

## ПОДЩИПА КРЫЛОВА: ИГРА В ПИСЬМО ИЛИ ИГРА ПИСЬМА?

*Ольга Гончарова*

Коммуникативные стратегии русской культуры XVIII века определялись сложным механизмом регуляции и взаимодействия таких новообретенных в начале столетия (или мыслимых таковыми) категорий, как „культура” – „письмо” – „текст”. Инновационная культура закономерно порождает и востребует инновационные письменные и текстовые модели, которые в пределах идеальных социокультурных конструкций аналогично понимались как образцовые или нормативные. Потому и русская литература XVIII века проявляет себя как „высокая” словесность. Одна из основополагающих ее характеристик – предельная, постоянно декларируемая грамматикализованность, правильность. Ориентация на них – единственно верное эстетическое решение эпохи становления и стабилизации новой светской культуры, которая как „новая и правильная” противопоставляла себя прежней „старой”, „неправильной”.

Следование отчетливо сформулированному правилу, жанровому канону и идеологии, жанровым константам и было, собственно, признаком литературности как таковой. Мир письменных текстов – это мир правил, внетекстовое пространство – быт или обиход, где механизмом регуляции становились не разумно обоснованные правила эстетического вкуса, а обычай; что и вычленяло в сознании XVIII века искусство в особую область „прекрасного”. Отношение письменной литературы к обиходу также четко регламентировано, даже с лингвистической точки зрения она должна ориентироваться на правило, а не на употребление или обычай. Последнее В.К. Третьяковский называл „ямщицким вздором” или „мужицким бредом”, полагая, что язык должен использоваться „благо-рассудно”, в отличие от употребления „безрассудной” черни (подробнее см.: Живов 1996: 360-362).

Область быта или обычая, особенно „простонародной старины”, таким образом, оказывалась не только нелитературной,

но и неписьменной. Это отношение распространялось прежде всего на фольклорно-обрядовые формы и тексты, 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” (Успенский 1994: 146),

как и, добавим, сами „подлые комедии” („подлый” в эпоху Ломоносова значило – „простонародный”).

Создание „низовых”, бурлескных текстов или существование „низкого штиля”, по сути, не нарушало этих правил, поскольку лишний раз подчеркивало особый высокий статус „серьезных” жанров и литературного письма.

К концу столетия, на мой взгляд, русская литература, прошедшая очень сложный путь освоения новых эстетических моделей, через драматические поиски художественного модуля письменной речи, получает, наконец, некоторую самостоятельность, 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 предвеляя 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, малоизвестно, хотя, безусловно, пьеса

принадлежит к числу (...) несомненных писательских удач, чего нельзя, к сожалению, сказать о большинстве (...) последующих исследовательских интерпретаций (Киселева 1992: 156).

*Подщипа*, действительно, рассматривалась в основном как пародия на высокую трагедию или памфлет на царствование

Павла I. А между тем писатель считал ее 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 (Фомичев 1975: 153).

Через несколько лет перед русским читателем появится совсем другой писатель – баснописец „дедушка Крылов”. 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’” (Киселева 1992: 156), главенство и смыслообразующая роль этого принципа в поэтике *Подщипы* так и остались, по сути, незамеченными. Авторский замысел Крылова состоял 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 письменного текста. *Подщипа* – текст, конфронтирующий с литературой и текстовым пространством русской культуры в целом, с любым жанром, любым стилем и, главное, с эстетическим мышлением эпохи. Таким образом комедия и подводит „итоги” эстетических исканий „высокой” словесности и творчества самого Крылова, так или иначе принадлежавшего к ней; это 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, па-

родийно или иронично процитированы различные литературные тексты, Крылов нарушает наиболее релевантное для сферы „эстетического” правило – снимает запретные границы текстового и внетекстового пространства, письменной литературы и обихода, он совмещает несовместимое: образцовую для литературы „высокую” трагедию и исключенную из культурного универсума „подлую комедию”. Возникающее из смешения целое 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 *Подципе* есть и такие строки:

Чья кисть мне нарисует,  
Чья кисть скомпанирует  
Такой оригинал!

