

## НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ИННОВАЦИОННЫХ ТЕКСТОВЫХ МОДЕЛЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

*Исследование роли национальной традиции в становлении новой российской словесности XVIII века — актуальная проблема современных гуманитарных наук. Господствующее до сих пор в русском культурном сознании представление о подражательном характере эпохи, ее ориентации на заимствованные европейские образцы при внимательном рассмотрении оказывается неправомерным, поскольку не соответствует реальной дискурсивной практике и имеет более позднее происхождение. Так, анализ инновационного по тому времени жанра комедии в творчестве И. Крылова позволяет обнаружить в нем отчетливое и эстетически значимое использование моделей традиционного типа культуры и фольклора, которые легко опознавались читателем как актуализованные в их живом бытовании в пределах национального бытия XVIII столетия.*

«Словесность наша явилась вдруг в XVIII столетии, подобно русскому дворянству, без предков, без родословной»<sup>1</sup> — так в словах А. С. Пушкина выразилось отношение молодого поколения русских литераторов к своим предшественникам. И хотя это суждение было рождено в контексте полемики «архаистов» и «новаторов», но именно оно стало со временем общим для русского читателя. Позднее, аргументированное В. Г. Белинским и закрепленное его авторитетом представление о том, что литература XVIII века — это «пересадное растение», выписанное «по почте из Европы», стало общепризнанным, устойчивым и в кри-

тике, и в науке. С этой концепцией пытался спорить Д. С. Лихачев, однако до сих пор сама постановка вопроса о роли национальной традиции в развитии и становлении новой российской словесности XVIII века кажется проблематичной. Однако, как показывает внимательный анализ историко-литературного материала, наряду с «европейским» влиянием мощное воздействие на становящуюся светскую культуру оказывала и национальная традиция: ее актуальность в инновационных процессах, с одной стороны, была обусловлена общими механизмами «культурной памяти», с другой — теми официально не признанными сфе-

рами русского бытия, которые активно поддерживали не только связь с традицией, но и ее живое бытование в пределах новой культуры. Эти сферы, существование которых поддерживал не только «читательский интерес», поскольку они обеспечивали и постоянное воспроизводство текстов, мало изучены в современной науке, а между тем внимание к ним позволяет нам увидеть русскую литературу XVIII века совсем в ином ракурсе. Ведь наряду с высокой словесностью в это время русский читатель продолжает интересоваться старой рукописной традицией, «Истории» Ломоносова предпочитает старинный мифо-легендарный «Синописис»<sup>2</sup>, несмотря на секулярный характер общепризнанных установлений не ослабевают интерес к религиозно-учительным текстам, который поддерживается распространением рукописной старообрядческой литературы<sup>3</sup>. Влияние национальной, прежде всего — религиозно-учительной традиции в ее закономерной обусловленности спецификой культурной ситуации, обнаруживается в творчестве М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, Д. И. Фонвизина, Г. Р. Державина, А. Н. Радищева, в духовных исканиях русских масонов и их текстах (М. М. Херасков) и др. В рамках статьи действие традиционных механизмов на структуру инновационных для русской культуры текстов может быть показано только в отдельной сфере: во влиянии фольклорных моделей, например.

Особой сферой сохранения и постоянного воспроизводства национальных традиций и традиционных сюжетов был в XVIII веке фольклор и те формы ритуально-обрядовой жизни русского человека, которые в это время еще сохраняли свои исконные свойства, т. е. связь с культурой традиционного типа. По сути, правильнее было бы называть эту сферу национального бытия именно традиционной национальной (или этнической) культурой, поскольку речь идет о довольно широком круге явлений, которые подчас и не включаются в состав собственно фольклора (ритуал, обряд, аграр-

ные праздники, обрядово-зрелищные формы и т. д.), но описываются в современной научной литературе как совокупные формы и функции культуры традиционного типа.

О традиционной русской культуре и о фольклоре XVIII века в их живом бытовании мы знаем крайне мало, что, видимо, естественно для того времени, когда он не осознается как некий особый и отдельный феномен культуры. Об этом убедительно писал К. В. Чистов: «Что же касается устной традиции, то она тоже обслуживала (в той или иной мере) все слои тогдашнего общества. Мы не располагаем достоверной статистикой, но сохранилось множество свидетельств, относящихся как к XVIII, так и к началу XIX века, которые ясно говорят об активности бытования фольклора не только в крестьянской и нижней городской среде, но и в купеческих домах, домах столичного и провинциального дворянства и даже при дворе»<sup>4</sup>.

Традиционная культура была включена в быт, поведение каждого человека XVIII века и не рассматривалось, как это будет позднее, в качестве какой-то отдельной от *общего* и *целого* культуры сферы «народного поэтического творчества» или «крестьянских аграрных праздников». Инновационные текстовые модели эпохи не смогли вытеснить уже существующие в культуре смысловые пространства, в том числе те, которые были связаны с ритуально-обрядовыми сферами жизнедеятельности русского человека. Как писал один из исследователей близкого нашей теме феномена народных праздников, «это не «вещи», не тексты, не здания, не ландшафты и даже не события. Это повторяющиеся, упорядоченные комплексы человеческих действий и присущих им смыслов»<sup>5</sup>, т. е. ахронные семантические универсалии национальной культуры или категории национального самосознания.

Таким образом, в пределах пространства новой становящейся и развивающейся культуры XVIII века мы находим отдельную сферу активной «жизнедея-

тельности» национальной традиции, живой, обиходной, знакомой каждому. Важно при этом, что это было не просто повторение старинных сюжетов, текстов и т. п., а, во-первых, особых смыслов, с ними связанных, и, во-вторых, традиционных коммуникативных моделей, которые теперь уже явно не совпадали с новыми способами коммуникации и информативными структурами нового социума. Это были устные модели как «естественный способ функционирования фольклорных текстов, не зависящий ни от наличия, ни от отсутствия у данного этноса письменности»<sup>6</sup>.

Потому обращением к фольклорным традициям в культуре и литературе XVIII века нужно считать, на мой взгляд, не отдельные фольклорные элементы или тексты в «народном духе», а использование именно самой традиционной модели в ее подлинном виде, т. е. как модели смыслопорождающей. Обнаружение такого использования позволяет еще раз подтвердить ту роль, которую играют национальные традиции в литературном развитии XVIII века, поскольку воспроизведение модели целиком как раз и означает устойчивость, узнаваемость традиции в эстетическом мышлении времени (и в авторском сознании, и в сознании читателя или слушателя). Наиболее ярким и, пожалуй, единственным в своем роде примером обращения к традиционной фольклорной модели была, на мой взгляд, пьеса И. А. Крылова «Трумф, или Подщипа». Для осмысления роли традиции в этом произведении необходимы некоторые предварительные замечания.

