. Однако, несмотря на многочисленные условия и возможности изменений текстов фольклорного творчества, все же им присуща и некоторая категория устойчивости.

Так, говоря о народной драме, Н.И. Савушкина справедливо отмечает: «выделение устойчивых сюжетно-композиционных элементов и словесных формул (клише) и определение характера их изменений по вариантам позволяют пересмотреть сложившийся взгляд на преимущественно импровизационный характер драмы в пользу преобладания традиционных форм варьирования»¹⁶.

Помимо лингвофольклористического аспекта тексты народного творчества также могут рассматриваться как этнокультурный феномен. Известно, что народный театр исконно (генетически) связан с мифологией и, как следствие, обрядовой культурой. Во всех обрядах – и в календарных, и в семейных – были черты драматического действия. Игры, хороводы, словесные «торги» на свадебных «заставах», обрядовые драматические сценки и др. формы еще не были театром в прямом смысле слова, но уже содержали прообразы большого театрального действия, и главное, они уже были зрелищем, обращенным к большому числу зрителей публичным (не рядовым!) зрелищем.

Фольклорное словесное искусство не только отражало традиционные знания народа о мире, его идеологические воззрения, но и влияло на воспитание членов обрядовой общины, поэтому язык театральных форм вбирал в себя как знаковые мировоззренческие сентенции, так и творческие, наполненные эстетическими устремлениями начала.

Обобщив вышесказанное, обратимся к высказыванию И.А. Оссовецкого: «Язык фольклора – понятие очень широкое, неоднозначное,

¹⁶ Савушкина Н.И. Русская народная драма. М., 1988.

многогранное. В разных фольклорных произведениях он представлен крайне разнообразно. В общем плане язык фольклора можно представить как метасистему, включающую в себя подсистемы отдельных его жанров, в которых она конкретно реализуется»¹⁷. В данном исследовании будет рассмотрена система языка жанра народной драмы.

1.2. Народная драма. Особенности языка и жанра

Русская народная драма и народное театральное искусство в целом — интереснейшее и значительное явление национальной культуры¹⁸.

Начальный интерес к изучению народной драмы как особого вида народного театра приходится на XIX столетие¹⁹; значительный вклад в дело собирания и исследования этих нетривиальных фольклорных текстов внес Н.Е. Ончуков, известный фольклорист и этнограф XIX в.— нач. XX в. В 1911 г. он опубликовал ряд сценических текстов, бытовавших на Русском Севере, снабдив их обширными комментариями об исполнителях и условиях постановок²⁰.

Народная драма привлекала внимание и других известных филологов: так, исследования П.Н.Беркова, Р.М.Волкова, В.Е. Гусева, В.Ю. Крупянской, Н.И.Савушкиной, А.Ф. Некрыловой и др. посвящены различным аспектам русской фольклорной драматической традиции. Просуществовав относительно недолго, народные представления оставили в памяти нескольких поколений заметный след и отразились в творчестве русских писателей и поэтов — А.С.Пушкина, И.С.Тургенева, Ф.М. Достоевского, А.М.Горького, В.В.Маяковского и др.

Народный театр для просвещенного общества начала XX в. был чем-то естественным, наивным, повседневным, что отчасти и обуславливало неподдельный научный интерес к этому явлению со стороны представителей

¹⁷ Оссовецкий И.А. О языке русского традиционного фольклора // ВЯ. 1975. № 5. С. 37–42.

¹⁸ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр, 1991. С. 5.

¹⁹ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр, 1991.

²⁰ Ончуков Н.Е. Северные народные драмы. СПб., 1911.

различных отраслей гуманитарной науки – фольклористики, истории, этнографии и др.

Большой энциклопедический словарь дает следующее определение «народного театра» (НТ): «Народный театр — 1) театр, бытующий в народе в формах, органически связанных с устным народным творчеством (см., напр., Балаган, Вертеп, Петрушка, Скоморохи). 2) Непрофессиональный любительский театр. Появился в России в сер. 19 в. Звание "народный театр" присваивалось (в конце 1960-х—80-х гг.) любительским театрам с постоянной труппой и полноценным репертуаром, которые располагали условиями для регулярного показа спектаклей. 3) Профессиональный театр, деятельность которого во 2-й пол. 19 в. была адресована широкому зрителю (театр для народа)»²¹.

В нашем исследовании в качестве базового определения НТ принимается первое определение. Драматические игры и представления еще в начале XX в. составляли органическую часть праздничного народного быта, будь то деревенские посиделки, духовные училища, солдатские и фабричные казармы или ярмарочные балаганы²².

При этом народные актеры в большинстве своем не были профессионалами, это были любители, знатоки народной традиции, которая переходила по наследству из поколения в поколение. Такие же традиции существовали в военных частях, квартировавших в провинциальных российских городках, на небольших фабриках и даже в тюрьмах и острогах²³.

Отсутствие атрибутов профессионального театра создавало специфические условия, которые, с одной стороны, были самыми повседневными, с другой – манифестировали о чем-то нерядовом, чем и являлось по сути театральное представление. О том, что костюмы зачастую были бедными и неказистыми, свидетельствуют заметки некоторых русских исследователей: «Иной молодец завернется в дырявую и рваную дерюгу,

²¹ Большой энциклопедический словарь. Языкознание / гл.ред. В.Н. Ярцева. М., 2000. С. 323.

²² Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М., 1991. С. 5.

²³ Там же.

другой, напялив на себя мешок, уберет голову в мочалы <...> и все-то личины в этом роде»²⁴.

Непрофессионализм речи народных артистов, возможно, и стал явлением, зарождающим «языковую игру» как жанровообразующий прием народной драмы. Возникали реальные условия для импровизации, для творческих речевых находок. Этому способствовало множество факторов.

Во-первых. Диалоговый характер народной драмы имел особенностью наличие в ней типологических реплик, так как в народной пьесе не было авторских ремарок (поскольку и сам автор отсутствовал), не было и в привычном смысле – режиссера.

Во-вторых. Драматические действия не прописывались на бумаге, что обуславливало вариативность реплик персонажей и предоставляло народным актерам возможность импровизировать. Тем не менее, как отмечает Л.М. Ивлева, каждый персонаж должен был быть узнаваемым, что способствовало созданию типических приемов «игры» (в прямом смысле этого слова) с формой речи: «Следовательно, речь должна идти ещё и об использовании в ряженье традиционных, привычных средств перевоплощения, о воспроизведении персонажа в рамках свойственного данной традиции игрового языка»²⁵.

В-третьих. Русский фольклорный театр формируют такие жанры как игры и сценки ряженных, сатирические драмы, героико-романтические и бытовые драмы, пьесы кукольного театра, включающие в себя театр Петрушки и вертепные представления, городские праздничные зрелища такие как раек, выкрики и прибаутки уличных торговцев и ремесленников, балаганных и карусельных зазывал и медвежья потеха.²⁶

²⁴ Селиванов В.В. Год русского земледельца // Селиванов В.В. Т.2. Владимир на Клязьме, 1902, С.1-146.

²⁵ Ивлева Л.М., «Дотеатрально- игровой язык русского фольклора», СПб, 1998. С. 93.

²⁶ Еникеева А.Р. Традиционный фольклорный театр: историческое развитие и возрождение в современном этнокультурном пространстве // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2015. №1. С. 24–31.

Все эти виды НТ были настолько любимы народом, что ни гонения со стороны церкви, ни княжеские и царские запреты не могли заставить общество отказаться от традиционных зрелищ.

Из сказанного следует, что народная драма – это безусловно, специально подготовленные представления, но обыденного характера. Забавные постановки и веселые игрища на протяжении довольно долгого времени являлись привычной и неотъемлемой частью духовной жизни народа.

1.3. Характеристика исследуемого материала

Как уже отмечалось, из всего красочного и многообразного народного театра в настоящей работе для рассмотрения были выбраны тексты цикла «героико-романтические и бытовые драмы» из сборника «Народный театр»²⁷.

В этот раздел входят драмы: «Лодка», «Черный ворон», «Шайка разбойников», «Ермак», 3 варианта драмы «Царь Максимилиан», «Как француз Москву брал» и «Параша».

Согласно учебнику «Русский фольклор» Т.В. Зуевой и Б.П. Кирдан в качестве основной отличительной черты героико-романтических драм выступает их происхождение: «Народные героико-романтические драмы <...> возникали и формировались не только на фольклорной основе. В них активно использовались песни литературного происхождения, а также лубок и народная книга (лубочные романы и картинки о разбойниках, рыцарские романы)»²⁸.

