

ИНСТИТУТ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ РАН

АНТРОПОНИМЫ
В РУССКОЙ
СЛОВЕСНОЙ
КУЛЬТУРЕ
XVIII ВЕКА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. 2023

***К 300-летию основания
Российской Академии наук***



Институт
Лингвистических
Исследований
Российской академии наук

**АНТРОПОНИМЫ
В РУССКОЙ
СЛОВЕСНОЙ
КУЛЬТУРЕ
XVIII ВЕКА**

Под редакцией:
П. Е. Бухаркина,
С. С. Волкова,
Е. М. Матвеева

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2023

УДК 81.373.23:821.161.1

ББК 81.4/84 (2=411.2)

Рецензенты:

доктор филологических наук

Т. С. Садова

(Санкт-Петербургский государственный университет)

доктор филологических наук

Г. А. Мольков

(Институт лингвистических исследований РАН)

Антропонимы в русской словесной культуре XVIII века /

под ред. П. Е. Бухаркина, С. С. Волкова и Е. М. Матвеева. —
СПб.: ИЛИ РАН, 2023. — 584 с.

ISBN 978-5-6047999-1-8

Коллективная монография посвящена комплексному исследованию антропонимов в русской словесной культуре XVIII века. Исследование имеет отчетливый междисциплинарный характер: имена изучались с точки зрения разных наук (литературоведения, истории, лингвистики, теории литературы, нарратологии, этнологии). В книге рассматриваются проблемы функционирования антропонимов в различных фикциональных и нефикциональных текстах XVIII века, в художественном мире отдельных писателей (А. П. Сумарокова, Н. М. Карамзина, Г. Р. Державина и др.), в фольклорном дискурсе.

Издание адресовано лингвистам, литературоведам, студентам-филологам, а также всем интересующимся проблемами истории русского языка и русской литературы XVIII века.

ББК 81.4/84(2=411.2)

Научно-техническое редактирование текста:

Н. В. Ткачева, М. Г. Шарихина

doi: 10.30842/9785604799918

ISBN 978-5-6047999-1-8

© Авторы статей, 2023

© Институт лингвистических исследований РАН, 2023

И. С. Веселова

**«КУМЕРИЧЕСКИЕ» БОГИ, АПТЕКАРИ И КУЗНЕЦЫ
НА ОДНОЙ СЦЕНЕ:
МИМЕСИС ГОСУДАРЕВОЙ СЛУЖБЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ СЕВЕРНОРУССКИХ ВАРИАНТОВ
НАРОДНОЙ ПЬЕСЫ «ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН»)**

Своей целью в рамках данного исследования я вижу описание особенностей употребления антропонимов в народной пьесе «Царь Максимилиан» в контексте речевой культуры и повседневности ее исполнителей, распространителей и зрителей. Антропонимы (обращения и номинации) рассмотрены как одна из конвенций речевых жанров приказа, представления, рапорта и некоторых других, занимающих в этой народной пьесе заметную долю всех реплик.

Для исследования в рамках проекта мною были выбраны севернорусские варианты популярной народной драмы. Выбор обусловлен несколькими обстоятельствами. Во-первых, фольклорная пьеса «Царь Максимилиан» известна в нескольких десятках вариантов, многие из которых зафиксированы на Русском Севере. Во-вторых, в Фольклорном архиве СПбГУ хранится один из таких вариантов, обнаруженных в ходе экспедиции в Лешуконский район Архангельской области. В-третьих, несмотря на то, что пьеса известна по косвенным свидетельствам с начала XIX века, а ее записи фиксируются со второй половины XIX века, исследователи на основании анализа текста по скрытым цитатам обнаруживают источники пьесы в литературе и культуре XVIII века и рассматривают ее как феномен устной словесности XVIII века (Виноградов 1914; Волков 1912; Гусев 1980).

Записи пьесы, свидетельства о ее представлениях фиксируют особую популярность «Царя Максимилиана» сначала среди солдат

и матросов, а затем в крестьянской среде. Путь распространения пьесы среди конкретных сословий повторяет вектор социальных трансформаций, начавшихся в российском обществе в XVIII веке. Именно тогда шло усвоение нового культурного тезауруса российской элитой, расширялся его социальный охват в непривилегированных сословиях в удалении от столиц. Далее я постараюсь показать, как рассматриваемая пьеса выполняла роль культурного лифта, перемещающего к политическим, историческим, религиозным инновациям широкий круг заинтересованных лиц.

Проследим за появлением «больших» народных пьес в реестре фольклорных жанров, которое хорошо описано в работах фольклористов. Косвенные свидетельства о представлении «Царя Максимилиана» относятся к первым десятилетиям XIX в. В. Е. Гусев находит информацию о первых упоминаниях постановки пьесы в 1810 г.: «представление «Царя Максимилиана» матросами Балтийского флота <...> вероятно, происходило в Кронштадтском театре, организованном декабристом Н. Бестужевым» (Гусев 1980: 39). Появление «народных пьес» в жанровой номенклатуре русского фольклора Н. И. Савушкина в монографии «Русский народный театр» объясняет влиянием элитарного театрального искусства XVIII в. на массовое сознание. «Наиболее крупные народные драмы (например «Царь Максимилиан») и их представления возникли под воздействием профессионального театра <...>, «школьного» театра, состоявшего из учеников духовных, медицинских учебных заведений, театра крепостных в барских усадьбах, что было характерно для России в XVIII в.» (Савушкина 1976: 5).

Не случайно большая часть исследований из обширной библиографии «Царя Максимилиана»¹ посвящена вопросам генезиса пьесы и отдельных ее элементов: происхождению имен персонажей, истории заимствования отдельных сюжетных линий, источникам цитат. Для собирателей, публикаторов и исследователей важно было описать абсолютно новаторский для фольклора (считающегося хранилищем архаики) жанр и его поэтику.

¹ Приведу лишь самые существенные публикации: (Берков 1959; Богатырев 1971; Волков 1912; Гусев 1991; Народный театр 1991: 131–150; Ончуков 1910; Сорокина 2013).

Обнаружение истока явления должно прояснить его суть. В ответе на вопрос о происхождении народного театра был достигнут консенсус: массовые миграции крестьян в город на принудительные работы и заработки, начавшиеся во время реформ Петра I, развитие внутреннего и внешнего рынков, рекрутская повинность для всех сословий создали потребность в культурных инновациях. Социальный контекст народного театра охарактеризовала А. Ф. Некрылова в статье о влиянии солдатской среды и столичного антуража на распространение пьесы «Царь Максимилиан». Во-первых, исследовательница заметила отчетливый «территориальный» след многих записей «Царя Максимилиана»: большинство свидетельств о реальных представлениях и списки пьесы имеют столичное происхождение. «Последний петербургский вариант “Царя Максимилиана” — “Как править трон” — зафиксирован экспедицией ИРЛИ в Красносельском районе в 1947 г. К наиболее ранним и полным спискам “Царя Максимилиана” относится скопированный в 1896 г. Н. Н. Виноградовым текст из рукописной тетради, принадлежавшей костромскому мещанину Степану Сергееву. Последнему рукопись досталась от “дедушки флочкиго”: дед был матросом и тетрадку с записью “Царя Максимилиана” «принес со службы из Питера». Виноградов определил (может быть, с небольшой ошибкой) дату рукописи — 1818 г.» (Некрылова 1992: 198). Петербургское происхождение вариантов пьесы подтверждает версию о государственных реформах как триггере театрализации вовлеченных в реформаторскую деятельность социальных групп. Подсчет указаний на «социальное» происхождение вариантов (десять из двадцати одного имеющегося свидетельства) привел исследовательницу к выводу, что солдаты и матросы были той «творчески-созидающей средой (кто первоначально испытывал тягу к «не своему» материалу, искусству, образу жизни, соответственно перенимал и перерабатывал все это) и кто выполнял функции активного посредника между разными культурными традициями» (Некрылова 1992: 196). Дополняет картину распространения пьесы в военной среде собранная А. Ф. Некрыловой информация об институциональном положении солдатского и матросского театров. Они являлись не просто самостоятельными инициативами низших чинов, но институтом «окультуривания»

низших чинов, поддерживаемым государством.² Среди официально рекомендованных к постановке пьес «Царь Максимилиан» был особо любим актерами и зрителями. Предпочтения пользователей привели к тому, что в отредактированном виде текст пьесы распространялся в сборниках пьес военного и морского ведомства. Переписанные во время службы грамотными солдатами и матросами варианты пьесы расходились по деревням и селам (иногда через посредничество городских заводов).