Коммуникативные стратегии русской культуры XVIII века определялись, помимо прочего, сложным механизмом регуляции и взаимодействия таких новообретенных в начале столетия (или мыслимых таковыми) категорий, как «культура» — «письмо» — «текст». Инновационная культура закономерно порождает и требует инновационные письменные и текстовые модели, которые в пределах идеальных социокультурных конструкций аналогично понимались как единст-

венно правильные, образцовые, нормативные. С теми же процессами связаны и активные лингвистические изыскания первых русских филологов и писателей: В. Е. Адодурова, М. В. Ломоносова, В. К. Тредиаковского. Важно при этом, что они пытались реформировать не устную, обиходную речь, а в первую очередь именно письменную, т. е. создавали правила для оформления вновь возникших текстовых реальностей, что, прежде всего, проявлялось, например, в преобразовании орфографии<sup>7</sup>. Острота проблемы состояла еще и в том, что в прежней русской традиции XVI–XVII веков отношение к грамматике было принципиально другим: декларировался как раз отказ от грамматики, от нормы и т. п., что было не следствием невежества и безграмотности средневекового русского книжника, а принципиальными установками средневекового мышления<sup>8</sup>.

Потому и новая светская литература проявляет себя как именно «высокая» словесность, противопоставленная, с одной стороны, «старой» письменности, а с другой — ненормированной, а значит, лишенной права быть письменной, обыденной речи. Одна из основополагающих характеристик новой литературы (и языка, на котором она создается) — предельная грамматическая упорядоченность, правильность, норма. Наиболее показательна в этом плане категория жанра и строго установленные в теоретических построениях эпохи жанровые границы. По сути, «жанр в XVIII веке и есть та неприкосновенная межа, за пределы которой не должен переступать поэт, чтобы не столкнуться с *Иным* — с изменчивым бытием, в котором отсутствуют какие бы то ни было границы»<sup>9</sup>. Ориентация на отграничение — единственно верное эстетическое решение эпохи становления и стабилизации новой светской культуры, которая как «новая и правильная» и противопоставляла себя, подчеркнуто семиотически, прежней «старой», «неправильной». Одновременно особое отношение к Слову и словесности в новой культуре предполагало и

необходимое отграничение их как способов выражения идеальных и истинных смыслов от «земной низкости», что в целом соответствовало культурным механизмам эпохи, где *реальное* не совпадало с *идеальным* (или идеально конструируемым).

Следование отчетливо сформулированному правилу, жанровому и стилистическому канону, жанровым константам и было, собственно, признаком литературности как таковой. Мир письменных текстов — это мир правил, а внетекстовое пространство — быт или обиход, где механизмом регуляции становились не разумно обоснованные правила эстетического вкуса, а обычаи, что и вычленило в сознании XVIII века искусство в особую область «прекрасного». Отношение письменной литературы к обиходу или к устным текстам также четко регламентированы, даже с лингвистической точки зрения она должна ориентироваться на правило, а не на употребление или обычаи. Последнее В. К. Тредиаковский называл «ямщицким вздором» или «мужицким бредом», полагая, что язык должен использоваться «благорассудно», в отличие от употребления «безрассудной» чернью<sup>10</sup>.

Область быта или обычая, считавшаяся «простонародной стариной», таким образом, оказывалась в пределах новой культурной парадигмы не только нелитературной, но и неписьменной. Это касалось, прежде всего, фольклорно-обрядовых форм и текстов, которые, по данным исследователей, активно развивались именно в XVIII веке, но только как устные и обиходные, исключенные не только из сферы культуры, но и литературного языка. «Ломоносов предупреждает против использования «презренных слов, которых ни в каком штиле употребить непристойно, как только в подлых комедиях» — эти слова оказываются за пределами литературного языка»<sup>11</sup>, как и сами «подлые комедии» («подлый», в эпоху Ломоносова, значило — «простонародный», «низший по классу в социальном отношении»<sup>12</sup>).

К концу столетия русская литература, прошедшая очень сложный путь освоения новых эстетических моделей, через драматические поиски художественного модуса письменной речи получает, наконец, некоторую самодостаточность, осознает себя как самостоятельную институцию и, следовательно, получает возможность самоописания и саморефлексии. Она подводит итоги, синтезирующие прежние поиски, эстетические идеи, дискурсивные практики (например, в творчестве Н. М. Карамзина, А. Н. Радищева, Г. Р. Державина и др.), непосредственно предвзявая новый этап художественных трансформаций и смену художественных систем в русской культуре. Свой и чрезвычайно оригинальный вариант подобного подведения итогов осуществляет и И. А. Крылов. Именно в этом контексте и может быть прочитана его «загадочная» пьеса «Трумф, или Подщипа».

Произведение это, как и само творчество Крылова конца XVIII века, изучены недостаточно, хотя, безусловно, пьеса «принадлежит к числу <...> несомненных писательских удач, чего нельзя, к сожалению, сказать о большинстве <...> последующих исследовательских интерпретаций»<sup>13</sup>. «Подщипа» действительно всегда рассматривалась только как пародия на высокую трагедию или памфлет на царствование Павла I<sup>14</sup>.

А между тем писатель считал «Подщипу» своей любимой пьесой и связывал, по всей видимости, с нею какой-то свой внутренний сюжет, поскольку вскоре вообще перестал писать. «Драматургическая деятельность Крылова обрывается неожиданно <...>, он навсегда оставляет театральное поприще, несмотря на небывалый по тем временам поразительный успех его последних пьес. В этом есть нечто загадочное»<sup>15</sup>. Через несколько лет перед русским читателем появится совсем другой писатель — баснописец «дедушка Крылов» (как назовет его П. Вяземский). Так что же происходит в процессе написания «Подщипы»? Почему Крылов

---

отказывается от своего предшествующего творчества?

Представляется, что система интерпретаций крыловской пьесы не затрагивает самого существенного ее смыслового компонента — собственно эстетической семантики. Хотя и отмечалось уже, что «Крылова-драматурга волновали в первую очередь литературные проблемы, и ведущей особенностью созданных им сочинений явилась их сквозная «литературность»<sup>16</sup>, смыслообразующая роль этого принципа в поэтике «Подщипы» так и осталась, по сути, незамеченной, поскольку понимается, прежде всего, как обычная для того времени литературная полемика. На мой взгляд, авторский замысел Крылова состоял в другом — в предельной аннигиляции (а не в пародии или дискредитации) самого типа литературной дискурсивности, выработанного XVIII столетием, в создании своеобразного «нулевого письма», десемантизирующего основные эстетические модели, опустошающего и правила, и практику, и эстетическую ценность текстопроизводства и смыслопорождения, привычную структуру восприятия и оценки «правильного» письменного текста. «Подщипа» — текст, конфронтирующий с литературой и текстовым пространством русской культуры XVIII века, с любым жанром, любым стилем и, главное, с эстетическим мышлением эпохи в целом. Таким образом, комедия и подводит «итоги» эстетических исканий «высокой» словесности и творчества самого Крылова, так или иначе принадлежавшего к ней; это и общее, и личное расставание с дискурсом XVIII века, рефлексия культуры и личная саморефлексия художника.