Темы, сюжеты и персонажи драм выбранного цикла являются наиболее распространенными в русском фольклоре и перекликаются с другими его жанрами. Среди них такие важнейшие проблемы народного творчества, как: борьба за веру, изображение вольнолюбивых разбойников, олицетворяющих собой удалую спесь и гордость, стремление к свободе и равноправию: «“Разбойничья” драма особенно любима народом за атмосферу романтической

²⁷ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М. 1991.

²⁸ Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор, М., 2000.С. 324.

вольности, в которой была возможность существовать вне социальной иерархии общества, мстить обидчикам, восстанавливать справедливость»²⁹.

Пьеса «Царь Максимилиан», пожалуй, одна из первых записанных исследователями народных драм. Как известно, впервые она была опубликована Н.Н. Виноградовым. Исследователь осуществил запись четырех вариантов драмы в разных районах России. «Это были очень полные варианты пьес. Вместе с ранее опубликованным списком с рукописи С. Сергеева, обнаруженной им в 1896 году, они существенно дополнили публикации вариантов этого сюжета в журнале «Этнографическое обозрение». Н.Н.Виноградову и В.Н.Добровольскому принадлежит первенство научной публикации текстов кукольного театра»³⁰.

Основываясь на популярности и распространенности пьесы «Царь Максимилиан», можно сделать предварительный вывод о том, что она являлась одной из любимых драм русского народа: «Наиболее любимая пьеса народного театра – “Царь Максимилиан” (30 вариантов).

Ряд исследователей (И.Л.Щеглов, Д.Д.Благой) утверждают, что в этой пьесе отразилась история отношений Петра I и его сына Алексея. «Исторически это предположение оправдано. “Царь Максимилиан” – это пьеса, разоблачающая внешнее “благолепие” царизма и показывающая его жестокость и бессердечие. Пьеса, вероятно, сложилась в солдатской среде; в ней выводятся военные персонажи (воины и скороход-маршал), отражается военный порядок, в речи действующих лиц употребляется военная фразеология, цитируются военные и походные песни. Источниками пьесы были разные произведения: жития святых, школьные драмы, где есть образы царей – гонителей христиан, интермедии»³¹.

Следующая выбранная драма «Лодка» – центральное произведение среди героических пьес, повествующих о бунтарях. По количеству записей и публикаций оно принадлежит к наиболее известным. Обычно «Лодку» относят

²⁹ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М. 1991. С. 9.

³⁰ Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русская устная народная драма. М., 1959.

³¹ Народная драма [электронный ресурс] // <http://poznayka.org> (дата обращения – 10 апреля 2018 г.).

к так называемому «разбойничьему» фольклору. В глазах народа разбойники – это мстители за угнетенное состояние, личности, отстаивающие народные права, поэтому разбойники не только не осуждались, но воспринимались как герои.

Следовательно, драму «Лодка» следует определить как произведение с героической тематикой. В центре пьесы образ благородного разбойника – атамана, который иногда не имеет имени, а в некоторых вариантах называется Ермаком или Степаном Разиным. Именно образ Разина наиболее полно выражает основной идейный смысл пьесы: социальное недовольство народных масс, их протест³². Известность «Лодки» также в некоторой мере обусловлена и тем, что в основе пьесы лежит очень популярная в народе песня «Вниз по матушке по Волге». Постановка как будто инсценирует события, описываемые в песне.

Существует мнение, что в народе эта драма носила следующие названия: «Шлюпка», «Черный ворон», «Шайка разбойников», «Ермак», «Степан Разин» и подобные³³. Однако зафиксированные в анализируемом сборнике варианты пьес: «Ермак», «Черный ворон» и «Шайка разбойников» несколько сюжетно отличаются от «Лодки», но при этом сохраняют общие мотивы между собой. Например: безответная любовь разбойника к благородной девице, гибель её защитника.

Также в числе материала исследования представлена народная драма, известная в единичном варианте³⁴, «Как француз Москву брал». В этом сюжете затрагиваются такие немаловажные темы, как война и патриотизм.

Таким образом, выбранные для исследования пьесы включают разнообразный по тематике и сюжету материал, достаточный для первичного рассмотрения и формирования некоторых выводов о языке жанра народной драмы.

³² Народная драма [электронный ресурс] // <http://poznayka.org> (дата обращения – 10 апреля 2018 г.).

³³ Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор, М., 2000. С. 324.

³⁴ Там же.

Несмотря на фундаментальность и значимость поднятых в народном искусстве проблем, немаловажную роль играют и приёмы создания комического, изощренный народный юмор. Н. Е. Ончуков в статье «Народная драма на Севере» отмечал важнейшую роль комического в народном театре: «Смешливость, кажется, главное условие успеха деревенской комедии»³⁵.

Все пьесы будут рассматриваться по сборнику А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной «Народный театр», поскольку в подобных исследованиях для нас важно пользоваться авторитетным изданием.

1.4. Выводы

Принимая во внимание отмеченное, сформулируем несколько основных принципов данной работы:

- 1) в нашем исследовании язык жанра рассматривается с максимальным вниманием к специфике материала. Также учитывается тот факт, что на материале народной драмы нам не известны ранее проведенные подобные исследования;
- 2) употребляя термин «языковая игра», будем понимать под «игрой» сознательное отступление говорящим от языковой нормы, своего рода эксперимент над возможностями языка, который нацелен на создание эстетического эффекта у реципиента (в том числе и комического эффекта), а также на формирование художественного смысла;
- 3) народная драма характеризуется несколькими специфическими чертами, которые, безусловно, могут оказывать существенное влияние на её язык и строение. Среди них:
 - а. динамичность действия, спонтанность реплик персонажей, нацеленные на поддержание интереса у зрителя;
 - б. народная драма была распространена по всей России, и в разных частях страны артисты использовали однотипные поэтические приемы;

³⁵ Некрылова А.Ф. , Савушкина Н.И. Фольклорный театр. М., 1988. С.4–218.

с. непрофессионализм актеров, отсутствие атрибутов профессионального театра, таких как красочные костюмы, массивные декорации, грим и прочее. Участниками действия, в особенности в деревне, были знакомые многим обыкновенные люди, целью которых было создать в совершенно обыденных условиях нечто выделяющееся, привлекающее внимание. Именно поэтому в этом жанре столь ярко проявилось народное речетворчество.

Глава II

Особенности языка и поэтики народных пьес

Из всех особенностей языка народной драмы в данной главе будут рассмотрены наиболее яркие его черты, имеющие статус жанрово маркированных элементов. Таковы, безусловно, единицы, подпадающие под квалификацию «языковой игры», это уникальный именовослов народного театра, разножанровые реминисценции в тексте народного представления и нек. др. Общефольклорные элементы (формулы, эпитетный ряд, традиционные символические параллели, сравнительные конструкции, бинарные лексические пары и нек. др.), неизбежные для языка устных народных пьес, отдельно рассматриваться не будут, так как исследовательская литература, им посвященная, многотомна и обширна.

2.1. Именовослов героико-бытовых народных драм

Имена персонажей народной драмы представлены довольно разнообразно. Обращает на себя внимание тот факт, что не все имена здесь – имена собственные, многие герои именуются согласно их социальному статусу. Например, в анализируемых текстах 55 персонажей, не имеющих собственного имени при наличии всего 35, имеющих его.

Следует отметить, что данная оппозиция применима только к реальным персонажам народной драмы, в то время как иногда, в представлении могут быть задействованы и фантастические или мифологизированные герои, например, Богиня или Смерть. Но чаще всего им отводятся лишь эпизодические роли.

Например, образ Смерти встречается в пьесе «Царь Максимилиан». Несмотря на то, что действие персонажа «на сцене» занимает небольшую часть основного действия, можно выделить некоторые как общефольклорные, так и сугубо «драматические» черты или признаки Смерти, которые извлекаются – в том числе – из прямой речи других персонажей. Прежде всего, стоит отметить,

что в русской фольклорной драме Смерть обыкновенно предстает в образе птицы или женщины с косой.

Характерны и показательны также эпитеты, выраженные прилагательными, используемые для описания Смерти. Чаще всего это качественные прилагательные негативной оценки.

Например:

Сцена диалога царя и Смерти (Пьеса «Царь Максимилиан I», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)³⁶

Царь Максимилиан (в ужасе встает на троне и просит воинов): Воины, мои воины, защищали вы меня неоднократно от всяких врагов, защитите ныне от лютой смерти.