Текст Крылова, действительно, оригинально скомпонован, особенно на уровне семантики элементов, составляющих целое. Показательно, что писатель 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 воплощающий модели государства, права, человека и т.д. Главенствующим элементом трагического построения было слово, поскольку трагедия – по сути, развернутый монолог о героическом, возвышенном 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. Определение жанра *Подципы* как „шучо-трагедии” еще не меняет привычной родо-видовой ранжированности, поскольку русская культура уже знакома и с „трагедокомедией” Феофана

Прокоповича (*Владимир*, 1705 г.), и с фарсовыми комедиями 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 практике семантический ореол стиха 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.  
Склонитесь, наконец, меня княжна послушать:  
Извольте вы хотя телячью ножку скушать.

*Подщипа:*

Чернавка милая! Петиту нет совсем;  
Ну, что за прибыль есть, коль я без вкуса ем?  
Сегодня поутру, и то совсем без смаку,  
Насилу съест могла с сигом я кулебяку.  
Ах! В горести моей до пищи ль мне теперь!  
Ломает грусть меня, как агнца лютый зверь.

Дело здесь не только в смешении высокого и низкого стилей, а в том, что у Крылова слово содержательно высказывает „телесное”, „плотское”, „грубое”, почерпнутое из внетекстового пространства русской жизни. Так, в вышеприведенных словах Подщипы ее „горесть” и „грусть” соизмеряются размерами „насилу” съеденного пирога-кулебяки (о способах приготовления этого старинного русского блюда и его внушительных размерах см.: Ковалев; Могильный 1998: 100-103) 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, явить „мудрость”, у Крылова выпил „штоф вейнской”, съел банку „салакушки” и „присудил (...) о всем спросить цыганку”, которой и предписана мудрость („с

премудростью живет”). Причем замена действия „думать” на другое, бессмысленное в традиционном контексте – „есть”, прямо явлена в пьесе: царь Вакула сообщает,

чтоб им придать охотки,  
Так я послал в Совет салакушки да водки.  
Пускай их думают (...)

Причем фактура „еды” явно соотносится с простонародным бытом: в пьесе упоминаются блины, щи, салака, редька, курочки пупок, ватрушки, хрен.

В той же семантике и речевых формах герои судят, например, о военных действиях:

Из старых скатертей наделали знамен,  
И целый был постав блинами завален;

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 заряда 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:

а) постоянное опустошение семантики высказывания, алогизм (приведенные выше слова Подщипы) или – „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” – Даль 1994: IV: 1378).

б) зачастую речь ориентирована на просторечие или содержит обиходные просторечные разговорные элементы (типа „слышь ты (...)”, „знашь” и т.д.);

в) центральной в пьесе становятся акцентная и неправильная речь. Два главных, по канону трагедии, героя говорят искаженной речью: Трумф – с очень сильным немецким акцентом, Слюняй – „сюсюкает”, поскольку не произносит шести 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 в референтом, и ориентирует читателя на иное означаемое: вся сцена может быть воспринята как сексуальный 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 драматический дискурс. „Слюняй” – „ребенок, у которого слюна течет изо рту” (Даль 1994: IV: 278). Существенно при этом, что текст имени героя вновь почерпнут из простонародного обихода: по этнографическим данным, в лексическую группу, обозначающую детей, в русской обрядовой традиции входило подобное обозначение (подробнее см.: Бернштам 1988: 25).

„Сюсюкающая” речь Слюняя – это не только речь детская, она искажает в целом всю речевую парадигму, поскольку непроизнесение звуков приводит к искажению морфологи-

ческой 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”, „столько” – „стойко” 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.

По мнению Ю.М. Лотмана, речь Слюняя может быть соотнесена и с другими внелитературными рядами: например, с реально-бытовым речевым поведением щеголя, франта (Лотман 1993), т.е. с дискурсивными практиками, хотя и культурного, но обихода/быта.