Но почему именно театральные формы стали столь популярны в народной среде, и особенно среди служивых непривилегированных сословий?

Ю. М. Лотман рассматривал «театрализацию» русской культуры в XVIII в. в контексте изменения повседневности. По мнению исследователя, распространение театральных форм было связано со сменой привычного уклада европеизированным бытовым этикетом, предписанным прежде всего дворянам. «Для русского XVIII в. исключительно характерно то, что дворянский мир ведет жизнь-игру, ощущая себя все время на сцене, народ же склонен смотреть на господ как на ряженных, глядя на их жизнь из партера» (Лотман 1992: 250). Круги от вброшенных в общество социальных и культурных реформ от элит доходят до быта всех жителей государства. «Русское дворянство после Петра I пережило изменение, — пишет Лотман, — значительно более глубокое, чем простая смена бытового уклада: та область, которая обычно отводится бессознательному, «естественному» поведению, сделалась сферой обучения» (Лотман 1992: 249). Все общество (не только дворяне, но их слуги, домохозяева, подчиненные в городе и деревне) заново

² В «Руководящих указаниях для деятельности попечительств о народной трезвости, одобренных министерством финансов 28 января 1897 г.» читаем: «В местах расположения войсковых частей устройство народных спектаклей может несколько облегчиться. Нижние чины нередко устраивают у себя спектакли, и попечительства могли бы воспользоваться этим обстоятельством, в том смысле, чтобы содействовать таким солдатским спектаклям и возможности посещения их народом, или же в смысле приглашения солдатской труппы для участия в спектакле на сцене народного театра» (цит. по: Хайченко 1975: 48).

училось вести себя, и каждый ежедневно представлял себя непривычным образом. Повседневное поведение становилось поведением театрализованном. Игра в «другого» формировала новое тело «актеров» посредством нового костюма, новой системы телесных жестов, нового речевого этикета.

Итак, с начала XVIII века любовь к театральным художественным формам и театрализация быта проникли в слои русского общества, вовлеченные в государственное переустройство. Новые персонажи и новые имена давали форму новому социальному содержанию: ролям, статусам, отношениям и эмоциям. Театр был той культурной инновацией, который отвечал тотальным переменам.

Социальные отношения, техники тела и эмоции формируют в терминологии Э. Гуссерля «жизненный мир» человека (Гуссерль 2013: 167). Феноменологический подход, сформулированный для социальных наук Альфредом Шютцем предполагает, что индивид постоянно воспроизводит социальную реальность (Шютц 2003: 116). Каждый акт в области практической деятельности и коммуникации поддерживает воспроизводство «жизненного мира». В феноменологической перспективе фольклорные модели и сценарии — это привычки думать и поступать в реальной жизни, а не только отражения «мифологических» представлений. «С этой точки зрения “народная культура”, как и вся литература, называемая “народной” <...> выступает как “искусство делания” <...>. Эти практики задействуют “народное” *ratio*, а именно — способ мыслить, инвестированный в способ действовать, искусство комбинирования, неотделимое от искусства использования» (Де Серто 2013: 44).

Если взглянуть на произведения «народной культуры» как на своего рода практические руководства, то в самых непонятных и далеких от современной «повестки» фольклорных произведениях можно разглядеть фигуры действующих людей с их эмоциями, опытом и телами. Феноменологический подход позволяет рассмотреть фольклор как форму опыта и почувствовать человека, пусть и отдаленного от исследователя во времени и социальной позиции. «Поворот от сугубо исторического взгляда на народную культуру и поиск иных путей для изучения ее “человеческого” содержания, — писала, характеризуя свою методологию, этнограф

и фольклорист Татьяна Александровна Бернштам, — был обусловлен как глубоким вчувствованием в жизненный мир культуры и осознанием своей родственности с ним, так и эволюцией своего собственного чувственного опыта — миропознания и мировоззрения» (Бернштам 1993: 74).

Попробуем за феноменологическим поворотом найти «человеческое» содержание народных пьес. В начале XX века Н. Е. Ончуков в своей поездке по деревням и селам Архангельского и Онежского уездов Архангельской губернии и Повенецкого уезда Олонецкой губернии заметил, что многие крестьяне знают пьесы наизусть и регулярно разыгрывают их. Его беседы с театральными «заводилами» свидетельствуют об удовольствии, испытываемом зрителями и актерами как главной движущей силой распространения пьесы. «В с. Тамице Н. Е. Ончуков встретил 37-летнего крестьянина Ивана Кондратьевича Герасимова. Герасимов очень покладистый мужик, первый весельчак и балагур в селе. Живет он очень бедно, имеет большую семью, но ничем не смущается, любит выпить и постоянно смеется и балагурит; он первый песенник на селе, знает много сказок, он же теперь и главный воротила при постановке “Царя Максемьяна”. Участвовал Герасимов в “Царе Максемьяне” семь раз и перенял комедию от Ник. Ник. Воронихина, тамецкого же крестьянина, 20 лет назад. До Воронихина “Царя Максемьяна” в Тамице не было, а Воронихин привез пьесу из бурлаков, когда ходил на выгонку леса, при чем тогда ему, вероятно, приходилось бывать и в Петербурге на лесопильных заводах. Лесопильные заводы в Петербурге, около Архангельска и по всему Поморью являются хранителями народной драмы» (Ончуков 1911: VIII). Понятные актерам и зрителям импровизации, шутки и цитаты сдобривали и оживляли переписанные и заученные тексты пьесы. Представления в забавной форме распространяли знания и мнения о положении дел в мировой политике, о социальных инновациях и престижных культурных знаниях. Недаром Ончуков, описывая исполнителей народной пьесы отмечал их широкий кругозор. «В дер. Пянтина указали ему на волостного старшину С. Я. Коротких как на знатока “Царя Максемьяна” и др. пьес. Савва Яковлевич, человек хорошо грамотный, очень дельный, любознательный: он читает газеты, интересуется политикой

и общественным движением в России. Савва Яковлевич очень занят своей работой по волости: он старается об открытии общественных лавок и товариществ. Но в то же время он совсем, до корня волос местный, северный житель: он верит в чертовщину, сам не раз имел дело с лешими, интересуется сказками и твердо знает и играет, даже верховодит в театральных представлениях в селе <...> С. Я. Коротких перенял драмы от своего брата и от других односельчан, которые побывали на военной службе или на “промыслах” в Петербурге» (Ончуков 1911: VII–VIII).

Итак, мы можем описать некоторые черты распространителей, актеров / постановщиков и зрителей пьесы. Распространителями первого звена были грамотные солдаты и матросы, которые сами участвовали в постановках или переписывали пьесы для дальнейшего использования в тетради и дневники. От солдат и матросов, вышедших с действительной военной службы и оставшихся в городах, тексты пьес и приемы постановки узнавали пришедшие из деревень на заводские заработки сезонные рабочие. В деревне заинтересованными в культурной инновации оказывались «грамотные, деятельные и любознательные» крестьяне. Так можно охарактеризовать и тех, кто окружали и расспрашивали о новостях каждого возвращающегося домой служивого. Корреспондент Тенишевского бюро так описывает возвращение в родную деревню в Вологодской области с действительной службы солдата: «Когда приезжает солдат, то вся деревня собирается около него и начинаются бесконечные расспросы о дальней стороне, где он служил, о ее обитателях, о том “везло” ли ему на службе и т. д. Смотрят крестьяне на возвращающегося на родину солдата как на человека бывалого, фартового и выпрафтикованного (практичного)» (Тенишевский архив 2004: 165).