Как видим, Царь, обращаясь к своим воинам, называет смерть «лютой», что для фольклорной поэтики весьма характерно: в данном случае перед нами постоянный эпитет, функционирующий наравне с другими постоянными эпитетами (в классификации А.Н. Веселовского) во многих жанрах фольклора: «красная девица», «ясный сокол», «буйный ветер» и под. Обратим внимание и на то, что подобная реплика могла вызывать комический отклик у зрителя, поскольку ясно, что просить воинов защитить царя от Смерти бессмысленно. По ходу действия мы узнаем, что они оказались бессильны и расступились в испуге.

Сама Смерть характеризует себя следующими словами (Пьеса «Царь Максимилиан I, цикл Героико-романтические и бытовые драмы)³⁷:

Смерть: Я ведь не баба,/ Я ведь не пьяна,/ Я есть смерть твоя упряма.

Краткое прилагательное «упряма» в предикативной роли выражает особое отношение к смерти – её приход неизбежен, сопротивление ей бессмысленно, её «лютость» состоит не в том, что способ смерти «лют» (как в былине, например, в кровавом бою), а сам её характер: неизбежность, неотвратимость, абсолютная власть над человеком.

³⁶ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М. 1991. С.150.

³⁷ Там же.

Также в поведении Смерти характерно и то, что обыкновенно она зовёт за собой человека, к которому приходит (Пьеса «Царь Максимилиан I, цикл Героико-романтические и бытовые драмы»³⁸:

Смерть (подойдя к трону, обращается к царю Максимилиану). Следуй за мной!

Однако далее в тексте встречаются лексемы с положительной оценкой, употребляемые по отношению к Смерти, что не характерно для общефольклорной картины мира и обусловлено самим действием. Царь Максимилиан пытается задобрить Смерть, попросить для себя продления жизни (Пьеса «Царь Максимилиан I, цикл Героико-романтические и бытовые драмы»³⁹:

Царь Максимилиан: Мати моя, любезная Смерть, / Дай мне житья хоть на три месяца.

Антропоморфность Смерти усиливается из-за обращения к ней как к матери, с характерным эпитетом, принятым также во многих формах русского фольклора при обращении к матери – качественным прилагательным «любезная». В рамках фольклорной поэтики этот эпитет характеризуется как «высокий» (И.С. Климас⁴⁰), поэтому важно отметить, что в языке народной драмы элементы высокой фольклорной поэзии присутствуют повсеместно. Правда, их текстовые функции различны – от комической до пафосной (о чем речь пойдет далее).

Возвращаясь к проблеме особенностей имен героев народных пьес, следует также отметить, что здесь присутствуют как мужские, так и женские.

В текстах народной драмы мужские персонажи значительно преобладают над женскими. В анализируемом материале среди мужских имен находим множество разнообразных номинаций: от царских до обыкновенных крестьянских. Например: *Максимилиан, Адольф, Марец, Ермак, Афонька* и др.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Климас И.С. Ядро фольклорного лексикона. Курск, 2000.

Героини, обыкновенно представляющие собой объект симпатии и безответной любви разбойника, чаще не имеют имени собственного и называются «нарицательно» Девницей («Шайка разбойников») или Девушкой («Ермак»). Эта характерная черта народной драмы, по мнению многих исследователей, отмечается и в некоторых авторских произведениях на мифологизированные темы, например, сказка «Девушка и Смерть» М. Горького.

Среди второстепенных персонажей-женщин собственные имена встречаются редко и в большинстве своем отсутствуют. Они часто представляют собой простые или составные наименования (словосочетания), выражающие различные характеристики человека: нарицательные наименования женщины по социальной роли (Жена трактирщика), по возрасту (Старуха) и др. Это может объясняться и тем, что традиционно народная драма, а также такие народные виды искусства, как скоморошество, были мужской забавой. Даже женские роли часто исполнялись мужчинами. Связано это с тем, что подобные представления – публичное действо, таящее в себе возможную опасность для женщины. Кроме того, по свидетельству А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной, участвовать в театральных действиях девицам запрещал обычай, а парни неохотно соглашались на женские роли, чтобы избежать неприятных последствий: над ними могли начать подтрунивать или давать женские прозвища: «Этим и объясняется то явление, что женских ролей вообще очень мало в пьесах народного театра, да и исполняются они как попало, по большей части совершенно неподходящими лицами»⁴¹.

Безусловно, имена персонажей в народной драме заслуживают особого внимания, поскольку каждое из них несет вполне очевидную поэтическую функцию⁴². Так, Д.М. Токмашев в работе «Теоретические проблемы фольклорной ономастики (на материале шорского фольклора)» отмечает: «Наличие собственных имен в любом жанре фольклора и их особая,

⁴¹ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М. 1991. С.74.

⁴² См.: Юдин А. В. Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре. М., 1997.

символическая роль в организации фольклорного текста являются, по-видимому, языковой универсалией»⁴³.

Учитывая, что актерский состав народных представлений формировался из числа деревенских жителей, удивительным оказывается появление в действии иностранных имен, причем нарочито «диких» – Максимилиан, Адольф и под.

Безусловно, система персонажей народной драмы не случайна. Она обусловлена её идейно-эстетическим своеобразием и максимальной установкой на восприятие простого – из народа – зрителя. Среди героев, вслед за Н.И.Савушкиной⁴⁴, мы будем выделять:

1) условно-исторических персонажей,

— то есть, тех, которые составляют условно-историческую среду, будь то царский двор или разбойничья шайка. По мнению Савушкиной, создание подобной атмосферы является особенно значимым для народной драмы, специфичным, выделяющим её среди прочих фольклорных жанров. К таким героям относятся, например: Царь Максимилиан, Адольф, Мамай, Атаман, Есаул, Гусар, Царь Наполеон, Царь Иван Грозный, Ермак, Коленкур и другие. В этом же контексте важную роль играют герои, названные высокими иностранными воинскими чинами. Например: Скороход-фельдмаршал, Адъютант, Исполинский рыцарь;

2) книжно-лубочных,

— стоящих вне времени и среды, однако, всё же тяготеющих к условно-историческим. Это такие персонажи, как Брамбеус, Аника-воин, Змиулан, Араб, Зарез-Головорез, Безобразов и другие. Эти и подобные имена перекочевали в драму из бытовых сказок, из переводных рыцарских повестей и романов, а также из т.н. лубочной литературы на разбойничью тематику;

3) социально-бытовых,

⁴³ Токмашев Д. М. Теоретические проблемы фольклорной ономастики (на материале шорского фольклора) // Вестник ТГПУ. 2011. Вып. 9. С. 179–184.

⁴⁴ Савушкина Н.И. Русская народная драма. М., 1988.

— являющихся частью общенародного фонда европейского народного театра, создающих, т. н. среду горожан и ремесленников. Среди них старик-гробовщик, кузнец, трактирщик, доктор и др.;

4) социально-бытовых,

— являющихся частью общенародного традиционного фонда. Это своеобразные «персонажные универсалии», поскольку могут повсеместно встречаться в песнях, анекдотах, прибаутках: девушка, богатый помещик, трактирщик, барин, староста и прочие подобные персонажи,

Следует отметить, что данная классификация применима только к реальным персонажам народной драмы (людям) и не относится к вышеупомянутым мифологизированным персонажам (таким, как Богиня или Смерть).

В нашем исследовании обратим внимание – прежде всего – на первые две категории персонажей, поскольку именно в их числе находятся главные герои народных драм, следовательно, именно среди них чаще всего встречаются необыкновенные, «дикий» для крестьянской среды, имена.

Обращаясь к условно-историческим персонажам, отметим, что появление некоторых имен не требует особых комментариев. Например, очевидно, что появление в народном представлении таких героев, как Ермак, Царь Иван Грозный, Царь Наполеон, Потемкин и под. вполне закономерен: каждое из этих имен имеет историческую мотивировку.

Следует лишь отметить, что данные персонажи всего лишь носят имена реальных исторических личностей, но не имеют прямой связи с конкретными лицами. Скорее всего, столь знаменитые в народном представлении деятели выступают как своеобразные символы, заключающие в себе целые комплексы человеческих качеств и разнообразных социально значимых явлений. Например:

- Ермак выступает как символ отваги, завоевателя, волевой борьбы, сильного духом воина;

- Царь Иван Грозный – как представление о мощном самодержавии, о суровом главе царского государственного аппарата;
- Царь Наполеон – как явный образ иностранного врага России.

Следовательно, подобные имена напрямую не отсылают зрителя к конкретным историческим лицам, но играют существенную роль в создании исторического, временного колорита, той самой условной действительности. Данное суждение может противоречить общепринятой точке зрения на имена собственные в литературном языке. Так, А.В. Суперанская в своей работе «Имя нарицательное и собственное» говорит: «Основное свойство собственных имён – отсутствие связи с понятием, тесная связь с единичным объектом»⁴⁵.

