АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Серия «Из истории мировой культуры»

Н. И. САВУШКИНА

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ТЕАТР

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1976

В книге рассматривается одно из интересных явлений русского фольклора — народное театральное искусство, включающее в себя скоморошество, драматические и театральные элементы календарных и семейных праздников и обрядов, народные драматические представления. Традиционная народная драма анализируется во всех ее жанровых разновидностях. Отмечается большое значение народных театральных традиций для развития профессионального театра как в прошлом, так и в настоящем.

Ответственный редактор
доктор исторических наук
Э. В. ПОМЕРАНЦЕВА

С $\frac{70202\text{-}053}{054\ (02)\text{-}76}$ 50-76НП

© Издательство «Наука», 1976 г.

ВВЕДЕНИЕ

В переполненной аудитории Московского текстильного института мартовским вечером 1967 года шло необычное представление. По импровизированной сцене вышагивали причудливо одетые воины в лентах, эполетах и замысловатых шлемах, ритмично взмахивали деревянными саблями и отрывисто произносили высокопарные фразы. В центре, на кресле восседал хмурый и дородный царь, в короне из фольги, изредка грозным голосом отдавал приказы:

— Эй, скороход-фельдмаршал! Сходи и приведи мне непокорного и непослушного сына Адольфу!

— Пойду и приведу! — тенорком откликался один из воинов. Лютый царь выговаривал непокорному сыну, посулами склонял к послушанию, сын не смирялся, и его уводила стража... Выползли откуда-то потешные старик в рваном тулупчике и старуха в рванье — «морхах», комично пререкались. Старик временами ощупывал кудель бороды (не отвалилась бы), из-под низко повязанного платка старухи предательски блестели девичьи глаза, на щеках полыхал румянец... Меланхоличная Смерть косой «скосила» царя...

Студенты-филологи МГУ давали представление «Царя Максимилиана».

Как оказался на подмостках университетской и институтской сцены, а затем даже и в подшефной школе, этот самодеятельный спектакль, приобщивший зрителей к интереснейшей сфере народного театрального искусства?

В 1965 и 1966 гг. экспедиции кафедры фольклора Московского университета работали на р. Онеге. Участники их прошли «по следам» известного собирателя Н. Е. Опчукова, записавшего здесь в начале века прекрасные сказки, активно бытовавшие народные драмы. Оказалось, что и спустя более полувека память о тех представлениях

сохранилась в онежских деревнях. Правда, нет уже в живых прежних исполнителей, игравших драмы еще в 1920-е годы. Но многочисленные зрители с увлечением описали ход представлений, костюмы, обстановку. Вспомнили полюбившиеся отрывки и целые сцены. А Юлия Ивановна Зотова из деревни Тамица рассказала всю драму «Царь Максимилиан». Ее отец играл в ней главную роль и разучивали «Максимьяна» в их избе.

Уже потом, когда был сделан отчет и записи экспедиции были «введены в научный оборот» [1], родилась идея воспроизвести народное представление силами студентов-фольклористов, участников экспедиций.

Интерес к традиционному народному театру в наши дни не случаен. Это явление глубоко самобытное, яркое, значительное. Оно зародилось в древние времена и восходит к охотничьим и земледельческим обрядам и праздникам, сопровождавшимся танцами и играми, в которых присутствовали элементы перевоплощения, имевшие магический смысл.

В процессе исторического развития в обрядовых драматических действиях на первый план выдвигается уже не магическая, а эстетическая функция.

Подобные явления послужили у всех народов основой для возникновения и развития собственно театрального искусства.

Применительно к народному театральному искусству исследователи выделяют два понятия: народная драма и народный театр. Понятием народная драма обозначают словесные драматические произведения разных видов (пьесы, сценки, диалоги, интермедии), предназначенные для разыгрывания живыми исполнителями или куклами.

Понятие народный театр в какой-то мере условно. Прежде всего оно никак не соотносится с «театром» в современном смысле слова. Ведь театром называют сложный организм, создающий спектакли, произведения искусства, в которых синтезируется творчество драматурга, режиссера, актеров, композитора, художника, наконец, технического состава театра (гримеров, костюмеров, осветителей и т. д.). В таком понимании театр «...возможно обнаружить самое раннее в рабовладельческом, а в некоторых случаях даже в феодальном государстве. Процесс формирования театра ... завершается в классовом обществе» [2].

Народным театром, помимо фольклорного, называют еще и непрофессиональный театр, в котором исполнителями и зрителями являются представители трудящихся классов[3]. Подобные народные театры возникли в пореформенной России, получили особенное распространение в конце XIX—начале XX в. Тогда же появились и профессиональные театры для народа с особым репертуаром, которые также называли народными.

В начале 1950-х годов под именем народных театров стали возникать повсеместно непрофессиональные театральные коллективы на базе драматических кружков заводских и сельских клубов, домов культуры. Репертуар этих народных театров (как дореволюционных, так и советского времени) составляли и составляют профессиональные пьесы, постановки их осуществляются профессиональными приемами. В точном смысле слова это театры непрофессиональные, самодеятельные (в старину их называли любительскими). В нашей книге речь пойдет не о них, а о народном фольклорном театре, а точнее — театральном искусстве русского народа.

Русский народ, преимущественно крестьянство, задолго до появления на Руси профессионального театра, а впоследствии почти не имея к нему доступа, в течение нескольких веков создавал и разыгрывал свои драматические произведения, свой «репертуар», разнообразный по тематике и сюжетному составу. В этот репертуар вошли переосмысленные обрядовые действа, прежде всего сценки, разыгрывавшиеся ряженными, вобравшие бытовые злободневные темы народной жизни, пародии на народные и церковные обряды (свадьбу, похороны), сатирические пьесы.

Наиболее крупные народные драмы (например, «Царь Максимилиан») и их представления возникали уже под воздействием профессионального театра, а в особенности так называемого «низового» городского демократического театра, «школьного» театра, состоявшего из учеников духовных, медицинских учебных заведений, театра крепостных в барских усадьбах, что было характерно для России в XVIII в.[4] Источники народных пьес часто были книжными, но сами пьесы создавались и разыгрывались по уже установившимся народным традициям; литературные произведения подвергались в них переделке и приспособливались к народным вкусам и эстетическим понятиям.

Но и профессиональный и полупрофессиональный театр с момента своего возникновения испытали воздействие народного театрального искусства с его оригинальными условными приемами и средствами, его злободневностью, активным взаимодействием актеров и зрителей.

Виды народного театра многообразны, свидетельства о многих из них крайне немногочисленны, разновременны, что затрудняет исследование. К числу таких сложных для изучения областей принадлежит театральное искусство скоморохов.

Народный театр в широком смысле непрофессионален, однако у всех народов были свои специалисты театрального дела — мимы, гистрионы и т. д. Русская история сохранила скудные, но очень важные свидетельства о древних народных актерах — скоморохах, которые были создателями и исполнителями острых сатирических сценок и представлений, песельниками и плясунами.

Кроме театра живых актеров давно, с XVII в., известен на Руси и народный кукольный театр. Бродячие кукольники — петрушечники — составляли непременную принадлежность народных праздников, ярмарок, гуляний вплоть до начала XX в. В праздничные дни по улицам маленьких городков и сел ходили вертепщики с искусно оформленными деревянными ящиками, на двух полках-ярусах которых разыгрывались представления кукол-марионеток. Большой популярностью пользовались балаганные представления, обязательно устраивавшиеся на ярмарках и народных гуляниях в Москве, Петербурге, Саратове и других городах[5]. Балаган нельзя причислить целиком к народному театру. Балаганные зрелища соединяли в своих программах выступления отдельных непрофессиональных и профессиональных актеров, а также хоровых, цирковых и драматических коллективов. Своеобразной эстрадой, причисляемой к видам народного театра, были выступления в балаганах или около них «дедов»-зазывал, народных комиков-балагуров. Помимо пестроты программ, балаганы были неоднородны и по своей идеологической направленности. К концу XIX в. большинство из них из подлинно демократического народного развлечения превратилось в реакционные зрелища или назидательные театры «для народа» (балаганный театр «Развлечение и польза» Лейферта). К произведениям народного театра причисляют и раек — показ через стекло ящика

движущихся по валу картинок в сопровождении специального текста — «раешника».

Названные виды народного театра получили широкое распространение как в городских, так и сельских местностях, они были популярны в крестьянской, солдатской, фабричной среде.

Многочисленные свидетельства мемуарной, очерковой и художественной литературы XIX—начала XX в. говорят о неизменной любви народа к своему театру.

Но проявления театрального искусства в русском фольклоре не ограничиваются лишь разыгрыванием народных сценок и пьес живыми актерами или куклами. Широта проявления театральности в фольклоре объясняется не только отголосками первобытного синкретизма, но и сходной природой театрального искусства и фольклора в целом как искусств синтетических, «контактных», в которых непосредственно взаимодействуют исполнитель (актер) и потребитель, слушатель (зритель) [6]. Воздействие образным устным словом (не в словесно-музыкальном произведении) включает внетекстовые художественные элементы звукового (интонация) и зрительного воздействия, создающегося за счет мимики, жеста, движений исполнителя. Так, кроме собственно драматических произведений в народной среде традиционно разыгрывались (т. е. содержали внетекстовые элементы изобразительности, перевоплощения) и многие лирические и эпические произведения. Элементы театральной игры наличествуют при исполнении хороводных песен (одна из их разновидностей называется игровыми), причитаний, рассказывании сказок.

Итак, народное театральное искусство занимает важное место в русском народном быту и играет важную роль в истории искусства.

Пожалуй, нет ни одной крупной работы по истории театрального искусства, в которой не затрагивались бы явления народного театра, драматического исполнительства. К народному театру обращаются не только историки культуры, театроведы, но и литературоведы, этнографы, фольклористы. Литературоведы изучают взаимодействие профессиональной драматургии и народных пьес, устанавливают литературные источники отдельных народных драм. Этнографы изучают народный театр как проявление духовной культуры народа. Фольклористы — как вид па-

родного искусства, с относящимися к нему жанрами, обладающими специфической природой.

И все же русский народный театр и его история, традиции, специфика и судьбы исследованы недостаточно. Это объясняется отчасти малым количеством записей и публикаций текстов народных драматических произведений и еще меньшим — описаний представлений, игр, праздников и т. д. Интенсивное собирание и публикация собственно народной драмы относится к концу XIX—началу XX в. На страницах журналов «Этнографическое обозрение», «Живая старина» в 1890—1900-е годы были опубликованы драмы «Лодка», «Царь Максимилиан». Несколько позже появились сборники Н. Е. Ончукова и Н. Н. Виноградова[7]. До этого времени были известны лишь мемуарные свидетельства о разыгрывании народных драм[8] и этнографические описания народных праздников и обрядов с элементами театрализации[9].

В XIX в. появились и первые исследования в области народного театра. Народный театр и его разнообразные формы рассматривались дореволюционной наукой преимущественно с позиций этнографических или же историко-литературных и почти не подвергались фольклористическому анализу.

На изучении отдельных видов народного театра и элементов драматизации в фольклоре сказались господствовавшие в науке конца XIX в. идеи компаративизма[10].

Исследования текстов народных драм имели историко-литературный аспект, ограничивались поисками литературных источников, рассмотрением сюжетного состава народных драм, анализом отдельных произведений[11].

Сравнительно рано материалы по народному театру вошли в труды по истории русского профессионального театра и истории литературы как «истоки» профессионального искусства[12].

Авторы работ такого плана (как дореволюционных, так и советских) рассматривают общую историю театрального искусства как процесс развития от самых низших, элементарных форм, к формам сложным, высшим. В этом ряду народному театру принадлежит «нижнее» место. С точки зрения истории профессионального театра это, возможно, и правомерно. Однако применительно к народному театру как таковому, т. е. народному театральному искусству в его самостоятельном историческом раз-

витии, такое рассмотрение неверно, так как в народной культуре процесс накопления и изменения драматических и исполнительских форм был самостоятельным, хотя и происходил не без влияния профессионального искусства. Кроме того, многие элементарные формы народного театра сосуществовали с развитыми в постоянном взаимодействии, обладая как общими признаками, так и отличительными чертами, основанными на народной эстетике.

Широкое рассмотрение этих форм на материале русского народного искусства возможно с XIX в. — времени появления первых записей текстов драматических произведений, наблюдений над их исполнением и бытованием. Немногочисленные свидетельства датируются XVII и XVIII вв. Их изучила и ввела в свое исследование, посвященное «низовому» демократическому театру XVIII в., В. Д. Кузьмина [13].

В работах советского времени уже в 1920-е годы были выдвинуты новые принципы комплексного изучения народного театра, предполагающие рассмотрение всех его видов в единстве текста и исполнения, исследование его художественной специфики и исторической эволюции. Своеобразие и целостность художественной структуры народного театра на чешском и словацком материале глубоко вскрыл и проанализировал П. Г. Богатырев [14].

Исследования по народному театру и драме П. Г. Богатырева, В. Ю. Крупянской, Т. М. Акимовой, В. Е. Гусева, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Н. Н. Велецкой и других посвящены уяснению художественной специфики народной драмы и театра, процессов постоянной диффузии между народным и профессиональным искусством, сравнительному изучению народного театра славянских народов и его исторических судеб [15]. Этому способствовали новые материалы, записи текстов народных драматических произведений, их исполнения, появившиеся в результате экспедиций 1920—1930-х и 1950—1960-х годов в Ярославскую, Калининскую, Горьковскую, Свердловскую, Архангельскую и другие области. Экспедиции выявили новые места бытования народной драмы, отметили процессы изменений в народных драматических произведениях, зафиксировали живое бытование народных драматических игр и пьес.

Большое значение имеет и переиздание редких дореволюционных публикаций. Так, в 1953 г. вышла книга

П. Н. Беркова «Русская народная драма XVII—XX веков»[16], составленная из текстов пьес и описаний представлений, извлеченных составителем из самых разнообразных изданий и архивов. Этот сборник, снабженный вступительной статьей составителя, по существу впервые познакомил читателя с разными видами и жанрами народной драматургии.

Интерес к народной драме и театру не убывает, их изучение продолжает быть актуальным в связи с выявлением общей специфики фольклора и влияния народного театра на современный профессиональный.

Нельзя не упомянуть о плодотворной работе секции народного театра на VII Международном этнографическом конгрессе[17] и первой в нашей стране специальной научной конференции по народному театру, организованной в 1971 г. секцией фольклора Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, итогом которой явился сборник «Народный театр»[18].

Итак, в нашем понимании народное театральное искусство включает театральные явления в полном объеме (народные представления, разыгрывание народных пьес, сценок, диалогов) и театральные элементы исполнения эпических и лирических произведений фольклора, эпизодов обрядов, ряжения.

А. Д. Авдеев в указанной книге о происхождении театра предостерегал исследователей от расширительного толкования понятия театр и критиковал как попытки отождествить развитое театральное искусство с его зачаточными, примитивными формами, так и попытки отождествить отдельные приемы драматизации с драматическим представлением, хотя бы и примитивным[19]. Соображения эти весьма существенны при изучении русского народного театрального искусства и его форм. Каковы черты сходства и различия собственно театральных явлений в народной культуре и явлений с элементами театральности, драматического исполнения (при доминировании в том и в другом случае эстетической функции, т. е. восприятия их слушателями, зрителями прежде всего как художественных произведений)?

Разграничение определяется, на наш взгляд, характером взаимодействия слова (текста) и драматического его разыгрывания. При исполнении народных эпических и лирических произведений слово и внетекстовые

элементы неравнозначны. Слову принадлежит главенствующая роль в создании художественного образа, а интонация, мимика, жест, движение лишь дополняют, поясняют текст, являются как бы своеобразной его иллюстрацией.

С другой стороны — в отдельных эпизодах свадебного обряда, в ряжении иногда преобладает внешняя театрализация, пантомима. Перевоплощение исполнителя в «роль» осуществляется при помощи маски, костюма, манеры поведения, изображения повадок и т. д. Драматический же текст представляет собой отдельные реплики, часто импровизируется по ходу действия. Следовательно, и в этом случае отсутствует равновесие слова (текста) и его разыгрывания, изображения в действии, что является непременным и основным принципом драмы и ее театрального воплощения.

В то же время общими для всех названных явлений будут принципы создания драматического образа, система изобразительно-выразительных игровых средств, соответствующих специфике фольклора, его исполнительским приемам, закрепленным в коллективной традиции.

В настоящей работе будут рассмотрены, наряду с произведениями народной драматургии в их театральном воплощении, также и малые театральные формы, элементы драматического исполнения, театральной игры при рассказывании сказок, вождении хороводов, в ряжении, свадебном обряде.

Фольклорные пьесы, разыгрываемые в народе, представляются нам не обособленным явлением народного искусства, а как бы кульминацией театральности, которой проникнуты, как можно будет убедиться, многие жанры русского фольклора, многие стороны народного быта.

Порядок расположения глав демонстрирует это «нарáщивание» театральных элементов не исторически и не хронологически, а исходя прежде всего из специфики самих явлений, известных нам по материалам XIX—XX вв. и наблюдениям автора.

В народной культуре простейшие театральные элементы и формы не исчезают бесследно, а сосуществуют с более сложными и развитыми. Они постоянно взаимодействуют между собой, видоизменяются, соотносясь с разными сторонами народной жизни, ее обычаями, праздниками, традиционными развлечениями.

1. ДРАМАТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО СКАЗОЧНИКОВ

Одна из самых традиционных областей драматического исполнения в фольклоре — драматизированное исполнение сказки. Мастерство устного повествования всегда необыкновенно ценилось в народе. Во все времена существовали замечательные сказочники и рассказчики былей и небылиц, изображавшие «в лицах» описываемые в них события. К XVI в. восходят свидетельства о сказочниках-бахарях, потешавших Ивана Грозного, знатных бояр[1]. Обычай держать сказочников при царских дворах, помещичьих усадьбах сохранился на Руси вплоть до XIX в. Из мемуарной, очерковой, научной литературы XIX в. известны имена некоторых сказочников и признание, которым они пользовались в народной среде[2].

Исполнительское мастерство сказочников по-настоящему привлекло внимание собирателей и исследователей лишь с конца XIX—начала XX в. В этот период появились капитальные сборники сказок, подготовленные такими известными собирателями фольклора, как Д. Н. Садовников, И. А. Иваницкий, Н. Е. Ончуков, Д. К. Зеленин, Б. М. и Ю. М. Соколовы. Если в более ранние годы можно было встретить лишь эпизодические упоминания сказочников, описания их в беллетризированной манере, то в большинстве названных сборников содержатся своеобразные творческие портреты сказочников, намечаются их типы по репертуару, стилю, манере рассказывания. Так Б. и Ю. Соколовы выделяют сказочников — эпиков, юмористов и сатириков, балагуров, бытовиков и реалистов.

Описывая исполнение сказки церковным сторожем В. В. Богдановым, собиратели отметили, как сказочник мастерски владел мимикой и жестом: «...каждую подробность рассказа В. В. сопровождал жестикуляцией и подмигиванием, намекавшими на знакомые слушателям отношения и лица. При этом В. В. не упускал случая затронуть даже здесь присутствовавших лиц, чем вызывал особую веселость у слушателей... Очень часто в передаче чужих речей чувствуется ирония, рельефно выделяемая интонацией или особыми вставными выражениями»[3].

Традиции прогрессивных фольклористов начала XX в., отмечавших творческое отношение народа и отдельных его представителей к фольклору, были продолжены совет-

скими учеными. Исполнительское мастерство сказочников привлекает внимание М. К. Азадовского, О. Э. Озаровской, Н. П. Грицковой, И. В. Карнауховой [4].

Фольклористы 1920-х годов обогатили науку новой методикой собирания, публикации и изучения сказок. Большое значение в этом отношении имела деятельность сказочной комиссии под председательством С. Ф. Ольденбурга (1926—1929 гг.). Вопросы исполнительства занимают важное место и связываются все больше и больше с общими процессами жизни сказки, сказочной традиции в целом, а не только с репертуаром и творчеством отдельных сказочников.

Так, в работах А. И. Никифорова были поставлены проблемы изучения не только творческой трансформации текстов в устах «рядового» сказочника, но и среды бытования, исполнения сказок [5].

В. Я. Пропп справедливо отметил, что А. И. Никифоровым «изучаются типы сказочников в их отношении к репертуару, к манере исполнения, к стилю. В отличие от обычных, даваемых другими собирателями индивидуально-психологических характеристик или портретов, А. И. Никифоров изучает бытование сказки в его закономерностях. Такое строгое, даже несколько сухое изучение лучше приводит к пониманию сказки, чем художественно нарисованные портреты и характеристики исполнителей» [6].

К этому времени принадлежат первые попытки исследователей сделать теоретические обобщения относительно природы драматического исполнения в фольклоре в связи с жанром сказки.

В своих неопубликованных заметках о сказке И. В. Карнаухова отмечает, что если отсутствуют необходимые условия изучения исполнения сказок, — наличие слушателей, естественная обстановка рассказывания, — то «так же можно говорить об исполнении сказки, как описывать семейство баобабов по растению, выросшему в цветочном горшке» [7]. «Нельзя забывать, — пишет И. В. Карнаухова, — что сказка есть отнюдь не литературный жанр, а литературно-театральный. Она живет живой жизнью в звучании, в исполнении, в устах сказочника, на аудитории. Сказочник обладает целым комплексом приемов: он помогает себе мимикой, жестами, движениями, интонациями, паузами. Иногда он заменяет фразу

движением или мимикой. И чем талантливее рассказчик, тем живее, эмоциональней, выразительнее его исполнение, тем разнообразнее его приемы. Когда вы записываете такого талантливого сказочника, то запись получается рваная, в ней масса пустых мест, пауз, недоговоренностей, заполненных в живом исполнении жестом или мимикой» [8].

Некоторые исследователи рассматривают сказку как всецело драматическое произведение. В. Н. Харузина приравнивает сказочников к актерам, а драматическое исполнение сказки к явлениям народного театра [9]. Применительно к сказкам о животных эту мысль выразил А. И. Никифоров: «Текст сказки без учета его исполнения — труп. И изучение этого трупа дает понимание анатомии сказки, но не жизни сказочного организма... Для фольклориста сказка обязательно должна быть чем-то более сложным, чем только записанный собирателями текст» [10].

Известное преувеличение наукой 1930-х годов значения творческой личности сказочника, стремление представить его как своеобразного писателя, разрабатывающего «мировые сюжеты» фольклора, отвлечение от изучения сказочной традиции в целом, сузило диапазон исследований по сказке. В 1950-е годы снижение и даже полное отрицание роли сказочника в создании сказок, возникшее как реакция на гипертрофию «личного начала» в фольклоре, стало частным вопросом в борьбе за абсолютизацию «коллективного начала». И та и другая крайности в изучении сказки сопровождались невниманием к исполнительскому началу как в индивидуальных, так и в коллективных формах.

В 1948 г. к этому вопросу обратились А. Н. Нечаев и Н. В. Рыбакова. В статье, помещенной в приложении к собранию сочинений А. К. Толстого, они определяют сказку как единство текста и его разыгрывания: «Сказка в живом исполнении сказочника — спектакль, монологическая пьеса, где словесный текст играет исключительно большую роль. Но изобразительные средства сказки в живом исполнении не исчерпываются только словом, в арсенале художественных средств сказочника обязательно присутствуют и мимика, и жест, и интонация, и реакция слушателей, которая часто входит как составной элемент в сказочное действо» [11]. К сожалению, это положение осталось нераскрытым, не подкрепленным конкретными фак-

тами. К тому же авторы прибегли к явному преувеличению, назвав сказку спектаклем, недостаточно четко разграничили письменный вариант текста сказки и устный, игровой. Справедливо отмечая, что «при издании народных сказок все изобразительные средства исполнительски-игрового искусства отпадают» [12], А. Н. Нечаев и Н. В. Рыбакова имели в виду один и тот же текст сказки, в то время как характер текста нередко бывает заранее определен установкой на запись или прослушивание сказки. Десятилетиями записывая сказки с расчетом на публикацию, собиратели вольно или невольно так или иначе ориентировали сказочников, в основной массе грамотных и даже по-своему начитанных людей, на литературный способ подачи текста, его последующее «книжное» восприятие.

Естественно, что изменение текста сказки при неоднократном ее рассказывании зависит от многих причин (обстановка, состав слушателей и т. д.), но основная граница разделяет все-таки сказки, предназначенные для записи (и в дальнейшем чтения) и для «нормального» фольклорного восприятия, т. е. слушания. К сожалению, в распоряжении науки имеется очень немного текстов сказок с фиксацией их исполнения. Одним из первых собирателей это сделала И. В. Карнаухова [13]. Имеются такие записи и в фольклорном архиве МГУ.