Функционально дефектная речь персонажей проявляет себя при их столкновении: встреча антагонистов (либо в трагедии, либо в серьезной комедии) обычно проясняет ситуацию или позицию героев, 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 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:*

Позаяю... – только я вить пьвать не умею (...)

*Подщипа:*

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

*Слюняй:*

Князна! Заезься ты, я пьезде погьязу.

Подобные „недиалогичные” отношения в тексте могут быть поняты как сосуществование в некоем единстве различных по своему характеру дискурсивных практик, текстовых моделей, утративших первоначальную смысловую целостность, в том числе и на уровне персонажей.

По своей структуре и позиции герои занимают 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 атрибут – „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, особенно в творчестве Сумарокова, являет собою непременно образ „благородного российского дворянина”. Так и Слюняй, при всей его комичности, прямо заявляет о том, что он князь и „благородный”. Функции „благородной российской дворянки”, например такой, как Ксения из трагедии Сумарокова *Димитрий Самозванец*, приписаны Подщипе: так, обращенные к ней слова „Но (...) спастись должна ты царство и отца”, вырванные из контекста „шутро-трагедии”, отчетливо соотносятся с образом трагической героини. Ср. 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 представ-

ляются 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.

Игры с кубарем не требуют ни большой предварительной подготовки, ни напряжения ума; наоборот, здесь все рассчитано главным образом на упражнение тела (...). Поэтому понятно, что игры с кубарем особенно занимают детей от 4-х до 8-ми лет (Покровский 1895: 80).

На каких правах эти герои и их речевые уровни совмещаются в едином пространстве пьесы? Очевидно, что перед нами 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 о том, 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” (Понырко 1984: 169). Далее, в момент победы над Трумфом царь велит совершить над ним все то же типичное ряженое действие –

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,

т.е. потеряв свою позицию, став другим, герой просто переодевается. То же происходит и с ряженым князем-женихом – в

конце пьесы он убегает переодеть испачканные штаны, вместо того, чтобы идти венчаться. Именно в этом контексте становится понятной и „детскость” Слюня и его речь. Так, например, один из русских обрядов предполагает переодевание двухлетнего ребенка князем, а девушку княгиней (Семенова 1891: 202), к тому же „ряженные пляшут, кувыркаются, дурачатся, говорят писклявыми голосами” (Пропп 1995: 121). Нестранно об обрядовых играх – „катанья в масляну” – вспоминает и Подщипа (об обряде „масленичного катанья” см.: Пропп 1995: 134-135).

Особенно примечательна в этом плане фигура цыганки, так же амбивалентной по существу, как и другие герои (они сразу исполняют несколько функций в зависимости от того, в каком дискурсе читаются в данный момент). Цыганка не только типичная фигура ряженья, но и терминологически входит в группу слов, которые обнаруживают указание на действия ряженных.

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 (Ивлева 1994: 63-64).

Важно при этом учесть, что цыганка становится центральным персонажем всех событий пьесы Крылова.

Именно в зоне разыгрываемого перед нами ряженого действия, „игрища” прочитывается непристойная семантика речи героев или их грубо-телесное поведение (так Подщипа с нежностью вспоминает Слюня: „Как вспомнить я могу без слез его все ласки, / Щипки, пинки, рывки и самые потаски”). Ряженье (например, святочное) это игра в иной мир, мир назнанку, анти-поведение, в котором высоким сакральным ценностям противопоставлялись самые низменные и непристойные. Именно это и смущало первых исследователей обрядового фольклора уже в XIX веке:

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” (Максимов 1903: 279).

При этом анти-поведение допускалось только в пределах обрядового цикла (который противостоял „правильному” повседневному поведению), следовательно и его семантика прочитывалась в этом пространстве-времени. Следует отметить, что элементы анти-поведения, наиболее откровенно явленные в ряженье, проявляются в силу общей мифологической семантики и в других фольклорных жанрах: „заветных сказках”, народной драме (например, *Пахомушка*), театре Петрушки или в таких площадных представлениях, как раек или балаган (см.: *Народный театр* 1991).