Дополнить портрет медиатора инновационной культурной практики может рассказ об авторе (авторах) рукописи, обнаруженной экспедицией филологического факультета СПбГУ в Лешуконском районном краеведческом музее. В его экспозиции наше внимание привлекла толстая старинная тетрадь в картонном переплете, озаглавленная твердым писарским почерком «Сборник русских военных песен и прохождение военной службы солдата. Списывал Ефим Алексеев Морозов». Время написания этого

солдатского сборника косвенно датируется по сведениям из первой части тетради. «Положение общее» состоит из переписанных из «Книжки для молодых солдат кавалерии и казаков» (Крестовский 1887) вопросов, ответы на которые молодые солдаты должны были знать наизусть. Один из первых вопросов — «Как зовут Государя Императора?» На него следует ответ: «Его Императорское Величество, Государь Императоръ Александр Александрович». Таким образом, написание тетради приходится на период царствования Александра III с 1881 по 1894 г., а служба Ефима Алексеевича происходила уже после введения всеобщей воинской повинности в 1874 г. Тетрадь из 208 страниц состояла из следующих разделов: «Положение общие», записи сына [Н. Е. Морозова], «Пѣсни», записи сына, «Пѣсни!», «Списокъ Малокалиберной винтовки системы бердана», «Довольствіе провиантское», «Оклады жалованья въ годъ мѣстныхъ войскъ», расчеты, «Сборникъ русскихъ военныхъ пѣсенъ», «Сія Понятная Книшка для Выписыванія ролей О Царѣ Максиміанѣ», Фрагменты народной драмы «Лодка», «Пѣсни».³ Солдат Ефим Алексеевич Морозов проживал после службы в д. Заручевская (Заручей) Юромской волости, принадлежащей в конце XIX в. Мезенскому уезду. Кроме Ефима Алексеевича Морозова к написанию тетради приложил руку его сын — «подписал сын ему Николай Ефимович Морозов 30 сентября 1923 г». Сын в отличие от отца записи вел уже по правилам послереволюционной орфографии, и заполнил ими все свободные места тетради. Он пользовался только карандашом, никогда не забывал подписаться и поставить дату очередной записки — самая ранняя относится к 1920 г., самая поздняя — к 1933. Николай — мастер вишненок и каллиграф. Он писал черновики заявлений односельчан (например, в кредитное общество), размышления о женской природе «Все наши замыслы о борьбе с нашими барышнями...», хозяйственные заметки и описания природы. Отец, Ефим Алексеевич, писал только пером и чернилами, некоторые блоки тетради оформлены рамками. Орфография небезупречна, но почерк очень

³ Цифровая копия тетради хранится в Электронном архиве «Российская повседневность». Шифр DPh09_Arch-Lesh_03048 - DPh09_Arch-Lesh_03066.

аккуратный и заметна рачительность в отношении расходования бумаги.

Самой интересной для нас находкой в сборнике стал полный список народной драмы «Царь Максимилиан»: «Сія Понятная Книшка для Выписыванія ролей О Царѣ Максиміанѣ». Как известно, основу сюжета пьесы составляет конфликт между отцом — царем Максимилианом и его сыном Адольфом. Тирания заглавного героя настолько доминирует над всеми остальными линиями пьесы, что качества и проступки сына или других персонажей не имеют решающего значения для развития действия. Пятнадцать из восемнадцати «партнеров» Царя по сцене к концу действия оказываются умерщвлены, в живых остаются старик-гробокопатель, придворный кузнец и скороход. Основной пафос сына Адольфа содержится в реплике, трижды произносимой в ответ на требование отца признать его веру: «Я ваши комерчески боги въ грязь топчу вървать нехочу»⁴. В полной мере конфликтом взаимоотношения Максимилиана и Адольфа назвать нельзя. Кроме твердого отказа верить в «комерческих» богов, Адольф демонстрирует абсолютное послушание и смирение перед своей участью. Эти сыновни качества, с одной стороны, заимствованы из агиографической литературы — так претерпевают муки за веру христиане, с другой — из семейной практики, при которой воля отца-хозяина оставалась абсолютной и неограниченной в патриархальном деревенском обществе вплоть до 1960-х гг. Не без эмоционального накала и даже некоторой эмпатии корреспондент Тенишевского бюро в Сычевской вол. Вологодской губернии Василий Аркадьевич Шестериков описывал 15 мая 1899 г. властное положение отца и бесправное положение сыновей, подчиненных отцовской воли: «Пока родители, особенно отец, в силах и работают сами, так удерживает в повиновении и детей, и заставляет их покоряться себе. Непокорных он смиряет или собственною силою или прибегает к помощи общества, прося обуздать непокорство сына. <...>

⁴ «Коммерческие» боги в этом списке заменяют обычных «кумерических». «Коммерческие боги» являют себя в конце пьесы — это «богиня» и Марс, меж ними происходит соревнование во власти, которое неожиданно заканчивается примирением и удалением в «белокаменные палаты».

Бывают часто случаи, что отец выгоняет из дому непокорного сына, не давая ему надлежащего отдалу или просто ни с чем, и это в народе считается законным. Отец, говорят, волен над сыном. Сын же самовольно не имеет права оставить отца. Бывают, правда, случаи, когда дети, не желая жить с родителями, уходят от них самовольно. Но отец, по народному понятию, имеет право удержать сына, если захочет. Когда тот не слушается, тогда отец прибегает к суду общества. Народный же суд всегда бывает на стороне отца» (Тенишевский архив 2004: 604). В небольшом отрывке В. А. Шестериков четыре раза употребляет такой признак отношений между отцом и сыном как «покорность» или «непокорство».

Полагаю, что «грамотные, деятельные и любознательные» крестьяне-театралы (женщин среди них не было) не могли не заметить сквозного эмоционального мотива пьесы — сыновьей покорности перед отцовским своеволием. Важной деталью для понимания характера отношений «отцов и детей» в контексте солдатской среды бытования пьесы о «непокорном сыне Адольфе» является тот факт, что окончательное решение об отдаче молодого человека в рекруты принимал отец. Со времен петровских указов о воинской повинности (солдатский состав набирался из крестьян и мещан, а офицерский — из дворян) и вплоть до закона о всеобщей воинской повинности 1874 г. распределенная на общину обязанность по предоставлению рекрута по жребию «спускалась» на отдельные крестьянские хозяйства. В каждый призыв требовалось различное количество рекрутов, но в среднем — по одному рекруту с 20 хозяйств за призыв. В зависимости от семейных обстоятельств и действующих на конкретный момент правовых актов глава семьи мог или заплатить в казну «выкуп» за сына-рекрута или выбрать из сыновей того, кто пойдет в солдатчину. С одной стороны, выбор мог основываться на принципах справедливости, сводившейся к тому, чтобы минимизировать урон для семьи от ухода рекрута. Ф. Н. Иванов, историк рекрутской повинности на Русском Севере, свидетельствует о следующем принципе справедливости при выборе родителями, кого из сыновей отдать в рекруты: «если в семействе было несколько людей, годных в рекруты, то в первую очередь в рекруты брали холостых, если все были женаты, то сначала брали бездетных. В случае, если у всех были дети,