В свете описанных выше механизмов функционирования текстовых моделей мы можем отчетливо увидеть, что в пьесе нарушены не только сами по себе литературные каноны, пародийно или иронично процитированы различные литературные тексты, Крылов нарушает наиболее релевантное для сферы *эстетического* правило — снимает запретные грани-

цы текстового и внетекстового пространства, письменной литературы и обихода, он совмещает несовместимое: образцовую для литературы «высокую» трагедию и исключенную из культурного универсума «подлую комедию». *Целое*, возникающее из такого немислимого для эстетики XVIII века смешения, и ставит под сомнение субстанциальность литературы как таковой, возможность ее распознавания, вычленения, оценки, поскольку, как показано выше, она и мыслилась «правильной» и существующей только по отношению к другому, внетекстовому ряду. В пьесе Крылова не просто нарушены все и всяческие правила, ему талантливо удалось создать текст без правил. Неслучайно, в известных стихах А. С. Пушкина о «Подщипе» есть и такие строки: «Чья кисть мне нарисует, / Чья кисть скомпанирует / Такой оригинал!» («Городок», 1815).

Пьеса Крылова действительно оригинально скомпонована, особенно на уровне семантики элементов, составляющих *целое*. Показательно, что драматург обращается к наиболее репрезентативному для высокой словесности XVIII столетия жанру: сама государственная идеология русской трагедии соответствовала и типу культуры того времени, и поведенческим стереотипам человека, и его мышлению о мире. Мир трагедии — это мир идеально воплощенной модели государства, права, человека. Главенствующим элементом трагического построения было слово, поскольку трагедия — по сути, развернутый монолог о героическом, высоком и прекрасном. Маркированность трагической речи выражалась не только в стилистических правилах, но и в особом искусстве декламации текста, особом типе речевой деятельности не только героев, но и актеров, их представляющих, что и создавало совершенно особый, исключенный из обыденной жизни и обыкновенной речи словесно-идеологический миропорядок трагедии. Таким образом, самый представительный жанр «высокой» литературы был одновременно и предельно условным жанром.

Определение жанра «Подщипы» как «шутно-трагедии» еще не меняет привычной родо-видовой ранжированности, поскольку русская культура уже знакома и с «трагедокомедией» Феофана Прокоповича «Владимир» (1705), и с фарсовыми комедиями А. П. Сумарокова, и с бурлескными «перелицовками». Крылов сохраняет высоту *эстетического* через мелодику и ритмику речи: его герои формально говорят правильным александрийским стихом русской трагедии. Однако на смысловом уровне семантический ореол метра и стиля оказывается утраченным:

*Чернавка:*

Ах, сжальтесь над собой! И так уж вы, как спичка,  
И с горя в неглиже, одеты, как чумичка:  
Не умываетесь, я чаю, дней вы шесть,  
Не чешетесь, ни пить не просите, ни есть.

*Подщипа:*

Чернавка милая! Петиту нет совсем;  
Ну, что за прибыль есть, коль я без вкуса ем?  
Сегодня поутру, и то совсем без смаку,  
Насилу съесть могла с сигом я кулебяку.

Дело здесь не только в смешении высокого и низкого стилей, а в том, что у Крылова слово содержательно высказывает неподобающее «высокой» литературе «телесное», «плотское», «грубое», «низкое», почерпнутое из внетекстового пространства русской жизни. Так, в вышеприведенных словах Подщипы ее «горесть» и «грусть» соизмеряются размерами «насилу» съеденного пирога-кулебяки или предлагаемой «телячьей ножки». Как комический прием мотив «еды» до Крылова использовал Д. И. Фонвизин в «Недоросле», где *воспитание* героя подменяется *питанием*, но в «Подщипе» еда и телесные проявления героев становятся заменой любых действий, жизнедеятельности в целом. Так, например, государственный совет, который решает проблемы катастрофического положения царства и должен, по канонам трагедии, явить «мудрость», у Крылова выпил «штоф вейнской», съел банку «салакушки» и «присудил <...> о всем спросить цыганку», которой и предписа-

на мудрость («с премудростью живет»). Причем фактура упоминаемой в пьесе «еды» явно соотносится с простонародным бытом: блины, щи, салака, редька, курочки пупок, ватрушки, хрен.

В той же «кулинарной» семантике и речевых формах герои судят, например, о военных действиях по защите царства:

Все меры приняты: указом приказали,  
Чтоб шить на армию фуфайки, сапоги  
И чтоб пекли скорей к походу пироги.  
По лавкам в тот же час за тактикой послали,  
Намазали тупей, подкоски подвязали,  
Из старых скатертей наделали знамен,  
И целый был постав блинами завален.

или о действиях противника: самое ужасное преступление Трумфа состоит, по мнению служанки, в том, что «у нас из-под носу он наш сожрал обед». Даже триумфальная победа в пьесе представлена в семантике телесного «низа»:

Да подпустила всем зарядя два чихотки,  
Да во щи пурганцу поболее щепотки;  
Так, слышь, у них теперь такая чихотня,  
А что еще смешней — такая беготня,  
Что наши молодцы их только окружили,  
Так немцы, слышь ты, все и ружья положили.

При этом речевая деятельность персонажей имеет и другие показательные характеристики, резко контрастирующие с речевыми установками трагедии:

1. Постоянное опустошение семантики высказывания, алогизм, нарушение логико-семантических оснований суждения: например, приведенные выше слова Подщипы или такие высказывания: «Я знаю всей ее великой жертвы цену, / Понюхать бы дала царевне ты хоть хрену!»; «И с горя в неглиже, одеты, как чумичка» (алогичное соединение одежды «неглиже» и одежды «чумички», просторечное «чумичка» — «замарашка, грязнушка, чумазка»<sup>17</sup>).

2. Зачастую речь ориентирована на просторечие или содержит обиходные просторечные разговорные элементы (типа «слышь ты», «знашь», «теперь» и т. д.).

3. Центральной в пьесе становятся акцентная и неправильная речь. Два глав-

ных, по канону трагедии, героя говорят искаженной речью: Трумф — с очень сильным немецким акцентом, Слюняй — «сюсюкает», поскольку не произносит шесть звуков.