Точка зрения А. Н. Нечаева и Н. В. Рыбаковой была в меньшей степени уточнена и в большей оспорена другими исследователями сказки. Так, В. П. Аникин, признавая бесспорным сам факт использования сказочниками некоторых изобразительных приемов актерской игры (мимика, жесты, интонация) в качестве дополнительных, высказал мысль о том, что в искусстве сказочника «эмоции, переживания, то отношение, которое вызывает в сказочнике создание его фантазии — все это может *параллельно* передаваться голосом, в мимике, внешнем жесте, но слово воплощает *все* богатство идей и образов сказочного повествования... Устно-исполнительская «игра» раскрывает лишь то, что содержится в самом слове сказки» [14]. Сходную позицию заняла и Э. В. Померанцева, полемизируя на страницах своей книги с упомянутой статьей А. И. Никифорова о детских сказках драматического жанра [15]. В последние десятилетия к проблеме драматического исполнения сказки обратились некоторые зару-

бежные исследователи. Таковы работы К. Хайдинга [16], поставившего ряд важных вопросов исполнительского мастерства сказочников, А. Сатки [17] о глучинском сказочнике Иозефе Смолке, И. Шандора [18] о драматическом исполнении сказочницы Маргит Гари Такач. Особенно подробно и всесторонне охватывает материал А. Сатка, подробно описывая исполнителя, систематизируя его игровые приемы, разрабатывая методы их фиксации. Авторы принципиально верно ставят вопрос о значении внеязыковых средств выразительности в творческой жизни сказки. Однако их анализ ограничен творчеством отдельных сказочников или сказочников одного типа, вследствие чего остается невыясненным вопрос о коллективной традиционности их приемов и средств или, наоборот, исключительности, оригинальности исполнения.

Примером такого изолированного от сказочной традиции в целом рассмотрения исполнительского мастерства известной воронежской сказочницы А. Н. Корольковой является работа Т. Ивановой [19]. Концентрируя внимание на общей манере сказочницы, ее педагогическом даре, умении расположить к себе и заинтересовать любую аудиторию (школьников, студентов, солдат), автор отмечает экспрессивность ее речи, богатство интонаций.

Итак, очевидно, следует выяснить, все ли сказочники «разыгрывают» сказки, все ли сказки могут быть «разыграны», драматизированы и в какой мере, для чего и какими средствами это делается, являются ли эти средства устойчивыми и соотносимыми с природой народного поэтического творчества в целом.

Первый вопрос связан со средой бытования сказки и ее функциями в быту. Сказка — один из тех жанров фольклора, который, будучи уже давно непродуктивным (т. е. не накапливающим новых сюжетов), продолжает благодаря своей идейно-эстетической ценности сохранять значение в духовной культуре народа. Сказки до сих пор повсеместно рассказывают детям, а иногда и взрослым, хотя сказочников «для взрослых» остается все меньше и меньше, и место их в общественной жизни делается скромнее. Если в старину рассказывание сказок (как и исполнение былин) происходило в основном «на миру», имело глубокий познавательный, нравоучительный, сатирический и даже магический смысл [20], то постепенно на первый план, без сомнения, выступает эстетическая, право-

учительная и чисто развлекательная функции. В сказке ценится емкость смысла, виртуозность выдумки, меткое, образное слово и ... хорошее исполнение. Не случайно исследователи отмечают активный творческий процесс контаминации сказок, осовременивание ее языка и ситуаций с комической задачей [21], возросший интерес к «игре» сказочника [22].

Велико обаяние сказки в устах хорошего рассказчика! Одним из первых экспедиционных впечатлений автора была встреча с уральским сказочником Семеном Ивановичем Токаревым. Он жил со своим семейством на хуторе (починке) недалеко от д. Леуза Салаватского р-на Башкирской АССР. Бывалый человек, солдат, он накопил за свою жизнь большой сказочный репертуар с преобладанием волшебных и солдатских сказок. Рассказывал он их необыкновенно увлеченно, бросив все дела, буквально «втягивая» слушателей в развитие сказочного действия. Вскакивая, подбегал и обращался к присутствующим, как к героям сказки. Помню, в одной из сказок, когда царевичу понадобилось подать весть домой, во дворец, он воспользовался ... телефоном. Подбежав к стене, Токарев долго крутил несуществующую ручку старинного телефонного аппарата, бывшего еще тогда кое-где в употреблении, а затем прокричал: «Тр-р-р, центральна, дайте царский дворец!» Комический эффект неожиданности был особенно ощутим не только в его словах, но и в действии. Этот эпизод можно было «просматривать» неоднократно. Известно, что слушатели, хорошо зная содержание сказки, все равно ждут воспроизведения того или иного ее волнующего «эффектного» эпизода. Так дети ждут исполнения песенки в сказке о колобке, разыгрываемого «на голоса» диалога очередного зверя с жителями «теремка».

Наблюдая за слушателями сказок, родственниками и соседями сказочника, хорошо знающими его репертуар, собиратели отмечали неослабное внимание к известным им исполнительским приемам. «Может быть даже больше сейчас, когда все ситуации сказки известны, когда сказка прослушана десятки и сотни раз, не играет ли главную и самодовлеющую роль для аудитории именно исполнительский момент?» — справедливо отмечала И. В. Карнаухова [23].

Однако очевидно, что не все сказочники сопровождают сказку драматизацией. Братья Соколовы выделили тип

1237578

сказочников-эпиков [24]. И. В. Карнаухова провела своеобразный эксперимент — дважды прослушивала двух хороших сказочников в присутствии слушателей, и один из них драматизировал исполнение сказки, а другой неизменно придерживался «истовой» манеры размеренного повествования: «Никакой попытки пользоваться мимикой нет, — фиксирует собирательница. — Наоборот, есть, видимо, некая сознательная неподвижность лицевых мускулов. Движения корпуса так же отсутствуют... Жест пантомимический сознательно выключен... Игры с вещью нет... Голосоведение в точности соответствует стилистике пантомимической. Голос льется совершенно ровно, спокойно, беспристрастно. Одна и та же интонация на протяжении всей сказки создает одну и ту же непрестанно повторяющуюся музыкальную фразу. В связи с этим прямая речь, диалоги не выделяются [25]. Подобная «истовость» была, как видим, сознательным исполнительским приемом, также рассчитанным на определенный эффект, подчеркнутая «антиигра» сказочника сосредоточивала внимание слушателей на ритме повествования.

Следует предположить, что любой «настоящий» сказочник (кроме, естественно, нетворческих хранителей и «передатчиков» текстов сказок) в присутствии слушателей стремится к «исполнительскому» впечатлению, но драматизация, разыгрывание сказки, т. е. частичное перевоплощение рассказчика в его героев, не является единственным способом создания этого впечатления.

Очевидно, не менее существенно ответить на вопрос — всякая ли сказка может драматизироваться. Относительно сказок о животных нам представляются вполне убедительными наблюдения и выводы А. И. Никифорова (с уже высказанными ограничениями) [26]. Не менее выразительным может быть исполнение волшебной сказки, новеллистической, даже произведений несказочной прозы — бывальщин, быличек, легенд.

Замечательным мастером исполнения волшебных сказок и бывальщин был уренский сказочник М. Д. Думцев. Когда в 1960 г. мы увидели Думцева впервые, это был 75-летний старик с поблекшими, как будто выцветшими голубыми глазами: он был уже и глуховат, и видел не так хорошо, и поясница у него постоянно побаливала — поэтому ходил сгорбленный, с палкой. Но стоило ему начать рассказывать сказку, как он преображался.

Глаза светились юмором и лукавством, движения приобретали выразительность и изящество. Больше всего Думцеву удавались волшебные сказки и охотничьи бывальщины, среди них — «Про ужову яму». «Это интересный рассказ, — обратился к нам сказочник, — почти про меня, я там присутствовал». Герой ее — «знакомый» охотник. И вот сказочник начинает повествование со сборов на охоту, лицо его сияет в предвкушении охотничьих радостей. Точным профессиональным жестом он вскидывает на плечо воображаемое ружье, ласкает у ноги собаку. Затем следует описание пути. Взмахами руки он показывает направление — «через Усту, на гривы» (пологие холмы, поросшие елью и сосной)... Вдруг охотник замечает на дереве белку — «Вижу, белка сидит низко». — Лицо у сказочника делается настороженным, рука чуть приподнимается над головой, показывая, где на воображаемом дереве сидит белка. — «Я собаке пальцем: «Тише, не смей!» — Смотрит вниз на собаку, грозит пальцем. Легким плавным движением он как бы вскидывает ружье и резко машет рукой — упала подстреленная белка. Продолжая рассказ, Думцев изображает удачливого охотника, увешенного добычей, который в азарте охоты сбился с пути. Неожиданно он проваливается в яму. Показывая это, сказочник резко наклоняется вперед и опускает руки вниз. Яма оказалась, «как вот этот дом», — обводит глазами комнату и делает округлый жест рукой. Внезапно перед героем появляется огромный уж. Сказочник в испуге отшатывается и в тоске смотрит вверх, где завалило камнем единственный выход из ямы. После фантастических приключений в ужовой яме, где обитали чудесные ужи, охотнику удалось выбраться наружу. След от ямы исчез, он радостно узнает место — «ах, вот где я!» — и спешит домой, где его уже несколько дней считают без вести пропавшим. Напряженная интонация рассказчика сменяется интонацией облегчения, радости, лукавого торжества. Герой смеется и торжествует, так как в очередной раз вышел целым и невредимым из опасного приключения. Сказочник любуется им, его ловкостью, смекалкой, бесстрашием. Таким и должен быть настоящий охотник, таков и он сам, Михаил Дмитриевич Думцев.

Иной репертуар и стиль исполнения мы наблюдали у другого уренского сказочника — Николая Ивановича Малышева. Он всегда молодцеват, подтянут, манера его

рассказа бодрая, голос громкий, четкий, жест энергичный, как бы рубленый. У Думцева почти нет неоправданных жестов — он сопровождает ими лишь самые напряженные эпизоды сюжета, его мимика и интонация очень разнообразны и лаконичны. Он живописует спокойно и точно. Жесты Малышева более часты, однообразны и не так пластичны, как у Думцева, но по-своему интересны. Основное место в репертуаре Малышева занимают солдатские и исторические сказки и анекдоты. Их герои — солдаты, цари, генералы. Малышев передает хорошую выправку, ловкость бывалого солдата, безапелляционность приказа царя или генерала. Малышев стремится выразить энергию действия, напряженность диалога — спор царя и солдата из-за наследства («Старое седло»), разговор немецкого ученого и русского солдата на знаках, разговор царя с ученым монахом и т. д.

Уже из приведенных примеров видно, что было бы недостаточным объяснять драматическое исполнение сказки лишь стремлением к комическому эффекту. Очевидно, существуют более глубокие органичные и разносторонние связи между словом и исполнением. С точки зрения их специфических функций внетекстовые приемы, как и словесные, поэтические, можно разделить на изобразительные и выразительные. Выразительные приемы употребляются сказочником для характеристики состояния персонажа и для проявления отношения сказочника к происходящему. Изобразительные — для создания определенных пространственных ориентиров, изображения действий персонажей. Известно, что художественные средства народной сказки направлены главным образом на изображение действия. Ее герои раскрываются в действии, диалоге. Портрет сказочного персонажа может быть красочен, но в большинстве случаев схематичен и статичен. Его психология, состояние передаются также через действие. (Оговоримся, что современные сказочники, вводящие в сказку развернутый психологизм и описательность, создают, по существу, литературный вариант сказки, своеобразную ее редакцию.)

Итак, сказочнику надо изобразить действие, вернее, героя в действии, его состояние через действие, а также обстановку действия. Всякой сказке, даже внешне неторопливой, обстоятельной, волшебной, присущ внутренний динамизм развития сюжета. Располагая вариантами од-

ной сказки «Чудесное бегство» в исполнении разных сказочников с фиксацией исполнительских моментов, мы могли наблюдать общие принципы (приемы и средства) ее драматизации. Они идут в основном по трем направлениям: изображение состояния персонажей, их переживаний при помощи жеста, мимики и интонации, частичное изображение происходящих действий при помощи жеста, частичное воссоздание обстановки действия при помощи жеста. Кроме того, в интонации выражается отношение сказочника к происходящему *. Так, одинаковым способом изображается сказочниками недоумение и некоторая тревога путника, спешащего домой, когда водяной (черт) спрашивает его «чего дома не знает» (сказочник разводит руками, делает серьезное недоуменное лицо), отчаяние, когда оказывается, что это родившийся в его отсутствие сын. (Сказочник опускает голову, обхватывает ее ладонями, покачивается). Так же эмоциональны, взволнованны, напряжены в интонации, мимике, жесте сцены разговора с женой, подросшим сыном, которого надо отдавать нечистому, сцена бегства молодого героя с невестой, и, особенно, сцена узнавания истинной невесты на свадьбе. Во всех случаях мы *видим* попавшего в затруднительное положение человека, его отчаяние, затем молодую отвагу его сына, легкомыслие, а затем раскаяние его в забывчивости; самоотверженность, деятельность его возлюбленной. Таким образом, можно говорить об условно-типическом изображении с помощью мимики и жеста человеческих чувств, переживаний и связанных с ними действий без всякой их индивидуализации, что соответствует художественной природе сказки, ее условности.

---

* И. Шандор намечает следующие четыре типа жестов по функциям:

а) подражательные или описательные жесты наглядно выражают действия, процессы, объекты;

б) символические жесты указывают на состояние, чувства, душевные переживания, внутренние качества;

в) ассоциативные жесты, например указания, включают в ход рассказа объекты окружающей обстановки, или даже лица из публики;

г) наконец, отдельные трудно истолковываемые жесты для подчеркивания отдельных частей сказки служат для того, чтобы придать вес рассказываемому тексту или чтобы смягчить собственную моторическую напряженность (*Sándor Istvan.* Op. cit., p. 550).

Очевидно эффект драматизации не был бы так впечатляющ, если бы не «иллюзия сиюминутного действия», о которой говорит Д. С. Лихачев[27], возникающая в самых значительных для развития действия эпизодах сказки. Поэтому сказочники изображают, как путник пьет воду из колодца, проруби, реки. Если он пьет из ковша, то, наклонившись, бережно подносит руки, как будто держа ковш, ко рту, если пьет «нападкой», то стремительно наклоняется к воде.

Также выразительно каждый из них заколачивает гвоздь в мост, построенный за одну ночь, бьет прутом коня или ловит жеребенка, режет свадебный пирог. Все эти мелкие, конкретные жесты создают иллюзию действия. Наиболее выразителен здесь профессиональный жест человека, всю жизнь связанного с физическим трудом, охотой, уходом за животными. Здесь точность движения, многократно повторяемого в жизни, которое не становится от этого механическим, а приобретает особую пластичность. Но это еще не все. Наблюдения над драматическим исполнением сказки позволяют выявить общность словесных и игровых приемов в фольклоре не только в сфере средств создания образов, особенностей их психологического раскрытия, изображения в действии. Существенной представляется передача при помощи движения и жеста пространственных ориентиров, что связано также с проблемой времени и пространства в фольклоре. В процессе рассказа сказочник стремится как бы раздвинуть стены избы и ввести нас в обстановку действия. Следуя взглядом за движением его рук, слушатели не только яснее, ощутимее представляют себе, как бьется о стекло муха — заколдованная царевна, где сидит за печкой забытая невеста, где находится подклет, куда увели молодых и т. д., но и какой дорогой идет Иванушко к водяному или черту, куда тот послал гонцов за беглецами, где обернулись они колодцем, камнем, церковью. Другими словами, сказочник не только своеобразно «обыгрывает» обстановку избы, превращая ее в дворец или светелку, но и окружающую местность. Недаром часты в тексте сказок, даже волшебных, конкретные географические названия: «И вот поехал он в Горький через Ветлугу или, например, Усту» («Обещанный сын» М. Д. Думцова).

Замечено, что сказочники на протяжении повествования не сохраняют единого представления о воображае-

мой окружающей обстановке. Дело здесь не только в смене «кадров», но в изменении пространственной ориентации. Обстановка действия определяется при помощи указательного (изобразительного) движения или жеста лишь применительно к конкретной ситуации сказки. Находясь все время на одном месте и только мысленно следуя за своими героями, сказочник помещает их то в царский дворец, то в дремучий лес. Причем случаи прямого совпадения естественных «декораций» крестьянской избы и аксессуаров сказки сравнительно редки: Иван-дурак на печи, мушка влетела в окно, старичок борода с локоток (Сват-Наум) ступил через порог и т. д., хотя, как известно, сказочники и вносят черты крестьянского быта в волшебную сказку. В интересах же «сиюминутного» действия окружающие предметы могут изменить свое назначение, пространство избы «раздвигается», преобразуется в иной вещественный мир, пребывание в котором и направление следования героев осмысляется сказочником и слушателями каждый раз заново. Этот принцип, как увидим далее, был отмечен П. Г. Богатыревым как один из основных в эстетике народного театрального зрелища.

Интересные изменения переживают в процессе рассказывания и изобразительные и выразительные жесты, употребляемые двукратно и троекратно. В этом случае наблюдается своеобразная их схематизация. Если при первом воспроизведении жест при всей его условности достаточно выразителен, детализирован, то при втором и третьем дается уже намеком. Так, нами было зафиксировано исполнение сказки «Филька-вор» сказочником И. К. Цветковым (пос. Чебсара Вологодской обл., 1968), в которой эта особенность проступала очень наглядно. Барин поспорил с Филькой, что Филька не сможет выкрасть барского жеребца. Барин приказал слугам стеречь его хорошенько. Послал их на конюшню: «Конюха держат жеребца за подуздок» — при этих словах Цветков энергично сжимал кулак и выдвигал его вперед, демонстрируя решимость конюхов не допустить кражи. Но Филька подпоил конюхов и, когда они заснули, все-таки увел коня. При втором и третьем воспроизведении сцены жест был повторен с меньшей выразительностью. Так наблюдалось и в других эпизодах сказки при повторении действий персонажей, и в других сказках. В сказке «Влюбленный поп» застигнутому мужем попу трижды приходится молоть на

жерновах зерно, изображая служанку. Вначале сказочник имитировал работу на ручных жерновах условно, но очень выразительно, а затем только намекнул на нее легким жестом. То же наблюдается и при повторении поэтических формул, общих мест, которые сказочник при повторении часто опускает.

Наблюдая за исполнением сказки разными сказочниками, мы могли отметить, что они пользуются определенными общими приемами не только при создании (вернее воссоздании) поэтического текста сказки, что является выражением коллективного характера устной народной поэзии и в достаточной степени изучено фольклористикой, но и общими приемами драматизации сказки, представляющими собой в совокупности как бы систему выразительных и изобразительных средств. Конечно, не все сказочники делают это одинаково цельно, ярко, талантливо, но они в меру своих возможностей пользуются одним арсеналом народной мимики, жеста, интонации, находящимися в соответствии с приемами словесной изобразительности и выразительности, со спецификой фольклора как поэтического искусства.

Процесс передачи и усвоения сказки включает запоминание и воспроизведение не только сюжета, композиционных приемов и поэтических формул, но и исполнительских моментов.

Участникам фольклорных экспедиций МГУ удавалось неоднократно слушать одни и те же сказки и наблюдать их разыгрывание «учителями» и «учениками» иногда в одной семье, иногда в одной деревне. Таковы были записи сказки «Филька-вор» и «Про капустника» в исполнении И. К. Цветкова и П. И. Изюмова (пос. Чебсара Вологодской обл., 1968), «Про старого и нового вора» — В. И. Никитина-отца и М. В. Никитина-сына (там же), «Чудесный кошелек» — П. И. Климковой и Н. И. Кондратьевой (пос. Лехта Беломорского р-на Карельской АССР, 1969), «Ворожея» — С. Г. Красавцева и Н. А. Сосновской (с. В. Тойма Архангельской обл., 1968). Собиратели отмечали своеобразную «синхронность» воспроизведения сюжета сказки и ее драматических элементов. У сказочников Цветкова (учителя) и Изюмова (ученика) при исполнении сказки «Филька-вор» примерно одинаковой была насыщенность жестами (59 жестов отмечено у Цветкова, 40 — у Изюмова), они сохранили свою устойчивость

и обусловленность развитием действия сказки. Одинаково изображалось сказочниками связывание кос у спящих служанок, вываливание кринки с тестом на барскую постель, держание слугами жеребца за подуздок, угощение их Филькой (питье из бутыли) и т. д. Наибольшую близость сохранили жесты, изображающие действие (12), показывающие направление (5), состояние персонажей (1). Не совпали некоторые жесты, выражающие отношение сказочника к происходящему.

Нельзя не сказать о том, что при общем арсенале изобразительно-выразительных игровых средств сказочники стремятся к некоторой их индивидуализации. Она касается выразительных жестов, передающих отношение сказочника к происходящему. Так, разнообразны формы выражения одобрения и поощрения, сочувствия удачным проделкам персонажей. У каждого здесь есть свой постоянный «прием». Так, И. К. Цветков выражал эти эмоции смехом, а В. И. Никитин, например, резко хлопал себя по коленке. В то же время эти жесты в целом связаны с условной формой выражения эмоций или соблюдения этикета, принятой у того или иного народа [28].

Итак, многочисленные наблюдения собирателей говорят о том, что при активном бытовании манера рассказывания сказки, ее стиль, язык обретают совершенно иные черты, направленные на живое общение со слушателями. Наши наблюдения позволяют определить устную народную сказку как один из жанров фольклора, в рамках которого сложились не только определенные традиционные коллективно выработанные поэтические, но и исполнительские, игровые приемы. Они столь же традиционны, общепринятые, как и поэтические средства, характерны в той или иной степени для всех типов устных повествований. Более того, сама природа, особые качества фольклорного исполнительства обладают некой общей спецификой, присущей фольклорной традиции в целом.

Наиболее характерным явлением для исполнения сказки нам представляется создание в процессе ее рассказывания драматизированного образа, который будучи целиком раскрыт в тексте, получает, тем не менее, «объемность» — особую человеческую убедительность. При исполнении сказки отсутствуют костюм, грим, маска, реквизит. Рассказчик остается самим собой и в то же время, частично в зависимости от хода повествования, перево-

площается в своих героев. В исполнении поэтического текста сказки талантливым рассказчиком перед нами как бы оживают крестьянский сын и мудрая девушка, лукавый батрак и жадный пан, умильная лиса и простодушный, недалекий волк.

Наблюдения, приведенные выше, могут быть распространены и на другие виды сказок. К сожалению, нашими фольклористами накоплено еще слишком мало наблюдений над мастерством сказочника, рассказывающего в естественной обстановке, как в случаях описанных выше, а не для записи.

Вот почему необходим широкий подход к народному драматическому исполнительству, выявление его общих принципов, приемов и средств, а также его функций в разных фольклорных жанрах.

Принятые в современной науке комплексные методы исследования и специальная аппаратура дают возможность сделать многочисленные конкретные наблюдения над исполнением сказок. Вопрос, очевидно, в том, каков должен быть словесный способ фиксирования исполнения и еще важнее — каков принцип анализа добытых сведений и систематизация исполнительских приемов, вкупе составляющих целостную систему.

2. РАЗЫГРЫВАНИЕ ХОРОВОДНЫХ ПЕСЕН

Драматизация исполнения присуща и многим народным хороводным песням, вследствие чего их называют также игровыми. Хороводы занимали важное место в народном быту.

Уже в русских летописях упоминается об «игрищах между сел» [1], к которым исследователи возводят хороводы позднейшего времени. На протяжении XIX и вплоть до 20-х годов XX в. хороводы были неизменным развлечением, в особенности в праздники, не только сельской, но и городской молодежи. Это были поистине массовые действа, собиравшие в многолюдных деревнях, со всей округи до ста и более девушек и парней. Такие хороводы издавна водили весной на ближайших к деревне полянах, на широких деревенских улицах как в будни после ра-

боты, так и в дни традиционных весенних праздников — в Егорьев день, на Николу-вешнего, в Семик и Троицын день (так называемые «большие хороводы»). С течением времени они начали исполняться летом, осенью и даже зимой в избах на святочных вечорках. Идти «в хоровод» (так называлось, помимо конкретной игры, и все праздничное сборище молодежи) полагалось в лучших праздничных нарядах. Здесь демонстрировался и достаток семьи, и вкус, и «рукодельность» девушек-певест, их умение держаться «на народе». Хороводы собирали многочисленных зрителей из числа родителей, родственников, пожилого населения деревни. Большие хороводы выполняли определенную общественную роль, были своеобразными «смотринами». Здесь в соответствии с обычаем происходили встречи и знакомства девушек и парней, определялись будущие супружеские пары. Этим во многом объясняется та приподнятая, радостная и вместе с тем торжественная обстановка, которая царила в хороводе. Этому способствовали и сами песни, преимущественно веселые, пронизанные радостным ощущением пробуждения и расцвета природы и всего живого, зарождения любовных чувств. Не случайно подавляющее большинство хороводных песен имеет любовную, брачную, семейно-бытовую тематику.

Происходящие в песнях события разворачиваются на красочном фоне зеленых лугов, цветущих трав, у реки. Наряду с брачной тематикой исконными для хороводных считаются песни трудового, «производственного» содержания (охотничьи, скотоводческие, земледельческие, ремесленные), имевшие в давние времена вместе с сопровождавшими их игровыми действами обрядовое магическое значение. Участники их воспроизводили при помощи условных движений и жестов охоту на различных животных («Зайинька»), возделывание и обработку злаков и овощей («Мак растить», «А мы просо сеяли», «Ленок», «Кто с нами пашенку пахати», «Вейся ты, вейся, капустка»), прядение и ткачество («Я основушку спую», «Шили-брали ковер»). Особую группу игровых хороводных песен составляют песни общественной тематики, высмеивающие монахов, попов и бар. Наиболее популярны из них «Что не нов монастырь становился», «Келейка». В первой из них молодой черпец, увидя «старых баб», надвигает клобук, увидя молодушек — приподнимает, а при

встрече с красными девушками сбрасывает «клобучище» со словами:

Не мое было дело спасаться,
А мое было дело жениться.