Известно, что цель фольклора, напротив, максимально обобщить историческое время, изобразить персонажей, воплощающих в себе наиболее типичные черты народа вообще, а не конкретного человека.

На основе этого суждения следует выделить яркую особенность употребления имен собственных в народной драме, а именно – их способность выражать символические значения, а не только обозначать конкретный субъект. Следует иметь в виду, что главная функция имен собственных в нашем случае – эстетическая, то есть способствующая созданию образа героя в восприятии зрителей. На основе ассоциаций, типологического «ярлыка», т.н. народного «амплуа» каждого из названных имен, зрители заранее настраивали себя на тот комплекс качеств, поведенческих и личностных проявлений, которыми обладали их носители.

Похожую мысль находим у Т. А. Сироткиной: «...личные имена довольно употребительны в фольклорных текстах и имеют свою специфику в разных жанрах. Появление у них символических значений – процесс длительный, происходящий веками, он связан с историей и культурой народа, его традициями»⁴⁶.

⁴⁵ Суперанская А.В. Имя нарицательное и собственное. М., 1978. С. 3-34.

⁴⁶ Сироткина Т. А. Личное имя в фольклорном тексте // Фольклорный текст. Пермь, 1998. С. 84-87.

Обратим особое внимание на «дикий» иностранные имена: Царь Максимилиан, Адольф, Брамбеус, Змиулан. Появление подобных героев уже не оказывается столь очевидным. Уход от привычных имён персонажей может быть обусловлен различными причинами. В первую очередь, это направлено на привлечение внимания, на уход от обыденности. Яркие имена в какой-то степени можно считать проявлением языковой игры, которое также усиливает создание комического эффекта, одного из основных для описываемого фольклорного жанра.

Однако для понимания комплекса функций, которые выполняют подобные имена в народной драме, обратимся к более детальному рассмотрению самих персонажей, к их истокам, и остановимся на самых ярких, самых частотных.

По поводу происхождения персонажа, именуемого повсеместно «Царь Максимилиан», П.Н. Берков пишет о том, что, возможно, имя царя первоначально могло прийти в народную драму из римской традиции. Известно, что такие правители как Максимиан Галерий и Максимиан Дака были гонителями христиан. Берков отмечает, что имя Масимиана в качестве врага христианства встречается и в лубочных картинках, фигурируя в ряду «царей и мучителей»⁴⁷.

Вероятно, с этим связано и появление имени Максимьян, в некоторых вариантах пьесы, в том числе в записанной В.В. Виноградовым пьесе «Царь Максимилиан III»⁴⁸. Имя же Максимилиан, по предположению Беркова, может быть связано с появлением в XIX в. в России герцога Максимилиана Лейхтенбергского, имя которого должны были знать все солдаты и моряки наряду с именами остальных членов императорской фамилии. Возможно, именно оно вытеснило имя Максимиан.

Сопоставив происхождение имени с сюжетом самой драмы, в основе которого лежит борьба царя, поклоняющегося «кумирическим» богам, с сыном-

⁴⁷ Берков П. Н. Вероятный источник народной пьесы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе» // Труды Отдела древнерусской литературы. М., Л., 1957. [Т.] XIII. С. 298–312.

⁴⁸ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М. 1991. С. 205-213.

христианином, видим, что появление этого героя в героических пьесах совершенно не случайно. Очевидно, что необычное имя в народной драме появляется не только ради украшения речи и привлечения внимания, не только в целях изобразительного эффекта, но так же несет в себе символический смысл. В данном случае Максимьян и Максимилиан (как более поздний вариант), возможно, символизирует гонителя христианства как тип отрицательного персонажа.

В исследуемом материале имя встречается в следующих формах: Максимилиан-царь, Максимилиан, Максимьян. В случае употребления имени в косвенных падежах, все формы – по имеющимся в нашем распоряжении записям – склоняются согласно нормам современного русского языка.

Следующее имя, на которое также стоит обратить внимание, это Брамбеус. Этот герой относится, согласно классификации, приведённой выше, к типу книжно-лубочных персонажей. А.Ф. Некрылова и Н.И. Савушкина указывают в комментариях, что это «персонаж лубочной повести «История о храбром рыцаре Францыле Венециане», неоднократно переиздававшейся в XIX веке»⁴⁹. Одновременно с этим, стоит иметь в виду, что Барон Брамбеус – творческий псевдоним русского критика XIX века, редактора «Библиотеки для чтения» Сенковского⁵⁰, славившегося своими статьями, полными иронических острот.

«В своих критических статьях он балагурит, нередко довольно пошло, изошряет свое остроумие не только над авторами книг, но и над читателями, притом в такой форме, что читатель всегда недоумеваает, где кончается шутка и как действительно смотрит на тот или иной вопрос сам Барон Брамбеус»⁵¹.

Вероятно, лубочная повесть, принесшая в Россию испанского короля Брамбеуса, была очень популярной, что и позволило подобному герою, проникнуть в народную драму. Само же имя персонажа, возможно,

⁴⁹ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М. 1991. С. 503.

⁵⁰ Энциклопедический Словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [электронный ресурс] // <http://www.vehi.net/brokgauz/> (дата обращения – 21 мая 2018 г.).

⁵¹ Там же.

ассоциировалось в народе с балагурством (речевой игрой), а балагурство, как известно, одна из важнейших черт народных представлений. В исследуемом материале имя встречается два раза, в драмах «Царь Максимилиан I» и «Царь Максимилиан III», персонаж исполняет роль убийцы царского сына Адольфа.

В пьесе «Царь Максимилиан II», встречается иной вариант имени – Бранбеул, но имеет совершенно отличные от Брамбеуса персонажные характеристики. Имя Брамбеус склоняется по модели мужского рода первого склонения в современном русском языке, диалектной суффиксации не имеет, как не имеет словообразовательных дериватов.

В рамках данного исследования не предполагается проводить подобный анализ каждого имени. Однако вышесказанных позиций достаточно, чтобы сделать некоторые выводы об употреблении имён персонажей в народной драме:

1. Имена собственные в народной драме, вопреки своему основному свойству в русском языке, призваны не индивидуализировать героя, а напротив максимально обобщить образ, апеллируя к культурному сознанию зрителя;
2. Преобладание мужских имен над женскими не случайно и отражает природу народной драмы как явления народного искусства;
3. Употребление диковинных имён может служить не только целям создания красноречия, но также нести определенную семантику;

2.2. «Текст в тексте»: лирическая песня в народной драме

Разножанровые вкрапления в тексты народной драмы – типичная особенность фольклорного театра. Желание содержательно и эстетически насытить публичное представление создавало благодатные условия для вхождения в его пространство различных присловий, пословиц, преданий и др. фольклорных форм. Особой составной частью композиции народного представления было также исполнение фрагментов песен. Об их особой значимости в русской фольклорной традиции писали многие исследователи.

Так, Ж.М. Юша в работе «К вопросу изучения словесного компонента народной песни» говорит: «Тексты народных песен обладают красочным народно-поэтическим языком и изобилуют разнообразными художественно-образительными средствами, где выявляется своеобразие художественного восприятия народа, его национальная специфика»⁵².

Песни в народной драме выполняют различные функции: одни приурочены к конкретному сюжетному элементу, другие – призваны раскрыть эмоциональное состояние персонажа в той или иной сцене: «Песни были своеобразным эмоционально-психологическим элементом представления. Они исполнялись большей частью фрагментарно, раскрывая эмоциональный смысл сцены или состояние персонажа. Обязательными были песни в начале и конце представления»⁵³.

Подтверждают вышесказанное многочисленные примеры:

Пример 1. Начало представления.

Как указано в сборнике «Народный театр»⁵⁴, участники действия обязательно входили в нанятую специально для этого избу с исполнением песни, предпочтения отдавались следующей композиции:

1. Сцена появления артистов (Пьеса «Лодка», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁵⁵:

Ты дозволь, дозволь, хозяин,

В нову горенку войти!

Привет: Ой, калина! Ой, малина!

Черная смородина (дважды).

В нову горенку войти.

Вдоль по горенке пройти, (дважды).

Слово вымолвити...

⁵² Юша Ж.М. К вопросу изучения словесного компонента народной песни //Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2015. №1., С. 78–83.

⁵³ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М. 1991. С.12.

⁵⁴ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М. 1991.

⁵⁵ Там же. С. 66.