В акценте, естественно, искажаются русские слова. Этот прием также использовал Фонвизин: в его комедии немецкий акцент Вральмана эксплицировал внутренние смыслы происходящего, когда, например, слово «душа» превращалось в «тушу» или «дело» — в «тело». То же происходит у Крылова, но это только один из элементов речи Трумфа. Дело в том, что акцент так силен, что иногда слова не читаются вообще, т. е. превращаются в пустую вербальность. В других случаях они превращаются в непристойности, перевести которые в «правильную», нормальную речь невозможно из-за своеобразной специфики, поскольку и существуют они в приемлемом виде именно в виде акцента, что, на мой взгляд, связано с явно осуществляющимся в тексте процессом превращения речи в семантически нулевой дискурс. Так, например, Трумф говорит, что хотел бы уважить княжеский «род» Слюняя, но в его акцентной речи получается другое — «рот». В результате возникает двойная референция, слово десемантизируется, утрачивая связь с референтом, и ориентирует читателя на иное означаемое: вся сцена может быть воспринята как «эротический» поединок (очень непристойный, в понятиях эпохи), что подтверждается и в ее дальнейшем речевом разворачивании.

Дефектность речи Слюняя также выводит читателя за пределы «правильного» литературного текста. Здесь важно и то, что само имя героя указывает на дефект рта (Подщипа в гневе прямо называет его «слюнявым»), т. е. основного физического объекта, выражающего или транслирующего драматическую речь. «Слюняй» — «ребенок, у которого слюна течет изо рта»<sup>18</sup>. Причем текст имени героя также почерпнут из простонародного обихода или, по крайней мере, отчетливо соотносится с ним: по этнографическим

данным, в лексическую группу, означающую детей, в русской обрядовой традиции входило подобное обозначение: так, например, ребенок до 5–7 лет мог называться «слюдяник, слигоза — пускающий слюни»<sup>19</sup>.

«Сюсюкающая» речь Слюняя — это не только речь детская, она искажает в целом всю речевую парадигму, поскольку произнесение звуков приводит к искажению морфологической и грамматической структуры языка. Слова меняются местами: глагол превращается в существительное, существительное — в глагол и т. д. Например: «каяуй» (существительное «караул», но формально звучит как повелительное наклонение глагола) или «гьяди» (слово может быть понято как «гляди», но и «гряди»), «что» звучит как «сто» и т. д. Подобная речь — не просто комический прием, а покушение на основополагающие элементы высокой словесности эпохи, ведь ее становление и начиналось с борьбы за правильность и грамматичность русской речи. В целом, на хорошо знакомом русскому читателю конца XVIII века фоне логически ясных и возвышенных речей трагических героев речевая деятельность Слюняя выглядит так:

*Слюняй (крадется тихонько из-за кулис):*  
Князьна! усой-и он? Ну, бьят, какой сейдитой!  
Он съядит хоть бы с кем, хоть с куцейем Никитой!  
Пьеестная! Как я бояйся за тебя!  
Уз так за двейю там езом я сзай себя.

Функционально дефектная речь персонажей проявляет себя при их столкновении: встреча антагонистов (либо в трагедии, либо в серьезной комедии) обычно проясняет ситуацию или позицию героев, поскольку сталкиваются Истина и Лже-Истина при полной гарантии, в силу идеологии жанров, победы первой. У Крылова же встреча двух плохо говорящих героев оборачивается непониманием, бессмыслицей или, в специфической семантике «Подщипы», — неожиданной «телесно-низовой» концовкой.

В пьесе, как очевидно, существуют или сосуществуют различные речевые

«потoki», не совмещающиеся в диалоге, в конструировании конечного смысла, что ярко демонстрирует бессмыслица, возникающая, например, при встрече жеманно-сентиментальной речи Подщипы и наивно-реалистического, детского «слова» Слюняя:

*Подщипа:*

Пойдем же, бросимся с тобою вместе в пруд  
И Трумфу нашему тем досадим злодею.

*Слюняй:*

Поэзия!... — только я вить пьвать не умею.  
<...>

*Подщипа:*

Зарежемся!.. Мы тем себя от бед избавим,  
И наши имена навек с тобой прославим!

*Слюняй:*

Извой.

*Подщипа (подавая ему нож):*

Начни ж!

*Слюняй:*

Гьяди!

*Подщипа:*

Увы! Я вся дрожу!

*Слюняй (отдавая нож):*

Князна! Заеься ты, я пьезде погьязу.

Одновременно герои занимают, казалось бы, традиционные и устойчивые позиции героев трагедии: царь, героиня, влюбленный в нее герой, противник героя, угрожающий любви и отечеству, обязательный мудрый советник и т. д. Причем важно, что это не просто позиционное расположение героев, их заложенная трагедией идеология достаточно очевидно эксплицирована в тексте. Так, например, противник и завоеватель Трумф имеет типичный для русской трагедии предикат — «тиран», причем дан он в зоне «высокой» речи героини, что отчетливо соотносит их именно с трагедией — «Тиран! Не устрашишь ты сердце тем мое...». Положительный герой русской трагедии являет собою непременно образ «благородного российского дворянина». Так и Слюняй, при всей его комичности, прямо заявляет о том, что он князь и «благородный» («бьягоедный»). Функции «благородной российской дворянки», например такой, как Ксения из трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец», приписаны Подщипе: так, об-

ращенные к ней слова «Но спасть должна ты царство и отца», вырванные из контекста «шутро-трагедии», отчетливо соотносятся с образом трагической героини. Сравним обращение к Ксении в трагедии Сумарокова: «И помни, что отца, любовника спасаешь, / А к ним приобщено отечество твое».

Сохраняя черты дискурсивных практик высоких героев, Крылов функционально делает их другими. Так, «благородный» Слюняй, помимо того, что последовательно нарушает кодекс чести дворянина, еще и ребенок, дитя: он носит деревянную шпагу, так как «матушка носить железной не велела», любит леденцы, лазит на голубятню и, вообще, он «зелен еще». Подщипа реагирует на удары рока приступами живота и лежит «копна копной». К тому же, имена героев явно напоминают сказочных персонажей русского фольклора: царь Вакула, царевна Подщипа, Чернавка и т. д. В этой связи представляются непродуктивными поиски реальных, а тем более политических аллюзий, в характеристиках героев: перед нами абсолютно условные персонажи, типичные для устной традиции или народного театра, реализованные, к тому же, в столь же условном пространстве-времени (см., например, сосуществование разновременных примет: царство, царские палаты, бояре, Сенат, фижмы, неглиже, тупей, подкоски, машинация). Комически представлены и «возрастные» характеристики героев: взрослые персонажи оказываются «детьми», это не только ребенок-Слюняй, но и царь Вакула, который любит играть в кубарь («Я им с ребячества до ныне забавляюсь»), типично детскую игрушку<sup>20</sup>.