Помимо хорового исполнения песни и воспроизведения ее в действии всеми участниками одновременно, известны и другие формы музыкально-драматического и хореографического исполнения: два полухора, идя поочередно навстречу друг другу, обмениваются репликами; хор и солист поочередно поют; группа солистов в центре круга разыгрывает содержание песни, при этом играющие поют вместе с хором либо включаются только в диалог, поют или произносят свои реплики.

Таким образом, существует много видов и разновидностей хороводных игровых песен, отличающихся как по построению, так и по типу игрового действа, степени драматизации текста.

Характер драматического исполнения хороводных песен не был предметом специального научного рассмотрения. На присутствие в хороводах драматических элементов, «сценического» театрального действия указывали многие исследователи [2]. При анализе текстов хороводных песен, их сюжетно-композиционные и стилевые особенности, как правило, рассматриваются в связи с игровым воплощением [3]. Однако сами способы разыгрывания не привлекали внимания. Причиной этого отчасти можно считать недостаточное количество наблюдений, в особенности опубликованных. Описания вождения хороводов находим в трудах И. Сахарова, А. Терещенко, П. Шейна; однако эти описания не всегда достаточны для детального изучения театральных элементов в них. На это, в частности, указала Н. М. Бачинская в небольшом специальном разделе о разыгрывании хороводов [4]. Немало описаний их находится в архивах.

Наибольшей драматизацией обладают любовные и семейно-бытовые хороводные песни, отражающие бытовые явления русской патриархальной деревни. При помощи условных движений, жестов, мимики исполнители в центре круга изображают не только действия, но и взаимоотношения героев песни — молодца и девушки, девушки и ее родных, молодой жены и семейства мужа. Вот как описывает собиратель XIX в. разыгрывание песни «Уж как

отдал меня тятенька» (Костромская губ.), в которой, по его словам, «обрисовывается взгляд невесты на свою будущую родню»: «По этой песне ходит девица вкруг по избе и рассуждает руками. При словах «уж что свекор и свекровь» она показывает рукой на молодца и на девицу, они остаются на месте. Точно так же показывает и на остальных — четырех деверьев, двух теток и двух золовок. Кого хочет взять в мужья, с тем она уговаривается раньше; часто это бывает девица... При словах «уж что лютая змея» она обращается к свекрови. Когда про деверьев поют, она обращается к ним, про теток — к теткам, про золовок — к золовкам. «Не косись, не грозись» — это она обращается уже к мужу. При словах «муж по горнице прошел» он встает, проходит и делает вид, что жену оплел по щеке; точно так же и она показывает вид, что бьет его. Когда кончается песня, она со всеми раскланивается, а с мужем, если это парень, — целуется» [5].

Так же разыгрывается и песня «Хожу я гуляю вдоль по хороводу», в которой «обрисован взгляд жениха на свою будущую родню». Молодец ходит в центре круга и выбирает себе родню — тестя, тещу, шурина, золовку и, наконец, невесту. Будущая родня просит «показать походочку», «руки белые» и т. д. Молодец исполняет, а затем просит напоить, накормить, покатать, уважить его. Каждая ситуация песни сопровождается игровой сценкой. Молодец расправляется с родней: «...при словах «я напивши пива, тестя-батька в рыло» подходит и делает вид, что бьет его. Тот садится. Точно так же и тещу выпроводит в толчки и та садится... Тогда он подходит к невесте, берет ее за руку или под руку и отправляется ходить вокруг по беседе. В конце концов целуются» [6]. В песне «Вдоль было по травопьке» девушка сначала насмехается над молодцем, сбрасывает с него шапочку, треплет «кудерышки», рвет кафтанчик, потом они мирятся и девушка приглаживает молодцу волосы и поправляет на нем одежду, шапку [7].

Так же исполняются песни «Как поехал наш-ли то хозяин» (молодец выбирает по очереди казанскую, московскую и питерскую «умниц», которые по его приказу «стелют постелюшку», «кладут изголовьице» и «собирают постелюшку»), «Вдоль по морю» (девица собирает «перье» во подушечку и сначала не замечает молодца, но после его угроз поворачивается к нему, ходит с ним вместе);

«Скажу матушке, головка болит» (молодка возвращается с гульбы, муж бьет ее шелковой плеточкой, она просит свекра и свекровь отнять ее, затем покоряется мужу). Разыгрывание этих популярных сюжетов зарегистрировано в разных губерниях [8].

Драматизированное исполнение хороводных песен, как и сказок, неравнозначно тексту произведения, оно сопровождает лишь отдельные его эпизоды. По характеру действие условно, движения и жесты исполнителей плавны, ритмичны, слаженны. Основным «реквизитом» служит платочек, который может обозначать и постелюшку, и изголовьице, и плеточку. Типы оформления хороводов при помощи условных жестов — «рассуждений» и «с платочком» — описаны в работе Н. М. Бачинской [9].

В конце XIX—начале XX в. большое распространение получили частые хороводы, основанные на ритмизованной припляске. Например, в Заволжье, где, как и повсеместно, плавные молодежные хороводы уже давно исчезли из общественного быта, еще существует традиция вождения частых «кругов» с разыгрыванием сюжета исполняемой шуточной песни семейного или любовного содержания («Во кузенке», «Шли солдатики горою», «Капустка» и др.).

Летом 1963 г. мы наблюдали такое исполнение в деревне Климово Горьковской обл. Группа женщин в рабочих платьях и ярких передниках — «запонах», отложив узелки и грабли, расположилась на берегу пруда недалеко от деревни. Это был день окончания покоса, женщины не спешили разойтись по домам, были веселы и оживлены. Сначала пели протяжные песни, затем стали кру́гом и, притопывая, завели песню «Нам не для́ чего капустку садить». И вот уже в центре круга два героя этой песни — «сиротинка» молодец и девушка — разыгрывают все, о чем поется, «в лицах». Этот популярный в Климове игровой хоровод мы наблюдали неоднократно и во время семейных праздников, вечеринок на масленице.

Современные «круги» могут быть названы хороводами лишь условно. Они исполняются на домашних и бригадных гуляньях в атмосфере непринужденного веселья. Отсюда выбор сюжета песни и манера исполнения, соответствующие обстановке праздничного гулянья. Изображение героя в действии, а действия при помощи жеста — основной драматический элемент в «кругах». Исполнение

усугубляет, подчеркивает комические стороны содержания песни. В движение, жесты, мимику привносится юмор, часто приобретающий народный характер. Таков разыгрываемый в центре круга эпизод угощения бойкой девушкой «сиротины». Со словами «сиротинушка, не пей до дна» девушка подносит ему стакан водки — сжатый кулак. При словах «сиротина чару выкушал до дна» исполнительница «сиротины» запрокидывает голову, а девушка дергает ее за нос. Затем «сиротина» падает с «крыльца» и, лежа на земле, изображает тяжело пострадавшего. Девушка его «лечит», дергая за руки и за ноги. Он вскакивает и пляшет.

Нетрудно провести здесь аналогию с классической сценой лечения больного доктором в ряжении. Здесь наблюдаются шаржированные приемы в изображении профессиональных жестов врача.

Так же обыгрывается шитье сарафана ветреной Дуне в песне «Во кузенке».

Драматизированное исполнение сказки, игровой хороводной песни, как видим, обладает лишь простейшими элементами театрального искусства. «Действование» исполнителей в художественном образе ограничено отдельными игровыми ситуациями, эпизодами, составляющими лишь часть сказочного эпического повествования или песни. Сюжеты и сама словесная ткань исполняемых произведений, естественно, «шире» этих моментов. Сказочники или участники хороводов не пользуются специальными костюмами, гримом, реквизитом (хотя праздничные костюмы участниц хороводов и белые платочки в их руках отчасти имеют специальное назначение). Перевоплощение достигается исполнительскими средствами, типичными для народного искусства — мимикой, условным жестом и движением. Но, вместе с тем, эти театральные элементы представляются значимыми в общей системе приемов и средств народного театра, являются ее существенной частью, имеют ярко выраженную эстетическую функцию. Им свойственны особенности, прослеживаемые и в более сложных театральных явлениях. Условность и лаконизм выражения психологического состояния в физическом «внешнем» проявлении, условное пластическое воспроизведение трудовых, профессиональных и бытовых действий — наиболее существенные особенности, реализуемые затем в народных представлениях.

Органичность такого рода перевоплощений определялась во многом общностью жизненного опыта исполнителя и его персонажей. Практически народному актеру требовалось сыграть себя, воспроизвести свое, известное по опыту или близко знакомое по окружающему, состояние или действие в иной, условной обстановке, в предлагаемых (предполагаемых) обстоятельствах. И это воспроизведение становилось уже художественным актом, поскольку оно обобщало многократно повторяемые в жизни бытовые акты и ситуации. Немаловажен и тот факт, что зритель был подготовлен к такому перевоплощению (преображению — по Авдееву) исполнителя. Система игровых изобразительных средств была традиционной и «общедоступной» для коллектива, это была определенная знаковая система в пределах национальной или региональной традиции.

3. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ НАРОДНЫХ КАЛЕНДАРНЫХ ОБРЯДОВЫХ ИГР

Ближайшими предшественниками развитой народной драмы и ее театральных представлений являются народные обрядовые и необрядовые игры, в которых явственно прослеживаются элементы не только драматизации, но и театрализации (костюмы, маски, грим). Эти явления изучались преимущественно этнографически, исследователей интересовало их происхождение, связь с трудовой деятельностью, трансформация под влиянием христианства, дальнейшие исторические судьбы. Состав и происхождение важнейших календарных обрядовых действ, общих у многих народов мира, исследовали крупные дореволюционные ученые А. Н. Веселовский, В. Ф. Миллер, Е. В. Аничков [1]. Советские ученые В. И. Чичеров и В. Я. Пропп выдвинули и обосновали теорию обусловленности календарных обрядов земледельческим трудом, выявили аграрную основу годового цикла народных праздников [2].

Драматическая и театральная стороны этих явлений не рассматривались специально, хотя неизменно подчеркивалась мысль о превращении обрядов в игры, об обусловленности некоторых народных драматических произведений формами обрядовых игр.

Так, В. И. Чичеров справедливо полагал, что некоторые бытовые сцены ряжения, возникшие на обрядовой почве, послужили материалом для народных сатирических пьес «Барин», «Маврух» и др.[3] Этой точки зрения придерживаются и историки театра, в том числе народного. Однако они в большинстве случаев представляют процесс превращения обрядовых действ в игры, а затем и театральные представления несколько односторонне, однолинейно, не учитывая возможности параллельного существования обрядовых действ (иногда с уже утраченным или стертым магическим смыслом) и внеобрядовых игр и представлений с отчетливо выраженной эстетической функцией, острой социальной направленностью[4]. Насколько безосновательно игнорирование театральных элементов народных обрядов и игр, настолько неверно и уравнивание их с развитой народной драмой и театром. Последнее было присуще ряду исследований, наиболее отчетливо это проявилось в работах В. Н. Харузиной, В. Н. Всеволодского-Гернгросса[5]. В. Д. Кузьмина также причисляет к народной драме, например, масленичное действо (встречу и проводы масленицы), свадьбу и т. д.[6] Большое значение для изучения народных театральных явлений имеет книга М. М. Бахтина, в которой рассматриваются карнавальные формы народной смеховой культуры европейского средневековья и устанавливаются важнейшие ее свойства как явления внеобрядового, мировоззренческого характера[7]. Разумеется, нельзя целиком переносить «схему» М. М. Бахтина на русскую действительность, однако чрезвычайно плодотворными оказались методологические принципы автора. В работах П. Г. Богатырева, Д. С. Лихачева, В. В. Иванова показано значение смеховой культуры и ее форм для русского фольклора, древнерусской литературы, празднеств и обычаев средневековой Руси и в более поздние времена[8].

Записи и наблюдения фольклористов и этнографов второй половины XIX — начала XX в., как и материалы экспедиций советского времени, выявляют сложные процессы, происходившие в народной театральной культуре, позволяют уточнить представления о характере драматизированных игр и сцен, как обрядовых, так и необрядовых, «карнавальных», наметить их различные типы, показать связь с развитой народной драмой. Все эти типы народных драматических действ — игры и народная драма —

были широко распространены в народном быту, как городском, так и деревенском, они постоянно взаимодействовали, видоизменялись, наполнялись новым содержанием, отражавшим новые события, явления, представления народной жизни.

Наиболее распространенным, массовым видом народных театрализованных игровых действ являются игры и сценки, разыгрываемые ряжеными. Ряжение — одно из любимых традиционных развлечений русского народа. Оно имеет глубокие обрядовые корни, его истории посвящена значительная научная литература. Мы рассмотрим игры и сценки, исполняемые ряжеными, в которых наиболее ярко проявились черты народного театрального искусства малых форм. Оставаясь до наших дней живым явлением народного театра, ряжение необыкновенно злободневно и современно.

Особенно подвижны тексты игр и сценок, имеющие часто импровизированный или полуимпровизированный характер. Наряду с более стабильными по сравнению с текстами персонажами и масками ряжения появились и новые персонажи — милиционер, командировочный и т. д.

Некоторые драматические действа были по данным второй половины XIX—начала XX в. довольно строго календарно приурочены. Они не оторвались от традиции обрядовых действ настолько, чтобы изменить тематику и приобрести исключительно эстетическую функцию, свойственную народной драме как искусству слова, эстетическому явлению. Однако это были уже не обрядовые по смыслу и духу игры. В этом круге зрелищ самым характерным у русских было святочное ряжение, прежде всего — козой, медведем, журавлем, конем.

Наиболее распространенным, в особенности в южнорусских губерниях, было ряжение козой. Вот как описывает собирательница облик, костюм и поведение пары ряженых — козы с хозяином.

«Парень закутывается с головой («штоп не узнали») в вывернутую шубу, вставив в рукава две палки, изображающие рога, — это «кызинка»; другой парень надевает вывернутую шубу и шапку, тоже вывернутую, да еще «горб из соломы подапхнет» — это «хозяин кызинки». Войдя в избу, «кызинка» бросается колоть девушек («а ужо девки!..»), которые с визгом бросаются от нее

прочь и «хоропютца» друг за друга. «Кызипка» пляшет, падает, валяется по полу. «Хозяин» объявляет, что она заболела: «Принесите водицы, надо ее сбрызнуть, — говорит он, — у ей живот заболел». «Збрызнеть — она подымаитца и скачит» [9].

Приведенное описание не оставляет сомнений в исконном обрядовом смысле ряжения, связанном с брачной и земледельческой символикой и сохранившемся в основных мотивах сцены: коза бодает девушек, затем заболевает и, сбрызнутая водой, оживает. То же можно сказать и о ряжении конем. Текст сцены не развит, он призван пояснить действия персонажей.

Однако образ коня часто дает толчок для присоединения к его исконному действию (колет девушек) бытовых действий — «продажи коня» и «лечения коня». Такое традиционное сочетание обрядовых и внеобрядовых мотивов описано у К. Завойко: «Два парня кладут на плечи две палки, связывают их (чтобы не разъезжались) и накрываются пологом. В передний угол полога набивают соломы и делают лошадиную голову, на которой рисуют углем глаза и нос; сюда же продевают ухват, который образует уши («где ухват — уши живут»). Лошади узду одевают, ширкунчики (звонки и бубенцы) навязывают на шею («где шея живет») и верхом на нее садится человек. Так въезжают в избу на беседу, причем лошадь двое ведут, так как она благует (скачет) шипко. Первый парень под пологом держит ухват и фыркает к девкам по-лошадиному. Свободные парни ловят девок и пихают по одной под полог — «девками кормят лошадь». Затем подходит покупатель: «Отдай, дядя, лошадь!» — «Купи!». Седок слезает и новый хозяин берет лошадь за повод; слезший торгуется с тем, который за повод лошадь взял, лошадь в это время повалится. Купец к седоку: «Надо, бат, вылечить ее, ты, бат, знаешь молитвы, — вылечи». Седок читает молитву (неприличнейшие стихи). Лошадь встает и новый хозяин уводит (Ветлужский у. Костромской губ.) [10].

Такое же сочетание магического и бытового в действиях и сопровождающем их драматическом тексте находим в описании Х. Ящуржинского «Рождественская интермедия» (коза) [11].

Кроме действ с козой и лошадью, бытовое развитие получили, как известно, и сцены с медведем. Медведь

в этих сценах ряженый, он уже выступает не как ритуальное животное, а как дрессированный зверь, передразнивает повадки баб, девушек, ребятишек и т. д. Часто медведь выступает в паре с козой: «В этой игре участвуют обыкновенно трое мужчин. Представляющий медведя наряжается в вывороченный тулуп, представляющий козу тоже надевает вывороченный тулуп и приделывает себе рога, а также бороду изо льна. Поводильщик надевает высокую крестьянскую шляпу и какую-нибудь сермягу. Вместо цепи употребляется веревка. Игра состоит из подражания настоящему поводильщику и животным» [12].

Сходное описание, относящееся к 1820—1832 гг., приводит А. А. Фенютин: «В числе ряженых был медведь; он по воле своего вожатого представлял все, к чему был научен; как маленькие мальчишки горох воровали и проч.» [13]

Иногда реплики вожатого были похожи на прибаутки раешника:

Вожатый

А ну-ка, Мишенька Иванец, родом казанец,
Не гнись дугой, как мешок тугой,
Развернись, встрепенись, добрым молодцам покажи,
Как маленькие ребята горошек воровали:
Где сухо, там брюхом, где мокро, там и на коленочках.

(*Медведь ползет на брюхе и затем идет на четвереньках.*)

Вожатый

А ну-ка, Мишенька Иванец...
Как теща про зятя блины пекла, а сама угорела?

(*Медведь делает соответствующие движения передними лапами, показывая этим, как теща пекла блины зятю, а потом наклоняет голову на бок, подпирает ее лапой, падает и катается по полу.*)

Вожатый

А ну-ка, Мишенька Иванец...
Как конные драгуны в поход ходили, ружья метали?

(*Вожатый подает медведю тот шест, который у него в руках, а медведь делает примерные манипуляции с этим шестом, как с ружьем. Затем, по команде вожатого «раз, два!» медведь марширует, идя на задних лапах, и играет на ходу ружьем.*)

А ну-ка, Мишенька Иванец...
А как прежде на барщину ходили?

(*Медведь идет нехотя, едва переступая с ноги на ногу, крайне медленно.*)

А как с барщины обратно шли?

(*Медведь быстро бежит.*) [14]

Помимо животных, к древнейшим образам ряжения принадлежат всевозможные страшилища: кикиморы, страшки, шиликуны и проч. По мнению исследователей, они когда-то олицетворяли враждебные человеку силы зимы, стужи, мрака, побеждаемые весной, светом. Эти образы с трудом подвергались бытовому переосмыслению. По описанию сцен, в которых они принимали участие, видно, что здесь элемент драматического действия и в особенности текста был минимален. Эти фигуры кривлялись, дрались, пугали. Уделом их стало озорство. Например: «В избу с криком, кривляньем, с корзинами снегу, перемешанного с сажей, вбежали кикиморы и принялись завывать, хлестать и парить вениками во все стороны, стараясь получше угостить грязным веником чужих ребят. Эти кикиморы были никто иной, как туземные ребята, одетые по-старушечьи во всевозможные лохмотья и тряпки, с горшком, накрытым тряпицею, заменявшим кокошник, на голове, чтобы как можно более походить на кикимор, т. е. ведьм» [15].

Редки случаи построения сценок с текстами вокруг этих образов.

Логика осмысления образов ряжения в позднейший период иногда приводит к христианскому мотиву изгнания «бесей», «чертовщины»: «Но самую соль удовольствия играющим доставляет представление черта: изображающий его, с красными глазами и губами, с длинными когтями, хвостом и рогами, весь обтянутый кожей, вбегает быстро в комнату, к страху глазеющих старух. В скором времени приходит одетый в рогожу и представляет собою попа, со словами «мир всем» и «дух вон» он кропит веником и кадит лаптем; после чего черт, как не терпящий каждения и кропления, с громким криком убегает, к немалому удовольствию присутствующих» [16].

Итак, игры и действия ряженых в облике животных или страшных существ не сопровождались развернутым словесным текстом. Наиболее развернутые и устойчивые ситуации в этой группе игр связаны с появлением и обыгрыванием бытовых персонажей (покупка и лечение коня, диалог деда и цыгана) или бытовым переосмыслением функций магических персонажей (медведя). Персонажи мифологического типа (страшилища, кикиморы) еще менее, чем животные, способны «обрасти» сколько-нибудь развернутым сюжетом и соответствующим словесным текстом. Примеры этого отчетливо выявлены в названных статьях Завойко, Соловьева, Пр-ского и др. Из них видно, что мифологические персонажи и животные играли магическую, устрашающую, и одновременно комическую роль. Причем последняя реализовалась исключительно за счет комизма внешнего облика, костюма и атрибутов в связи с их переосмыслением.

Большое место в календарных (святочных) играх ряженых занимало воспроизведение коллективных действий, имитирующее трудовые процессы или обрядовые действа. Часть их имеет позднее происхождение и будет рассмотрена нами отдельно. Однако исконные сюжеты были магическими и сохранили, хоть и туманно, такой характер до довольно позднего времени. Так, ряженые на святки изображали пахоту, причем настоящей старинной деревянной сохой «пахали» снег (Горьковская обл., 1962), резали, «кололи» быка, косили по снегу сено (там же). «Фофанцы приносят в избу снега. Приводят парня с сохой, который делает вид, что он конь, и пашут. Другой фофанец подгоняет коня различными окриками. Иногда припосят в избу на святочную вечеринку даже борону. По снегу сеют пепел. Фофанцы собирают маленьких ребятишек в деревне, привязывают им на шею колокольцы, которые привязывают на шею скоту, и гонят их, как будто стадо, на вечеринку. Ребята стараются звоном оглушить девок» [17].

Несомненно, что эти действия в прошлом имели магический характер воздействия на будущий урожай. Действия исполнялись мимически, без текста, иногда под пение непристойных (эротических) песен, что тоже имело обрядовый смысл.

Подобные сцены зафиксированы этнографами повсеместно на протяжении всего XIX и начала XX в.

Среди святочных игр ряженых, имитирующих обряды, прежде всего следует выделить шуточную свадьбу и «веселые» похороны.

Исконную приуроченность этих игр к святкам и их традиционный смысл хорошо вскрыли В. И. Чичеров и В. Я. Пропп [18].

Шуточные свадьбы и похороны были непосредственно связаны с играми и хороводами брачной и погребальной тематики и так же, как и празднование масленицы, имели две разновидности: уличных шествий и драматизированных игр в помещении. На этой основе возникали в дальнейшем целые маленькие сценки или пьесы («Маврух», «Пахомушкой»). Именно эти две темы (сюжета) позволили В. И. Чичерову говорить об обрядовом ряжении как источнике народных драм. Обычно в тех или иных условиях (на улице или дома) разыгрывался тот или иной эпизод свадьбы.

Иногда это было шуточное изображение венчания и свадебного поезда:

«Бывало в развоз устраивали ряженых. Устроят кибитку, в кибитку посадят ряженых — кого-нибудь из ребят — нарядят их в разную рвань. Одного мужчиной, другого женщиной и назовут их молодыми. На лошадь оденут штаны белые, украсят ее рогожей, к дуге навяжут колокольчиков, кутазов. Кто-нибудь сядет верхом на лошадь и начнут катать вдоль деревни. Много бывало смеху. Теперь же это редко делают. Просто на развоз съезжаются, покатаются и все» [19].

В избе чаще всего изображали обряд венчания. Записи отмечают сходную обстановку игры — выбор из числа присутствующих жениха и невесты, попа и дьякона. Жениха с невестой водят вокруг «налоя» (большой корзины, стула и т. д.) под пение пародийной молитвы. Иногда венчают несколько пар. «Когда всех перевенчают, ходят поп с дьяконом и поздравляют с законным браком и получают деньги» [20].

К сожалению, тексты этого действа почти всюду отсутствуют. Возможной причиной этого был их непристойный характер. Так, И. К. Копачевич отмечает: «Эта неприличная игра, сопровождаемая самыми откровенными циническими разговорами и шутками, происходит в присутствии детей-подростков, которые нередко сами, собравшись где-нибудь особо вместе, проделывают в под-

ражанпе старшим то же самое, до кутежа включительно»[21].

Некоторое представление о характере текстов дают записи М. М. Зимина 1920-х годов в Костромской губ. и материалы экспедиций МГУ.

При шуточном венчании поют:

Ты несвашка, не Машка,
Выдай свою дочку
За мово сыночка.
У мово-то сына
Трое (сени?) *
Шелком шиты,
Серебром покрыты и т. д.[22]

При выборе невесты поют:

Я не в Питер пошел,
Я не в Киев пошел,
Я не пенье ломать,
И не коренья драть,
Я невесту выбирать.
Которая невеста
Без белил девка бела,
Без румянсу румяна,
То невеста моя.

Так «женят» всех. Потом «теща» с «блинами». «Отец» с «вином». Это значит на тарелке вода (блины) и в стакане (вино). «Молодой» выпивает, «теща» руку в воде помочит и по щекам его — «Ешь!»[23].

Аналогична свадебной представленная в гораздо большем количестве вариантов «покойницкая игра», или шуточные, комические похороны.