то выбор совершался или родителями, или по соглашению сторон, или же на основе жеребьевки» (Иванов 2016: 50). С другой, выбор сына для отправки в солдаты мог быть дисциплинарной мерой. Если отец был недоволен сыном и жаловался на него в общинный суд, тот мог присудить внеочередное рекрутство для «буяна», поскольку «государство, выдвигая общинам требования о выставлении рекрутов и практически не вмешиваясь в то, как они будут выполнены, тем самым облегчало рекрутскую повинность, поскольку общины имели возможность избавляться от нерадивых своих членов, отличавшихся «всяким буйством», «непрочностью в хозяйстве» или не плативших налогов» (Иванов 2016: 48). Даже если рекрутчина и последующая военная служба не были связаны с прямым конфликтом между отцом и сыном, разрыв экономических и эмоциональных связей между ними был неизбежен. По наблюдениям историков, в пореформенной России действовало две тенденции в поведении мужчин после службы: ««оседание» отставных и запасных солдат в городах, где они могли найти средства к существованию, занимая должности, осваивали мелочную торговлю и прочее», и «распад “больших” крестьянских, семей под воздействием возвращавшихся со службы солдат, которые не желали уже вести совместное хозяйство» (Щербинина 2007). И в том, и в другом случае результатом солдатской службы оказывался выход сына из-под отцовской власти.

С 1 января 1874 года на смену рекрутской системе пришла всеобщая воинская повинность. Все мужское население, достигшее 21-летнего возраста, без различия сословий, 6 лет служило непосредственно в строю и 9 лет числилось в запасе (для флота — 7 лет действительной службы и 3 года в запасе). С течением времени сокращался срок действительной службы, но результатом реформы стало то, что преобладающее количество лиц мужского пола прошли через опыт армейской жизни, отцовская власть потеряла такой существенный рычаг управления как угроза отдачи непокорного сына в солдаты, а сами солдаты перестали существовать как отдельное сословие, растворившись в других социальных стратах.

Полагаю, что в распространившейся в конце XVIII — начале XX в. в солдатской среде (позже апроприированной деревенской культурой) пьесе сюжет «покорности» младших воле старших

разыгрывается и воспринимается служилыми с особым трепетом. Долгое время жалоба на жестокость отца поддерживалась и в душещипательных сценах народной пьесы, и в солдатских песнях. После введения всеобщей воинской повинности обида сыновей на отцов потеряла твердые основания — призыву подлежали все годные к военной службе лица мужского пола. Народная пьеса «Царь Максимилиан» о жестоком отце-царе и «непокорном» сыне (оставим в стороне все остальные распространенные в фольклорных исторических песнях сюжеты о конфликтах царственных отцов и сыновей — Петра I и царевича Алексея, Ивана Грозного и сына) питала сыновьи обиды и формировала особую «матрицу чувствительности». Солдаты, актеры и зрители пьесы, переживали свой опыт расставания с отцами как драматический и жалостливый. На финальном фронтисписе тетради из Лешуконского музея мы видим черновик солдатского письма домой — «Дражайшие мои родители, татенька и маменька», т. е. сыновьи чувства солдата XIX века продолжали оставаться нежными. В записях его сына, тем не менее, мы находим черновик заявления в Кредитное товарищество с просьбой о выдаче ссуды на строительство после раздела хозяйства с отцом⁵. После революции 1917 г. сыновья не ждали разрешения отцов на раздел имущества, инициируя раздел самостоятельно и рассчитывая на помощь кредитных товариществ. Сама революция во многом представляла собой бунт сыновей против власти отцов. Мы видим, как на протяжении века (с конца XVIII века до начала XX) крестьяне, менявшие социальную и культурную идентичности, приспособливали для «примерки» новых ролей театральные формы. Для крестьян, перемещенных в солдаты, матросы, ученики и рабочие, и для оставшихся в деревне «деятельных и любознательных» крестьян театр становился культурной формой модерности и примерочной кабинкой статусов, эмоций и ролей.

Какие же костюмы и для каких ролей были заготовлены в «костюмерной» народного театра? Имена действующих лиц пьес, на мой взгляд, и являют собой реестр идентичностей и ролей, которые

⁵ Об обычном праве раздела крестьянского хозяйства и конфликте отцов и детей см.: (Кушкова 2004).

осваивали охарактеризованные выше пользователи. В области изучения фольклорной антропонимики заметны две тенденции: изучение семантики имени в рамках отдельных жанров и общетипологические исследования.⁶ Общая семантика имен персонажей народной пьесы «Царь Максимилиан» достаточно хорошо изучена, и без этих работ и кропотливого комментирования тексты были бы практически закрыты для понимания современным читателем. Помню, что пьеса произвела на меня на первом курсе впечатление самого странного и непонятного произведения в рамках университетской программы по русскому фольклору (а, как известно, в этой программе одна диковинка сменяет другую). В данном случае принцип бриколажа реализуется во включении в пьесу искаженных, но узнаваемых специалистами цитат из монологов комедий, авторских и анонимных похвальных, лирических и исторических песен XVIII — XIX вв.,⁷ а также фольклорных произведений — духовных стихов (например, стиха про Анику-воина и Смерть). Пока публика и актеры помнили источники цитат,

⁶ Перечислю наиболее заметные исследования, посвященные различным аспектам изучения антропонимики фольклорных жанров: (Адоньева 2001; Байбурин 2001; Кондратьева 1967; Левкиевская 1993; Митропольская 1974; Черепанова 1983).

⁷ «Последняя реплика Племянника Мамая:

Пуская моя душа идет в ад,
И там будет нетленна —

является утратившими размер заключительными словами трагедии Сумарокова «Дмитрий Самозванец»:

Ступай душа во ад и буди вечно пленна!
<...>

В монологе племянника Мамая обращает внимание длинная и совершенно несвязанная с содержанием «Царя Максимилиана» цитата. Это выдержка из стихотворения И. И. Дмитриева «Ермак» (1794)» (Берков 1959: 334–335);

«Хвала, хвала тебе, герой!» — видоизмененные строки песни в честь графа П. Х. Витгенштейна, включенный в “дивертисмент с пением”, поставленной в 1813 г. в Петербурге под названием “Праздник в стане союзных армий”» (Берков 1959: 335).

Впервые на заимствования в пьесе из «Разлуки» К. Н. Батюшкова и «Гусара» А. С. Пушкина обратил внимание П. Г. Богатырев. См.: (Богатырев 1923).

и персонажи были им интересны, пьеса держалась в деревенском «репертуаре». Н. Е. Ончуков, замечания которого уже цитировались, заметил, что в одной деревне «Царь Максимилиан» был любим и доставлял удовольствие заводилам, а в другой про него уже лет 20 как забыли. «Сначала в Нижмозере играли “Царя Максемьян”, которым очень увлекались и который очень нравился. Но “Царя Максемьяна” давно уже забросили; его не играли уже лет 20; и молодые крестьяне, например Степан Павлович и его приятель Резин “Царя Максемьяна” совсем не знают. Хотя в памяти людей 45–50 лет, эта комедия сохранилась. Я. С. Бородин, рассказавший Ончукову игру “Маврух”, цитировал целые монологи из “Царя Максемьяна”. Маврух нравился гораздо больше Царя Максемьяна и Барина, потому что выходил смешнее, а смешливость, кажется, главное условие успеха деревенской комедии» (Ончуков 1911: XII). Постановка “Царя Максимилиана” требовала привлечения большого количества участников. В пьесе задействовано 20–30 лиц. При постановке на деревенской сцене и при недостатке желающих участвовать в ней актеры были вынуждены играть несколько ролей в разных явлениях. В солдатском и матросском театрах в актерах недостатка не было. Чаще складывалась обратная ситуация: постановщики старались привлечь больше служивых к культурной инициативе, и потому значительное число статистов и «ролей второго плана» было скорее достоинством пьесы. Подобный принцип широкого охвата мы наблюдаем в современных практиках школьных и детсадовских постановок. Воспитателям и учителям важно, с одной стороны, никого не обидеть, оставив ребенка без роли, а с другой, вовлечь в театральную деятельность максимальное количество воспитанников.