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 к обрядовой лексике метафорическими или мифо-символическими обозначениями, поскольку они почерпнуты из уже устоявшейся традиции именовании и легко прочитываются в системе (см. о подобной лексике *Заветных сказок* Афанасьева: Успенский 1994а: 136-140).

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 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 положению, „сексуальное” определение – „чухонский старый гриб”. В этой системе словоупотребления может быть прочитан и смысл повеления царя Вакулы „причесать” Трум-

фа „гребенкою большою” (об употреблении слов „чесать” и „чесалка” в эротическом аспекте см.: Успенский 1994а: 137), и действия Дурдурана, который, купив на рынке каплуна, говорит:

Кухарка, чай, давно в стряпушьей ждет за мной:  
А чтоб гофмаршальский мой сан достойно справить,  
На кухню каплуна я сам бегу доставить (...)

(достоинство героя здесь также связано с „петухом”, однако шутка состоит в том, что каплун – холощенный петух). Эта семантика могла быть актуализована в пьесе ее свадебной темой, поскольку свадебный обряд в народной традиции сопровождался „ряженьем и различными эротическими шутками” (Бернштам 1988: 62).

Еще более непристойной выглядит дуэль-перебранка Трумфа и Слюняй. Ее смысл может быть понят из одного примера – „Я, кошет, поштай в тепе твой княша рот”, ремарка „вынимая пару пистолетов” – „Ну, так выпери ш люпой!”. Слюняй: „Смотьи-ка, усь дайт!.. Спасибо, гьяфцик мой!”. Далее – „Княшна укафари тотшас со мной шенится, Или на шпага мой котофа тут сатиться”. И заканчивается эта „дуэль” грубо-телесной сценой:

*Слюняй:*  
Каяуй! Из тея идет дух!  
*Трумф:*  
Фай! Скферна тух какой! Как тфой фоняет фтрук! (...)

*Слюняй:*  
Сто деять! Со стьястей зивот пеейомия.

Отметим, что прямое неназывание вещей и событий своими именами – не только дань приличиям у Крылова, это еще и элемент игры со зрителем и читателем. Таким образом, „игрище” как один из жанровых ориентиров пьесы становится и ее смысловым компонентом, поскольку в ней представлена и сама тема „игры”. Помимо того, что в разных речевых зонах герои играют то высокую трагедию, то обряд ряженья, в пьесе можно уловить и странным образом имплантированную в действие тему „карточной игры”. 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 говорят имена героев. Так, „слюнокой” называлась крапленая карта („в шулерской картежной игре помета карт, с рубашки, слюною во время игры”; см. Даль 1994: IV: 277), имя Подщипа явно связано с глаголом „обдергивать”, „подщипывать”, что также входит в словесный ряд шулерской или „неправильной” игры (обдернуться – взять не ту карту); имя Трумф может быть понято как слегка искаженное немецкое *Trumpf* – „карточный козырь”. Таким образом, мир театральной игры оборачивается у Крылова карточным шулерством, обманом (о карточной игре в пространстве русской культуры см.: Лотман 1994: 136-163).

Таким образом, на мой взгляд, уничтожается важнейшая характеристика высокого дискурса – его героическая условность, т.е. расположение на особой сценической площадке, которые и позволяли 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 в домашнем театре 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 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 (Лотман 1994: 188).

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 (и высокой, и бытовой) дискурсов здесь нет в силу множественности их „маскарадных” трансформаций.

И для самого Крылова условная светская театральность сопоставима с ряженьем:

Я не знаю, для того ли они наряжаются таким образом, чтобы показать себя в настоящем своем виде по расположению своих душ, сходствующих, может быть, с тою приемлемою ими безобразностию; или, что они любят быть неузнаваемыми и казаться всегда в другом виде, нежели каковы они есть на самом деле. Если сие замечание справедливо, то можно сказать (...), что сей свет есть не что иное, как обширное здание, в котором собрано великое множество маскированных людей, из коих, может быть, большая часть под наружную личиною в сердцах своих носят обман, злобу и вероломство.