Вариант этой песни, зафиксированной в нашем источнике, встречается также в пьесе «Ермак», только с несколько измененной лексикой. Языковые средства обеих песен направлены на то, чтобы расположить к себе хозяина, настроить его на доброжелательную встречу гостей. Иными словами, можно охарактеризовать функцию песни и ключевые её сегменты (обращение, ориентированность на соблюдение этикета) как фатическую, контактоустанавливающую.

Артисты просят разрешения войти в избу, чтобы начать представление, с использованием лексемы «дозволь», в полном соответствии с народным этикетом. Причем этикетная формула «дозволь войти, <дозволь> ... слово молвить» встречается не только в обрядовых песнях, но и в былинных текстах, что говорит о высоком статусе этой фольклорной формулы. Неслучайно Д.С. Лихачев отмечал, что былина – в пору родового и раннефеодального общества во многом «удовлетворяла» высокие эстетические потребности народа (причем всех его слоев)⁵⁶.

В варианте в пьесе «Ермак» хозяина называют «голубчик»⁵⁷, что также настраивает на позитивное взаимодействие, поскольку «голубчик» – это также безусловно этикетное и ласковое обращение, имеющее явно фатическую направленность.

Из девяти исследуемых текстов с песни начинаются четыре пьесы. Три из них посвящены разбойничьей тематике и одна – бытовой. Стоит отметить, что в пьесах с присутствием условно-исторических персонажей (цари, князья и проч.), песни в пьесах не используются. Их заменяют обращенные к зрителям монологи кого-либо из героев, настраивающие на дальнейшее представление. Исходя из этого наблюдения, можно предположить, что лирические песни, помимо фатической функции, несли явно эстетическую функцию, т.е. способствовали воссозданию романтической среды мира разбойников, часто поэтизируемую народом. В то время как мир государей, правителей, напротив,

⁵⁶ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. СПб., 1998. С. 44.

⁵⁷ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М., 1991. С. 111.

осуждался, «приземлялся», поэтому не требовал включенности «высокой лирики».

Пример 2. Лирические песни-лейтмотивы.

Следует отметить, что песни разбойничьей тематики в текстах народной драмы часто исполняются как бы за кулисами, то есть зритель слышит их издалека, еще до появления самой группы разбойников или одного из них. В данном случае, в этом сценическом решении, песня выступает своеобразным лейтмотивом персонажа.

1. Песня разбойников (Пьеса «Черный ворон», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁵⁸:

За Уралом, за рекой

Шайка собиралась.

Припев.

Вот, браво! Вот, люли!

Шайка собиралась!

Эта шайка немалая,—

Вольна, беспаспортна.

Припев.

Нам хозяин — вострый меч.

Сабля-лиходейка.

Припев.

Пропадем мы ни за грош, Жизнь наша — копейка!..

Лирическая песня дается до начала представления, возможно для того, чтобы настроить зрителей на предстоящую драму, дать им представление, о каких героях пойдет речь. Иными словами, песня-лейтмотив играла роль «афиши» сценария, где происходит «лирическое» представление героев будущего действия.

Примечательно то, что песня, обращенная к хозяину с просьбой о разрешении войти, следует уже после лейтмотивной. Поскольку разбойник в

⁵⁸ Там же. С. 75.

традиционных представлениях был положительным героем, символом воли, широкой русской души, лексика песни способствует утверждению этой черты народного сознания: шайка называется «вольна» и «немалая». А мысль о том, что разбойники свободный народ, не признающий никакой власти, выражается реальным (по А.Н. Веселовскому) эпитетом «беспаспортна». Семантика подобных эпитетов неслучайна и по эстетическим соображениям, и по реальной ситуации – разбойники вне закона, их воля, с одной стороны, *немалая*, с другой – *беспаспортна*⁵⁹.

Разбойники свободны не только внешне, но и внутренне: образ абсолютной свободы, заданный песней-лейтмотивом, затем будет подтверждаться всем ходом пьесы. Характерно, что песня имеет типичные для разбойничьих песен символические параллели: жена / хозяин / друг и т.д. – (соответственно) сабля / шашка / меч и под. Характерно и то, что удаляя бравада исполнителей песни касается и стоимости жизни разбойника: он не боится её потерять, поскольку «пропадем мы ни за грош, жизни наша – копейка». Вызывая симпатию зрителя к такому образу главных героев, такие песни, предшествующие основному действию и сопровождавшие его, имели также и фатическую функцию.

2. Сцена появления Безобразова (Пьеса «Лодка», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁶⁰:

Эсаул снова начинает оглядывать окрестности. В это время издали слышно пение песни: «Среди лесов дремучих Разбойнички идут...

В данном примере вновь единственная строчка из песни появляется раньше, чем герой. Видимо, прецедентный характер этой песни обусловил её краткое упоминание в самом начале представления. Главная её функция – обозначить тему «спектакля», и она тотчас улавливается зрителем, что подтверждает популярность разбойничьего лирического репертуара. Эта песня в полном варианте представлена в другой народной пьесе – «Шайка

⁵⁹ Червинский П.П. Семантический язык фольклорной традиции. Ростов-на-Дону, 1989.

⁶⁰ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М., 1991. С. 68.

разбойников». Атаман и Эсаул, обращаясь к её исполнителю, называют подобные песни «дерзкими», что подтверждает основную характеристику героев «пьесы», они словно бросают вызов окружающему миру.

Подобные лейтмотивы встречаются, однако, не только в отношении разбойничьих персонажей. Также подобной мелодией сопровождается и появление Рыцаря в двух народных пьесах: «Черный ворон» и «Шайка разбойников». Его лейтмотивом становится песня «Прости-прощай, страна родная...»⁶¹.

Таким образом, жанровые вкрапления выполняют важную роль в композиционной структуре представления. Появление песни не только дополняет и украшает основное действие драмы, но и выполняет функцию особого сценического приёма – музыкального сопровождения определенного персонажа и установления контакта со зрителем, обладающим тем же фоновым культурным знанием, что и «артисты».

Не менее частотны случаи появления фрагментов народной лирической песни в тех сюжетных элементах, где они призваны передать эмоциональное состояние определенного персонажа в различных ситуациях. В подобных случаях переживания того или иного героя могут выражаться как им самим, так и другими участниками действия.

Пример 3.

Песня, которую разбойники поют девушке (Пьеса «Черный ворон», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁶²:

Атаман (обращаясь к разбойникам, приказывает). Гей, ребята! Спойте ей песенку!

Разбойники (хором поют).

Что затуманилась, зоренька ясная,

Пала на землю росой, росой?

Припев: Там за лесом, там за лесом...

⁶¹ Там же. С. 86 .

⁶² Там же. С. 83.

*Что призадумалась, девица красная,
Очи блеснули слезой, слезой?*

В данном случае эмоциональное состояние героини раскрывается в лирической песне, которая исполняется не ею самой. Разбойники как бы выполняют функцию хора, который издавна был призван комментировать действие. Текст песни передаёт переживания девушки, сравнивая её с затуманенной ясной зарей, а девичьи слезы – с каплями росы. Как известно, эти образные параллели традиционны для русского фольклора.

Таким образом, в анализируемых девяти пьесах было обнаружено:

1. 4 вкрапления песни, обрамляющей начало или конец народного представления;
2. 5 вкраплений лирической песни в качестве лейтмотива героя;
3. 21 случай появления хора или группы персонажей, исполняющих роль хора (разбойников, например) в целях более полного раскрытия состояния одного из героев или комментирования той или иной ситуации;
4. 22 вкрапления лирической песни от лица самого персонажа, в целях передачи своего эмоционального настроения или какого-либо переживания.

Стоит отметить, что лирические песни, фрагментарно входящие в состав народных представлений, весьма популярны, поэтому даже их фрагменты можно назвать прецедентными формами. Вероятно, они были хорошо известны народу. По свидетельству Некрыловой и Савушкиной, «песенный репертуар народных драм состоит преимущественно из авторских популярных во всех слоях общества песен XVIII—XIX веков. Это и солдатские песни “Ездил белый русский царь”, “Мальбрук в поход уехал”, “Хвала, хвала тебе, герой”, и романсы “Я вечер в лужках гуляла”, “Я в пустыню удаляюсь”, “Что затуманилась, зоренька ясная” и многие другие»⁶³.

Включение текстов песен в народную драму не случайно и не лишено определенной эстетической и этнолингвистической значимости.

⁶³ Там же. С. 12.

Н.В. Гоголь отмечал: «Преобладание поэтического элемента в глубине славянской души и особенное мелодическое расположение нашего языка были причиною происхождения бесчисленного множества песен в нашей словесности»⁶⁴.