Перечисление действующих лиц и исполнителей инварианта «Царя Максимилиана» занимает немало времени. В пьесе участвуют иноземцы (Араб и Персидский рыцарь), боги всех конфессий (Иисус, Венера, Марс), персонажи с именами экзотического происхождения (Змиулан, Максимилиан, Адольф, Брамбеус, Мамай), представители разнообразных профессиональных цехов (Доктора, Кузнецы, Портные, Аптекари, Палачи, Послы и Гробокопатели), военные специалисты (Уланы, Казаки, Скороходы-фельдмаршалы, Гусары), царедворцы и свита. Этнонимы, экзотические имена

собственные, теонимы и номенклатура профессий в фольклорном театре работают как «формулы» типических ситуаций и отношений. А. Ф. Некрылова в статье, посвященной именам в народном театре, объясняет экзотизм номинаций «романтической» атмосферой театрального мира. «Здесь предпочтение отдавалось ситуациям и героям условно-правдоподобным, не “прописанным” в конкретных географических и временных координатах, вечно пребывающим в некоем романтическом мире, который, подобно сказочной и былинной действительности, вполне самодостаточен и относительно замкнут. Оттого и имена здесь скорее приближаются к нарицательным существительным в роли определений-приложений. В этом смысле Дамма, Богиня, Мамай, Максимилиан, Зареза, атаман Буря ближе прозвищам или именам-характеристикам традиционного русского фольклора: Добрыне, Емеле, Волху, Горыне, Кощею, Незнаму, Несмеяне, Одноглазке и т. п.» (Некрылова). Однако особенностью поэтики имен в «Царе Максимилиане» является то, что персонажи с экзотическими именами запросто взаимодействуют с вполне понятными (Послами и Посланниками, Фельдмаршалами и Гусарами) и даже с представителями совсем обычных, на современный взгляд, профессий — докторами, аптекарями и кузнецами (Сорокина 2012: 147–157). Однако при том, что доктора-лекари, аптекари и кузнецы давно входят в обязательный набор персонажей и деревенского ряженья, и театра Петрушки, и прочих народных игровых форм, они отнюдь не всегда входили в обязательный канон костюмирования. Возвращаясь к предпринятому в первой части работы описанию пользователей народного театра, вспомним, что для крестьян, ушедших не по своей воле из деревни в солдаты или на заработки в город, доктора, гробокопатели, палачи и аптекари были ничуть не более близкими явлениями, чем Цари, Богини и Рыцари. Лечение и медицина, наказания и правоприменение, роды и похороны — все это в деревне долгое время оставалось в руках самих крестьян. Народные лекари, деревенский сход и ритуальные специалисты справлялись с потребностями деревенских жителей. При необходимости проучить за проступок или даже жестоко наказать за преступление крестьяне сами находили способы поимки виновных и справедливого, на их взгляд, возмездия. Вылечить, оказать услуги родовспоможения и похоронные услуги могли соседи или признанные деревенские

авторитеты. Первые встречи с врачами, тюремщиками, аптекарями и, к сожалению, гробокопателями для крестьян происходили в городе в государственных структурах. Новые профессии отнюдь не «естественным» образом входили в жизнь крестьян. Новые профессионалы не вызывали доверия, их услуг избегали, и они часто страдали от народного возмущения. Как известно, протест против карантинных и других противоэпидемиологических мероприятий в ходе холерных эпидемий в XIX веке оборачивался против докторов и аптекарей. Даже городские могильщики, пытавшиеся хоронить жертв болезни по медицинским правилам, становились злейшими врагами живущих в другом жизненном укладе низших сословий. Знакомство деревенских парней с институтом академической медицины происходило в условиях рекрутского набора. Доктора проводили медицинское освидетельствование рекрутов, и в их власти было «забрить» или выбраковать потенциального служивого. Новые профессионалы были форпостом государства в новой повседневности, и солдаты пытались преодолеть неприятие вмешательства в сферу приватного, высмеивая представляемых на сцене неумных и корыстных специалистов.

Практики обращений и номинаций в контексте социальных иерархий и речевых ролей на материале фольклорных речевых жанров демонстрируют изысканную систему коммуникативных приемов⁸. Бытовой и ритуальный речевой регистры особенно заметно различаются, если рассмотреть системы обращений и номинаций⁹. Описывая собственный полевой материал А. И. Никифоров отмечал почти полное отсутствие «антропологического материала» в северорусских сказках о животных и в сказках о змееборчестве, понимая под «антропологическим материалом» наличие человеческих персонажей с их антропологическими признаками: «сказки дают понятия только схематические и общие: мужик, мужик да жонка, старик, старик и старуха» (Никифоров 2008: 227).

⁸ См.: (Адоньева 2001).

⁹ В 2014 г. под руководством Ю. Ю. Мариничевой в СПбГУ был осуществлен проект «Коммуникативные параметры жанров русского фольклора: номинации и обращения». Среди публикаций по результатам исследования см.: (Веселова 2016; Мариничева 2016; Куприянова 2016; Семенова 2016).

Интерес, проявленный А. И. Никифоровым к «антропологическому материалу», отнюдь не праздный. Будучи выдающимся полевым исследователем и автором работ о сказочниках и драматургии сказочного перформанса, он уделял особое внимание именам сказочных персонажей. Так, при записи одной из сказок от молодого проезжего сказочника в деревне Вожгора на Мезени, он заметил, что героиня исполняемой сказки — царевна — получила имя присутствующей при записи девушки-фельдшера. Усилия сказочника были направлены на привлечение внимания одной-единственной слушательницы. На этом примере видно, что антропоним как поэтический прием работает на успех речевого акта, в данном случае решавшего задачи флирта. Согласно теории речевых жанров М. М. Бахтина, «каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами» (Бахтин 1997: 159). М. М. Бахтин различал первичные и вторичные речевые жанры, относя к первым жанры повседневного общения, а ко вторым — сложные жанры художественной литературы и фольклора. Позднее теория речевых жанров или коммуникативных фреймов получила модель описания через систему коммуникативных конвенций, которые соблюдают участники общения, чтобы быть понятыми и успешными. Номинации и обращения относятся к такого рода конвенциям. В народной пьесе «Царь Максимилиан» первичные речевые жанры представлены приказами, рапортами об исполнении, официальными представлениями, обвинениями, перемежающимися песнями и словесными поединками, состоящими из череды угроз и унижений. Представлю эти жанры на примере варианта из Фольклорного Архива СПбГУ (в цитатах сохранена орфография рукописи).

Официальное представление-приветствие

Здравствуйте, почтеннейшие господа вот и я прибыл скороход Фельдмаршал

Здравствуйте вся почтеннейшие Господа вот и я прибыл из западных стран сюда за кого вы меня признаете Признаетъ за Русскаго или прускаго или короля французскаго я не есть русскій я есть.

грозный (слово «грозный» зачеркнуто) Король французский я есть **грозный царь Максимианъ** Сяду я на сей трон буду судить

Здравствуйте **всь почтеннейшии господа**, вотъ и я прибыль **при=дворный Кузнецъ** сюда,¹⁰

Здравствуйте **всь почтенишии господа** вотъ и я прибыль изъ Змиуланскаго царс=тва сюда Ходиль я гуляль повсѣмъ 4.мъ сторонамъ

я небаба я не пьяна я нешлюха деревенская я есть **Прекраснейшая и чесная смерть твоя**

Здравствуйте **все почтеннейшии господа** вотъ и я (прибыль сюда) предворный Док=Торъ прибыль сюда, **я Докторъ** я есть и Лекаръ **приотли=чнейшии Аптекарь** я такъ личу что изъ угла въ уголь

мечу, комнъ приходятъ на ногахъ аувозятъ на дровняхъ.