На каких правах эти герои и их речевые уровни совмещаются в едином пространстве текста? В свое время П. Н. Берков, отметивший влияние на пьесу Крылова народного театра и сказочных персонажей, сделал вывод о том, что эта линия «Подщипы» может быть определена как «народно-сатирическая», сочетающаяся с литературно-пародийной. Соединив их, как полагал исследователь,



«Крылов едко, саркастически осмеял российское самодержавие в двух его вариантах: в допетровском, старомосковском виде, в лице царя Вакулы, и в новейшем, императорском, петербургско-гатчинском, в образе Трумфа. И та, и другая карикатура получилась убийственно меткой и не менее убийственно злой»<sup>21</sup>.

Однако карикатурность не объясняет внутренней художественной природы пьесы Крылова и, если уж говорить о влиянии народного театра или народных традиций на этот текст, то следует, как говорилось выше, искать ту модель традиционной культуры, которая, в отличие от отдельных несистемных фольклорных элементов, обладает собственной смысловой природой и способностью, в таком случае, участвовать в создании художественного смыслового *целого*.

Такой моделью для Крылова становится не отдельный жанр или тип текста, а базисная для культуры традиционного типа ритуально-обрядовая основа ее воспроизводства и функционирования. Это даже не конкретная, а общая информационная модель миропонимания и отношения к миру в традиционной культуре<sup>22</sup>. Инвариантная модель обряда представлена в пьесе Крылова как ориентация на обрядово-зрелищные формы, основанные на начале смеха (или народно-смеховую культуру), в терминологии М. М. Бахтина<sup>23</sup>.

Именно в этом контексте становится совершенно очевидным, что в пьесе Крылова перед зрителем оказываются типичные ряженые — главные участники русских обрядовых игрищ. Инвариантными можно полагать в данном случае фигуры *царя, жениха и невесты, цыганки, военного*. Намек на ряженье есть и в самом тексте: так, царь Вакула говорит, что Трумф, победив царство, велит носить всем «кафтаны вверх подкладкой». В этом можно видеть намек на типичный для ряженых прием переодевания — носить одежду, вывернутой наизнанку: «Исконной забавой святочного праздника было ряженье: смена одежд,

надевание рваных одежд, одежд наизнанку»<sup>24</sup>. И в момент победы над Трумфом царь велит совершить над ним все то же типичное ряженое действие (переодевание):

Чтоб парикмахер, слышь, гребенкою большою  
Сейчас, ты знаешь, его в пять пуколь причесал;  
Одел бы франтом, слышь, жабо бы подвязал,  
Чтоб прыгать козачка Трумф к вечеру явился.

То же происходит и с ряженым князем-женихом: в конце пьесы он убегает переодевать испачканные штаны вместо того, чтобы идти венчаться.

В этом контексте становятся понятными и «детскость» Слюня и характер его речи. Так, например, один из русских обрядов предполагает переодевание двухлетнего ребенка князем, а девушку княгиней<sup>25</sup>, к тому же, «ряженые пляшут, кувыркаются, дурачатся, говорят писклявыми голосами»<sup>26</sup>. Неслучайно, видимо, об обрядовых играх — «катанья в масляну», вспоминает и Подщипа<sup>27</sup>.

Особенно примечательна в этом плане фигура цыганки. *Цыганка* — не только типичная фигура ряженья, но и терминологически входит в группу слов, которые обнаруживают указание на действия ряженых: «Пожалуй, ключевым для этой терминологической группы является понятие цыган, которое образует словарно-смысловое гнездо: *цыгане, ходить цыганами, цыганить*. «Сегодня в цыгане пойдешь?» — могли, например, спрашивать об участии в ряженье независимо от того, был ли в соответствующей традиции цыган (цыганка) как конкретный персонаж: все персонажи суть цыгане»<sup>28</sup>. Показательно, что у Крылова цыганка становится центральным персонажем пьесы.

Именно в зоне разыгрываемого перед нами ряженого действия, «игрища» прочитывается непристойная семантика речи героев или их грубо-телесное поведение. Так, Пощипа с нежностью вспоминает Слюня: «Как вспомнить я могу без слез его все ласки, / Щипки, пинки, рывки и самые потаски». Перебранки, побои и подобные карнавальные действия упоминаются в пьесе и в других случаях

(«пинком спихнул с престола», «треснуть в рожу» и т. д.).

Ряженье (например, святочное или масленичное) — это игра в *иной* мир, мир наизнанку, антиповедение, в котором высоким сакральным ценностям противопоставлялись самые низменные и непристойные. Именно это и смущало первых исследователей обрядового фольклора уже в XIX веке: так, С. В. Максимов, внимательный и заинтересованный наблюдатель народного быта и фольклора, в своей известной работе «Крестьянские календарные праздники» писал, что «игрища в огромном большинстве поражают наблюдателя грубостью нравов, так что отцы церкви не напрасно называли их «бесовскими» <...>, добрая половина игрищ сама по себе составляет остаток варварства, поражающего стороннего наблюдателя самым откровенным цинизмом»<sup>29</sup>. При этом антиповедение допускалось только в пределах обрядового цикла (который противостоял «правильному» повседневному поведению), следовательно, и его семантика прочитывалась в только этом пространстве-времени. Следует отметить, что элементы антиповедения, наиболее откровенно явленные в ряженье, проявляются в силу общей мифологической семантики и в других фольклорных жанрах: в «заветных сказках», загадках, обрядовых песнях, народной драме, в театре Петрушки или в таких площадных представлениях, как раек или балаган<sup>30</sup>.

Типичные для подобных текстов перебранки героев с эротическим подтекстом находим мы и у Крылова. Правда, непристойности в пьесе представлены как эвфемизмы, однако точнее их можно было бы назвать по соотношению с обрядовой лексикой метафорическими или мифо-символическими обозначениями, поскольку они почерпнуты из уже устоявшейся традиции именовании и легко прочитываются в этой системе<sup>31</sup>. Так, например, любовное общение Трумфа и Подщипы сводится к тому, что, в сущности, он постоянно предлагает ей сексуальные отношения: слово «разделить»

превращается в его речи в «расстелить», причем он обещает, что «в спальня сарска к нам никто не смей кадить: / Ни графа, ни министр, ни сама генерала, / Одна фельдфебель мой, и два иль три капрала». Главное занятие в будущем — «палить из пушечка», на что, в той же метафорической семантике, Подщипа отвечает соответственно — «Ступай, тиран! Твоих я ядер не боюсь». Эротический ореол Трумфа подчеркивается именованием его «петухом», зато в конце, уже поверженный, он получает иное, но соответствующее новому положению, «сексуальное» определение — «чухонский старый гриб». В этой системе словоупотребления может быть прочитан и смысл повеления царя Вакулы «причесать» Трумфа «гребенкою большою»<sup>32</sup>, и действия Дурдурана, который, купив на рынке каплуна, говорит:

Мне ныне случай есть явить весь разум мой.  
Кухарка, чай, давно в стряпушней ждет за мной:  
А чтоб гофмаршальский мой сан достойно справить,  
На кухню каплуна я сам бегу доставить.