В святочной «покойницкой игре» отчетливо выделяется четыре действия, четыре мотива: «отпевание» покойника, причитания или «оплакивание» его, «прощание» с ним и, наконец, «оживление» (вернее, «оживание»). Последнее, являющееся кульминацией, свидетельствует об исконной связи этой игры с обрядом умирающей и вос-

---

* Очевидно, сани.

кресающей растительности. Не всегда все четыре действия присутствуют в игре, даже по старым записям. Не все они, к сожалению, сопровождаются текстом.

Однако в имеющихся данных отчетливо выступают комические, сатирические возможности «обыгрывания», пародирования, заложенные в каждом из эпизодов. Проследим это на текстах. В XIX в. указания обычно или нейтральны, или объявляют виденное «кощунством» (как и «свадьбу»).

Есть свидетельства, что «похороны» устраивали одни девушки [24].

Подробное описание «похорон» приводит К. Завойко (из Ветлужского у. Костромской губ.).

««Мертвеца» кладут или на салазки, которые двое ребят везут в беседку, в избу к девкам, или на доску, которую несут несколько человек, с воем и плачем провожающих родителей, братьев и сестер. В избе мнимые родственники покойника зовут девок или просто волокут прикладываться к покойнику — в рыло целовать или даже в «шишку»» [25].

Материалы экспедиций МГУ содержат тексты пародийных отпеваний, причитаний и общих песнопений, сопровождавших покойницкую игру и являвшихся наиболее традиционной составной частью ее «драматургии». Записи дают возможность говорить о местных особенностях, местных версиях и вариантах текстов. Так, пародийное отпевание могло копировать только напев при полной несвязанности, «свободе» текста или давать шуточную интерпретацию текста заупокойной молитвы.

В д. Околодок Нюксеницкого р-на Архангельской обл. представлен текст, близкий молитве и по содержанию, однако с комическим оттенком.

«Несут человека четыре покойника, пятый священник с кадилом. И поет:

Помяни, господи,
Усопшего раба Ивана!

А те:

Алилуйя, алилуйя,
Царство небесное
Нашему Ивану
Светлое место
Без окошечек.

А поп опять:

Отче наш,
Иже еси на небеси,
Помяни, господи,
Раба божьего Ивана!

А потом, когда это все совершилось, происходит плаканье. Причитальщица причитывает, всяко насобирает»[26-27].

К сожалению, мы не располагаем такими полными записями, в которых был бы приведен текст всех действий. Очевидно, тексты пародийных причитаний, как наиболее импровизационные и, возможно, менее разборчивые на слух, записывались особенно редко.

В д. Якимовской Онежского р-на Архангельской обл. экспедициями МГУ записаны два варианта очевидно традиционного шуточного причитания в покойницкой игре. В отличие от других мест, где мнимый покойник никак не назывался или именовался Иваном, в этой деревне его устойчивое имя — Макар, Макарушка. Сама игра получила название «Макарушка носить».

«„Макарушка“ — ряженый на святках, покойник. Принесут в дом, положат, будто бы помер. Нарочно лохань прольют, причитать начнут:

Ой, Макарушка помер,
Да добречка с собой не носи.

И с кадилами ходили, попа изображали, и было тут чудес»[28]. И другой вариант:

«На святки Макарушка носят, покойника. Носят его по домам и поют и причитывают над ним. Принесут его в дом... На полу углей натычут. Заходят и причитают:

Ой, Макарушка помер,
Да добречка с собой не носи!

Тут кто што говорит. Грай такой поднимут. Тут и с кадилами ходили, и с ладапом. Вот уголья натолкут, натолкут от того. Было тут чуди, изъявляли всяко»[29].

Сравнительно немногие записи фиксируют оживание «покойника». Это говорит о том, что сама суть, магический смысл исчезли. Даже в описаниях оживания преобла-

дает момент не веселья (как было бы положено по обряду), а страха [30].

Аналогичен очерк М. М. Зимина «Святки в деревне» [31].

На Севере в Архангельской обл., где широко зафиксировано оживание покойника в покойницкой игре, записаны и пародийные молитвы с мотивом оживления, мнимой смерти.

«Один ходит, кадит. Кадило, вроде, настоящее. И поют:

Покойник, покойник,
Умер во вторник,
Стали кадить,
Он из-под савана глядит.

Покойник встает и бежит» [32].

В. Е. Гусев справедливо указывает на генетические связи русских святочных игр в покойника с древнеславянскими похоронными обрядами и культом предков, на постепенную утрату ими магической функции и превращение в собственно драматическое представление [33].

Некоторые из описанных нами драматизированных святочных игр повторялись и на масленицу (игра в свадьбу, например).

Но масленичные игры, как и следующие за ними семицкие и костромские, были связаны с праздничными обычаями, иногда локальными.

Так, во многих местностях на Севере и в Сибири существовал обычай масленичного шествия на корабле или лодке (очевидно, укоренившийся в начале XVIII в. вслед за знаменитыми петровскими карнавалами, прославлявшими морское могущество России), в центре которого помещалось чучело масленицы или восседал изображавший ее человек. На Псковщине И. К. Копаневич в начале века увидел следующее:

«На двух санях, связанных вместе, была помещена лодка, наполненная сеном и соломой. Посредине лодки было устроено чучело, одетое в старый тулуп, попошепные штаны; сверху чучело было покрыто старою дырявою шляпой. Позади этого чучела, изображавшего масленицу, на табурете сидел мужик с ведром водки и бочонком пива. Водка и пиво были куплены вскладчину всей деревней. В сани были запряжены четыре лошади. Лодку со всем, что на ней находилось, возили по деревне с пес-

пями, пляскою, игрой на гармониках и балалайках. Перед каждой избой сани останавливались и мужик, распоряжавшийся водкой и пивом, угощал толпу»[34].

Праздник масленицы сравнительно хорошо сохранился до начала XX в., он широко известен, неоднократно описан[35] и получил полное и достаточно всестороннее освещение в литературе, как с точки зрения самого обряда, так и сопровождающих его действий[36]. Текстам масленичных игр повезло значительно меньше. Имеются особые произведения, исполнявшиеся во время торжественного шествия масленицы — чтение «масленичных указов»[37] или «пачпортов», диалоги распорядителей шествия с публикой.

Но вряд ли можно относить эти шествия к народной драме, это скорее разновидность уличных масленичных игр с драматизированными эпизодами.

Драматизация была сильнее, а текст более развит в том случае, если масленицу изображал живой человек. Н. Е. Опчуков приводит запись, сделанную сибирским собирателем П. А. Городцовым в 1908 г. в д. Архамоново б. Тюменского у. Тобольской губ. Здесь есть определенная последовательность действия, сопровождаемого текстом, помимо общепринятого исполнения песен.

«Крестьянин Иван Федоров Сазонов изображал «госпожу честную масленицу», а его главный воевода был Никифор Андреевич Калинин. Оба были в одних рубахах, распоясанные и босые. Кто-нибудь, из публики спрашивал: «Гей, масленичка! А есть ли у тебя пачпорт?» И масленичка отвечала: «Есть у меня пачпорт!» И воевода Калинин начинал говорить:

В Картамышевской деревне,
Головской слободы
Жил Яковский блин,
Маркитан — господин...

(Далее сатирически описывается местный барышник, не пожелавший продать «свежину» соседям и погоревший на ярмарке. Это несчастье кажется ему бо́льшим, чем болезнь брата). ... Публика встречает этот «пачпорт масленицы» гомерическим хохотом и всеобщим ободрением. Масленку и ее клевретов угощают водкой самосадкой и домашним пивом.

А затем из среды зрителей опять раздаются голоса: «Ну-ко, масленка, распотешь честной народ да спой-ко старинку-песенку». И масленка с воеводой начинают петь такую старинку:

Князь Белогорский поехал в Москву...

... После этого масленка — Сазонов — начинает представлять народу, как масленка парится в бане. Для этого он раздевался до нага, брал веник, входил в бот-лодку и там парился на потеху публики» [38].

Очень сходны со святочными и масленичными играми, но гораздо менее известны игры, возникшие на основе давно исчезнувших из обихода обрядов похорон Ярилы и Костромы (семик, русальское заговенье).

По архивным материалам первой и даже второй половины XIX в. это были массовые действа, сопровождавшиеся, как и на масленицу, изготовлением чучел Ярилы и Ярилихи или Семика и Семичихи, Костромы, веселым шествием по деревне и уничтожением (потоплением или сжиганием их).

В изготовлении чучел и в исполняемых песнях довольно четко прослеживаются магические эротические черты [39].

В конце XIX—начале XX в. шествие с Ярилой становится детской забавой, сходной с колядованием. Вот как по описанию справлялся Семик в с. Станках Мстерской вол. Вязниковского у. Владимирской губ. Вначале участники празднества рубили в лесу березку. «... Придя затем в деревню, одна из девушек обряжается «семиком», в худую мужскую одёжу, с горбом на спине, и берет в руки помело, состоящее из метлы или веника. В то же время один из парней-подростков паряжается в женское платье и берет старое ведро и палку. Далее вся ватага ребятишек во главе с обряженными «Семиком и Семичихой», которые бьют палкой в худое ведро, а помелом разгоняют любопытных ребятишек, ходят под окпами домов и выпрашивают муку, крупу, масло, сметапу, яйца, сахар и проч.

Семик честно́й, семик ла́дужный,
Послал за винцом, на нем семь одеж,
Все шелковые, полушелковые;
Семику да семичихе — яичко!

Семик баню продает,
Семичиха не дает;
Стряпуха стряпала,
В тесте ложки спрятала.

Из собранных припасов к Троицыну дню приготовляют кушанье»[40].

Сходна с названной во многих местностях судьба самостоятельного обряда похорон Костромы, который еще в середине XIX в. был массовым действом, а в конце XIX—начале XX в. перешел почти повсеместно в разряд детских игр.[41]

Трансформированный в хороводное действо, игру, по оставшийся во взрослом репертуаре, прежний земледельческий обряд был обнаружен в с. Домашево и Дорожево Брянской обл. Анализу этого явления посвящены статья и книга Л. В. Кулаковского[42], который записал два варианта «Костромы». Так же как и в рассмотренных играх и хороводах, в «Костроме» к древней основе земледельческого обряда (изображение и пояснение всех этапов обработки льна, смерть Костромы, олицетворяющей костру, т. е. отходы от льна после получения прядева) присоединились бытовые комические эпизоды, определившие комедийную интерпретацию действа в целом.

К «заболевшей» Костроме привозили «фершала», затем «попа». Если в домашевском варианте бытовые персонажи не получили достаточного развития в действии и тексте, то в Дорожеве подробно обыгрывалось «заболевание» Костромы, объевшейся за праздничным обедом в честь окончания работы (изготовления холста). Возле заболевшей Костромы хлопочет невестка, собираясь ехать вначале за знахарем, а потом за «хвершалом» и попом. Эпизод с попом содержит покаяние и «отпущение грехов» Костромы, ее оживление и пляску.

«Древний обряд, контуры которого так отчетливо видны в домашевской «Костроме», здесь переработан в широко развернутую „хороводную комедию“»[43]. Точнее назвать «Кострому» календарной хороводной игрой, так как она приурочивалась обычно к весенним и летним календарным праздникам[44] и являла собой массовое действо с сохранением хоровода.

О давности этого процесса говорит тот факт, что повсеместно распространенные детские игры, по данным

Л. В. Кулаковского, восходят именно к комедийной переработке:

«Существовавшие в разных областях детские игры в «Кострому», судя по отдельным деталям этих игр, иногда ведут свое происхождение от комедийно-переосмысленного обряда» [45].

Кулаковский не совсем точен, противопоставляя «трагедийный характер» обряда веселой игре с элементами фарса. Известно, что фарсовые элементы присутствовали и в обряде, однако функция их была иной. Ритуальный смех по существу функционально отличен от комической разработки бытовых сцен. Главным изменением следует признать, на наш взгляд, «обытовление» мотивировок действий персонажей и общую установку игры на развлечение. Почему же все-таки «Кострома» игра, а не драма? И можно ли говорить о дальнейшей эволюции игры в драму? «Кострома» неоднократно ставилась на сцене и «обросла» различными атрибутами театрального действа, изначально ей не свойственными, — настоящими кроснами, едой и питьем, т. е. определенной разработкой мизансцен и сюжетным развитием. И все-таки действие осталось в ней преобладающим, «ведущим».

Важно следующее наблюдение собирателя: «Свободно, творчески варьируя реплики, отдельные действия, участницы «Костромы» играют ее с детской непринужденностью, играют для себя, как и для зрителей, часто втягивая их в игру. «Я, — вспоминала А. Васюкова, — когда ехала за попом (попа привозили верхом на палочке из соседней хаты. — *Л. К.*) всех по ногам хлестала» [46].

Обрядовый «костяк», о котором пишет Л. Кулаковский, определил закостенелость действия в его основном сюжетном развитии.

Народные календарные обрядовые игры подвергались жесточайшим гонениям церкви, которая запрещала рядиться, надевать маски — «личины», требовала для тех, кто рядился на святки, искупительного купания в освященной проруби — «иордани», угрожала божьей карой.

Несмотря на эти запреты, календарные игры широко бытовали в народе вплоть до XX в.[47]

4. ТЕАТРАЛЬНОСТЬ НАРОДНОЙ СВАДЬБЫ

Народная свадьба, как и народные календарные обряды, представляет собою сложный комплекс действий, исторически сложившийся в условиях патриархальной деревни и уходящий корнями в далекое прошлое. Она окончательно оформилась на основе экономических отношений, религиозно-магических представлений и эстетических воззрений народа, которые определили содержание обряда и его поэтическую и драматическую форму [1].

В свадебном обряде и сопровождающей его поэзии сосуществуют религиозно-магические (заклинательные), символические и драматические, игровые элементы. С течением времени многие из них подверглись переосмыслению, свадебная «игра» стала данью обычаю, приобрела характер красочно театрализованного зрелища, своеобразного спектакля.

Игровая сторона свадьбы состояла в определяемом традицией поведении ее участников, среди которых выделялись главные действующие лица — «свадебные чины» [2]: жених и невеста («князь» и «княгиня»), их родители, сваха, тысяцкий, дружка с помощниками, брат и подруги невесты. Распорядителями свадьбы были дружка со стороны жениха и сваха со стороны невесты. Требуемое обычаями проявление определенных чувств и совершение определенных действий (в том числе и магических, и символических) закрепили за каждым из действующих лиц своеобразное «амплуа». Это и придало свадьбе игровой, демонстрационный характер, позволило исследователям определить ее как своеобразное драматическое действо.

Игровой характер свадьбы проявляется в любом ее эпизоде и прослеживается на всем ее протяжении, поэтически и драматически оформляя взаимоотношения двух семей (а первоначально родов). В первых эпизодах (сватовство, сговор, рукобитье) активная роль принадлежит сватам и родителям, а также невесте. Сваты, как правило, приходили в дом под видом бродячих купцов или охотников и вели с родителями невесты иносказательный разговор о цели своего прихода: «У вас товар, у нас купец».

Невеста в любом случае должна была противиться родительскому решению выдать ее замуж, даже если,

как это все чаще случалось уже в конце XIX в., брак и не был для нее неожиданным или подневольным. Невеста обращалась к родителям с горькими причетами, просила их «не пропивать буйной головушки», а затем укоряла за то, что просватали ее «молодешеньку, зеленешеньку».

Исполнение на свадьбе причетов достигало большого эмоционально-психологического накала, отличалось глубоким драматизмом. «Тексты свадебных причитаний — это, собственно говоря, текст драмы, включающий и рассказ о действии и само действие, монологи и своеобразные диалогические сцены, — пишет исследовательница севернорусских причитаний Б. Ефименкова. — Свадебные плачи драматичны по своей природе, они предполагают большое количество участников, зрителей и слушателей, которым поясняется каждый мало-мальски важный момент игры» [3].

В записях корреспондентов П. В. Шейна, сделанных в XIX в., находим любопытные указания на своеобразные «актерские приемы» невесты.

«Идя замуж по собственному желанию и с большой охотою, трудно иметь такое множество слез, какое требуется; в таком случае стараются искусственно возбудить их, чтобы не подвергнуть себя пересудам, оговорам и насмешкам...» [4]

Для «возбуждения слез» девушки-невесты потихоньку натирают себе глаза луком [5]. Невеста и ее подружки — основные действующие лица на девишнике и ритуальной «бане», где звучали песни и причеты и совершались многочисленные действия, имевшие демонстрационно-игровой характер: снимание красоты, вынос елочки, проводы в баню, встреча из бани и т. д.

В северной свадьбе, наиболее насыщенной трагическими элементами, существовал обычай, по которому невеста, причитая, не только плакала, но и «хлесталась», т. е. бросалась с размаху на пол, лавку, в ноги родителям: «В некоторых местностях хлестание разрастается в целую драматическую сцену: невеста норовит удариться побольнее, для этого взбирается на лавку, на ступеньки лестницы, чтобы хлестнуться об пол с возвышения. Подруги же «стерегут» невесту, пытаясь удержать ее. Не имеет значения, если невеста рада предстоящему браку. Хлестание — неотъемлемая часть причета, оно так же обяза-

тельно для невесты, как и сам причет. В одной из деревень пожилая женщина рассказывает, что выходила замуж по любви и тем не менее хлесталась так, что перебила себе кисти обеих рук» [6].

Традиционно обставлялся торжественный приезд посажан за невестой, ее сборы к венцу и передача жениху. Первое место принадлежало здесь дружке и свахе, а также невестиному брату. Мастерство дружки, требующее хорошего знания обряда, свадебного этикета и текстов «приговоров», было очень почетным. В северных деревнях, например, в Заонежье, на Пинеге, дружки, как и плакальщицы, которые «слезили» невесту, были своеобразными профессионалами. Их специально приглашали на свадьбу не только для руководства ее ходом, но и для увеселения гостей. Дружки были виртуозами-импровизаторами, мастерами загадывать и отгадывать загадки, вести специальные диалоги.

Такими известными в Заонежье дружками были М. К. Рябинин, Н. И. Панов. Они получали плату за участие в свадьбе. А. К. Мореева сообщает, что речам и действиям дружки был присущ двойственный характер — одновременно серьезный и шуточный. Так, приезд дружки в качестве посла в дом невесты перед венчанием обставлялся серьезно и торжественно, а приговоры дружки на другой день после свадьбы были шуточными и сопровождались комическим действом — «битьем свахи» [7].

Образцы таких диалогов, представляющих в рамках свадьбы своеобразные драматические сцены, приводит П. В. Шейн.

«Дружка спрашивает у хозяина, а иногда у свахи: как бы на места садиться? Ему говорят, указывая на сидящего рядом с невестой «продавца мест» (брата ее), что он места продает и распоряжается этими делами. Дружка обращается к продавцу и говорит:

— Нельзя ли вам, добрый молодец, свое местечко уступить для жениха, а нас, добрых молодчиков, на места, за столы дубовые посадить?

— Я своего места даром не уступаю, а продать — продаю.

— Чем же ты, добрый молодец, торгуешь: лисицами или куницами? Или место княженецкое продаешь?

— Я торгую всем: лисицами, куницами и местом княженецким.

— Сколько же тебе надобно и чем берешь: золотой казной или чем иным? У нашего князя нареченного всего достаточно.

— Когда так, что я буду спрашивать, то и подавай, да мне отвечай.

— Изволь, молодец!

— Дай мне напочине рубликов семь, чтобы любо было всем!

— Изволь, обирай.

Дружка высыпает на блюдо, поставленное на столе, на которое и должен выкладывать выкуп за места.

— Давай мне, дружечка, что светлее солнца, краше неба звездного?

— Изволь принимать.

Дружка вынимает из-за пазухи образ — икону и подает...

— Давай мне, дружечка, сам наг, а рубашка в запазухе?

— Изволь припимать!

Дружка подает восковую свечу.

— Дай мне, дружечка, поле яровое, другое ржаное, а третье паренину.

— Изволь принимать.

Дружка подает хлеб, пирог и пряженцы.

— Дай мне, дружечка, море на пяти столбах в дремучих лесах.

— Изволь принимать.

Дружка подает пиво в жбане или ендове» [8].

Взаимообусловленность поведения разных действующих лиц свадьбы, наличие в ней неписаного своеобразного «сценария» подтверждается наблюдениями Б. Ефименковой, которая отмечает, что композиция групповых плачей определяется ходом драматической игры: «Если по неопытности или нетерпению поезжан, они сокращают, ломают установленную последовательность своих действий, девушкам приходится срочно сокращать причет, чтобы на лету подхватить нужный момент игры» [9].

Многочисленными ритуалами и игровыми эпизодами обставлялся второй день свадьбы. Молодых будили с шутками и прибаутками. Молодую заставляли мести сор и пух, подбрасывая туда деньги, которые надо было собрать, носить воду решетом, топить печь соломой и т. д. Иногда это превращалось в целые маленькие представления.

«Часов с 10-ти утра происходят в доме жениха свадебные игры и шутки...

«Умеет ли она прясть-то?» — подают молодухе гребень. Она влезает на стол, становит на нем гребень шиворот-навыворот и садится на гребенку, а вместо льну навертывает соломы и разбрасывает ее по избе. «Дура, дура», — раздаются крики.

Один из дружек наряжается теленком, которого молодуха должна поить молоком. Вместо молока подается шайка воды, молодуха начинает поить теленка, последний брыкается, выкидывает разные штуки. Гости хохочут, а молоко разливается по полу и выливается на теленка.

«Дура, дура молодуха-то! Где сват? Он сосватал, он и в ответе. Его надо наказывать, надо его пороть!»

Один из дружек наряжается палачом, обвивает вокруг своего туловища кнут, свитый из соломы. Все гости идут на улицу, куда с барабанным боем в заслон выводится сват для наказания кнутом. Впереди его несут скамейку, на которую он должен быть разложен. Скамейка ставится посреди улицы, а между тем сват вырывается и бежит, его ловят. Сват забирается на крышу, но его оттуда волокут к месту наказания... Отовсюду сбегаются смотрельники-глядельники. Это своего рода для них театральное представление» [10].

Ряжение во время свадебного пира и на второй день свадьбы имеет много разновидностей, служит разным целям и не всегда сопровождается созданием драматического театрализованного образа.

На свадьбах обычным является переодевание гостей в разные наряды. Цель его — придание свадьбе большей красочности, яркости, веселья, а также показ достатка семьи (как и в хороводах). Так, на свадьбе в д. Желтухино (Горьковская обл., 1961 г.) гостьи из числа родственниц невесты и жениха по нескольку раз меняли туалеты, появлялись в новых платьях то за столом, то в кругу пляшущих и поющих гостей. Обычным на свадьбе является и переряживание мужчин в женское платье и женщин в мужское, которое также не преследует целей создания определенного образа. В мае 1973 г. на «красную горку» мы наблюдали свадьбы в пригородных деревнях Саратова, расположенных на шоссе. Женщины, переодетые мужчинами, с подрисованными углем усами и бородками, оста-

навливали проезжающие машины, пели и плясали, требуя «выкупа» (какой прежде полагалось платить свадебному поезду).

Иной характер имеет приход ряженых на свадьбу с целью развлечь гостей, практикуемый в Тонкинском, Семеновском и других районах Заволжья, в Саратовской обл., Подмосковье. Здесь исполнители стремятся создать определенный образ и вовлекают присутствующих в игру, подобно тому как это бывает на святочных и масленичных вечеринках. Так, в д. Зиповьево Семеновского р-на Горьковской обл. мы познакомились с А. И. Токаревой, которую обычно приглашают на свадьбы в качестве ряженой. «Мать жениха пришла ко мне, просит: «Приди к нам, у нас гости сидят что-то скучные, не поют». Ну, я взяла граблевище, сделала вроде крючок, поплавок, пошла».

А. И. Токарева преображается в старика-рыболова, который рассказывает о своих похождениях, необыкновенной запруде у фермы, где ловятся громаднейшие щуки. Гости наперебой пытаются обличить его. Он сердится и хочет продемонстрировать здесь же свои способности, ловит за платье мать жениха и т. д. Другой раз Анна Ивановна изображает бродячего торговца — «мелошника» и с веселыми прибаутками сбывает гостям, превратившимся в покупателей, разные негодные вещи, подобранные ею «по-под лавкам». Деньги предназначаются молодым, а исполнительница получает угощение.

Но наибольшей степенью театрализации обладают образы ряжения, генетически связанные с содержанием и символикой свадебной игры. Здесь ряженые разыгрывают сценки, в основе которых лежит представление о традиционных образах и ситуациях свадебного обряда. Так, в одной из сцен невеста представляется пропавшей телушкой, которую ищут пастухи, в другой — возчик на лошади привозит на свадьбу горшки и вывозит черепки или сваху с дружкой, символически изображая конец свадьбы.

В третьей — появляется доктор, собирающийся «лечить» молодую, а заодно и гостей.

Однако в современных условиях разрушения свадебного обряда, постепенного забвения его символики и смысла, эти сценки-интермедии, вставленные в свадебную церемонию приобретают несколько иной смысл. Как и в свя-

точных играх ряженых, импровизированная сценка наполняется бытовым и даже современным злободневным содержанием, которое оказывается в центре и подчас совершенно заслоняет и подчиняет себе традиционный смысл образов и ситуаций. Это произошло, на наш взгляд, не без влияния святочного и масленичного ряжения, в свою очередь совершенно утратившего обрядовый смысл. Эти черты особенно ярко выражены в сценке прихода пастухов на свадьбу.