Здравствуйте **всь почтеннейшии господа** водъ **япридворная Богиня** всь земли покорила одного непокорила Мар=сова поля,

Вызов подчиненного

Пажи мои вѣрны по службъ не=изменны я витесь предъ трономъ

грознаго монарха Царя Максимиана.

Скорородъ федмаршалъ явись предъ трономъ грознаго монарха Царя Максимиана.

Вопрошание о причине вызова

Великий превелий всему свету покоритель грозный Царь Максимиан на что так скоро пажей призываете что делать повелеваете

¹⁰ Сохранены орфография и синтаксис рукописи. В рукописи знак «=» используется автором как знак переноса.

Почто так скорохода фельмаршала призываете или что делать повелеваете

О великий Император грозный Царь Максимилян зачем призываете или что делать повелеваете

Царь Максимилян на что так скоро Анику Воина призываете или что делать по влева=ете али на мою грозную руку сопротивникъ есть?

Какая, царь-батюшку, забота (старик-гробокопатель).

О Великий Император грозный Царь Максимилянъ, зачемъ такъ скоро придворнаго Кузнеца призываете или что делать повелеваете?

начто такъ

Любезнейший мой дядюшка племянника призываете или что делать повелеваете

Приказ

Пажи мои верны по службе неизменны явитесь пред троном грозного монарха Царя Максимиана

Сходите и принесите скипер и державу на главу мою царскую

Защитники мои обнажите сабли

Рапорт о понимании приказа

Схожу и возведу по всемъ Сто=ронамъ и пределамъ что воцарился новый Царь недля то гоонъ воцарился что бы делать въ миръ урону; Но для того онъ воцарился что-бы Тишину и Оборону.

возму и привяжу его къ конскому хвосту и оправлю его въ змиуланское царство

Приветствия

Здравствуй **дражайший мой папенька** влас имеете повелевать и что делать повелеваете

Силы употребляю к **папеньке** поспешаю здравствуйте, **дражайший папенька**

Ну **сын мой любезный** добра желаю на трон сажая

Испытание-вопрошание

Любезный сын, Веруешь ли наши комерческие боги
Любезный сын, одумался ли ты

Ответ на вопрошание

Одумался **Дражайший мой папенка**,
Последняя просьба
Любезнейший мой папенка позволь мне последний раз спеть
мою **Любезную песенку**,

Угроза-похвальба

ах ты **распроклятый грозный царь Максимилиьян победитель ты всех южных и восточных странъ**, много ты побъждалъ, рыцарей, Царей, Королей, и богатырей, но мѣнянепобедить я все твоє царство попалю и **тибя грознаго царя Максимиљяна** въ пленъ возму всемъ твоимъ царствомъ Завладѣю!

Что ты объ моемъ Царстве хлопочешь или ты отъ моей гро=зной руки смѣрти хочешь?

вознесуся вознесуся на чистое небо и опускаюся на Мар=сово поле еслибы Марсѣ явился и тотъ бы мнѣ покорился мой бы булатный мечь кровью облился

Ответ на угрозы/похвальбу

*нехвались когда въ полъ идешь а хвались когда и споля и дешъ
Хвались хва=лись данесвались, хвалился хвалилсясамъ и свалился*

*Ахъ ты **мърская богиня** зачемъ такъ порыцаешь или Марсовой
храбрости незнаешь я сяду на Тронъ тронъ пока=*

Хвала

*хвала хвала тебе **герою** что то=бою градъ Антонъ Спасенъ, на
храбрыхъ войнахъ вьнки вьются хвала хвала тебе герою, что градъ
Антонъ тобой спасенъ*

Надгробное слово

*Спи **герой** въ земли, сырой, заростетъ, твой*

Суждение

***я нерусский посоль** прежде всехъ сюда пришлоъ посмотритека
братцы*

*какое въ мире кровопролитіе кровь рьками льется и гора съ го-
ройсходится одинъ у царя Макси=мильяна **любезный сынъ** и то го
хотятъ казнить*

Эпитафия

*прикажу похоро=нить твое тьло въ самое чистое мьсто по-
ставлю мраморный памътникъ и напишу золотыми литерами,
что Тутъ то лежитъ **покорный послушный палачь Бранбеусъ.***

Народная пьеса «Царь Максимилиан» состоит из следующих первичных речевых жанров: официальное представление-приветствие, обращенное к публике (8), эпитафия (1), политическое суждение (1), надгробное слово (1), угроза (3), ответ на угрозы/похвальбу (4), хвала герою (1), последняя просьба (2), испытание (3), ответ на испытание (3), вызов (8), вопрос о причине вызова (18), приказ (18), рапорт о понимании приказа (18).

Собственно театральной формой является **приветствие-обращение к публике**, в котором публика неизменно именуется *почтеннейшими господами*, что, во-первых, говорит о предпочтительно мужском составе публики, а во-вторых, о том, что крестьяне, солдаты и матросы в театре становятся «господами». Последнее обращение не соответствует принятому на службе обращению к низшим чинам и практиковавшемуся обращению к представителям низших сословий. Выбор этого обращения в народном театре — прием «примерки» престижных социальных ролей, который льстит зрителям.

Жанры **надгробного слова** и **эпитафии** (с надписью имени почившего «золотыми литерами»), несомненно, являются инновационными для фольклорных ритуальных речевых конвенций. Употребленные в них номинация *Тутъ то лежитъ покорный послушный палачъ Бранбеусъ* и обращение *Спи герой въ земли, сырой* свидетельствуют о знании речевых конвенций парадных похорон и мемориальных военных захоронений.

Самые популярные речевые жанры в рамках пьесы связаны с речевым актом **приказа** — вызов подчиненного, вопрос о причине вызова, приказ и рапорт о понимании приказа. Приказы отдает единственный персонаж — царь Максимилиан. Единожды призывает к себе помощника (племянника) соперник Максимилиана и равный ему по положению — царь Мамай. В этом случае диалог с помощником сопровождается родственными обращениями (*верный мой племянник, Любезнейший мой дядюшка*), что для военного устава совершенно недопустимо. Фамильярность в обращении царя Мамаю с племянником только подчеркивает то, что обращения царя Максимилиана к подчиненным и отзывы последних практически полностью соответствует воинскому уставу: «Если начальник вступит с ним в разговор, то солдат должен внимательно выслушивать то, что говорит ему начальник; на вопросы его отвечать кратко, без лишних слов. Говоря с начальником, а также и со всяким старшим себя, должно стоять смиренно и приложить правую руку к головному убору, держа ее таким образом все время, пока начальник не прикажет опустить руку. На вопросы начальника отвечать смело, почтительно и правдиво, прибавляя при ответах титул начальника. Если начальник даст солдату какое

либо поручение или приказание, которое он не ясно понял, то солдат должен доложить об этом, чтобы верно исполнить приказанное» (Крестовский 1887).

Вопрошание о причине вызова всегда содержит пышное титулование вышестоящего лица, например *Великий превелий всему свету покоритель грозный Царь Максимиан*. Исключение из этого правила составляет явление старика-гробокопателя к царю, при котором старик обращается к царю по-сказочному *царь-батюшко*. **Рапорты о понимании** приказа достаточно кратки, как и рекомендует устав. Употребление обращений в блоке «уставных» жанров, встречающихся в пьесе, демонстрирует нюансы коммуникативных конвенций: диалоги царя Максимилиана с большинством персонажей демонстрируют его верховенство в формальной иерархии над ними. Исключение составляет старик-гробокопатель — его обращение к старшему носит отнюдь не уставный характер. Вторым исключением из правила формального обращения являются диалоги с сыном Адольфом, о которых речь пойдет ниже. Противник Максимилиана — царь Мамай — имеет единственного подчиненного, своего племянника, и с тем находится не в уставных отношениях.