Как видим, и в этом случае «достоинство» героя здесь также связано с «петухом», однако грубоватая двусмысленность шутки состоит в том, что каплун — холощенный петух.

Эротическая семантика могла быть актуализована в пьесе ее свадебной темой, поскольку свадебный обряд в народной традиции также сопровождался «ряженьем и различными эротическими шутками»<sup>33</sup>, а сами обрядовые праздники очень часто содержали элементы «ритуально-символического сватовства и шуточно-пародийный обряд свадьбы»<sup>34</sup>. Поэтому, видимо, столь непристойной выглядит дуэль-перебранка двух претендентов на руку невесты: Трумфа и Слюняя. Ее смысл может быть понят из одного примера: «Я, кошет, пошитай в тепе твой княша рот», ремарка «вынимая пару пистолетов» — «Ну, так выпери ш люпой!» Слюняй: «Смоты-ка, усь дайт!... Спасибо, гьяфчик мой!». Далее — «Княшна укафари тотшас со мной шенится, Или на шпага мой котофа тут са-

таться» (подобное действие, видимо, характерное для Трумфа, упоминается и в другом месте текста: «Боюсь лишь, чтоб немчин нас не всадил на кол»). И заканчивается эта «дуэль» грубо-телесной сценой:

*Слюняй:*

Каауй! Из тея идет дух!

*Трумф:*

Фай! Скферна тух какой! Как тфой фоняет фтрук!  
<...>

*Слюняй:*

Сто деять! Со стьястей зивот пеейомия.

Подобные приемы комизма, связанные с грубо-телесным «низом», — характерная черта народной карнавальской культуры, как это показал М. М. Бахтин в своей книге о Рабле. Их распространение, особенно в народной культуре Средневековья, отмечают и другие исследователи. Так, В. П. Даркевич на широком материале народной культуры Средневековья показал, что одной из сфер «низового» пародирования была в то время высокая и этикетная, во многом театрализованная рыцарско-придворная культура: «Ключевое в рыцарской знаковой системе понятие куртуазии, отраженное в галантных мотивах искусства, высмеивается в пародийных сценках с явно эротическим уклоном»<sup>35</sup>.

Отметим, что прямое неназывание вещей и событий своими именами — не только дань приличиям у Крылова, это еще и элемент игры со зрителем и читателем. «Игрище» как один из жанровых ориентиров пьесы становится и ее смысловым компонентом, поскольку в ней представлена и сама тема «игры». В «Подщипе» можно уловить семантику еще одного типа игры — «карточной», что подтверждается прямым появлением карт: цыганка раскидывает карты, тем самым располагая судьбу героев. Уже упоминавшиеся слова Вакулы о том, что Трумф «велит носить кафтаны вверх подкладкой», явно напоминают ситуацию карточных действий («мастью вниз — рубашкой вверх»). К тому же, это явно шулерская игра, обман: об этом гово-

рят имена героев. Так, имя Слюняя может быть соотнесено со «слонкой»: так называлась крапленая карта («в шулерской картежной игре помета карт, с рубашки, слюною во время игры»<sup>36</sup>); имя Подщипы явно связано с глаголом «обдергивать», «подщипывать», что также входит в словесный ряд шулерской или «неправильной» игры; имя Трумф еще более определенно: это слегка искаженное немецкое *Trumpf* — «карточный козырь». Итак, мир театральной игры обрачивается у Крылова карточным шулерством, обманом, одновременно подобный обман, «мир наизнанку», характерен и для атмосферы карнавала обрядово-зрелищных форм смеховой культуры.

Таким образом, на наш взгляд, уничтожается важнейшая характеристика высокого дискурса — его героическая условность, т. е. расположение на особой сценической площадке, которая и позволяла ему быть целостным и самодостаточным, семантически явленным параллельно с миром быта и обихода. Крылов показывает распад целостности, неустойчивость «театральной игры», поскольку его персонажи и события подчинены механизмам бесконечных трансформаций, непредсказуемых и алогичных. Неслучайно пьеса впервые была поставлена на святках в имении князя Голицына, где сам Крылов играл роль Трумфа. Эта постановка была осуществлена как домашнее развлечение, пьеса для избранных не только в силу непристойности, но, видимо, и потому, что Крылов иронично отвергает сам принцип театра и его эстетику.

Для XVIII века, как считает Ю. М. Лотман, театр и жизнь были четко разграничены: «На сцене господствовал героизм, в жизни — приличие»; «Вообще для русского дворянства конца XVIII — начала XIX века характерно резкое разграничение бытового и "театрального" поведения, одежды, речи и жеста»<sup>37</sup>. Крылов не только смешивает эти сферы, но и «переворачивает» их: в его тексте антигероизм сценический сочетается с бытовым неприличием. В таком случае «Подщипа»

не может быть прочитана однозначно и «правильно» в каком-то одном ключе: ни одного из легитимных для культуры XVIII века дискурсов здесь нет в силу множественности их «маскарадных» трансформаций.

«Маскированный» мир эстетических ценностей и представлен в пьесе «Подщипа», что еще более заметно в смешении различных жанровых констант и их обесмысливании. Так, в тексте явно содержатся аллюзии на сентиментальную эстетику и сам тип сентиментального мировидения. Главный структурный элемент, например, сентиментальной повести — гибель влюбленных героев или самоубийство, представлен в пьесе как бессмыслица, пустое речевое действие. Явной отсылкой к «Бедной Лизе» Карамзина является и желание героини утопиться в пруду, которое так и не воплощается потому, что, во-первых, от совместного самоубийства комически отказывается Слюняй, а во-вторых —

Царь все предвидел то и, страхом отчим движим,  
Велел ей пузыри носить на место фижем,  
Чтоб, если кинется в реку, наверх ей всплыть,  
А за столом велел лишь жеваным кормить,  
Да чтоб, спустя чулки, ходила без подвязок...