...Около дома появляются пастухи. Их роли исполняют женщины. Один пастух в холщовых штанах, рубахе навыпуск, рваной шапчонке. Сажей наведены усы и борода. Он играет на пастушеском барабане, изображаемом печной заслонкой (вместо доски) и двумя вилками (вместо палочек).

Второй пастух, тоже одетый в рваный (по-местному щеблястый) костюм, держит в руках старые вожжи. Лицо его закрыто марлей, обвязанной вокруг головы. Этот пастух ругает и бьет своего товарища, очевидно подпаска. Пастухи препираются между собой и обвиняют друг друга в недосмотре за телушкой. Телушка пропала не простая, а племенная, купленная председателем за большие деньги. — Она сколько тысяч стоит! — Зрители живо реагируют на острый диалог пастухов, выражая свое полное согласие с их оценкой положения дел и критикой.

— Эх, пропили телушку!

— Одумались, когда искать!

— Так и у нас пастухи колхозные напьются и стадо растеряют.

— Эх, им не то, что телушку, все стадо теперь не найти!

— Да все стадо у нас есть, а телушка пропала самая дорогая, что теперь от председателя-то будет!

Затем в плане свадебной символики даются приметы телушки, пастухи долго бегают по дому, найдя «телушку», требуют у жениха выкуп за нее, торгуются, когда их угощают вином: «Мы ее не за вино покупали, а за деньги».

Так же разыгрывается сценка с возчиком и лошадью. Их изображают две женщины. Возчик, как и пастух, в плохой одежде, лицо закрыто тюлевой завеской, в руках кнут. Лошадь в вывороченном тулупе, старой ушанке, тоже с закрытым лицом. Вместо хвоста — веревка. Воз-

чик зовет хозяев и требует, чтобы накормили и напоили голодную лошадь. Присутствующие сочувствуют. Лошадь показывает свой норов и нетерпение, возчик ее урезонивает.

Лошади и возчику выносят вино и угощение. Зрители кричат:

— А есть-то чего им?

— А в торбе наложено.

Одна из родственниц кормит лошадь свадебным пирогом-«доспехом». Затем на сани стелят платок, усаживают сваху и дружку и уезжают.

Такой же характер носит сценка доктора и больного.

... Появляются доктор и больной. Больной бросается на землю и начинает корчиться. Доктор в белом одеянии, сажей наведены усы и борода, в руках кошелка, полная лекарств, самоварная труба и палка. Старается осмотреть больного и поставить диагноз. Здесь, как и в предшествующих сценках, традиционная интермедийная ситуация народного театра — осмотр и лечение больного доктором — приобретает злободневный характер. Доктор применяет разные методы осмотра. Он «выслушивает» больного при помощи самоварной трубы, наставленной на живот, ставит градусник — палку, предупреждая:

— Осторожнее, новый градусник и по рецепту в аптеке не достанешь!

Выхватывая палку-градусник, кричит:

— Граждане, температура сорок.

— Что у него? — кричат зрители.

— Воспаление легких, туберкулез!

Доктор начинает «лечить» больного — поит каплями, делает уколы, ставит клизму. Меры эти не действуют.

— Все попробовал, ничего не помогает!

Ставит еще раз градусник.

— Ой, сорок один набежало, товарищи!

— Раз такое дело, вызывай скорую помощь. Требуй скорую помощь! — шумят зрители.

Доктор потащил больного за ноги, подоспела мать жениха:

— От чего вам лекарство? От сердца лечить? Стойте, я за лекарством пойду.

Подносят доктору и больному вина. Доктор и выздоровевший больной пускаются в пляс. В корзину ему суют пироги и кирпичи.

Доктор кричит:

— Градусник берегите, они дорогие, их трудно достать!

Исполнительская манера ряженых, так же как костюм, грим и маски, не отличаются от календарного, праздничного ряжения. Здесь то же сочетание условности и натурализма в создании внешнего облика. В действиях ряженых на свадьбе основное место занимает утрировка, пародийная манера, обыгрывание свадебной символики влечет за собой появление элементов эротизма в тексте и репликах. Однако в большинстве случаев наличие элементов эротизма не делает представление «непристойным», так как в поведении актеров и реакции зрителей нет стремления акцентировать эти моменты, подчеркнуть их сверх меры. Идущие из глубокой древности мотивы вытеснены злободневными, сатирическими. Так, чисто эстетическому переосмыслению подверглись эпизоды отпевания «красы» или «красоты», символически означавшие прощание с девичеством, эпизоды второго дня свадьбы, повсеместно сохранившиеся, например, в заволжских современных свадьбах — битье горшков, ломанье свадебных пирогов — кокур, продажа свадебного пирога, — которые раньше символизировали непорочность невесты.

Число основных действующих лиц свадьбы сократилось, изменились функции свахи и дружки, родителей. Иногда сваха и дружка вообще отсутствуют. Их роль — руководство ходом свадьбы — иногда выполняют зрители, родственники из пожилых.

Нам удалось присутствовать на свадьбе в д. Темта Горьковской обл. Молодожены не были привержены старым традициям. Но пожилые гости и зрители заставили их «разыграть» некоторые сцены — земные поклоны при получении даров, церемонию обноса гостей. Когда молодая приняла дары от свекра и свекрови со словами «спасибо тятя, спасибо мама» (как ее научили), все женщины, как по команде, вынули платки и прослезились.

Значит, даже и в неполном виде, свадьба продолжает оставаться зрелищем, в котором очень важны традиционные приемы разыгрывания и текст. Участники свадьбы, родные и приглашенные гости по-прежнему, как и в XIX в., зовутся «свадебщиками», а зрители — «глядельщиками».

Таким образом, драматические и театральные элементы проявляются в свадьбе двояко. Во-первых, в самом построении свадебного действа, как своеобразной драмы с определенной последовательностью эпизодов, определенным поведением действующих лиц, выявляющим их традиционные, типичные взаимоотношения, исполнением в определенный момент поэтических произведений, соответствующих диалогов, реплик и т. д.

Во-вторых, в наличии в свадьбе сцен ряженых, роли которых в основе своей связаны со свадебной символикой, но впоследствии приобрели черты злободневности, что сказалось прежде всего в импровизированном тексте.

По-прежнему на свадьбе присутствуют зрители, «глядельщики», воспринимающие ее как зрелище, иногда корректирующие ее ход.

5. НАРОДНЫЕ НЕОБРЯДОВЫЕ ДРАМАТИЧЕСКИЕ ИГРЫ И СЦЕНКИ

Среди народных драматических игр и сценок, известных по записям и свидетельствам XIX—начала XX в., имеется большое количество не связанных с обрядами по темам и образам или исконно обрядовых, но переосмысленных в бытовом плане. Популярнейшими фигурами такого рода действ, разыгрывавшихся ряжеными, стали барин, поп, супружеская пара, лекарь, торговец, цыган. Эти бытовые комические персонажи ряжения сыграли важную роль в развитии народной драмы, в первую очередь сатирических пьес. Большинство драматических сценок представляет собою диалоги семейно-бытовой или общественно-бытовой тематики. В них действует, как правило, пара персонажей: доктор и больной, цыган и мужик, муж и жена (старик и старуха), продавец и покупатель и т. д.

Тексты таких сценок были относительно устойчивыми, в них находили отражение многие стороны дореволюционной городской и сельской жизни.

Чаще всего ряженые изображали комические ситуации семейной жизни: ссоры супругов, «бабьи увертки», обычным поводом для комической ссоры было упрямство одного из супругов, его недогадливость. «Еще ходили двое,

старуха с Ермолаем. Ходили, шили сапоги, и у них было накладено много всего, со своей спивальней. Старуха и говорит: «Ермолай, не сошьешь ли мне сапоги? — «Не сошью!» — «А не сошьешь, так вот тебе!» И бьет его. Ссорятся при всех. Она его палкой лупит, хлопает и приговаривает»[1]. Иногда в диалогах на семейные темы обыгрывается возрастное или имущественное неравенство супругов (молодой — старый, бедный — богатый).

Распространена была сценка-диалог доктора и больного. Об ее популярности свидетельствует тот факт, что она, помимо самостоятельного бытования, включалась в пьесу «Царь Максимилиан», петрушечные и вертепные представления, свадебное ряжение. Сценка начиналась, как правило, с выходного монолога доктора, а иногда непосредственно с диалога:

— Ты кто?
— Я доктор-лекарь,
Из-под каменного моста
Черт-аптекарь,
Чирьи, болячки вылечиваю.
Ко мне приводят на ногах,
А увозят на санях.
Что у тебя болит, голова или виски?
— Виски.
— Сожать твои виски в тиски,
Голову сделать лепешкой,
Приложить иластурю немножко,
Рюмку водки поднести,
Да по затылку поленом оплести[2].

Широко распространены были сцепы торга или обмена конями между мужиком и цыганом. Они встречались и в ряжении, и в кукольном театре. Диалог между ними мог быть как прозаический[3], так и стихотворный с использованием таких приемов, как игра слов, метатеза, метафора.

Цыган

А еще я слыхал, что тебе лошадку надо,
А у меня-то есть.

Петрушка

Какие у тебя лошадки?

Цыган

Разные.

Петрушка

Что-о? Грязные?

Цыган

Да не грязные, а разные.

Петрушка

А какие, скажи?

Цыган

Первый конь есть чалый,
Который всегда головой качает.

Петрушка

А второй?

Цыган

А второй есть пегий,
Который никогда со двора не бегал.

Петрушка

А третий?

Цыган

Третий — гривочка густа,
Голова у него пуста,
Когда бежит — то дрожит,
Но когда под гору — станет или лежит,
То есть, батенька ты мой,
Когда станет во грязи,
То выпрягай, да и сам вези [4].

А вот как описывается сцена с цыганкой: «В другое время ряженые изображают собою цыганок, сбирающих сметану, куриные яйца, масло, крупу овсяную, употребляя при этом те приемы, какие употребляют цыганки для этой цели, как-то: гадание по руке... Все это сопровождается в высшей степени комически, так что от хохота не могут удержаться не только хозяева, но даже и самые маскированные» [5].

Обычным завершением таких сценок были битье или пляска. Многие сценки, разыгрывавшиеся ряжеными, требовали участия многих людей и строились как массовые действия. Они изображали трудовые процессы либо общественные действия. Наиболее характерными были сценки, изображавшие распространенные деревенские занятия, промыслы (изготовление набойчатых тканей, кузнечное дело, забой скота и т. д.). В этнографической литературе находим описания, подобные следующему: «Показались два парня в берестяных масках и с деревянными лопатками в руках. Они подходят то к одной, то к другой девице и спрашивают: «Сколь набить аршин набойки?» Девка говорит. Ряженый бьет ее по спине лопаткой столько раз, сколько она пожелала себе аршин набойки» [6]. Излюбленными были сцены торговли рыбой, лесом, мелочными товарами. В этом случае покупателями становились многие присутствующие.

Точно так же разыгрывалась сцена с кузнецом. По описаниям М. М. Зимина в Ковернинском крае (д. Чудово) в начале века игра происходила так: «На святках па вечеринку молодежи приходят несколько мужиков из своего селения с желанием получить от молодежи — парней на водку. Один из мужиков намазан сажей — и лицо, и руки. Ложится па лавку, ноги его связывают веревкой. Веревку перекидывают через брус полатей и поднимают потихонечку лежащего на лавке, при этом хлопают в ладоши и спрашивают парней, «чего им ковать?» Ну, кто-нибудь скажет: «Мне шило!» — «Ну, куда тебе шило, закажи лучше топор или еще что-нибудь!» — «А сколько будет стоить?» — «Шило гривенник, а топор рубль» — «Ну, куйте топор!» — и после дает рубль» [7].

Среди массовых сцен встречаются и изображения различных общественно-административных действий: ревизии, суда, рекрутского набора, церковной службы. В этих случаях юмористическое начало уступало место сатире. Так, пародию на церковную службу разыгрывали ряженые в Каргополье. Позже она была названа исполнителем «служба неграмотного попа».

Поп

Раз в страстную пятницу
Пришел к попадье молока хлебать,
А она меня сковородником.

Певчие

Неправда, батюшка,
Неправда, отец духовный,
Неправда твоя.

Поп

Пошел я с этой досады в лес,
Вырубил себе топорище
И заказал топор —
Не мал, не велик,
Семерым не поднять,
А мне в руки нечего взять.

Певчие

Неправда, батюшка,
Неправда, отец духовный,
Неправда твоя.

Поп

Нашел я крепкое дерево — крапиву,
Стал его рубить,
Сук мне попал в рожу,
И я упал в лужу.

Певчие

Неправда, батюшка,
Неправда, отец духовный,
Неправда твоя.

Поп

И прилетели ко мне три ангела:
Комар, пчела и муха,
Взяли меня за волоса
И потащили на небеса.
А там все не по-нашему:
Церковь блином покрыта,
А образа из пряников,
А я хам-хам,
Да все и поел.

Певчие

Неправда, батюшка,
Неправда, отец духовный,
Неправда твоя![8]

Одной из самых распространенных игр была игра «Барина водить», неоднократно зафиксированная на Севере[9]. Популярные ситуации барского суда, диалог барина и слуги, барина и старосты имели много вариантов в зависимости от местных условий. В деревнях Тамица и Нижмозеро игра начиналась с появления на вечеринке Коня, который объявлял о приходе барина. Барин принимал «просьбы» от «миряп»: «... Миряне жаловались барину на неполадки в селе, выкладывая явные и тайные дела... Подходят, кланяются в ноги жалобщики на девок (гуляет с другим, святочную «уточку» не подарила и т. д.). Барин решает дела»[10]. Виновных, на которых подана была просьба наказывали. Игра продолжалась до тех пор, пока находились желающие подавать просьбы. Барин здесь выступал как комическая фигура.

Сатирическими чертами обрисован барин в сценке «Воевода», о чем свидетельствует, прежде всего, его костюм: «В избу втаскивают при помощи веревок мужика, надевшего на себя такую массу разных одежд, что он из себя изображал какую-то безобразно толстую фигуру. На глаза у него надеты очки, сделанные из бумаги. Все время он пыхтит и кряхтит, будто бы от излишней толщины. Ввалившись в избу, он грузно садится на лавку, а перед ним почтительно становится мартышка-малиновая шишка... Вдруг приходит гонец и докладывает воеводе, что скончался отец его, воевода принимает эту весть довольно хладнокровно, приведя к нему тот резон, что «стар был — давно было пора умирать». Вслед за этим прибегает второй гонец и докладывает о смерти матери воеводы. И эта весть принимается также хладнокровно. Наконец, вбегает третий гонец с вестью, что умерла жена воеводы. С воеводой при этом от такого неприятного известия вдруг делается дурно, и он, рыдая, падает с лавки на пол. Окружающий воеводу народ при энергичном содействии адъютанта воеводы — мартышки-малиновой шишки — при помощи веревки стараются поднять воеводу с пола и посадить его обратно на лавку. Воевода, снова усевшись на лавку, начинает успокаиваться и, вынимая из кармана бу-

магу, начинает ее читать с толком, чувством и расстановкой... Содержание бумаги — сплошной набор самых ругательных и нецензурных слов, почему и привести их не представляется никакой возможности, ни интереса. В ответ на это окружающая публика громко хохочет... По окончании чтения воевода встает, и его выволакивают вон из избы, опять-таки при помощи веревки» [11].

Сюжет другой игры про барина имеет гораздо более широкое распространение. Оно объясняется, вероятно, давним и устойчивым включением этой игры-сценки в драмы «Царь Максимилиан» и «Лодка», а также бытованием сюжета в виде сказки, анекдота [12]. В игре, как и в сказке, происходит диалог барина и слуги, из которого выясняется, что барское хозяйство оскудело и запущено.

Собиратели второй половины XIX в. неизменно отмечали острый социальный смысл этой игры, указывая, как и при описании игры «Воевода», на «ругательный» характер народной сатиры. Так, А. Ф. Можаровский писал: «Этими стишками крестьянские дети в личностях сударя и его слуги Афоньки характеризуют нам некоторых бар и их слуг недавно минувших дней, дней, в которые царствовало крепостное право» [13]. Еще определеннее высказался нижегородский краевед Ф. О. Нефедов: «К числу самых любимых сцен, которые разыгрываются на святочных беседках, относится сцена под названием «Афонька-новый и барин голый». Это — диалог, который ведется между барином и его слугою, Афонькой, и есть не что иное, как сатира на старый помещичий быт. В ней изображается тип барина и его отношение к своим крестьянам, у которых хозяйство доведено до такой степени «совершенства», что хлеб в поле стоит «колос от колоса, не слыхать человечьего голоса», из рогатой скотины только «таракан да жужелица» и т. д. К сожалению, народная сатира по форме изложения так мало литературна, что делать из нее извлечения положительно неудобно» [14].

Собиратели отмечают игровой характер диалогов: барин «судит и рядит» всех желающих, назначает наказание плеткой, а иногда поцелуями [15], дает приказ парням ловить девушек [16].

Как святочная игра существовала в народном обиходе и драматическая сценка «Шлюпку спускать», родственная народной драме «Лодка». Одно из ранних свидетельств о ней, принадлежащее А. С. Грибоедову, содержит

такое описание: «... Молодые певцы присели на дерн и дружно грянули в ладоши, подражая мерным ударам весел, двое на ногах оставались: Атаман и Есаул. Былые времена! Как живо воскрешает вас в моей памяти эта народная игра...» [17] Почти в таком же виде бытовала эта игра и сто лет спустя в северных деревнях по Онеге и ее притокам. По многочисленным рассказам, собранным экспедициями МГУ в 1965 и 1966 гг., вырисовывается бытование святочной игры «шлюпку спускать». Переодетые мужчины входили в избу, где происходила вечеринка, усаживались на полу и запевали песню «Вниз по матушке по Волге».

Песня прерывалась, и в «лодке» происходил разговор атамана и есаула. Атаман спрашивал, что видно на воде, нет ли близко опасности, есаул отвечал ему. Затем пение возобновлялось. При словах «Приставайте-ко, ребята, ко крутому бережочку, ко Настасьину подворью» играющие вскакивали и начинали по очереди качать присутствующих. При этом пели или выкрикивали:

Ты наш хозяин,
Мы тебя любим,
Вечного друга век не забудем,
Много ли дашь на водку?

Иногда пели и другие песни об удалых разбойничках: «Из-за острова на стрежень», «Ты позволь, позволь, хозяин» (о «рыболовщичках» на сухом берегу). Таким образом, исполнение песни с последующим качанием присутствующих и составляло всю игру. Ее трудно считать инсценировкой песни, близкой игровым хороводам, как полагает В. Ю. Крупянская [18].

В хороводе разыгрывались отдельные части текста. Ядро же этой игры — диалог атамана и есаула — не было связано с сюжетом песни, исполнение которой было своеобразным фоном, звуковой декорацией, и содержало момент импровизации. Играющие были наряжены в костюмы, соответственно их «ролям»: красные рубахи, высокие шапки. Атаман и есаул выделялись пышностью вооружения. Это было характерным для святочного ряжения.

Рассмотренные выше драматизированные игры и сцены не являются в полном смысле народной драмой ни по тексту, ни по исполнению, однако они содержат в себе

1. Хоровод «Вдоль по морю». Лубок. 1896 г.
Фототека Государственного исторического музея

2. Приход ряженых на деревенские посиделки
Фототека Государственного исторического музея

3. Маски ряженых и святочная «звезда»
Государственный музей этнографии, г. Ленинград

←

4. Деталь костюма ряженых — голова кобылы
Государственный музей этнографии, г. Ленинград

→

↓

5. В Марьиной роще. Представление с медведем и козой
Лубок
Фототека Государственного исторического музея

6. Т. М. Малышев в роли Марса из драмы «Царь Максимилиан», д. Климово Уренского р-на Горьковской обл. 1962 г.
Фото Н. Шаговой.

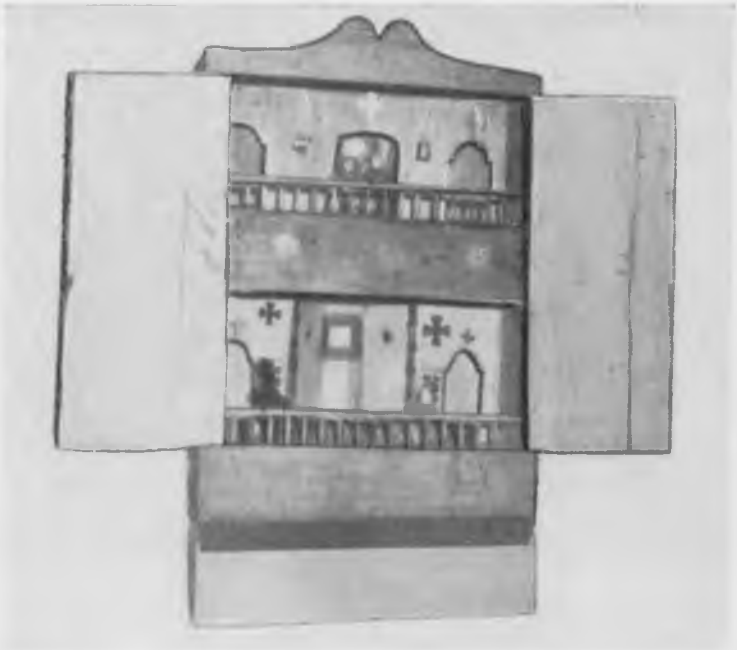
7. Ряженые «медведь и поводырь», д. Климово Уренского р-на Горьковской обл. 1960 г.
Фото А. Линденберга

8. Скоморохи. Фрески Софийского собора в Киеве. XI в.

9. Ряженые с медведем. Лубок
Фототека Государственного исторического музея

10. Куклы
Государственный музей этнографии, г. Ленинград

11. Двухэтажный вертеп
Государственный музей этнографии, г. Ленинград



12. Ярмарочный «дед» — раешник

Рисунок Н. Далькевича. Начало 80-х годов XIX в. Фототека государственного исторического музея

13. Масленица. Балаганы на Исаакиевской площади в Петербурге

Литография А. Мюнсбера. Из «Русского художественного листка» В. Ф. Тимма. 1858 г.
Фототека Государственного исторического музея

14. Выступление местного народного хора в доме культуры д. Целегора Мезенского р-на Архангельской обл. 1972 г.

Фото В. О. Попова

чрезвычайно существенные элементы, которые определили своеобразие народной драмы и театра. Игры и сценки ряженых специфичны по своим драматургическим особенностям, они отличаются определенным содержанием и формой. Как мы убедились, тематика календарных и бытовых действ отражала семейную и общественную жизнь народа в ее типичных ситуациях и конфликтах, она была злободневной. Не обладая развитыми сюжетами, игры и сцены были построены на определенных ситуациях, позволяющих охарактеризовать человеческие типы и отношения между людьми.

Наиболее органичный драматический компонент всякой игры — диалог, который является простейшей драматической формой, или монолог в том случае, если он подразумевает игровую реакцию окружающих, — не существует вне массовых действий. Эти действия в игре сюжетно не оформлены, ими может быть качание, битье присутствующих на вечеринке, обязательные поцелуи, завершающие пляски. Они присутствуют в описанных играх, включая и наиболее близкие драме «барина водить» и «шлюпку спускать». Другими словами, действия игры могут быть «шире» текста, не связаны с ним сюжетно. Наличие «равноправия» текста и действия, их сюжетно-композиционная слитность отличают от игр собственно народную драму.

Игры и сценки близки народной драме и по своему игровому, «театральному» воплощению, прежде всего по наличию и специфичности костюмов, грима, приемов действования в образе, а также по особому характеру общения исполнителей с публикой, зрителями.

Как обрядовые, так и необрядовые игры и сценки ряжения требуют от их исполнителей определенных данных. Конечно, искусство мимики, жеста, интонации, мастерство перевоплощения, т. е. «артистизм» необходимы и сказочнику, и участникам хороводов, однако «сценическая» жизнь персонажей ряжения многообразнее и ближе театральному искусству в его современном понимании, а точнее — является как бы квинтэссенцией этого искусства. Высказывания самих исполнителей свидетельствуют о понимании ими театральной природы ряжения. Нам неоднократно приходилось слышать, что «рядится не каждый, а кто плясать умеет, находчивый», «чудить любит», «шутить должен уметь». «Это не все умеют, это кто умеет притворяться, я так не умела, — поделилась с нами одна

из женщин с некоторой даже завистью. — А то пришла девчонка маленькая, а уже умеет». Словом, ряжение требует от исполнителя способности к костюмировке, перевоплощению и действованию в образе, словесной импровизации, пению и танцам. Поистине искусство сохраняет здесь свой изначальный синкретический характер.

Главное значение имеет при этом создание «маски», т. е. характерного внешнего облика персонажа, определяющего во многом его действия и текст «роли». Характерной особенностью костюма и всего облика ряженого является его условность. Само понятие «маски» применительно к явлениям русского народного театрального искусства XIX—начала XX в. несколько условно. Маски и грим используются исполнителями с двумя целями: для того, чтобы не быть узнанными, и для придания персонажу некоторых характерных черт (устрашающих, комических). «Маленько хоронились, чтоб не узнавали, узнают, так никакого интереса нет рядиться», — рассказывала нам И. Чистякова из д. Климово Горьковской обл. При маскировании употреблялись приемы завешивания («загораживания») лица и надевание покупной или самодельной маски. В русском народном театре количество масок из бумаги, картона, дерева или бересты невелико. Это либо очень древние по происхождению и способам изготовления самодельные маски животных, страшилищ, стариков (деревянные и берестяные), либо относительно поздние покупные — из бумаги, картона, папье-маше.