2.3. Основные приемы языковой выразительности в народной драме

Поскольку в нашем исследовании рассматривается язык народной драмы, сам жанр оказывает определенное влияние на его особенности. Как отмечают А.Ф. Некрылова и Н.И. Савушкина: «Возникшая на стыке фольклорных и литературных традиций народная драматургия долгое время вызывала неприятие исследователей своей непохожестью на «классические» нормы фольклорной поэтики»⁶⁵. Для исследуемых текстов характерно: смешение разностилевой лексики, которое обусловлено действием или особенностями образов конкретных персонажей.

Важно отметить, что безусловными «сценическими» особенностями народных представлений являются следующие разноуровневые моменты: непрофессионализм актеров, отсутствие костюмов, проведение театрального представления в обычном общественном месте, определение общей канвы сюжета пьесы, использование набора устойчивых формул и отсутствие – строго говоря – сценария. Все это способствовало тому, что возникали реальные условия для импровизации, для творческих речевых находок.

Рассмотрим некоторые приёмы, иллюстрирующие речетворческие способности героев народных произведений.

Прежде всего, яркими элементами подобных находок являются приёмы, основанные на обыгрывании фонетических возможностей языка.

Пример 1. Обыгрывание глухоты.

⁶⁴ Гоголь Н.В. О литературе. М., 1952, цит. по: Хроленко А. Т. Язык фольклора: Хрестоматия. М., 2005. С. 6.

⁶⁵ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М. 1991. С. 11.

1. Сцена диалога между Атаманом и Эсаулом (Пьеса «Лодка», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁶⁶:

Атаман. Сказывай, что видишь?

Эсаул. Вижу: на воде колода!

Атаман (как бы не расслышав).

Какой там черт — воевода!

Будь их там сто или двести —

Всех их положим вместе!

2. Сцена диалога между Бариним и Афонькой (Пьеса «Шайка разбойников», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁶⁷:

Барин. А хорош ли я?

Афонька. Хорош, барин, хорош.

Барин. А как же хорош?

Афонька. А так, что на всех чертей похож,—

В этом бы сюртуке

Быть бы на чердаке,

А не в комнате.

Барин. Как?

Афонька. Как алый мак.

Данный прием являлся неотъемлемым элементом народной драмы. Первоначально он был характерен для речи комических героев, таких как слуга, доктор, балагур Петрушка и т.п. Но поскольку подобные сцены были особенно любимы зрителем, постепенно они проникали и в более серьезные, согласно сюжету, драмы, какой и является «Лодка». Санников называет подобные случаи приемом паронимии – обыгрывания частичного сходства звукового облика слов⁶⁸.

Актер создает ложное впечатление, что не расслышал реплику другого персонажа, предлагает свои варианты и таким образом возникает игра, причем

⁶⁶ Там же. С. 68.

⁶⁷ Там же. С. 101.

⁶⁸ Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. М. 2002. С.12.

– как вербальная, так и сценическая, которая неизменно вызывала комический эффект.

Пример 2. Условно назовём подобные приёмы «шутливым стихосложением».

1. Сцена представления Эсаула Атаману (Пьеса «Черный ворон», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁶⁹:

Эсаул. Не скажу, какого я роду-племени

И как меня зовут по имени,

Одно лишь только я и скажу,

Всю правду-истину докажу:

Вырос я во дремучем лесу,

А молился дубовому колесу...

2. Сцена диалога между Бариним и Старостой, в которой Староста поясняет, почему с одного из крестьян он собрал меньше всего оброка (Пьеса «Шайка разбойников», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁷⁰:

Барин. А с него что всех меньше?

Староста. Да он гол, как бес,

По семь суток хлеба не ест...

3. Сцена представления Доктора (Пьеса «Шайка разбойников», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁷¹:

Доктор. Я не русский, не французский,

Сам я доктор петербургский.

Лечу на славу,

Хоть Фому, хоть Савву,

Чирьи вырезаю,

Верёда вставляю,

На тот свет отправляю.

⁶⁹ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М. 1991. С. 78.

⁷⁰ Там же. С.97.

⁷¹ Там же. С. 107.

*Я хорошо лечить умею
И уморить тотчас поспею.
Этим телам для припарки
Сенной трухи поднести
Да раз десять кнутом оплести, —
Вот и выздоровеют.*

Подобные стихотворные строки в разговорной речи Е.А. Земская называет «приёмом шутовой рифмовки», который может порождать как парные созвучия, так и целые стихотворные строки. Разумеется, рифмованные таким образом фразы не несут в себе прямого значения. Очевидно, что в народной драме, они выполняют, прежде всего, эстетическую функцию. Они призваны разбавить монотонность действия, внести свежую струю в ход представления, позабавить зрителя. В некоторых случаях веселые строки также помогают более глубинному раскрытию образа персонажей. Например, в случае представления доктора. По его шутовскому описанию своих «профессиональных навыков» можно понять, что он шарлатан. Изощренность народного творчества позволяет не указывать на данную черту прямо, а выразить это подобным причудливым образом.

Разумеется, творческие способности народных артистов распространялись не только на фонетический строй языка. Они также затрагивали и словообразование. Рассмотрим самые яркие случаи:

Пример 3. Весёлое словообразование.

1. Сцена беседы Атамана и Эсаула, перед путешествием по Волге (Пьеса «Лодка», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁷²:

*Атаман. Эсаул!
Подходи ко мне скорей,
Говори со мной смелей!
Не подойдешь скоро,
Не выговоришь смело —*

⁷² Там же. С.66.

Велю тебе вкатить сто,

Пропадет твоя эсаульская служба ни за что!

2. Сцена представления Эсаула Атаману (Пьеса «Черный ворон», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁷³:

Эсаул. <...> Воспитывала меня львица

Своим львиным молоком,

Оттого я стал силен и храбр,

*Не боюсь ни **встречника**,*

*Ни какого **поперечника**.*

В первом случае прилагательное женского рода «эсаульская» образовано по продуктивной словообразовательной модели русского языка (корневая морфема + суффикс –ая), однако в качестве производящей основы выбрано имя собственное, от которого не образуются прилагательные. Земская также отмечала этот прием в разговорной речи и называла его «имена лиц как производящие основы в шутовой РР»: «Отметим также прилагательные со значением притяжательности, произведенные не по общезыковой модели: А где Маричий плащ? (от Марик) ; Это Люсё'вое пальто?; Где же Люсий диплом?»⁷⁴.

Во втором случае перед нами противоположный прием, от прилагательных «встречный» и «поперечный» образуются существительные «встречник», «поперечник». Осуществляется такое преобразование на основе словообразовательной модели русского языка: к основе качественного прилагательного прибавляется суффикс –ник, со значением деятеля (волшебный – волшебник, пакостный – пакостник и пр.). Очевидно, что данный случай в нормативном языке невозможен, перед нами вновь ухищрение народных артистов, нацеленное на комический эффект.

⁷³ Там же. С. 79.

⁷⁴ Земская Е.А., Китайгородская М.В., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь. Вопросы. Словообразование. Синтаксис. М., 1981. С.190–191.

3. Сцена беседы Атамана и разбойников (Пьеса «Лодка», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁷⁵.

Атаман: Будет нам здесь болтаться,

Поедем вниз по матушке по Волге разгуляться.

Мигоментаьно сострой мне косную лодку!

Происходит речевая игра на словообразовательном уровне. В одну лексему персонаж соединяет слово «моментаьно» и словосочетание «в один миг». В нормативном русском языке такой словообразовательной модели не существует.

Поскольку подобные преобразования затрагивают все уровни языка, рассмотрим лексику.

Пример 4. Игровое использование лексики.

Ненормативная сочетаемость:

1. Сцена беседы Атамана и Эсаула в начале путешествия по Волге (Пьеса «Лодка», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁷⁶:

*Атаман: Возьми **подозрительную** трубку,*

Поди на атаманскую рубку,

Смотри во все стороны.

Нет ли где пенъев, кореньев, мелких мест?

Чтобы нашей лодке на мель не сесть!

Ненормативное словосложение:

2. Сцена появления перед царем старика-гробокопателя (Пьеса «Царь Максимилиан I», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁷⁷:

*Старик-гробокопатель (снимает перед царем Максимилианом шапку, говорит ему.) **Здорово, ваше-высоко-не-перескочишь!***

*Почто ты меня, **знаменитого старика**, призываешь*

Или кого защищать повелеваешь?