Из череды официальных воинских речевых жанров выпадают диалоги царя Максимилиана и Адольфа. Обращения, используемые царственными отцом (*любезный сын*) и сыном (*дражайший мой папенок, любезнейший мой папенок*), приняты в эпистолярных обращениях отца и сыновей. Как мы уже упоминали в тетради из Лешуконского музея со списком «Царя Максимилиана» содержится черновик письма к родителям: *Дражайшие мои родители, татенька и маменька*. Крестьянские эпистолярные, особенно с военной службы, не очень изучены лингвистами и фольклористами, но коллекция цифровых копий солдатских писем в Фольклорном архиве СПбГУ показывает, что эпитет *любезный / любезнейший и дражайший* + термин родства или имя-отчество составляет формулу приветствия. Сами же приветствия и поклоны занимают большую часть текста писем. Ср. с письмами красноармейца Сухова к своей жене *любезной Катерине Матвеевне* в фильме «Белое солнце пустыни» (реж. В. Мотыль, 1970), действие которого относится к 20-м годам XX века.

Жанр последней просьбы заимствован из сказочной поэтики. В волшебной сказке последняя просьба-обращение к царю перед

казнью дает герою возможность спастись при помощи призыва волшебных помощников. В пьесе палач позволяет персонажам, приговоренным к казни, выпить чарочку и спеть любезную песню, но казнь свершается и на сцену выходит старик-гробопатель. Жанр хвалы герою встречается как мотив хвалы-славы в былинных текстах. С эпической поэтикой связаны жанры угрозы, похвальбы и ответа на похвальбу, которые являются устойчивыми былинными мотивами. Фольклорное происхождение прослеживается у речевых жанров, связанных с явлением Смерти. Смерть — второй после мимолетного выступления старухи женский персонаж пьесы. На ее появление Аника-воин реагирует бранной инвективой: *что ты за баба, что ты запьяна что ты зашлюха деревенская я тибя небоюсь*. Смерть в ответной реплике резко меняет стилистический регистр самоназвания, восходящего к поэтике духовного стиха: *я небаба я не пьяна я нешлюха деревенская я есть Прекраснейшая и чесная смерть твоя*.

Третий женский персонаж — Богиня, явление которой завершает пьесу. Начало диалога между Богиней и Марсом, состоящего из угрозы и ответа на угрозу, на первый взгляд похож на эпический мотив похвальбы. Завершение его неожиданно: *Богиня падаеть на колени Сжался жался надомною Милый Марсь Марсь беретъ богиню заруку и идетъ въ белокаменные по латы*. Просьба о пощаде с обращением *Милый Марс* и финальный (для всей пьесы) уход героев в белокаменные палаты возвращает пьесу от цитирования военного устава и фольклорных аллюзий к театральной сцене XVIII века.

Обращения, титулование и номинации, употребляемые в охарактеризованных речевых жанрах, восходят к нескольким источникам: военному уставу, фольклорным жанрам (эпосу, сказке, духовному стиху), эпистолярному этикету и новым литературным жанрам (обращениям к почтеннейшей публике с подмостков, надгробной кладбищенской эпитафии и театральному апофеозу с падающим занавесом). Для того, чтобы появился пользователь, который мог с равным умением ориентироваться в столь изоощренном сплетении речевых компетенций, нужно было, чтобы в истории России случились реформы XVIII века, стронувшие с места социальные, эстетические, государственные, бытовые уклады. Пьеса в многоплановом смешении речевых жанров дает возможности

примерить речевые роли, до XVIII века неизвестные традиционному деревенскому быту и фольклору: солдата и командира, адресата и получателя писем, доктора и пациента, почтеннейшей публики и знатока иноземных богов, почившего на поле битвы героя или царедворца при исполнении государственной службы. Калейдоскоп ролей связан в единое действие эмоциональным лейтмотивом: отношением сыновьей «покорности» Адольфа отцовской воле царя Максимилиана. Многократно проигрываемое в диалогах Максимилиана и Адольфа испытание «покорности», обвинение в «непокорности», стойкое «непослушание» отцовским богам и смиренное принятие сыном наказания с устойчивым ласковым и уважительным обращением друг другу создает диссонанс оценок и особое напряжение. Ни актеры, ни зрители не знают, как разрешить накопившийся межпоколенческий конфликт, поэтому просто проигрывали его из раза в раз, пока очередной социальный катаклизм не свел на нет старые обиды вместе с обидчиками и обиженными.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица действующих лиц по северорусским вариантам
«Царя Максимилиана»

Народный театр ЦМТ (Виноградов 1905; цит. по: Народный театр 1991: 131–150)	Народный театр ЦМП (Виноградов 1914; цит. по: Народный театр: 151–204)	Народный театр ЦМП (Дружинина 1959; цит. по: Народный театр: 204–219)	Ончуков 1 (Коротких 1911)	Ончуков 2 (Герасимов 1911)	ФА СПбГУ ¹¹
Царь Максимилиан	Царь Максимилиан	Царь Максимьян	Царь Максимьян	Царь Максимьян	Царь Максимиан
Адольф	Адольф	Адольфа	Адольфа	Адольф	Адольфа
	Богиня				
	Царь Мамай		Король Мамай	Король Мамай	Царь Мамай

Народный театр ЦМТ (Виноградов 1905; цит. по: Народный театр 1991: 131–150)	Народный театр ЦМП (Виноградов 1914; цит. по: Народный театр: 151–204)	Народный театр ЦМП (Дружина 1959; цит. по: Народный театр: 204–219)	Ончуков 1 (Коротких 1911)	Ончуков 2 (Герасимов 1911)	ФА СПбГУ ¹¹
	Племянник царя Мамая		Племянник короля Мамая		Племянник короля Мамая
					Посланник царя Мамая
Аника-воин	Аника-воин		Аника-воин	Аника-воин	Аника-воин
			Крымский посол		Коталический посланник
			Дахмара		
	Араб		Араб	Черный арап	
	Марец				
Брамбеус	Бранбеул	Палач Брамбеус	Палач Брамбеус		Палач Бранбеус
	Змиулан		Змеулан	Змеюлан	Змиуслан
			Главный министр		
Исполинский рыцарь					
	Гусар		Гусар		
	Казак		Казак		
	Доктор	Доктор	Главный дохтор Фома	Доктор Ульф	Дохтор лекарь аптекарь
	Священник			Патриарх	
	Дьякон				
Скорородмаршал	Скорородфельдмаршал	Скорородфельдмаршал	Скорородфельдмаршал	Скорородфельдмаршал	Скорородфедмаршал
Кузнец	Афонька-кузнец			Кузнец	Придворный кузнец

Народный театр ЦМІ (Виноградов 1905; цит. по: Народный театр 1991: 131–150)	Народный театр ЦМІ (Виноградов 1914; цит. по: Народный театр: 151–204)	Народный театр ЦМІІ (Дружинина 1959; цит. по: Народный театр: 204–219)	Ончуков 1 (Коротких 1911)	Ончуков 2 (Герасимов 1911)	ФА СПбГУ ¹¹
Старик-гробокопатель	Маркуша-гробокопатель			Максимко-гробокопатель	
		Старик со старухой	Первый старик		Старик-гробокопатель
	Палач			Палач	
	Посол				
Старуха		Старуха	Второй старик	Старуха с лопатой	Старуха
Смерть	Смерть		Смерть	Смерть	Смерть
			Рестант		
			Затюремный сторож		
Два пажа	Пажи, два		Пажи		Пажи
Царедворцы	Воины ЦМ		Воины		
	Воины царя Мамая				
		Портные			
					Богиня
					Марс

Литература

1. Адоньева 2001 — Адоньева С. Б. Имя и обращение // Чужое имя. Канун. Альманах. Вып. 6. СПб., 2001. С. 232–245.
2. Байбурин 2001 — Байбурин А. К. Заметки о прагматике имени в народной культуре // Чужое имя. Канун. Альманах. Вып. 6. СПб., 2001. С. 205–216.
3. Бахтин 1997 — Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 159–206.