В речи Подщипы осуществляется не пародирование высокого стиля трагедии, а абсурдное совмещение разного типа дискурсов самовыражения: трагического, просторечно-бытового и сентиментального. Например: «О царский сан! Ты мне противней горькой редьки! Почто, увы! не дочь конюшего я Федьки». Здесь можно увидеть травестийное отождествление героини с типом привычной сентиментальной «крестьянки». Но если учесть, что это высказывание предваряют слова служанки — «Но укрепись, княжна! се твой жених грядет!», являющиеся прямой цитатой из Евангелия (Матф. 25: 6), — очевидно, что перед нами — аннигиляция трагического, сентиментального и евангельского слова одновременно. Героиня ни функционально, ни ситуативно не совпадает ни с одной из предложенных атрибуций, т. е. ни с одним

миром правил, в том числе и эстетических, закрепленных жанровой идеологией. А ведь в эстетическом сознании XVIII века выпадение из системы правил и законов — есть «ничто», или же зона «запретного», потому Подщипа так легко трансформируется в ряженую «невесту» и говорит на ее «языке» (что является нормой, с точки зрения антиповедения).

В семантике «запретного» представлены в пьесе Крылова и основные жанрообразующие («прописные») константы трагедии — тема рока и трагический катарсис. Вначале рок/судьбу замещает детская игрушка — кубарь (род волчка или юлы), в которую с детства любит играть царь и которая должна была бы решить судьбу царства, но ее сломал «негодный паж». Восклицанию Подщипы — «О ты, жестокий рок!», — соответствует появление другого заместителя рока — «цыганки». Она раскидывает карты, обманывает всех героев и блестяще разрешает ситуацию: «А все, слышь, сделала премудрая цыганка, / Свертела дело вмиг, прямая бусурманка!». Торжество справедливости и действие рока-цыганки представлено как хитрое, обманное действие: цыганка подсыпает слабительное в пищу противника, следствие слабительного — «слабость» противника и победа.

Аналогичное событие случилось и с главным героем — Слюняем, итогом его конечного поединка с противником стал сильнейший испуг и «приступ живота», отчего князь испачкал штаны. Таким образом, канонический катарсис — очищение — превращается у Крылова даже и не в противоположный, а в невысказанный элемент сюжетного действия — в прямое очищение кишечника. Это физиологическое действие, непристойное в любой нормированной культурной сфере, подменяет высокие духовные устремления классической трагедии типичным карнавальным образом «телесного низа». Наконец, необходимое торжество истины и воссоединение героев в трагедии оборачивается у Крылова ничем, «нулевым событием», поскольку по дороге в цер-

ковь Слюняй сбежал для того, чтобы переменить испачканные штаны. Так как это «событие» — последняя сцена в пьесе Крылова, то оказывается, что она и заканчивается «ничем».

Таким образом, основной смыслопорождающий элемент текста Крылова — это незавершенность, несостоятельность ни одной из легитимных художественных речевых практик, ни одной из функциональных принадлежностей, ни одного событийного ряда. Мир слова становится миром игры в слово и игры словами. Такое построение и может быть определено как «нулевое письмо», как пустой дискурс и, в целом, как акт эстетического самоотрицания литературности как таковой, самодовлеющей ценности «правильного» литературного слова. В то же время, аннигиляция сюжетов и мотивов высокой словесности достигается внелитературными, традиционными моделями, которые становятся текстостроительными принципами «шутото-трагедии» Крылова, воплощающими многозначность нового «письма», заставляющими читателя проходить через табуированную официальной культурой сферу телесного, грубого, непристойного, чтобы обрести креативную свободу.

Карнавалено-обрядовый мир пьесы Крылова во многом сродни «раблезианскому хронотопу» (в описании М. М. Бахтина)<sup>38</sup>, особенно в своей функциональности. Впрочем, выводы Бахтина о сущности логико-семантических связей и отношений к миру «народной смеховой культуры» верны для любого конкретно-национального проявления этой культуры, в том числе и для «смехового мира Древней Руси»<sup>39</sup>, и для русской традиционной культуры в целом.

Эстетическая и мировоззренческая направленность народного смеха, изученная в ряде специальных работ М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, А. Я. Гуревича, В. П. Даркевича и других исследователей, в обобщенном виде может быть представлена следующим образом. Народно-праздничные формы давали новый

положительный, истинный аспект мира, полностью обращенный к будущему. В них, таким образом, так или иначе, содержится семантика обновления, перехода к новому. Амбивалентный характер смеха означает одновременно и умирание, и рождение («Святочное ряжение <...> совпадало с идеей обновления через рождество и крещение», «Все святки ряженные изображали ветхого человека, в день же богоявления смывали грехи и возрождались к новой жизни»<sup>40</sup>). При этом карнаваленовые формы конституировали «предельную свободу и откровенность мысли и слова», но свободу, не однолинейно и однозначно направленную на кощунство или пародию, а положительную и содержательную, поскольку смех носит «миросозерцательный и универсальный характер»<sup>41</sup>. Все эти характеристики необходимы народному смеху для отрицания серьезности, стереотипности официальной культуры, ее норм, ценностей, системы запретов, для преодоления авторитарной нормативности, которая уже исчерпала себя как «правильный» способ мирозидания.

Этой же семантикой определяется основная тема славянских и русских ритуально-обрядовых форм: ритуал — это «преобразование старого в новое, молодое»<sup>42</sup>. Считалось, что в мире постепенно идет «накопление «шлаков», отходов, нечистоты, деструктивных сил и, как следствие, происходит его изнашивание, старение, требующее специальных, ритуально оформленных процедур, гарантирующих очищение и омоложение», причем «выраженный эротизм <...> святочных игр <...> лишь подчеркивает этот переход от старости, смерти к рождению и обновлению»<sup>43</sup>.

Эти универсальные смыслы Крылов, используя обрядовые традиции, переводит в сферу эстетики, связывает, видимо, со своими радикальными теоретическими и критическими выступлениями в журналах. Крылова, очевидно, не устраивает та система стереотипов, которая теперь уже не отвечает обретенной к

концу столетия способности литературы к собственному, национальному, внутренне обусловленному, свободному развитию, когда наступает время освобождения от жестко сконструированной в силу необходимости в начале века системы ограничений, правил, норм и оценок, «незыблемых и священных границ»<sup>44</sup>. Закономерно необходимые в начале становления национальной литературы, теперь они оказываются условными, «изношенными», «устаревшими». Неслучайно в пьесе Крылова и классицистические, и сентиментальные принципы оказываются обесмысленными, алогичными, тогда как приращение и развитие смысла происходит только в зоне «ряженого» действия, которое, собственно, и создает смысловое и текстуальное *целое*. Как завершенное *целое* «Подщипа» и может быть понята не как сатира или пародия (это лишь отдельные элементы произведения), а именно как карнавальное «игрище».

Оригинальность решения проблем литературного развития конца века у Крылова состоит в том, что он обращается не собственно к *эстетическому* (к критике, теории, полемике), а к сфере коллективной жизни и коллективного сознания (отражением которых и является народ-

ная смеховая культура), т. е. к тому пространству семантических механизмов и универсалий, которое осознается все-таки как свое, собственное, «коренное русское», по выражению Карамзина. И эта веселая, праздничная стихия, свободная от всех и всяческих запретов, низводит серьезную, официальную литературность к фарсу, шутовству, обману. «Вывернутый наизнанку» мир признанных литературных ценностей, героев, речи обнаружил свои истинные свойства: он уже не может быть смысловым и целостно завершенным.