В основном в качестве маски применяется «завеска» («харюша») из белой материи — полотна, тюля, марли с прорезными отверстиями для глаз и рта: «Харюшу делают из полотна, нос и глаза вырезают, брови чернят или все лицо занавесят» (Е. Емельянова, д. Бушпево, Горьковская обл.). Такие маски встретились нам в Карелии, Архангельской обл. Большое распространение имеет гримировка. В качестве грима традиционно использовались уголь и сажа, свекла и клюква. Главная цель гримировки — создание комического эффекта: «Лица сажей мазали, котора усы и брови наведет, а котора всю харю намажет» (И. Чистякова, д. Климово, Горьковская обл.). Как дополнение к гриму применялись репяные или картофельные зубы («покойник», «старуха»), в рот брали морковку, чтобы изменить голос, за щеки — хлебный мякиш, чтобы изменить форму и выражение лица. Таким

образом, без маски и почти без грима обходилась замечательная исполнительница С. И. Опокина (д. Плесо, Архангельская обл.), изображая франтоватого старичка — «пенсионера». Значительно реже используется возрастной грим (седая изо льна борода старика, попа). Комической цели служат подложные горб, бюст, живот, сделанные из подушки, тряпья (барин, барыня, поп, старик и старуха, странник).

Костюм ряженых столь же условен, как и грим. Исполнители, даже если они и могут это сделать, не стремятся воссоздать в точности костюм изображаемого лица. В этом смысле отступлением от традиции являются «этнографические» костюмы таких персонажей, как цыганка, боярка (народный девичий наряд), что связано с поздними городскими влияниями. Основная роль в костюме отводится социально или профессионально значимой детали: шляпка «барыни», шляпа, очки и трость «барина», риза «попа», белое одеяние «врача» и т. д. Эта деталь является знаком, достаточным для опознавания персонажа зрителями, и, как правило, несет комедийную нагрузку [19]. «Раньше господами наряжались. Собирали разные тряпочки — поярче. Сюды (на грудь) плат цветистый, сюды (на поясницу) плат ... Найдем шапку, а к ней пришьем палочки, как рога, и набантим их. Или соломенную шляпу оденем» (М. И. Корешкова, д. Климово, Горьковская обл.).

«Попом рядились, борода изо льна, лев подделают. И попитки вместо ризы. Шляпу поповскую наденут, идет с кадилом: «Господи помилуй!» Кадило у попа — кринка, в нее наложат куриного помета, девки высунат его, и вот кадит. Все чихают, глаза ест, вонь» (У. Е. Думцева, д. Темта, Горьковская обл.).

Реквизит, являющийся как бы частью костюма, сочетает подлинные предметы и их условное «сниженное» изображение, что также создает комический эффект. Так, кадилом попа может быть кринка, лапоть, выдолбленная свекла, ребенком — кукла, полено. «Принадлежности» врача — самоварная труба для «прослушивания», палка — градусник, у «уполномоченного», «командировочного» настоящий портфель, набитый «документами» — листками старого календаря.

Другим важнейшим моментом сценического воплощения является сценическое действие. Оно для ряженых

важнее слова. Вся «соль» представления в естественном и вместе с тем эффектном появлении, выходе ряженых и мгновенном изображении чисто внешними средствами мимикой, жестом, движениями человеческого типа, а иногда и характера. Дальнейшее развитие действия и текст лишь кое-что уточняют и добавляют к этой характеристике. Особенностью сценок ряженых является то, что они происходят в доме или на улице, среди людей, которых можно назвать зрителями только отчасти. Они не только зрители, но и участники игры. И участниками их делают часто неожиданно пришедшие ряженые. Действие начинается и продолжается не в условно выделенном пространстве, на сцене, а в реальной избе, на деревенской улице. Исполнители искусно вводят своих вымышленных персонажей в реальную обстановку посиделок, вечеринки, т. е. делают их участниками реального торжества и тут же одновременно включают всех присутствующих в игру. Но это смешение плана никого не стесняет и не сбивает. В современном профессиональном театре непосредственное общение со зрительным залом часто дается актеру с трудом. Народный актер находится постоянно в прямом общении со зрителями. В сценах ряженых типичен начальный эпизод — приход на вечеринку, праздничное сборище врача, торговца, супругов и т. д. Они просто входят и здороваются, как очередные гости. И тут же присутствующие становятся покупателями, пациентами, судьями в споре. Правда, сейчас иногда ряженые понимают свою задачу упрощенно, как, впрочем, всегда в «культурном» ряжении, на балах-маскарадах и т. д. Они не только обходятся без текста, но иногда и без действия, без игры, заменяя раскрытие образа в действии проходом, пляской, пением. Как действуют ряженые во время представления? Естественно, что прежде всего они стремятся передать основное занятие и манеру поведения изображаемых персонажей. Причем в соответствии со спецификой изображения героя в фольклоре, в частности, в бытовой сатирической сказке, обычно выделяется одна черта облика или характера и преподносится заостренно, утрированно, в действии. Так, барин чрезмерно важничает, барыня «воображает» и кривляется, прохожие преувеличенно жалостно канючат о подаянии или ночлеге, поп старательно служит панихиду, супруги ссорятся по любому поводу, нищенка назойливо просит милостыню, уполно-

моченный и милиционер с величайшей дотошностью и тщательностью проверяют документы, доктор «во всеоружии науки» лечит, кузнец со знанием дела раздувает горн, а доярка доит корову, торговец старается всучить свой товар, цыгане торгуют, гадают, попрошайничают. При этом в комических диалогах всегда обнаруживается никчемность господ, хитрость прохожих и нищих, невежество или веселый нрав попа, сварливый и ревнивый характер супругов, жульничество мелкого торговца, неумелость кузнеца и доярки, ловкость рук и мошенничество цыган.

Эстетический эффект здесь достигается комической речью в сочетании с утрированием подмеченных в жизни профессиональных и возрастных движений и жестикуляции, иногда передразниванием известных присутствующим лиц, а главное — демонстрацией расхождения затраченных усилий и результатов труда.

Наиболее развернутый характер приобретают сценки, изображающие известный исполнителям трудовой процесс. Доскональное знакомство или хорошее владение той или иной профессией дает возможность шаржированно изобразить «мастерство» во всех деталях. Этот прием известен и в народных театрах других национальностей. «В ряде комических пьес и сценок, особенно изображавших трудовые процессы, преобладало действие, а не слово. Это являлось одним из важных принципов эстетической системы масхарабозов» [20]. Так детально разработана в ряжении комическая сцена осмотра доктором больного, клеймления леса, изображаемого девушками, забоя скота, ловли рыбы и т. д.

6. НАРОДНЫЕ САТИРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ

Помимо драматических игр, сцен, существовали пьесы, целиком основанные на фольклорной традиции. Основой для них послужили драматические игры семейно-бытовой и общественно-бытовой тематики. О тесной связи драматизированных игр и сцен с развитой народной драмой свидетельствует прежде всего общность их сюжетов и ситуаций, а в иных случаях и превращение наиболее популярных игр в драмы или введение их в драмы в виде отдельных сцен. Ближе всего соприкаса-

ются игры с бытовой сатирической драмой «Мнимый барин», «Барин и Афонька», «Маврух», «Пахомушкой».

Сатирическая пьеса «Барин» (Ончуков, № 6) представляет собою объединение нескольких сцен-эпизодов, каждая из которых по отдельности встречается в святочных играх ряженых (барский суд, покупка коня, закалывание быка). Однако в этой пьесе достаточно четко определяется общая идея, своеобразный стержень. Пьеса, сравнительно со сценками, обладает резкой антибарской направленностью. Этому способствует участие в каждой из сцен одного и того же персонажа — барина. Барский суд и расправа, покупка коня, быка и наравне со скотом «удивительных людей» проливает свет на отношение народа к угнетателям. Не во всех вариантах одинаково ощутима антибарская направленность. Так, в примечаниях к основному тексту сборника Ончукова приведен вариант из Пижмозера, в котором купчина продает барину удивительных людей «за две рюмки водки» [1]. Подтверждением того, что драма «Барин» имела когда-то более острое социальное звучание, являются более ранние свидетельства о представлениях, в частности, пересказ фарса «Как холопы из господ жир вытряхивают», сходный по сюжету с «Барином», который приводит Г. А. Мартемьянов [2].

В начале представления боярин принимает челобитчиков с посулами, которые просят его о «правде и милости». Боярин ругает их и гонит прочь. Челобитчики начинают тузить боярина, грозят его утопить. Затем появляются двое «лохмотников» и начинают гонять толстяка прутьями, со словами: «Добрые люди, посмотрите, как холопы из господ жир вытряхивают!» В следующей сцене выведен образ купца-грабителя. Купец считает «деньги» — камешки. Лохмотники набрасываются и на него, крича: «Делись с нами! Награбил с народу за гнилой товар!» Расправившись с боярином и купцом, добрые молодцы-лохмотники отправляются во царев кабак с песней «Ребятушки, праздник, праздник!»

Исследователь считал создателями этого произведения скоморохов и относил его к XVII в.[3]

Оставаясь излюбленным персонажем народных игр, сценок и пьес, образ барина претерпел своеобразную историческую эволюцию, связанные с ним сюжеты вобрали черты новой исторической действительности. В XIX в.

в драматическом творчестве народа, как и в сказках, получает широкое распространение фигура мнимого, т. е. обнищавшего, разорившегося барина, плохого хозяина, никчемного человека.

В пьесе «Мнимый барин» (Ончуков, № 8) трактирщик с иронической почтительностью зло издевается над промотавшим свое состояние барином, который «был в Италии, был и далее, был в Париже, был и ближе, таких цен не слыхал». Трактирщик заведомо знает, что у барина «в одном кармане вошь на аркане, в другом блоха на цепи. — «Ах, Мария Ивановна! Должно быть он в наш карман лазил!» — оскорбляется барин. Не сулит ему ничего хорошего и разговор с лакеем: барин узнает, что нет больше вина в поставе, а кони загублены. В следующей сцене происходит диалог барина и старосты, в котором сатирический обличительный элемент еще более усиливается. Староста обстоятельно рассказывает о состоянии поместья, пришедшего в полный упадок. Прибегая к приему оксиморона (сочетание противоположных понятий) и метатезы (перестановки частей фраз, несовпадающих по смыслу) народ создал меткие виртуозные сатирические характеристики «богатой» деревни, где мужики «с ножки на ножку попрыгивают», «у семи дворов один топор», где строят такие «большие» дома, что «собачки бежат, в окошечко глядят». Посев в барской деревне «норато большой» — «в полосу зерно, в борозду друго и посев весь», а урожай и того лучше — «колос от колоса — не слышно человеческого голосу». В полном запустении и барское хозяйство: усадьба сгорела, винные погреба и мельница разрушены. В заключении разговор принимает опасный для барина оборот, в нем звучат угрожающие ноты протеста:

Барин

Где ты по сие время шатался?

Староста

Я на вашей красной шлюпочке катался.

Барин

Видите ли: у барина петля на шее,
а он на красной шлюпочке катался,

Староста

Если бы была у вас, барин, петля на шее,
я взял бы тримбабули бом да и задавил бы.

Сходные сюжетно-композиционные особенности наличествуют и в вариантах пьесы [4], в них наблюдается определенное развитие действия, смена элементарных мизансцен. В пьесе по сравнению с игрой больше устойчивых «общих мест».

Другой популярной фигурой ряжения, попавшей в сатирическую пьесу, был поп. Кощунственная с точки зрения церкви народная пьеса «Маврух» подверглась суровым гонениям. Один из ее исполнителей, нижмозерский крестьянин Л. С. Бородин, рассказал в 1906 г. Н. Е. Опчукову, что это старинная игра. «Ее знали старики, но теперешняя молодежь едва ли знает, так как «Мавруха» нигде уже не играют. У них в селе «Мавруха» бросили играть с тех пор, как местный священник запретил играть, он сказал, что играющих в «Мавруха», в случае смерти их, он отпевать не будет, так как они уже отпеты в игре... А то «Маврух» привился было, бойко разыгрывался и очень всем нравился, гораздо больше «Царя Максимьяна» и «Барина», потому что выходил смешнее, а смешливость, кажется, главное условие успеха деревенской комедии» [5].

Неудивительно, что пьеса «Маврух» дошла до нас в единственном варианте, записанном Н. Е. Опчуковым (собиратель, к сожалению, ограничился единственной записью).

В «Маврухе» изображаются торжественные похороны, отпевание военного «Мавруха» (искажение имени Мальбрук), героя известной песни «Мальбрук в поход собрался». В соответствии со святочной игрой, покойник оживает:

Пришли хоронить,
Он из окошка глядит.

Отпевающий покойника поп вступает с ним в песенный диалог, называя его именем героя другой популярной песни — Сидором Карповичем («Государь ты мой, Сидор Карпович...»). Основную часть пьесы занимает пародийная служба, во время которой поп и дьякон читают «по

книге на церковный лад» комические куплеты, вроде следующих:

Муж по утру вставаст,
Глаза промочил,
У жены ись попросил,
А жена мужу отвечает:
«Экая непаедная скотина!
На работу не спешишь,
Только бьешься об еды!..» и т. д.

Мотивы службы в пьесе, как видим, повторяют мотивы игры «Служба неграмотного попа». Однако здесь служба — лишь составная часть пьесы, из которой мы узнаем, кого, почему и как хоронят.

В народной сатирической пьесе, близкой по тематике и сюжетам бытовой сатирической сказке, получило разработку и изображение комических персонажей из народной среды. Такова старинная игра-комедия «Пахомушкой», записанная в 1926 г. в Заонежье участниками комплексной экспедиции С. Писаревым и С. Сусловичем. К сожалению, мы располагаем только сводным вариантом, опубликованным в статье собирателей в 1927 г. В основе этой пьесы лежит популярная святочная игра в свадьбу, «разросшаяся» в пьесу. «По словам стариков, первоначально игра пародировала лишь свадебный обряд во всей полноте, а пародии на семейно-бытовые отношения не было»[6]. Собиратели отмечают только усложнение содержания игры, но не появление вследствие этого новой жанровой разновидности — сатирической пьесы.

Главный герой (Пахомушка) — отходник — был также популярной фигурой народных песен, частушек, бытовых сказок и святочных игр ряженых.

Вначале Пахомушка представляется глупым женихом, получающим при неоднократном сватовстве отказы с комической мотивировкой. Наконец, герой женится на Пахомихе. После сцен свадьбы, брачной ночи и испытаний молодой, разыгранных в пародийном плане (венчание вокруг пня и т. д.), Пахомушка собирается в дорогу, дает жене наказы и переправляется через озеро. Нанявшись работать пастухом, он садится на камень и поет частушку:

Черт возьми косые ноги,
Тятька отдал в пастухи.

Сел на камешки, заплакал:
— Куда тпрукушки ушли.

Пахомушка встречает прохожего человека, от которого узнает о неверности жены. Он отправляется домой, обнаруживает прижитого женой в его отсутствие ребенка и расправляется с женой. Каждый из названных эпизодов пьесы (их насчитывается одиннадцать) представляет собою как бы законченную сценку-ситуацию. Все вместе, путем «нанизывания», они создают определенный сюжет, в развитии которого ярко обрисовывается персона незадачливого Пахомушки. На протяжении пьесы «действие попеременно переносится из дома Пахомушки на улицу, в дома невест, в церковь, на озеро и на другой берег озера, — пишут авторы. — Такое преодоление пространства и времени характерно для большинства старинных и новых театров и объясняется их эпическим характером (драматизированный рассказ)»[7].

Таким образом, мы видим, что сатирические пьесы представляют собою новый тип драматического произведения, реализуемый уже в представлении, а не в игре. Они многосоставны, строятся как ряд последовательных эпизодов, в которых раскрывается и углубляется характеристика основных образов произведения. Действия персонажей равнозначны словесному тексту и приобретают элементы сценического характера — динамичные мизансцены, происходящие в условной обстановке и при отсутствии декораций, которые закрепляются в традиции, передаются исполнителями и отмечаются собирателями, как ремарки к тексту. Можно сказать, что малая сатирическая драма вырастает из драматизированных игр и сцен в результате их сюжетно-композиционного усложнения, появления общественно-значимого конфликта, более обстоятельной разработки характеров, а также большей закрепленности текстов, в которых появляются своеобразные «общие места».

Что касается исполнительских приемов, то они, основываясь на традициях народного исполнительства, приобретают черты «сценичности», пространственного решения в мизансценах.

7. НАРОДНАЯ ДРАМА «ЛОДКА»

Развернутые драматические произведения, народные пьесы «Лодка», «Царь Максимилиан», «Как француз Москву брал» возникли на стыке народных развлечений драматического характера и профессионального театра с его драматургией и сценическими приемами.

Народная драма «Лодка» принадлежит к числу популярнейших пьес народного репертуара. Она бытовала среди крестьян, фабричных, солдат, мастеровых по всей России. Широкое распространение пьесы на протяжении XIX—начала XX в. было обусловлено актуальностью ее содержания, пафосом свободолюбия и романтической поэтизацией «вольной» разбойничьей жизни. В основе ее лежит ситуация лирической песни «Вниз по матушке по Волге» (по Волге плывет лодка с удальцами, они пристают к подворью), кроме того, в нее вошли мотивы и образы разбойничьего фольклора и лубочных романов.

Драма «Лодка» превратилась в красочное и развернутое драматическое произведение с устойчивыми в устной традиции сюжетно-композиционной структурой и средствами создания образов, специфическими приемами «сценического» воплощения. Генезис и историю этого сюжета обстоятельно изучила В. Ю. Крупянская.

Время возникновения «Лодки» исследователи определяют по-разному. Наиболее распространенная датировка ее происхождения — конец XVIII в. В. Ю. Крупянская обосновывает эту точку зрения тем, что песня «Вниз по матушке по Волге», с текстом которой связана драма «Лодка», появилась во второй половине XVIII в. Одновременно исследовательница допускает существование уже в XVII в. сценки-диалога между атаманом и есаулом, являющейся одним из эпизодов драмы [1].

В. Н. Всеволодский-Гернгросс в своей книге выдвинул иную версию [2]. По его мнению, «Лодка» возникла как инсценировка разбойничьей песни более старой, чем песня «Вниз по матушке по Волге». Решающим в этом вопросе для В. Н. Всеволодского-Гернгросса явилось свидетельство иностранца Якова Рейтенфельса, посетившего Россию в 70-х годах XVII столетия. Уточняя перевод мемуаров Рейтенфельса, Всеволодский-Гернгросс считает его слова об излюбленных русскими играх в разбойников, относящимися именно к представлению драм о разбойниках, и

делает вывод о возникновении «Лодки» в предшествующие этому времени годы (ранее 1670-х годов). На наш взгляд, высказывание Якова Рейтенфельса, как и привлеченное автором свидетельство М. Харузина о быте казаков XVII—XVIII вв., не дают основания говорить о конкретном сюжете драмы, поскольку в них идет речь о ряжении и играх вообще, а также об обычаях казачьей «улицы».

Так или иначе, все дошедшие до нас тексты и свидетельства относятся самое раннее к началу XIX в. Одно из них принадлежит В. Ф. Крупянскому, прадеду В. Ю. Крупянской. Возвращаясь с войсками из Парижа, В. Ф. Крупянский вместе с полком был временно расквартирован в Екатеринославской губернии и попал на святки (1815 г.) к местному помещику, который решил развлечь своих гостей представлением дворни: «В одно мгновение... явились песенники с запевалами, свистками, трещотками, точно в каком-нибудь эскадроне или роте... Песенники составили картину, сели в лодку, запели «Вниз по матушке по Волге». Тут один краснобай из песенников отличился, играл роль разбойничьего атамана, удивительный был бы актер»[3]. Позже свидетелями подобных представлений были многие писатели, деятели культуры.

Анализ сюжетных типов драмы «Лодка» позволяет выделить, кроме драматической игры «шлюпку спускать», рассмотренной в предыдущем разделе, пьесы разной степени сложности. Сам состав пьес, традиционно объединяемых названием «Лодка» («семейство разбойничьих драм», как пишет В. Н. Всеволодский-Гернгросс), представляется нам неоднородным. Архивные разыскания позволили обнаружить и выделить из него группу поздних пьес разбойничьей тематики, не являющихся вариантами (редакциями, версиями) «Лодки», как это считалось до сих пор, на меньшем материале. Они будут рассмотрены отдельно. Все варианты собственно «Лодки» (а их насчитывается теперь более 50) распадаются на три группы, каждая из которых представляет собой особый сюжетно-композиционный тип.

Первую группу составляют тексты, в которых песня «Вниз по матушке по Волге» осложнена немногими фольклорными мотивами, в том числе популярной песней на слова Д. И. Садовникова «Из-за острова на стрежень», получившей в конце века фольклорное распространение,

ставшей повсеместно любимой песней народного репертуара.

Во вторую группу входят пьесы, в которых большое место занимают сцены разбойничьей жизни, развернутые за счет литературных и фольклорных поэтических реминисценций (песни, выдержки из литературных произведений).

К третьей группе (наиболее распространенной) принадлежат тексты с любовной коллизией в центре, опирающиеся во многом на традиции позднего лубочного романа о разбойниках.

Основная идея первой группы текстов (насчитывающей 11 вариантов) — прославление вольной разбойничьей жизни, утверждение постоянной опасности ее и необходимости возмездия угнетателям. Эта идея реализуется убедительнее всего в концовках вариантов, в некоторых из них звучит мотив угрозы барину[4]. Однако чаще всего пьесы этой группы кончаются появлением разбойников в их временном пристанище — Анютином (Настасьином) подворье. Иногда тексты осложняются песенным же мотивом гибели любовницы атамана («Из-за острова на стрежень»). Социальная острота присуща диалогам атамана и есаула, в которых речь идет о подстерегающих шайку опасностях.

Я сам знаю, что в воде черти,
В горах черви,
В лесу сучки,
В городах полицейские крючки,
Хочут нас, добрых молодцев, ловить,
В железо ковать,
И в каторжные работы отсылать.
Гляди же вернее.

Образы героев пьес этой группы раскрыты несколько схематично, в них есть доля условности, свойственной песенным характеристикам («добрый молодец» и «красная девица»).

Вторая группа вариантов, представленная шестью текстами, характеризуется более обстоятельным изображением разбойничьей жизни. В соответствии с общей романтической идейно-эмоциональной оценкой этой жизни драма обогащается эпизодами, которые создают атмосферу

напряженности, постоянных неожиданностей, острых ситуаций и вместе с тем проливают некоторый свет на предысторию, судьбы отдельных персонажей. Так, все варианты содержат эпизод появления в стане нового разбойника. Появление это всегда неожиданно и таинственно. Во «владениях» разбойников оказывается либо случайно забредший охотник, либо беглец, преследуемый властями, либо бродяга. Он рассказывает свою историю. Наиболее устойчивой в традиции оказалась ситуация, заимствованная создателями драмы из поэмы А. С. Пушкина «Братья-разбойники». Пришелец рассказывает о судьбе двух братьев: «Нас было двое, брат и я». Народу полюбилась романтическая и печальная история двух сирот, которых социальная несправедливость и семейные невзгоды толкнули на жестокий и опасный путь разбойничества. Нового разбойника торжественно принимают в шайку. Иногда переделанный монолог из пушкинской поэмы произносит атаман. Атаман на протяжении пьесы неоднократно произносит возвышенные и несколько туманные монологи, в которых устойчивые символические образы падающей звезды, злой осины знаменуют одиночество, чувство обреченности *.

Атаман (*входит*)

Смирно, заводская вольпица!
С неба звезда спала в круг —
Я, атаман, явился тут.
Раздайся, православные, пошире,
Дайте мне, доброму молодцу, поразгуляться,
Со своим названным братцем Есаулом повидаться.

или:

Атаман

Не шуми, осина злая,
Не мешай грибам цвести,
Ты осина-лес,
А я, добрый молодец, отделен от звезды и от небес.
Я атаман, а нахожусь здесь.

---

* В. Ю. Крупянская справедливо считает, что образ падающей звезды заимствован из романа «Черный гроб, или кровавая звезда».

Созданию романтической обстановки, соответствующего настроения способствуют песни, как фольклорного, так и литературного происхождения — «Нас немал кружок собрался», «Среди лесов дремучих» и др. Концовки этой группы текстов имеют более отчетливый социальный смысл. Атаман призывает к расправе с помещиком в духе стихийной крестьянской революционности: «Эй молодцы, жги, пали богатого помещика!».

Таким образом, варианты этой группы текстов включают, помимо фольклорных, литературные традиции в изображении разбойничества, что приводит к разработке сюжета в романтическом плане, созданию определенных сценических эффектов.