„Маскированный” мир эстетических ценностей и представлен в пьесе *Подщипа*, что еще более заметно в смещении 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, как уже говорилось, представлены в пьесе как бессмыслица, пустое речевое действие. То же характерно и для жеманной речи Подщипы, отчетливо ориентированной на сентиментальную. См., например: Подщипа (несколько опаматовавшись): „Где я?.. Скажите мне: теперя ночь иль день?”. Явной отсылкой к *Бедной Лизе* Карамзина является и желание героини утопиться, 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.

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 конюшого 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!”, являющимися прямой цитатой из Евангелия (Матф. 25: 6), то 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 в. выпадение из системы правил и законов – есть „ничто” или же зона „запретного” (см.: Успенский 1994а: 129-134), потому Подщипа так легко трансформируется в ряженую „невесту” и говорит на ее „языке”. Героиня меняет эстетически ценные и значимые „маски”, оказывающиеся, по сути, притворством, зато в зоне речевого обрядового действия раскрываются реальные черты ее „биографии” (например, иной смысл ее „стыдливости” и „болезни живота”).

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 (см. выше).

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 в не противоположный, а немислимый элемент сюжетного действия – в прямое очищение кишечника. Это физиологическое действие, непристойное в любой нормированной культурной сфере, подменяет высокие духовные устремления классической трагедии.

Наконец, необходимое торжество истины и воссоединение героев в трагедии оборачивается у Крылова ничем, „нулевым событием”, поскольку по дороге в церковь 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 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 литературного слова. В то же время, аннигиляция сюжетов и мотивов высокой дискурсивности достигается внелитературными моделями, которые становятся текстоустроительными принципами „шуты-трагедии” Крылова, воплощающими многореферентность нового „письма”, заставляющими читателя проходить через табуированную сферу непристойного, чтобы обрести креативную свободу.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бернштам, Т.А.  
1988 *Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX-начала XX в.*, Ленинград 1988.
- Даль, В.И.  
1994 *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва 1994: I-IV.
- Ивлева, Л.  
1994 *Ряженье в русской традиционной культуре*, Санкт-Петербург 1994.
- Живов, В.М.  
1996 *Язык и культура в России XVIII века*, Москва 1996.
- Киселева, Л.  
1992 *„Домашние” пьесы И.А. Крылова*, в: *Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана*, Тарту 1992: 155-162.
- Ковалев, В.М.; Могильный, Н.П.  
1998 *Традиции, обычаи и блюда русской кухни*, Москва 1998.
- Лотман, Ю.М.  
1993 *Избранные статьи*, Таллинн 1993: III: 394-395 [Речевая маска Слюня].  
1994 *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII-нач. XIX века)*, Санкт-Петербург 1994.
- Максимов, С.В.  
1903 *Нечистая, неведомая и крестная сила*, Санкт-Петербург 1903.
- Народный театр*  
1991 *Народный театр*, сост. и ред. А.Ф. Некрылова, Н.И. Савушкина, Москва 1991.

- Понырко, Н.В.  
1984 *Святочный и масленичный смех*, в: Лихачев, Д.С.; Панченко, А.М.; Понырко, Н.В., *Смех в Древней Руси*, Ленинград 1984: 154-202.
- Пропп, В.Я.  
1995 *Русские аграрные праздники*, Санкт-Петербург 1995.
- Семенова, О.П.  
1891 *Праздники Рязанской губернии, Даньковского уезда, „Живая Старина”*, 1891: IV: 193-240.
- Покровский, Е.А.  
1895 *Детские игры, преимущественно русские*, Москва 1895.
- Успенский, Б.А.  
1994 *Краткий очерк истории русского литературного языка (XI-XIX вв.)*, Москва 1994.  
1994а *Язык и культура*, Москва 1994.
- Фомичев, А.С.  
1975 *Драматургия Крылова начала XIX века*, в: Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества, Ленинград 1975: 130-153.