Так Крылов манифестирует завершение, исчерпанность тех дискурсивных практик, которые выработало XVIII столетие, и, одновременно, пусть и в неявной форме, обозначает возможность и необходимость перехода к новым принципам текстопорождения и смыслообразования, к новой литературе вообще. Вот почему его «Подщипа» это и общее, и личное расставание с литературой XVIII века, подведение итогов. Причем в процессе этого расставания Крылов обрел свое новое художественное видение — смеховая, веселая стихия карнавала (обнажения и развенчания) будет основой его будущего басенного творчества.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Мысли о литературе. М., 1988. С. 176.

<sup>2</sup> См. об этом: Формозов А. А. Из книги «Человек и наука»: Феномен «Синописа» // Вестник новой литературы. 1992. № 4. С. 250–266.

<sup>3</sup> См.: Поздеева И. В. «Сей многоценный бисер» (живые традиции древнерусской литературы) // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 235–243.

<sup>4</sup> Чистов К. В. Фольклор в русской культуре XVIII века // Русская литература. 1993. № 1. С. 150.

<sup>5</sup> Левинсон А. Г. Попытка реставрации балаганных гуляний в нэповской России (к социологии культурных форм) // Одиссей. Человек в истории. М., 1991. С. 139.

<sup>6</sup> Путилов Б. Н. Вариативность в фольклоре как творческий процесс // Историко-этнографические исследования по фольклору. М., 1994. С. 184.

<sup>7</sup> См. об этом: Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 166 — 167.

<sup>8</sup> Подробнее об этом см.: Успенский Б. А. Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI–XVII вв.) // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988.

<sup>9</sup> Зверева Т. В. О специфике слова в эпоху Просвещения // Вестник Удмуртского университета. Филология. Ижевск, 2000. С. 117.

<sup>10</sup> Подробнее см.: Живов В. М. Указ. соч. С. 360–362.

<sup>11</sup> Успенский Б. А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI — XIX вв.). М., 1994. С. 146.

- <sup>12</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 470; *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 49.
- <sup>13</sup> *Киселева Л.* «Домашние» пьесы И. А. Крылова // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 156.
- <sup>14</sup> См., например: *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С. 369; *Стенник Ю. В.* Драматургия русского классицизма. Комедия // История русской драматургии: XVII — первая половина XIX века. Л., 1982. С. 162.
- <sup>15</sup> *Фомичев А. С.* Драматургия Крылова начала XIX века // Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. Л., 1975. С. 153.
- <sup>16</sup> *Киселева Л.* Цитир. соч. С. 156.
- <sup>17</sup> *Даль В. И.* Цитир. соч. Т. 4. С. 1378.
- <sup>18</sup> Там же. С. 278.
- <sup>19</sup> *Бернштам Т. А.* Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX — начала XX в.: Половозрастной аспект традиционной культуры. Л., 1988. С. 25.
- <sup>20</sup> Описание «кубаря» как игрушки для малолетних детей см.: *Покровский Е. А.* Детские игры, преимущественно русские. СПб., 1994. С. 80.
- <sup>21</sup> *Берков П. Н.* Цитир. соч. С. 368, 369.
- <sup>22</sup> Подробный анализ таких моделей см.: *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993.
- <sup>23</sup> *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 8 — 10.
- <sup>24</sup> *Поньрко Н. В.* Святочный и масленичный смех // *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 169.
- <sup>25</sup> *Семенова О. П.* Праздники Рязанской губернии, Даньковского уезда // Живая старина. Т. IV. 1891. С. 202.
- <sup>26</sup> *Пропт В. Я.* Русские аграрные праздники. СПб., 1995. С. 121.
- <sup>27</sup> Об обряде «масленичного катанья» см.: *Пропт В. Я.* Цитир. соч. С. 134–135.
- <sup>28</sup> *Ивлева Л.* Ряженье в русской традиционной культуре. СПб., 1994. С. 63 — 64.
- <sup>29</sup> *Максимов С. В.* Из очерков народного быта: Крестьянские календарные праздники // *Максимов С. В.* Литературные путешествия. М., 1986. С. 249.
- <sup>30</sup> См., например: Народный театр. М., 1991; Русский эротический фольклор: Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки. М., 1995.
- <sup>31</sup> О подобной лексике, которая используется из-за невозможности называть вещи своими именами в «Заветных сказках» Афанасьева см.: *Успенский Б. А.* «Заветные сказки» Афанасьева // *Успенский Б. А.* Избр. труды. Т. 2. М., 1994. С. 136–140.
- <sup>32</sup> Там же. С. 137 — об употреблении в русском фольклоре слов «чесать» и «чесалка» (= «гребенка»).
- <sup>33</sup> *Бернштам Т. А.* Цитир. соч. С. 62.
- <sup>34</sup> *Токарев С. А.* Эротические обычаи // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: исторические корни и развитие обычаев. М., 1983. С. 101.
- <sup>35</sup> *Даркевич В. П.* Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М., 1992. С. 84.
- <sup>36</sup> *Даль В. И.* Цитир. соч. Т. 4. С. 277.
- <sup>37</sup> *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — нач. XIX века). СПб., 1994. С. 188.
- <sup>38</sup> *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 316 — 373.
- <sup>39</sup> *Лихачев Д. С.* Смеховой мир Древней Руси // *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 7–25.
- <sup>40</sup> *Поньрко Н. В.* Цитир. соч. С. 171, 175.
- <sup>41</sup> *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 490.
- <sup>42</sup> *Байбурин А. К.* Ритуал: старое и новое // Историко-этнографические исследования по фольклору. М., 1994. С. 38.
- <sup>43</sup> Там же. С. 40.
- <sup>44</sup> *Зверева Т. В.* Цитир. соч. С. 116.

---

*O. Goncharova*

**THE NATIONAL TRADITIONS IN THE INNOVATIVE TEXTUAL MODELS  
OF THE RUSSIAN LITERATURE OF THE XVIII CENTURY**

*The research of a role of the national tradition in the development of the new Russian literature of the XVIII century is an important problem of modern research in the field humanities. The idea prevailing in the Russian cultural consciousness up to the present that that epoch had an imitative character, that it was oriented towards the borrowed European samples, appears to be wrong under a close consideration, as it does not correspond to the actual discourse practice and is of a later origin. The analysis of the innovative (at that time) genre of a comedy based on I. Krilov's works allows to discover a clear and aesthetically significant use of models of a traditional type of culture and folklore easily identified by the reader as actualised in their live existence within the national life of the XVIII century.*