4. Берков 1959 — *Берков П. Н.* Одна из старейших записей «Царя Максимилиана» и «Шайки разбойников» (1885) // Русский фольклор. IV. 1959. С. 336–358.
5. Бернштам 1993 — *Бернштам Т. А.* Новые перспективы в познании и изучении традиционной народной культуры. Киев, 1993.
6. Богатырев 1923 — *Богатырев П. Г.* Стихотворение Пушкина «Гусар», его источники и его влияние на народную словесность // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 147–196.
7. Богатырев 1971 — *Богатырев П. Г.* Народный театр чехов и словаков // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 11–166.
8. Веселова 2010 — *Веселова И. С.* «Сія понятная книшка для выписывания ролей о царе максиміанъ» — новый список народной драмы // Временник Зубовского института. Вып. 5. Петрушка круглый год. СПб., 2010. С. 79–88.
9. Веселова 2016 — *Веселова И. С.* Управление реальностью: имена в ритуальной речи (севернорусское «Виноградье») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология, Востоковедение, Журналистика. 2016. Вып. 3. С. 15–23.
10. Виноградов 1905 — *Виноградов Н. Н.* Народная драма «Царь Максемьян и его непокорный сын Одольф» // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1905. Т. 10. Кн. 2. С. 301–338.
11. Виноградов 1914 — *Виноградов Н. Н.* Народная драма «Царь Максимилян». Тексты, собранные и приготовленные к печати Н. Н. Виноградовым. С предисл. акад. А. И. Соболевского // Сб. ОРЯС. СПб., 1914. Т. XC. № 7. С. 97–166.
12. Волков 1912 — *Волков Р. О.* Народная драма «Царь Максимилян и непокорный сын его Адольф». Опыт разыскания о составе и источниках // Русский филологический вестник. 1912. № 1–2. С. 323–343; № 4. С. 280–336.
13. Герасимов 1911 — Царь Максемьян. Записан Н. Е. Ончуковым от крестьянина Н. К. Герасимова 37 лет в с. Тамице Онежского уезда Архангельской губ. летом 1905 г. // Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. СПб., 1911. С. 48–69.
14. Гусев 1980 — *Гусев В. Е.* Русский фольклорный театр XVIII — начала XX вв. Л., 1980.
15. Гусев 1991 — *Гусев В. Е.* Истоки русского народного театра. Л., 1977.
16. Гуссерль 2013 — *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию / Пер. с нем. Д. Н. Кузницына. СПб., 2013.

17. Дружинина 1959 — Царь Максимилиан. Записан в д. Погост (Ошевенск) Каргопольского р-на Архангельской области в 1959 г. от А. М. Дружининой. Архив МГУ, 1959. Т. 25. № 1.
18. Иванов 2016 — *Иванов Ф. Н.* Рекрутская повинность на Европейском Севере России в 1831-1874 годах (по материалам Архангельской, Вологодской и Олонецкой губерний). М., 2016.
19. Кондратьева 1967 — *Кондратьева Т. Н.* Собственные имена в русском эпосе. Казань, 1967.
20. Коротких 1911 — Царь Максемьян. С рукописи С. Я. Коротких, волостного старшины. В Онежском уезде Архангельской губ. Перепечатан Н. Е. Ончуковым летом 1905 г. // Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. СПб., 1911. С. 1–47.
21. Крестовский 1887 — *Крестовский Л. В.* Книжка для молодых солдат кавалерии и казаков. СПб, 1887.
22. Куприянова 2016 — *Куприянова С. О.* Номинации адресата в колыбельных песнях // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология, Востоковедение, Журналистика. 2016. Вып. 3. С. 24–33.
23. Левкиевская 1993 — *Левкиевская Е. Е.* Мифологические имена-апотропеи в карпатском ареале // Символический язык традиционной культуры. Балканские чтения—II. М., 1993. С. 93–102.
24. Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 248–268.
25. Мариничева 2016 — *Мариничева Ю. Ю.* Имена собственные в сказочной речи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология, Востоковедение, Журналистика. 2016. Вып. 3. С. 34–40.
26. Митропольская 1974 — *Митропольская Н.* Поэтика имен в былинах // Научные труды высших учебных заведений Литовской ССР. Литература. Вильнюс, 1974. Вып. XV (2). Русская литература. С. 7–24.
27. Народный театр 1991 — Народный театр / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. М., 1991 (Б-ка русского фольклора. Т. 10).
28. Некрылова — *Некрылова А. Ф.* «Дамма» в народной драме. Из наблюдений над именами в фольклорном театре // Сайт «Фольклор и фольклористика в СПбГУ». URL: <http://folk.spbu.ru/Reader/nekrylova2.php?rubr=Reader-articles> (дата обращения: 30.01.2021)
29. Некрылова 1992 — *Некрылова А. Ф.* Значение Петербурга и солдатской среды в становлении русской народной драмы // Русский Север: Ареалы и культурные традиции. СПб: Наука. 1992. С. 196–206.

30. Никифоров 2008 — *Никифоров А. И.* Социально-экономический облик севернорусской сказки 1926-1928 гг. // А. И. Никифоров. Сказка и сказочник: сб. статей / Сост. Е. А. Костюхин. М., 2008.
31. Ончуков 1910 — *Ончуков Н. Е.* Народная драма на Севере // Известия ОРЯС 1909 г. Т. XIV. Кн. 4. 1910. С. 215–239.
32. Ончуков 1911 — *Ончуков Н. Е.* Северные народные драмы. СПб., 1911.
33. Савушкина 1976 — *Савушкина Н. И.* Русский народный театр. М., 1976.
34. Семенова 2016 — *Семенова А. С.* «Прагматика необрядовых песен: номинации и обращения как параметры анализа» // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Серия 9: Филология, Востоковедение, Журналистика. 2016. Вып. 3. С. 41–45.
35. Серто 2013 — *Серто М. де.* Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / пер. с фр. Д. Калугина и Н. Мовниной. СПб., 2013.
36. Сорокина 2012 — *Сорокина С. П.* Образ доктора в ранней русской драматургии и в народной драме «Царь Максимилиан» // Традиционная культура. 2012. № 2 (46). С. 147–157.
37. Сорокина 2013 — *Сорокина С. П.* Народная драма «Царь Максимилиан» у восточных славян (театрально-драматургическая специфика). М., 2013.
38. Тенишевский архив 2004 — Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы: материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева / под науч. ред. Д. А. Баранова, А. В. Коновалова. Т. 5. Ч. 1. СПб, 2004.
39. Хайченко 1975 — *Хайченко Г. А.* Русский народный театр конца XIX — начала XX в. М., 1975.
40. Черепанова 1983 — *Черепанова О. А.* Роль имени собственного в мифологической лексике // Язык жанров русского фольклора: Межвуз. науч. сб. Петрозаводск, 1983. С. 74–84.
41. Шютц 2003 — *Шютц А.* Аспекты социального мира // *Шютц А.* Смысловая структура повседневного мира. Очерки по феноменологической социологии / пер. с англ. А. Я. Алхасова, Н. Я. Мазлумяновой; научн. ред. перевода Г. С. Батыгин. М., 2003. С. 114–162.
42. Щербинина 2007 — *Щербинина Ю. В.* Социальная адаптация и правовое положение отставных и бессрочноотпускных солдат русской армии в XIX в.: автореф. дис. ... канд. истор. наук. Воронеж, 2007.