Третья группа текстов, насчитывающая 24 варианта, отличается обстоятельной разработкой любовной ситуации в духе лубочной разбойничьей литературы. Интерес здесь сосредоточен на взаимоотношениях атамана разбойничьей шайки и его прекрасной пленницы, девушки благородного происхождения. Появление девушки среди разбойников так же случайно, неожиданно, как и внезапно вспыхнувшая любовь к ней атамана. По наиболее «правильной» версии, идущей от книги, девицу берут в плен вместе с обозом купца, каретой путешественников. Однако в текстах эта мотивировка часто отсутствует, иногда подразумевается. Так, атаман требует привести девицу из дома, терема, тюремного замка, признается шайке, что полюбил «красотку», едет за ней на тройке, слышит ее голос и приказывает привести в лагерь. В некоторых вариантах ее приводит есаул, незнакомец-разбойник. Во всех вариантах атаман предлагает пленнице свою любовь, но она отвергает ее.

Атаман приказывает отвести пленницу в темницу, отдает в жены другим разбойникам (пьянице Приклонскому, старику-шуту) или убивает.

Введение женского персонажа еще более усложняет сюжет драмы, поскольку возникают новые коллизии: героиню разыскивают брат (братья), жених-офицер. Очень характерен для драмы эпизод неожиданного трагического узнавания, свойственный эпическим фольклорным сюжетам (былинам, балладам). Так, девушка оказывается сестрой атамана или (чаще) один из членов шайки, опустившийся пьяница (Приклонский, Козельский), по медальону или после расспросов узнает в ней свою дочь. Траги-

ческая развязка — смерть, ранение или убийство — присутствует почти в каждом тексте, она завершает и одновременно разряжает накал страстей и разрубает узел неразрешимых противоречий. Атаман убивает офицера, жениха пленницы, пришедшего спасти ее; Козельский, убедившись, что пленница — его дочь, закалывает ее или закалывается сам; пленница, безуспешно пытавшаяся подговорить часового бежать с нею, убивает его. В отдельных вариантах погибает сам атаман.

В пьесах этой группы более индивидуализированно изображаются другие разбойники. Они выступают в маленьких сценках, как правило, шуточных, с рассказами о своем времяпрепровождении, о получении добычи, с песнями (Каликатура, Бурла, еврей, казак и др.). Такие сценки имеют характер своеобразного дивертисмента. Иногда разбойники ропщут на атамана (мотив «нас на бабу променял») и даже вступают в заговор против него с участием есаула, Коршуна и т. д. Немаловажную роль играет при этом соперничество в любви атамана и есаула, атамана и Коршуна.

Обильные литературные заимствования (образов, ситуаций и мотивов) оказались усвоенными народной драмой органически, в духе народно-поэтических традиций. Они стали составной частью сюжетно-композиционной структуры драмы. Так, основные эпизоды пьесы троекратно повторяются (атаман трижды просит девушку согласиться принять его любовь, трижды предлагает ее в жены другим разбойникам). Трагическая развязка влечет за собой появление сцен с гробокопателем, стариком, похорон в традиционной фольклорной интерпретации — трагической (похороны атамана с песней «Среди лесов дремучих») или комической (пародийное отпевание и оживание умершего шута Приклонского).

Но яснее всего ассимиляция литературных мотивов фольклорной традицией проявляется в социальном осмыслении ситуаций, яркой социальной окраске персонажей, что было, в общем, несвойственно лубочной литературе о разбойниках, хотя она и имела в целом демократический характер.

В ряде текстов сценам в разбойничьем стане предшествует сцена в трактире, разговор барина (офицера) и слуги (старосты). Безусловно, здесь сказалось влияние сатирической драмы «Мнимый барин». Ситуация обостряется

тем, что барский слуга оказывается участником шайки разбойников. В драме четко прослеживаются противопоставления барина и слуги, девицы и атамана, защитников девицы и атамана как социальных антагонистов. Сама любовно-романтическая ситуация, таким образом, оказывается подчиненной социальному замыслу.

В сложных сюжетно-композиционных построениях вариантов третьей группы исполнение песни «Вниз по матушке по Волге» уже не имеет важного сюжетного значения, превращается в один из эпизодов, но она остается существенным элементом пьесы, определяющим ее идейное звучание.

8. НАРОДНАЯ ДРАМА «ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН»

Другая популярная народная драма «Царь Максимилиан», широко бытовавшая среди солдат, фабричных, крестьян, стала известна позже, чем «Лодка». Первые упоминания о ней появились в 1850-е годы, а тексты были опубликованы лишь в конце XIX в. Писатель И. С. Аксаков, служивший в Бендерах, описал в письме к родным свои впечатления об увиденном им в 1855 г. представлении «Царя Максимилиана»: «Вечером (25 декабря) явились ко мне артиллерийские солдаты с предложением мушкарада. Я их принял, мне любопытно было видеть солдатское представление. Явилось человек пятнадцать, очень порядочно костюмированных, эполеты и аксельбанты были превосходно сплетены из соломы. Представление заключалось в том, что царь Максимилиан думает думу с сенатором Думчевым, требует от сына своего Адольфа поклонения коммерческим богам; но сын Адольф отвечает: «О, мой родитель и повелитель, я ваши коммерческие боги топчу под ноги», остается христианином; его за это в тюрьму, куда он и удаляется при пении хора: «Я в пустыню удаляюсь от прекрасных здешних мест», наконец, его казнят, и призывают для лечения доктора с фельдшером... В виде эпизодов являлись и витязь Бармунл, и воин Аника, и какая-то «богиня», сражающаяся с Аникой в чистом поле, и Смерть с косой. Путаница страшная, и в то же время среди напыщенной

книжной речи целые тирады из песни, которые говорили воины Бармуил и Аника, умирая: «Ты скажи моей молодой жене» и проч. Наконец все покончилось общим мушкарадом, т. е. пляской или галопом всех действовавших лиц» [1].

Действительно, состав действующих лиц пьесы по сравнению с «Лодкой» пестр и разнороден. Тут и царь, и царевич с нерусскими именами Максимилиана и Адольфа, и придворная свита — рыцари с фельдмаршалом, скороходом, и посланцы далеких стран, и короли их — Черный Арап, Звездовоин, Змеюлан, Мамай. Фигурируют в пьесе и мифологические персонажи — бог войны Марс и богиня Венера, появляется даже Смерть с косой. А наряду с ними населяют драму и традиционные комические персонажи — старик и старуха, гробокопатели, доктор-лекарь, портной, кузнец.

В пьесе происходят драматические события — сын идет против отца-царя, тот, после угроз и увещеваний, казнит его, нападают на государство враги, скрещиваются сабли на рыцарских поединках. А вместе с тем доктор и фельдшер, гробокопатель и портной ведут комические и живо задевающие публику разговоры: «Актеры, очевидно, кого-то передразнивали. Между прочим, доктор спрашивает: сколько больных в госпитале? Фельдшер отвечает, что к такому-то числу больных состояло 155, что на белый свет выпущено пять, остальные 150 были отправлены для пополнения списков в небесную канцелярию... рецепт прописывается: солома с уксусом и т. д. У фельдшера орден «первой степени пьянства» [2].

Исследователей народной драмы долгое время занимал вопрос об источнике (или источниках) этой пьесы, времени ее происхождения. Дореволюционные исследователи относили происхождение драмы «Царь Максимилиан» к XVIII в. и видели в ее основе разные произведения: переводную светскую повесть, апокрифическое житие или «школьную» драму (П. О. Морозов, В. В. Каллаш, Б. В. Варнеке). Наряду с этим в науке было высказано предположение о том, что основой сюжета этой пьесы послужили политические события и столкновения Ивана Грозного и сына (Г. А. Мартемьянов, М. А. Рыбникова) или Петра I и царевича Алексея (И. Л. Щеглов-Леонтьев, Г. А. Мартемьянов, Н. Н. Виноградов). Однако дальнейшие разыскания опровергли этот вывод, хотя и было

признано, что политические намеки, аллюзии могли войти в отдельные варианты драмы.

История пьесы наиболее убедительно рассмотрена в работе П. Н. Беркова, который считает вероятным ее источником житие святого Димитрия, переработанное в школьную драму «Венец славопобедный царевичу Димитрию» (1704 г.) [3].

Однако окончательное оформление «Царя Максимилиана», как и «Лодки», произошло под воздействием нескольких видов источников. Традиции школьной драмы сочетались в ней с народными драматическими формами. Специфику этого процесса справедливо отметил П. Н. Берков: «Отличаясь большой и острой памятью, народные режиссёры, как и принципалы итальянской народной комедии масок, запоминали сюжет той или иной виденной ими в школьном или другом театре пьесы, иногда и большую часть ее текста и строили на этом материале свои драматические произведения» [4].

В основе драмы лежит конфликт царевича-христианина Адольфа с отцом, царем-язычником Максимилианом, принуждающим его изменить веру. Адольф отказывается подчиниться отцу, и тот приказывает заточить сына в темницу, посадить на хлеб и на воду. Трижды призывает Максимилиан Адольфа, но сын остается непреклонен, и царь приказывает казнить его. Этот конфликт был характерен для житийной литературы конца XVII—начала XVIII в. и нашел отражение во многих памятниках [5].

В народной драме этот конфликт осложнился и получил различное осмысление. На протяжении второй половины XIX—начала XX в. — времени наиболее активного бытования пьесы в народной среде — сложились три версии сюжета, по-разному объясняющие причину столкновения и неразрешимого противоречия между царем и его сыном.

Наибольшим количеством вариантов (31 текст) представлена первая версия, по которой Максимилиан преследует сына за его приверженность христианской вере. Существование и популярность этой версии объясняется русской исторической действительностью, политическими конфликтами, осложненными религиозной борьбой в эпоху Петра I, движением раскола, затронувшим широкие слои народа. Кроме того, борьба за веру могла

трактоваться и более широко как борьба за свои убеждения против деспотизма, тирании. Так или иначе сочувствие народа неизменно было на стороне стойкого царского сына, не прельстившегося никакими благами и оставшегося верным своим убеждениям. Драматическое действие строилось как постоянное нагнетание драматической ситуации (трижды царь взывает к сыну и грозит ему). Оно осложнялось мотивами заступничества за Адольфа посланцев разных стран, раскаяния и самоубийства палача, казнившего Адольфа, а главное — возмездия Максимилиану за содеянное зло. Царя или его главного защитника Анику-воина настигала Смерть, государство оказывалось завоеванным. В таком решении конфликта выражалось «мнение народное» о неизбежности наказания зла и насилия.

Еще более острой и злободневной, отвечающей свободолюбивым чаяниям народа, оказалась другая версия пьесы (21 текст). Ее появление обычно объясняют влиянием драмы «Лодка». Адольф оказывается участником или атаманом разбойничьей шайки. На вопрос отца:

— Где же ты по сие время скитался?

Адольф отвечает:

— В красной лодочке катался,

С разбойничками знался [6].

Конечно, было бы преувеличением считать Адольфа сознательным борцом за какие-то общественные идеалы. Его протест объясняется личными причинами, подчас носит стихийный, неосознанный характер. Рассказывая отцу о своей вольной жизни, он заявляет ему:

— Хотя попались бы и вы, и с вас бы голову сорвали, как маков цвет![7]

Доказательством того, что введение «разбойничьего» мотива было не механическим и повлекло за собой переоформление сюжета, создание новой версии, служит появление ряда сопутствующих мотивов, характерных для этой версии. Так, например, вводятся продолжительные поиски Адольфа скороходом, сопряженные с риском. Из его докладов царю узнаем, что Адольфа долго не могли разыскать, разыскав, не могли взять, так как «шайка велика», брали же силой — «Кровь прольем, Адольфу возьмем!» Арестованного Адольфа пытаются вырвать из темницы его сообщники. Все эти подробности, несомненно, вносили остроту в содержание пьесы, волновали воображение зри-

телей, в сознании которых действия Адольфа и его сообщников приобретали определенный вольнолюбивый смысл. Этому способствовала и иная манера разговора Адольфа с царем. Протест в форме непреклонного, прямого, но внешне почтительного ответа царю сменяется вызовом и издевкой.

В некоторых вариантах Адольф притворно соглашается с предложениями царя, а когда обрадованный Максимилиан призывает плясунов и песельников, Адольф заявляет: «Вот так надсмеялся!» или «Одумался, да опять в разбойничью шайку сунулся!»

В группе вариантов, составляющих третью версию, причиной раздора Адольфа и Максимилиана служит женитьба Максимилиана на «неверной» царице или отказ Адольфа жениться на невесте, выбранной для него отцом.

Мотив брака Максимилиана с «кумерической богиней» встречается и в первой и во второй версиях. Но он не является в них сюжетообразующим, определяющим конфликт. В текстах третьей версии (их насчитывается всего шесть) Адольф отвергает невесту, высмеивая ее внешность:

Я не желаю этой невесты взять.
У ней нос, как луковица,
Глаза, как пуговица [8].

Все варианты этой группы записаны только на Севере и, возможно, представляют какую-то локальную версию. В соответствии с народной традицией содержание драмы включает целый ряд батальных сцен — поединков Максимилиана или Аники с иноземными врагами, а также похвальбы героев (Аники, гусара и др.), которые имеют вид дивертисмента. Например, гусар рассказывает свою историю по пушкинскому тексту («Скребницей чистил он коня»).

«Пушкинское стихотворение вернулось в фольклор и было включено в некоторые варианты популярнейшего в русском народном театре представления «Царь Максимилиан», — писал П. Г. Богатырев. — Вместе с другими заимствованиями из литературы оно служит там для амплификации вставных эпизодов и принадлежит к номерам разнообразного дивертисмента, исполняемого героем этого эпизода, гусаром. Отчаянное хвастовство гу-

сара соответствует духу шутовской эстетики так же, как и юмористическое изображение чертовщины. Само собой разумеется, что тяготеющий к романтической иронии юмор Пушкина имеет мало общего с шутовскими фарсами «Царя Максимилиана», ассимилировавшими это стихотворение»[9]. Кроме сцены с гусаром, драма включает и другие комические фарсовые сцены, в которых выступают излюбленные персонажи народного театра — старик-гробокопатель, портной, доктор, поп. Гробокопатель хоронит Адольфа, доктор лечит «заболевшего» старика, портной шьет ему по приказу царя кафтан. Переплетение и взаимопроникновение комических и трагических мотивов составляет отличительную черту «Царя Максимилиана», так же как и «Лодки».

9. НАРОДНЫЕ ПЬЕСЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Кроме широко распространенных драм «Барин», «Лодка», «Царь Максимилиан», известных во множестве вариантов, в народном репертуаре существовали пьесы, представленные в науке единичными записями. Очевидно, они не были столь популярны, были достоянием лишь отдельных местностей, определенных коллективов и поэтому не попали в поле зрения собирателей. Анализ этих пьес показывает, что они, являясь переработками литературных произведений, оказались незакрепленными в устном бытовании. Однако это обстоятельство не лишает их признаков «фольклорности» и позволяет до известной степени вскрыть механизм образования драм на основе сочетания фольклорных и литературных традиций.

П. Г. Богатырев справедливо отмечал, что для фольклористики существенно не внефольклорное происхождение и бытие источников, а функция заимствования, отбор и трансформация заимствованного материала[1]. «На фоне иного поэтического окружения, иной традиции и другого отношения к художественным ценностям произведение интерпретируется по-новому, и даже тот формальный реквизит, который на первый взгляд как будто сохраняется при заимствовании, не должен рассматриваться как тождественный своему прообразу»[2].

Пьесы народного репертуара, не получившие закрепления и длительного бытования, представлены тремя тематическими группами: разбойничьи, историко-героические, бытовые драмы. Конечно, тематическое деление несколько условно, но принцип жанрового и сюжетного состава здесь не может быть применен в силу большой разнородности материала.

В. Ю. Крупянская отметила, что в «некоторых пьесах, относимых к сюжету «Лодка», песня, а с нею игра в «Лодку», совсем отсутствует»[3]. Она располагала двумя такими текстами и объясняла этот факт позднейшей деформацией текста. Между тем число пьес, в которых отсутствует мотив «Лодки», может быть увеличено до девяти. Они создавались по типу «Лодки», но представляют собою не версии ее, а самостоятельные сюжеты. Вновь найденные пьесы подтверждают положение В. Ю. Крупянской о первостепенном влиянии на устную драматическую традицию популярных разбойничьих романов конца XIX—начала XX в. «Черный гроб, или кровавая звезда», «Могила Марии, или притон под Москвой», «Ведьма и Черный ворон за Днепром», «Фра-дьявол, страшный атаман разбойников». Пьесы, обнаруженные нами в архиве ГЦТМ записаны в основном в 1890-е годы и выделяются не только по ориентации на определенный литературный источник, но и по способу построения сюжета. Большинство пьес имеет литературное оформление. В них обозначено место действия, указана обстановка (барская усадьба, деревня, трактир и т. д.), что, очевидно, было рассчитано на применение декораций.

В центре пьесы неизменно оказывается либо любовная интрига, либо конфликт внутри шайки разбойников. Однако по характеру разработки они отличаются от подобных ситуаций «Лодки».

Так, любовь атамана к девушке высшего сословия дается с предысторией, подробностями похищения, кровавой развязкой, местью жениха или брата. Столь же подробно обрисовываются разногласия разбойников, их планы перемещения в новые места, недовольство атаманом. Подробно изображаются и их жертвы. Так, в драме «Шайка разбойников, или Владимир Железный», записанной в Пензенской обл., действие начинается с монолога старика, наслышавшегося о разбойниках, промышляющих в округе, и томимого тяжелыми предчувствиями.

Драма «Атаман Фра-дьявол», обнаруженная в коллекции Поповых в Бахрушинском музее [4], представляет собою инсценировку одноименного лубочного романа. В ней содержатся сцены, изображающие помещичье семейство в ожидании приезда жениха, романтическое объяснение в любви молодого офицера и помещичьей дочки.

В день свадьбы дочку похищает влюбившийся в нее атаман, напавший с шайкой на усадьбу. Подоспевшие солдаты во главе с офицером освобождают пленницу.

В пересказе ярославского рабочего П. И. Киселева В. Ю. Крупянская записала драму «Могила Марии», основанную на лубочном романе того же названия. Из сложного по составу повествования были выбраны и инсценированы основные ситуации, связанные с темой разбойничества. Если в книге центральное место занимают взаимоотношения боярских детей Софьи и Владимира, осложненные внезапной любовью героя к «роковой» незнакомке Марии, то в драме интерес сосредоточен на любви атамана к прекрасной Марии, смерти ее в результате его измены, мести брата атаману.

Итак, можно видеть, что «принципалы» народной драмы оставались верны излюбленной теме разбойничества в ее народной интерпретации, предпочитали сюжеты с напряженными ситуациями, романтическими характерами, трагической развязкой. Героем пьес неизменно становился разбойник — человек из народа, поставленный волею судьбы в исключительные обстоятельства. Правда, нельзя не отметить, что пьесам иногда не хватало идейной четкости в оценке разбойничества, что, как отмечала В. Ю. Крупянская, было присуще и лубочной литературе конца XIX—начала XX в.[5]

Широкое привлечение ситуаций, взятых из лубочных романов, отчасти нарушило характерные для народной драмы принципы построения сюжета как непрерывно развивающегося действия, привело к их композиционному усложнению. В языке и стиле рассмотренных пьес заметно стремление к прозе или литературному стиху, что, как известно, несвойственно народной драме.

Эти обстоятельства, очевидно, требовали специальных условий для их постановки и не могли способствовать широкому бытованию пьес, а следовательно, дальнейшему процессу их ассимиляции в народном репертуаре.

Большой интерес представляет известная науке в единственной записи историко-героическая драма «Как француз Москву брал»[6]. Она была записана в 1919 г. в Саратовской обл. от бывшего солдата И. Е. Чуркина, принесшего ее с военной службы. И. Е. Чуркин, после возвращения с Кавказа, где он служил в 1876—1878 гг., организовал в своей деревне представление «Царя Максимилиана». Пьеса же «Как француз Москву брал» никогда не разыгрывалась на его родине. В пьесе рассказывается о том, как Наполеон тщетно уговаривает перейти на службу пленного русского генерала Потемкина, а затем приказывает казнить его. Сюжет пьесы имеет определенную историческую аналогию. Судьба князя Потемкина отчасти напоминает подвиг смоленского партизана П. И. Энгельгарда[7].

Ученых занимал вопрос о месте и времени возникновения пьесы. Первая ее исследовательница А. М. Акимова предположила, что пьеса была создана в солдатской среде значительно позже событий 1812 г., а возможно и в годы русско-турецкой войны[8]. Позже на основании разнообразных болгарских источников стало известно, что среди пьес, ставившихся в Болгарии в 1870-х годах, т. е. накануне и вскоре после освобождения Болгарии от турецкого ига, была переводная трагедия «Смертьта на княза Потемкина която се случила на 1812 г., когато френците нападнаха на Русия» (1872 г.). Пьеса имела в эти годы сильное патриотическое звучание. Впервые ее проанализировал К. Н. Державин в своей книге «Болгарский театр».

К. Н. Державин предположил, что автором ее был сам переводчик, известный болгарский просветитель А. П. Шопов[9]. Народная драма «Как француз Москву брал» во многом чрезвычайно близка тексту болгарской пьесы. В ней иногда почти буквально повторяются отдельные реплики, целые монологи Наполеона и Потемкина. Сохраняется общая последовательность действия, развязка — трагическая гибель героя, который предпочел смерть измене Родине. Однако вся пьеса выдержана в «высоких» героически-приподнятых тонах, в ней отсутствуют комические эпизоды и стиль, свойственные русской народной драме.

Интересные библиографические разыскания предпринял П. Н. Берков. Ему не только удалось разыскать

в Афинской национальной библиотеке греческий оригинал перевода А. П. Шопова, но и установить по нему, что эта поистине загадочная пьеса была, как значится на титуле книги, написана по-немецки, переведена на русский язык, а с русского на греческий Федором Вальяно, полковником греческой инженерной части, когда-то учившимся в России. По обычаям того времени (1850 г.) автор, очевидно дилетант, не счел необходимым точно указать на источник перевода. Разыскания П. Н. Беркова в этом направлении также не дали результатов. Ни на русском, ни на немецком языках такой пьесы обнаружить не удалось. Однако и авторство Ф. Вальяно было небезосновательно отвергнуто [10]. Оставалось предположить, что источником для Ф. Вальяно послужила русская народная драма о французском нашествии в одной из ее ранних, не дошедших до нас редакций.

Однако, чтобы обосновать это предположение, П. Н. Беркову пришлось допустить мысль о том, что Ф. Вальяно проделал операцию «облагораживания» известного ему текста, устранив характерные для русского народного театра комические персонажи и столь свойственное драмам комическое начало. На наш взгляд, сделать это трудно. С точки зрения обработки текста в соответствии с общей тенденцией «усвоения» происходит, наоборот, преобразование его в произведение, соответствующее народной эстетике, сочетающей трагическое и комическое начала. К тому же трудно предположить, что в 1830-е годы в руках Вальяно оказался список подлинной народной драмы, из которой он сделал свою пьесу.

Вернее всего дело обстояло таким образом. В руки Ф. Вальяно могла попасть какая-то не дошедшая до нас патриотическая пьеса, сочиненная на основе многочисленных слухов, толков, рассказов или даже прозаическое произведение, по следам которых возникли позже лубочные повести; список их приводит Берков [11].

Что же касается единственного известного нам текста драмы «Как француз Москву брал», то скорее всего он является переделкой шоповской пьесы, усвоенной русскими солдатами во время их пребывания в Болгарии (а не чтения книги А. П. Шопова, попавшей на Кавказ, как предполагает П. Н. Берков).

Подтверждением этому служат работы о деятельности «читалищ», при которых были театральные кружки, ме-

муары болгарских деятелей культуры. В этих изданиях рассказывается о постановках пьесы «Смерть князя Потемкина» в тех местах, где стояли русские войска, освобождавшие Болгарию. Болгарский театровед Ст. Каракостов в своей книге упоминает о постановке пьесы «Смерть князя Потемкина» в 1870-х годах любительскими коллективами в Плевене, Русе, Трявне, Пазарджике [12]. К его данным можно добавить воспоминания актера Т. Тапева о том, как в 1890-е годы, будучи пятнадцатилетним пареньком, он видел в Старой Загоре выступление бродячей труппы, в репертуар которой входил «Князь Потемкин» [13].

Устная пьеса в отличие от письменной содержит черты, близкие «Царю Максимилиану». Высокий патриотический пафос, обличение деспотизма и жестокости Наполеона сочетается в ней со свойственными народной драме фарсовыми, комическими эпизодами и ситуациями. В частности, концовка ее, известная по лубку, такова: старуха гонится за убегающим Наполеоном с вилами и кричит:

— Я сичас, возьму вилы и дам ему в бок три дыры!

К бытовым народным пьесам, известным в единичной записи, принадлежит опубликованная Н. Е. Ончуковым драма «Параша». И. К. Герасимов, сообщивший ее собирателю, рассказал, что игралась она в онежской деревне Тамица, а до этого на лесопильном заводе в г. Кеми. Источник этой драмы — пьеса «Ямщики» известного водевилиста и актера Л. Г. Григорьева — был установлен еще в дореволюционные годы Б. В. Варнеке [14]. Автор сопоставляет ончуковский текст и текст Григорьева, опубликованный в сборнике «Народный театр» (1875 г.).