⁷⁵ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр. М. 1991. С. 67.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же. С. 147.

Первый пример основан на речевой игре на уровне языковой паронимии. Вместо лексемы «подзорная» в сочетании с «трубка» используется пароним «подозрительная», что нарушает нормативную сочетаемость указанных слов.

Во втором примере сначала ожидаемое словосочетание при обращении к царю (*Ваше высокоблагородие, Ваше превосходительство* и под.) заменяется неожиданным сочетанием слов, с нарушением согласования компонентов. Затем перед нами предстает ложное возвеличивание стариком самого себя, которое вызывает комический эффект.

Уделим также внимание стилистическим несоответствиям, которые не менее часто встречаются в народной драме. Некрылова и Савушкина, в частности, указывают: «Стиль народной драмы характеризуется наличием в нем разных слоев или стилевых рядов, каждый из которых по-своему соотносится с сюжетом и системой персонажей»⁷⁸.

Пример 5. Стилистический диссонанс.

1. Сцена беседы Потёмкина и Царя Наполеона (Пьеса «Как француз Москву брал», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁷⁹:

Потемкин. Чего изволите, ваше величество?

*Царь Наполеон. Потемкин, ты **теперича** мой!*

Потемкин. Никак нет, ваше величество. Еще война не кончилась

2. Сцена беседы Царя Максимилиана с сыном Адольфом перед тем, как отправить его в темницу, на предмет веры Адольфа (Пьеса «Царь Максимилиан I», цикл Героико-романтические и бытовые драмы)⁸⁰:

Царь Максимилиан (сильно разгневанный встает с трона и, протягивая вперед руку со скипетром, грозно обращается к Адольфу).

*О, непокорный, **изверг материнского чрева,***

Страшись ты родительского гнева.

*Я думал, что ты, непокорный **изверг,** будешь сидеть на царском престоле,*

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же. С. 215.

⁸⁰ Там же. С. 137.

А ты хочешь уйти отсоле.

В первом случае в речь Царя, который, казалось бы, «по статусу» обязан употреблять высокую лексику, включается просторечие «теперича», что явно создает комический эффект и нарочито принижает образ самодержца всероссийского.

Во втором случае наряду с более или менее нейтральными словами, употреблены слова высокого стиля «чрево», «гнев», «изверг». Е.А. Земская называет подобные случаи «приемом стилевого контраста» и приводит описание: «Он основан на том, что перемещение слова или выражения из одного стиля речи в другой порождает резкий диссонанс, который или свидетельствует о неумении правильно строить свою речь, или используется как средство комизма»⁸¹. Земская говорит о том, что иногда средством создания языковой игры может выступать использование «иностилевой» лексики – высокой, устарелой, книжно-поэтической. Прием этот, по её мнению, используется как шутка или средство иронии: *Я завтра должен доклад вещать*⁸². Далее с высоким стилем также соседствует просторечное слово «отселе», трансформированное в «отсоле» для того, что бы поддержать рифмовку со словом «престоле».

Глядя на приведенные примеры, становится очевидно, что тексты народных драм очень богаты на изощренные, специфические элементы, рожденные желанием «актеров» творить на сцене – в речи, прежде всего. Это обусловлено свободной речевой импровизацией актеров, имеющих в арсенале традиции небольшой набор устойчивых формул и фраз, однако умеющих создать из них выразительные и яркие представления. Участниками действия, особенно в деревне, были знакомые многим обыкновенные люди, целью которых было создать в совершенно обыденных условиях нечто выделяющееся, привлекающее внимание. Именно поэтому в этом жанре столь ярко проявился феномен языковой игры.

⁸¹ Земская Е.А., Китайгородская М.В., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь. Вопросы. Словообразование. Синтаксис. М., 1981. С. 187.

⁸² Там же.

2.4. Выводы

1. Именослов проанализированных пьес включает по большей части нарицательные номинации – 55 персонажей, в то время как именами собственными наделены 35 персонажей. Среди собственных имен часто встречаются иностранные, необычные имена (Змиулан, Марец, Максимилиан и др.), а среди нарицательных – нехарактерные для народной среды высокие воинские чины (генерал, скороход- фельдмаршал и др.). Подобные яркие имена квалифицируются в работе как проявление языковой игры. В текстах народных драм встречаются также имена реальных исторических деятелей (Царь Наполеон, Ермак, Царь Иван Грозный и др.), однако непосредственного отношения к конкретным лицам не имеют, они скорее отсылают к определенному набору признаков и человеческих качеств.

2. Включение лирических песен в тексты народных драм подчинено ряду особых функций: 1) обозначение границ представления; 2) указание на предстоящее появление того или иного героя (лейтмотив); 3) иллюстрирование эмоционального состояния персонажа в конкретный момент действия (им самим либо группой лиц).

Согласно данным настоящего исследования наибольшее количество вкраплений текстов лирических песен и их фрагментов в рассматриваемом материале реализуют поясняющую функцию. Тексты содержат 21 вкрапление песен, исполняемых хором или группой персонажей с целью, дать комментарий конкретному элементу сюжета, и 22 случая выражения героем своего внутреннего состояния путем исполнения соответствующего фрагмента лирической песни.

3. Среди названных приемов языковой выразительности (языковой игры) в количественном соотношении выявлены следующие приемы (с опорой на классификацию Е.А. Земской):

- 43 случая использования приема «обыгрывания глухоты»;

- 58 случаев «шутливого стихосложения» (включая как две рифмованные между собой строки, так и целые, сложенные таким образом, стихотворения);
- 21 пример «веселого словообразования»;
- 18 случаев «игривого использования лексики»;
- 27 реплик персонажей, содержащих «стилистический диссонанс».

Как видим, наибольшей популярностью пользовались приемы, основанные на использовании фонетических возможностей языка. Например, самым частотным оказывается прием «шутливого стихосложения», что неудивительно, поскольку, как известно речь персонажей народных драм в большинстве случаев была выстроена в форме рашного стиха. Несложно предположить, что подобные стихи комичного содержания еще более легко и охотно запоминались народному зрителю, что и способствовало широкому распространению незатейливых пьес по всей территории регионов России.

Вторым по частотности употребления приемом оказывается «стилистический диссонанс». Наличие в текстах народных драм разностилевой лексики уже не раз отмечалось исследователями. Следует отметить, что на материале данной работы большая часть употреблений этого приема выявлена в таких пьесах как: «Царь Максимилиан I», «Царь Максимилиан II», «Царь Максимилиан III» и «Как француз Москву брал».

4. В рассмотренных текстах в репликах персонажей-государей достаточно частотно контрастное использование высокой лексики с просторечной, сниженной и грубой лексикой, что «работало» на усиление комического эффекта содержания пьес, часто в таких случаях приобретающих характер социальных сатир.

Заключение

Язык народной пьесы специально и системно не изучался, хотя очевидно, что он заслуживает отдельного внимания. В нем отразились как общефольклорные, так и собственно жанровые эстетические и поэтические черты народной устной речи.

Важно учесть и тот факт, что драматическое представление всегда воспринималось как действие «нереального мира» – с гротескным юмором, с полуисторическими персонажами, с вычурными именами и нерядовыми сюжетами. Однако язык этого «нереального» мира был понятен, он был прост и красив одновременно, в нем соединены как обыденные факты, так и факты сознательного речевого творчества.

Желание непрофессиональных «актеров» сделать язык пьесы нарочито «необычным» приводит к наивно-поэтическим находкам, которые в работе мы называем элементами языковой игры, хотя, в отличие от языковой игры в художественной литературе, это не совсем «игра», это действительно элементы поэтики, элементы эстетического порядка. Жанровая их «прописка» очевидна.

Принимая во внимание тот факт, что для настоящей работы любое отклонение от нормы признается проявлением языковой игры, следует отметить, что подобные проявления на морфологическом уровне языка не рассматривались. Это обусловлено тем, что для идентификации того или иного морфологического отклонения от современной нормы русского языка как индивидуальной игровой особенности языка народной драмы необходимо сопоставление каждого отдельного случая с нормой каждого диалекта, на территории которого был записан конкретный вариант пьесы. Данное исследование не предполагает подобного сопоставления и может быть продолжено в этом направлении.

Подводя итоги исследованию особенностей языка народной драмы, перечислим главные его положения:

1. Народные драмы обыкновенно ставились на праздники в деревнях и городах. Они представляли собой своеобразные спектакли на исторические,

бытовые, религиозные темы и сюжеты. Разыгрывались народные представления обычно в избе, в просторных сараях или под открытым небом. Очевидно, что сами тексты, как и все остальные элементы постановок, варьировались исполнителями из простонародной среды - крестьянами, ремесленниками и другими.

2. Устная форма усвоения и передачи произведений делала тексты народной драмы открытыми для изменений. Двух полностью одинаковых исполнений одного и того же произведения не было даже в том случае, когда исполнитель был один. Все устные произведения имели подвижную, вариантную природу⁸³.

3. Имена собственные в народной драме обладают яркой особенностью, а именно – способностью выражать символические значения, а не только обозначать конкретный субъект. Д.К. Зеленин отмечал: «Собственное личное имя само по себе, вне применения к данному лицу, в устах народа не является чем-то отвлеченным, это, так сказать, не только формальная величина, но и материальная, почти с каждым именем в народном сознании связано представление о том или ином признаке или даже группе признаков, вне всякой зависимости от природы носящего это имя данного субъекта»⁸⁴. Подбор особых имен персонажей служил не только выразительной «приметой» народного представления, но также иногда являлся средством для распознавания роли героя в пьесе (противник христианства, балагур и т.п.) и способствовал воссозданию той или иной среды (исторической или социальной).

4. Существенное меньшинство женских персонажей, по сравнению с мужскими, отразило особенности менталитета русского народа: 1) приуроченность народного театра к видам мужских забав; 2) боязнь мужчин закрепления за ними женских прозвищ.

5. Устная природа народной драмы повлияла и на поэтику самого жанра. В практической главе, анализируя именованность народных пьес и разбирая

⁸³ Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор. М., 2000. С. 27.

⁸⁴ Зеленин Д. К. О личных собственных именах в функции нарицательных в русском народном языке. Воронеж, 1903. С.19.

приемы языковой выразительности на различных уровнях, было обнаружено пересечение приемов народной драмы с приемами, выделенными Е.А.Земской на материале разговорной речи. Подобные совпадения не случайны: речь персонажей народных пьес, в большинстве своем, и есть разговорная речь, правда, намеренно «эстетизированная» (А.Т. Хроленко)⁸⁵, с присутствием в ней определенной доли импровизации.

б. В народной драме используются разные слои лексики. От высокого стиля в торжественных монологах до разговорно-бытового в массовых спорах и диалогах. Речь персонажей очень выразительна и остроумна. Она соединяет в себе и литературные элементы, и народные.

Язык народной драмы безусловно обладает своими индивидуальными особенностями и, конечно, заслуживает внимания исследователей. Его поэтические приемы (см. гл. 2), которые могут быть признаны языковой игрой в широком понимании данного термина, – основное отличие народных пьес от других жанров русского фольклора. Особенности употребления имен собственных в произведениях русского фольклора также являются одним из проявлений жанровой специфики.

Насыщение текстов народных драм «дикувинными именами», лирическими песнями и их фрагментами, средствами языковой выразительности объясняется тем, что все это способствовало достижению целей, которые ставит перед собой народное театральное представление. Так появляются жанрово обусловленные «ономастические стереотипы» (термин Н.В. Васильевой)⁸⁶.

Необычная (аномальная) форма речи не только привлекала внимание зрителей, что, безусловно, необходимо для театра, но и смешила слушателей, вызывала у них положительные эмоции и тем самым оставалась в памяти.

⁸⁵ Хроленко А. Т. Семантика фольклорного слова. Воронеж, 1992.

⁸⁶ Васильева Н.В. Ономастические стереотипы // Стереотипы в языке, коммуникации и культуре / Отв. ред. Л.Л. Федорова. М., 2009. С. 93–100.

В этих условиях языковую игру, как и яркие, иностранные имена, как разукрашенные лица персонажей и простые костюмы героев, можно считать необходимыми атрибутами народной драмы.

Библиография

Источники

1. Савушкина Н. И., Некрылова А. Ф. Народный театр. М., 1991.

Монографии и статьи

1. Аникин В.П. Теория фольклора: Курс лекций. М., 1996.
2. Артеменко Е. Б. Принципы народно-песенного текстообразования. Воронеж, 1988.
3. Бобунова М.А. Проблемы фольклорной диалектологии. Курск, 2003.
4. Берков П. Н. Русская народная драма XVII—XX веков. М., 1953.
5. Берков П. Н. Вероятный источник народной пьесы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе» // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1957. Т. XIII. С. 298–312.
6. Буслаев Ф.И. О преподавании отечественного языка. М., 1844.
7. Бондалетов В.Д. Русская ономастика. М., 1983.
8. Васильева Н.В. Ономастические стереотипы // Стереотипы в языке, коммуникации и культуре / Отв. ред. Л.Л. Федорова. М., 2009. С. 93–100.
9. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
10. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русская устная народная драма. М., 1959.
11. Горький М. Полное собрание сочинений в 25 т. М., 1968–1976.
12. Гринцер П. А. Эпические формулы в «Махабхарате» и «Рамаяне» // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 165–189.
13. Губин Я.В. Создание художественной образности в структуре персонажей русской народной драмы / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004.
14. Гусев В.Е. Русский фольклорный театр XVIII–XX вв. Л., 1980.
15. Еникеева А.Р. Традиционный фольклорный театр: историческое развитие и возрождение в современном этнокультурном пространстве // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2015. №1. С. 24–31.

16. Завалишина К.Г., Хроленко А.Т. Кросскультурная лингвофольклористика: народно-песенный портрет в трех этнических профилях. Курск, 2005.
17. Земская Е.А., Китайгородская М.В., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь. Вопросы. Словообразование. Синтаксис. М., 1981.
18. Ивлева Л.М. Дотеатрально - игровой язык русского фольклора. СПб., 1998.
19. Климас И.С. Ядро фольклорного лексикона. Курск, 2000.
20. Крупянская В.Ю. Народная драма «Лодка» (генезис и литературная история) // Славянский фольклор. М., 1972.
21. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. СПб., 1998.
22. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
23. Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993.
24. Никитина С.Е. Человек и социум в народных конфессиональных текстах (лексикографический аспект). М., 2009.
25. Ончуков Н.Е. Северные народные драмы. СПб., 1911.
26. Оссовецкий И.А. О языке русского традиционного фольклора // Вопросы языкознания. 1975. № 5. С. 37–42.
27. Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1860.
28. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. М., 2002.
29. Савушкина Н.И. Русская народная драма. М., 1988.
30. Савушкина Н. И. Русская народная драма XIX – начала XX века как явление фольклорного искусства. М., 1982.
31. Садова Т.С. Народная примета как текст. Лингвистический аспект. СПб., 2004.
32. Селиванов В.В. Год русского земледельца. В 2-х т. // Селиванов В.В. Т. 2. Владимир на Клязьме, 1902.

33. Сироткина Т. А. Личное имя в фольклорном тексте // Фольклорный текст. Пермь, 1998.
34. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. М., 1981.
35. Суперанская А.В. Имя нарицательное и собственное. М., 1978.
36. Токмашев Д. М. Теоретические проблемы фольклорной ономастики (на материале шорского фольклора) // Вестник ТГПУ. 2011. Вып. 9. С. 179–184.
37. Толстой Н.И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.
38. Хроленко А. Т. Язык фольклора: Хрестоматия. М., 2005.
39. Хроленко А.Т. Семантика фольклорного слова. Воронеж, 1992.
40. Цивьян Т. В. Модель мира и её лингвистические основы. М., 2005.
41. Червинский П.П. Семантический язык фольклорной традиции. Ростов-на-Дону, 1989.
42. Юдин А. В. Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре. М., 1997.
43. Юша Ж.М. К вопросу изучения словесного компонента народной песни // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2015. №1. С. 78–83.

Учебники

1. Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор, М., 2000.
2. Народная художественная культура: Учебник / под ред. Т.И. Баклановой, Е.Ю. Стрельцовой. М., 2000.

Словари

1. Большой энциклопедический словарь. Языкознание / Гл.ред. В.Н. Ярцева. М., 2000.

2. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. М., 2003.
3. Даль В.И. Толковый словарь русского языка: иллюстрированное издание. М., 2015.
4. Энциклопедический Словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб., 1890–1907.

Интернет-ресурсы

1. Алпатов С.В. Народная русская драма в контексте европейского театра нового времени [электронный ресурс] // <http://www.philol.msu.ru> (дата обращения – 2 марта 2018 г.).
2. Народная драма [электронный ресурс] // <http://poznayka.org> (дата обращения – 10 апреля 2018 г.).
3. Энциклопедический Словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона [электронный ресурс] // <http://www.vehi.net/brokgauz/> (дата обращения – 21 мая 2018 г.).