В традициях науки своего времени Варнеке склонен видеть в народной драме «Параша» не только «отпадение того, что было нарочно приписано народу, и сохранение того, что было верно подмечено в народной жизни и свободно от всякой фальши» [15], но и некое упрощение, схематизацию, как бы «ухудшение» источника. Между тем «Параше» свойственны как раз те черты, которые и в идейном, и в художественном отношении присущи народной драме. Горькая доля ямщика, зависящего от произвола смотрителей, подгулявших купчиков-седоков, невозможность жениться на любимой девушке трогали сердца исполнителей и зрителей. Вместо растянутых и

слащавых сцен григорьевской пьесы, в которых зрителям преподносились то пылкое изъявление «патриотических» чувств, то жеманные любовные объяснения, в драме возобладали динамичные ситуации и короткие диалоги. Однако благополучное решение каждой из драматических коллизий пьесы (отыскиваются деньги, в похищении которых обвинили героя, он женится на любимой девушке), отсутствие излюбленных форм комизма, очевидно, не дали возможности пьесе удержаться в репертуаре.

Таким образом, в фольклорном драматическом репертуаре существовала группа пьес, отличавшихся в большей или меньшей степени от «городской» драмы, представленная в большинстве случаев единичными записями. П. Г. Богатырев отметил этот процесс применительно к чешским и словацким пьесам. Он писал: «Попав в народ, городские пьесы обычно изменялись по линии все большего и большего приближения к фольклору и удаления от городской, литературной и театральной традиции. Однако развитие некоторых драм делало как бы кривую, то приближаясь к фольклору, то отступая от него и приближаясь к литературной и театральной традиции города» [16]. Так же как и в Чехословакии, в России в конце XIX—начале XX в. постановки народных пьес проходили при участии сельской интеллигенции, которая «прививала» исполнителям элементы профессионального театра (декорации, членение на акты и т. д.).

10. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОЙ ДРАМЫ

Вопросы идейно-художественной специфики русской народной драмы до настоящего времени остаются недостаточно изученными. Дореволюционные исследователи занимались в основном иным кругом вопросов, считали тексты народных драматических произведений художественно неполноценными, часто определяли их как «бессвязную смесь» разных стилевых элементов, возникшую по «произволу исполнителей». Они не усматривали в драме определенных сюжетно-композиционных и образно-стилевых закономерностей, существующих в ней, как

и в фольклоре в целом, в рамках фольклорной традиции.

Так, А. И. Котляревский писал: «Не лишены эти произведения и внешней поэтической формы, и своего рода юмора, но это не вольная речь и не меткий юмор простолюдина, а тепличная плоская фраза человека, успевшего вполне войти в нравы и интересы фабрики или казармы» [1].

В. Каллаш также считал язык народной драмы «обнародившимся» книжным, а носителями его — скоморохов, калик перехожих, «мандрованных дьяков» и странствующих школяров, обитателей «шпиталей и монастырских богаделен». «Эта по преимуществу «бродячая Русь» не потеряла еще народного облика и вкусила кой-что от книжной премудрости. Через эту среду опускается и «народнеет»... рождественская драма; она является крестным отцом Вертепа и «Петрушки» — и, может быть, знаменитого «Максимилиана» [2].

Что касается фольклорных традиций, то автор видит в драме мелькание черт духовных стихов, былин, сказок, наличие отдельных устойчивых приемов народно-поэтической техники, разные виды ретардации, определенность формул [3].

Р. М. Волков, внимательно изучивший состав пьесы «Царь Максимилиан», намечает членение «основного сюжета» на эпизоды (выходной монолог царя, приказ сыну отречься от богов, заключение его в темницу, прощание и казнь Адольфа, погребение его гробокопателями) и выделяет некоторые типические формулы, которые прикрепляются к определенным сходным эпизодам: прощание, захоронение [4].

Лишь в советской науке «репутация» этого жанра была восстановлена, к нему стали подходить с принципиально иных позиций, не сопоставляя народные драмы с произведениями профессиональной драматургии, но показывая их глубокое своеобразие.

Серьезную разработку вопросы идейно-художественной специфики русской народной драмы получили в работах П. Г. Богатырева и В. Ю. Крупянской.

В. Ю. Крупянская на анализе «Лодки» убедительно показала, что это народное драматическое произведение является «одним из ярчайших примеров художественного претворения разнородных по своему происхождению элементов в единое, художественно целостное произведе-

ние, развивающееся по законам народной эстетики, соответственно специфическим особенностям своего жанра» [5].

В. Ю. Крупянская рассматривает соотношение традиции и импровизации в «Лодке» и приходит к выводу, что момент прямой импровизации в такой пьесе, как «Лодка», сравнительно невелик. Изменяемость текста часто определялась составом публики, ее реакцией на представление. Автор рассматривает также соотношение трагического и комического начал и приходит к выводу, что они сменяют друг друга (причем комическое выступает часто как пародия на серьезную сцену) или совмещаются в одном и том же персонаже, образе (Приклонский, гробокопатель). В главе, посвященной анализу стиля, В. Ю. Крупянская показывает двойственный характер стиля, объединение в нем народного и литературного начал, а также влияние на стилевое оформление «Лодки» ранее сформировавшейся драмы «Царь Максимилиан».

В. Ю. Крупянская считает основной стилевой формой драмы раешник, ритмизованную прозу с введенными в нее рифмами (смежными, по преимуществу парными) «с установкой на реализм». «В этой сугубо реалистической языковой стихии растворяются занесенные под влиянием литературных источников элементы романтизма, как стилевой формы» [6].

В предыдущих главах, посвященных анализу драматизированных игр и сюжетов народных сатирических и героических пьес, было выявлено отличие развернутой драмы как жанровой разновидности народного драматического искусства от драматической игры, сценки.

Выдвижение на первый план эстетической функции повлекло за собой появление общественно значимых конфликтов, которые отвечали духу времени, духу народной жизни и этим отличались от бытовых и как бы «вневременных» ситуаций драматических игр. Латвийский фольклорист-хореограф Х. Суна писал о том, что «бесконфликтные» жанры латвийских хороводов и игр не «перерастают в драму» [7]. Образы русской народной драмы, так же как и образы произведений других жанров фольклора, создавались в соответствии с народными этическими и эстетическими представлениями.

В народной драме при помощи искусства слова достигается раскрытие определенного содержания, идейный замысел приобретает осознанный характер, реализуется

в устойчивых сюжетах. Рассмотренные сюжеты народных драм при всей их немногочисленности отличаются разнообразием типов, версий в соответствии с сюжетно-композиционными особенностями и характером конфликта.

Трудность изучения композиционных форм и приемов народной драмы заключается в том, что, как уже указывалось, существует очень мало визуальных и просто точных записей. Собиратели, записывая от людей, пересказывавших тексты, допускали произвольное членение на действия, сцены, явления, ориентируясь на профессиональную пьесу. Верное членение, соответствующее природе народной драмы, находим лишь в записях и публикациях П. Е. Ончукова и Н. Н. Виноградова. Действие в народной драме развивается непрерывно. Наиболее показательным композиционным элементом ее можно считать явление. В явлении каждый раз вступает в действие новый персонаж или вновь появляется уже известный.

Явления в соответствии с фольклорной традицией могут троекратно повторяться, причем в лучших вариантах повторение не дословно, а ведет к нарастанию напряжения. Так, трижды атаман приказывает есаулу «смотреть вернее» в подзорную трубку: он видит черни, колоду, и, наконец, село. Трижды по приказу атамана приводит есаул в стан разбойников новых людей: еврея, Резова, Петуха. В текстах драмы «Царь Максимилиан» трижды повторяется разговор царя с сыном. В каждом из них нарастает сопротивление Адольфа, гнев царя и степень наказания: увести в темницу на три дня, на три года, заковать, казнить. Соответственно варьируются детали разговора: «насиделся ты», «натерпелся» — говорит царь. Царь определяет постепенно возрастающую меру испытания голодом: дать стакан воды и кусок хлеба, фунт воды и фунт хлеба и т. д. Так же варьируются и троекратно повторяемые сцены поединков.

Однако явление — это не единственный и не минимальный элемент пьесы. По характеру действия явление может быть одно-, двух-, трех- и более составным. Явление представляет собою комбинацию драматических «микроэлементов» — монологов, диалогов и массовых сцен. Эти классические композиционные формы, первоэлементы драматического произведения были рассмотрены нами в драматической игре и в своем простейшем сочетании — в сатирической пьесе. В героической драме каждая

из них составляет явление целиком или является его частью. Самое простое одночастное явление, как правило, — монолог или диалог. Это в основном выходной монолог персонажа, иногда дополняемый или заменяемый песней, и диалог главных действующих лиц.

Двучастные явления представляют собою соединение монолога с диалогом, трехчастные — монолога, диалога и массовой сцены. Монолог не всегда строго вычленяется в действии, он связан с последующим диалогом, переходит в него. Так, появляющийся противник (Змеулан и др.) вначале произносит монолог, а затем обращается к царю Максимилиану. Иногда монолог, наоборот, завершает поединок. Аника, убив противника, произносит над его телом: «Спи, герой, в земле сырой» и т. д.

В двучастном или трехчастном явлении монолог, диалог или их сочетание может дополняться массовой сценой. Чаще всего массовая сцена — это хоровое исполнение песни, содержание которой соответствует только что совершившимся действиям. Песня как бы комментирует их. Так, диалог царя Максимилиана и Скорохода, в котором царь дает приказание отвести Адольфа в темницу, а Скороход его выполняет, завершается песней «Не слышно шуму городского», исполняемой хором. После приказа Максимилиана, обрадованного ложным смирением сына, песельники поют «Пора молодцу жениться», Адольф тут же восклицает: «Вот так надсмеялся!» — «Как так надсмеялся?» — «Не верую я вашим кумирическим богам».

В больших народных драмах явления группируются так же в определенном порядке. Существуют постоянные группы или «блоки» явлений, которые можно назвать эпизодами, со своеобразными формами соединения или «сцепления». В каждом из вариантов они располагаются в определенной последовательности. Как правило, одно явление редко меняет место, оно может просто выпасть из эпизода. Перемещаются обычно целые группы явлений — эпизоды. Так, эпизоды «поединков» в части вариантов заключают драму «Царь Максимилиан», а в части вариантов перемежаются с эпизодами вызова Адольфа из темницы, его разговором с царем и нового наказания. Такие перемещения не разрушают пьесу, так как они не нарушают ее замысла (жестокость Максимилиана должна быть наказана, его царство подвергается опасности, его защитник Аника в конце концов гибнет) и не на-

рушают ее ритма, создающегося за счет чередования равновеликих эпизодов, содержащих примерно равное количество явлений, состоящих из одного-трех элементов (диалога, монолога, массовой сцены).

В. Ю. Крупянская, а ранее С. С. Чесалин, справедливо заметили, что существуют драмы, искусно построенные, и есть, на первый взгляд, бессвязные, обрывочные. При внимательном рассмотрении оказывается, что сюжетно-композиционное искусство в народной драме определяется не только мастерством исполнителей в расположении, создании определенной последовательности: а) эпизодов или групп явлений, б) явлений внутри эпизода и в) элементов внутри явления, но также и их соединением, мотивировкой.

Рассмотрим типы соединения и мотивировки в народной драме при вводе нового персонажа.

1. В немногих случаях можно наблюдать ничем не подготовленное появление персонажа, смену действия. Это механический ввод, он характерен в основном для записей советского времени и единичных дореволюционных. Например: «Разбойники выходят и без приказа садятся и поют».

2. Простейшая мотивировка, объясняющая появление персонажа и дальнейшее развитие действия, содержится в выходном монологе действующего лица, объясняющего, почему, как, для чего он появился. В народном обиходе такое появление именуется «выходкой».

3. Такой же распространенной мотивировкой, характерной для народной драмы, является вызов персонажа главным действующим лицом—атаманом, царем. В драме «Царь Максимилиан» имеются специальные «служебные» однотипные диалоги царя и скорохода—фельдмаршала, а иногда и скорохода с третьим лицом (палачом и т. д.).

4. Мотивировкой иногда бывает исполнение той или иной песни.

5. Влиянием профессиональной драматургии и театра следует считать такую мотивировку, как «голос за сценой», распространенную, в частности, в драме «Лодка» и в «Царе Максимилиане» (поют разбойник, девица, Венера).

6. Иногда главное действующее лицо распоряжается продолжить действие, обращаясь непосредственно к не занятым в предшествующем действии персонажам:

— Ну, а ты что стоишь?

В другом варианте «Царя Максимилиана» выходу богини предшествует реплика царя:

— Выпустите девиц и богатырей на волю, пусть погуляют!

В сюжетно-композиционной структуре народной драмы большое место занимают песни.

Роль песни в народной драме многообразна. Этому вопросу посвящена обстоятельная статья В. Е. Гусева [8]. В. Е. Гусев справедливо полагает, что, говоря об органичности песен для народной драмы, «необходимо иметь в виду не только их содержательную роль в контексте всего представления, но и их включение в композицию произведения» [9]. Автор выделяет и рассматривает те части народной драмы, где песня составляет необходимый сценарий самого действия («Вниз по матушке по Волге») или где пение не только сопровождает действие, но и само по себе включается в диалог действующих лиц в рамках одной или нескольких следующих одна за другой сцен.

Представляется возможным выделить следующие случаи композиционного включения песни в драму.

1. Наиболее распространено включение песен в монологи действующих лиц. В этом случае содержание исполняемой песни либо в общем плане соответствует состоянию персонажа («Что тучки принависли», — поет атаман), либо содержит сходную ситуацию («Я в пустыню удаляюсь», «Скован, скован я, молодчик» — поет Адольф), либо является прямой самохарактеристикой персонажа («Любила я, любила я, гусара одного...», — поет Венера). Композиционно песня может целиком заменять собой монолог, превращаясь в своеобразную «арию», может дополнять монолог.

2. Песни могут включаться в диалоги, как и в первом случае, частично или целиком.

3. Песни могут комментировать сцену, создавая необходимый эмоциональный или даже действенный фон (т. е. в песне может изображаться то же действие, какое развертывается перед зрителями в драме (казнь Адольфа).

4. Песни могут как бы составлять единственный текст массовой сцены, которая, как правило, открывает или завершает явление, будучи переходной, разрядкой или концовкой (в этом случае иногда исполняются по

традиции ряжения плясовые песни, не связанные с действием пьесы).

Создание образов действующих лиц народной драмы, так же как и сюжетно-композиционное оформление пьесы, происходит в рамках фольклорной традиции. Известно, что в народной драме существуют два типа персонажей — драматические (героические или романтические) и комические. Приемы и средства их создания во многом сходны.

В принципе драматические персонажи обрисовываются в произведении более подробно, хотя они, так же как и комические, на протяжении всего действия не изменяются, а лишь реализуют некие присущие им изначальные качества в разных ситуациях, поступках.

Одним из существенных и специфических средств создания драматических и комических образов является самохарактеристика персонажа в монологе. Это средство вполне традиционно и встречается во всех видах драматических произведений.

Если комический персонаж дает характеристику своим способностям, поступкам, умению (доктор, портной, неизвестный разбойник), разоблачая тем самым свою несостоятельность, то драматический персонаж тяготеет в своих монологах к самовосхвалению или исповеди. Поскольку народный театр — это театр «представления», в его драматургии нет глубокого, психологического раскрытия образов действующих лиц. Психологическая характеристика в фольклоре вообще своеобразна, она занимает небольшое место и раскрывается «внешними» средствами— передается через действия, поступки. В этом смысле драма не составляет исключения. Эмоциональное воздействие достигается введением песен, главной функцией которых в пьесе является характеристика не психологии, но состояния персонажа в данной конкретной ситуации.

Таким образом, исполняемая героем песня как бы передает чувства, эмоции, владеющие в данный момент этим персонажем. В той же форме монолога (обычно выходного) действующее лицо рассказывает о себе, но этот рассказ не несет черт индивидуальности, биография и судьба персонажа типичны: царь-деспот, много страдавший от несправедливости жизни разбойник, невинная девушка — жертва обстоятельств и т. д.

В зависимости от типа пьесы, ее конфликта, традиционный образ претерпевает различные изменения. Так, образ девушки в драме «Лодка» может быть условно-песенным или условно-романтическим (гордая пленница, отвергающая любовь атамана). Образ атамана также изменяется (даже в пределах одного типа пьес). В его самохарактеристике преобладают либо мотивы удали и молодечества, либо рассказ о пережитых горестях, обидах и тяжелых предчувствиях.
Сравним:

Смирно, заводская вольница!
С неба звезда спала в круг,
Я атаман, явился тут.
Раздайся, православные, пошире.
Дайте мне, доброму молодцу, поразгуляться,
Со своим названным братцем Есаулом повидаться...
Ах, как на небе ясно, ясно,
На воде жить прекрасно...[10]

и:

Когда я в пышности на свет родился
И хорошо воспитан был,
Отца я, матери лишился,
Пустился в шайку удалых.
Ходил, гулял по всем четырем странам белого света,
Искал себе стречника и поперечника![11]

Наиболее традиционна самохарактеристика царя Максимилиана, в основе которой лежит мотив безудержного самовосхваления:

...Я есть сильный и славный царь Максимилиан!
На голове имею корону,
На плечах порфиру,
В руках скипетр и держава!
Да будет всей Европе слава! Слава!
Топну я о землю ногой, земля потрясется,
Взгляну я на море — корабль всколыхнется.
Азия, Африка и Америка и те вострепещут[12].

При анализе подобных текстов внимание исследователей было направлено в основном на выявление литера-

турных реминисценций, в данном случае отрывка из стихотворения Державина о Суворове [13]. Однако более существенно, что монолог выдержан в едином стиле и определяющим в нем является принцип выделения единичного из множественного и противопоставления по признаку могущества, а также гиперболизация. «Исключительность» царя Максимилиана подчеркивается и в обращениях к нему сына, скорохода и т. д.:

О, всемилостивейший государь
И преславный Максимилиан-царь,
Вселюбезнейший мой родитель, батюшка,
Бью тебе челом о матушку-сыру землю.
Зачем любезного твоего сына Адольфа призываешь,
Или что делать ему повелеваешь? [14]

Кроме самохарактеристики в монологе, важным средством создания образа является само поведение персонажа, его поступки. Для драматических фигур атамана, его пленницы, разбойника-пришельца, царя Максимилиана, Адольфа, Аники и других рыцарей и воинов характерна непреклонность в решениях и поступках, своеобразный максимализм, бескомпромиссность.

Комические образы характеризуются в ином стилистическом плане. В их создании широко используются приемы образной комической пародийной речи. Так, самохарактеристика доктора, портного, гусара в выходном монологе часто имеет явное пародийное или ироническое звучание. Это как бы самовосхваление или исповедь «наоборот». Таковы выходные монологи доктора, старика, Приклонского и т. д.

Здравствуй, грозный царь Максимилиан!
Здравствуйте, и вы все почтеннейшие господа,
Я прибыл к вам из Англии сюда.
За кого вы меня почитаете, за лекаря
Или за аптекаря?
Я не есть лекарь
И не аптекарь,
Я есть главный доктор Фома,
У меня лекарство: пластырь и сулема,
Я живых лечу,
Из мертвых кровь мечу;

Больных поправляю,
На тот свет отправляю.
Ко мне приходят на ногах,
От меня увозят на дровнях.

Монолог старпка:

И зачем это меня царь к себе призывает?..
Видно, меня далеко знают,
Коли такие большие дела доверяют...
. . . . . .
Здорово, ваше-высоко-не-перескочишь!
Почто ты меня, знаменитого старика, призываешь
Или кого защищать повелеваешь?

Диалоги с участием комических персонажей также имеют пародийный или каламбурный характер. В них по большей части обыгрываются мнимые глухота, глуповатость, косноязычие действующих лиц. Приемы комедийной каламбурной речи рассмотрены в уже упомянутых работах П. Г. Богатырева [15].

Стилевая двуплановость народной драмы так же, как и ее источники, неоднократно отмечались исследователями. Так, В. Ю. Крупянская указывает: «Если комедийные сцены и связанные с ними персонажи (барин, слуга, гробокопатель, лекарь, еврей и т. д.) имели за собою глубокую народную традицию, то в обрисовке серьезных персонажей (атаман, рыцарь, героиня) и связанных с ними трагедийных сцен значительную роль сыграли как книжные источники, так и народный, и профессиональный театр» [16].

Может создаться впечатление, что стилистическая вариативность свойственна только комедийным сценам, а в серьезных сценах она почти отсутствует. На эту мысль наводят и замечания собирателей прошлого о свободной импровизации в комедийных сценах и закрепленности текста в драматических сценах. Однако народная драма целиком жила по законам коллективного устного творчества и его традиций. Сравнение многочисленных вариантов показывает, что с одной стороны, приемы народной речи были устойчивы, а с другой — приемы книжной речи претерпели большие изменения.

В народной драме, как и в других фольклорных жанрах, существуют многочисленные стилистические фор-

мулы, клише, своеобразные «общие места», бесконечно варьируемые как в пределах одного текста или сюжета, так и в разных текстах или сюжетах. Они могут быть относимы к разным персонажам в сходных ситуациях.

Так, для погребения казненного Адольфа, палача Брамбеуса, убитых рыцарей, Аники-воина вызывается гробокопатель и царь дает ему приказ:

Убери ты два сих тела,
Чтобы сверх земли не тлели,
Чтобы червь их не точил,
Чтобы дождь их не мочил.

Старик (идет к трупам и бормочет себе под нос):

Чтобы черт их не точил,
А куда же им и деваться-то теперь, как
не к черту! [17]

В других текстах находим:

Уберите это мерзкое тело,
Чтоб оно на сырой земле не тлело,
Чтоб его черви не точили,
Чтоб его черти не втащили [18].

И даже:

— Убери тело!
— Загадано дельце убрать тельце [19].

Столь же многообразно варьируются формулы «какова была лодка» и «приготовить лодку»:

Вот тебе двадцать пять рублей на водку,
Приготовь для меня крепкую лодку.
Чтоб были весла на бортах,
И добры молодцы, как я.
Сидели соколами на своих местах! [20]

Возьми мою легкую шлюпочку,
Поставь ее на воду,
Вниз носом, вверх кормой,
И посади гребцов-молодцов, славных песельников,
Чтоб было — нос и корма по-звериному,

А ребра сведи по-змеиному,
И чтобы моя плюпочка вниз по Волге летела,
Из-под ее носу белая пена кипела [21]

Мигоментально сострой мне косную лодку! [22]

Некоторые формулы, первоначально прикрепленные к одному сюжету и даже персонажу, постепенно получили распространение и в других сюжетах. Таково описание «парадного мундира». Первоначально оно входило в выходной монолог скорохода-фельдмаршала:

Здравствуйте, присутствующие господа!
Я недавно из Персии прибыл сюда.
За кого вы меня почитаете?
За прынца за прусского?
Или короля французского?
Нет, я не прынц прусский,
Не король французский,
Я есть посол его императорского величества.
Извините меня в том,
Что я в платье худом.
Есть у меня мундир,
Но на нем семьдесят семь дыр [23].

Затем мы встречаем его и в «Лодке»:

Атаман (*к Шафербы*)

Иль у вас кажется
И мундир парадный?

Шаферба

Да, парадный:
Шестьдесят три дыры
Да и покатился как черт с горы [24].

Рассмотрение некоторых сюжетно-композиционных и образно-стилевых особенностей народной драмы позволяет сказать, что произведения этого жанра существовали и изменялись по общефольклорным законам.

Текст игры, сценки, простейшей пьесы состоит из импровизированного диалога, включающего, однако, «опорные» устойчивые в традиции фразы и выражения.

В развитой драме роль импровизации невелика. Комедийные монологи и диалоги, как и серьезные, строятся на традиционной образно-стилевой основе с помощью приемов комической или торжественной речи. Варьирование стилевых формул часто приводит к изменению смысла образа, явления, причем, как правило, к комической их интерпретации. В этом случае определяющими являются среда и обстоятельства исполнения произведений, связанные с атмосферой праздника.

11. СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ НАРОДНОЙ ДРАМЫ

Устройство представлений больших народных драм, таких, как «Барин», «Лодка», «Царь Максимилиан», требовало, естественно, более длительной и сложной подготовки, чем при ряжении, разыгрывании сценок. Для сценического воплощения этих пьес использовались все накопленные народным исполнительским искусством игровые и оформительские приемы и сродства, синтезирующие и черты древней обрядовости, и элементы средневекового театра.

Прежде чем проанализировать сами театральные представления, выявить специфику собственно театрального действа, важно рассмотреть сам ход его подготовки, место, время, обстановку представления, ту атмосферу, в которой происходили народные зрелища. К сожалению, лишь немногим фольклористам посчастливилось присутствовать на этих представлениях, наблюдать их подготовку. Большинство известных описаний игры и костюмов актеров сделано собирателями по рассказам исполнителей или зрителей. Этот пробел отчасти восполняют письма, мемуары, литературные произведения. В них мы находим свидетельства и наблюдения, передающие всю неповторимую эмоциональную атмосферу народного представления, его подготовки и хода.

Замечательное свидетельство принадлежит Ф. М. Достоевскому. В XI главе «Записок из Мертвого дома» он ярко и с глубоким проникновением в психологию актеров и зрителей описал подготовку спектакля и само представление арестантов Омского острога в 1851 г. Они играли народную сатирическую пьесу «Кедрил-обжора», попу-

лярный водевиль «Филатка и Митрошка соперники», пантомимы на сюжеты сатирической сказки о хитрой жене, проучившей поклонников, и «покойницкой игры» [1]. Ф. М. Достоевского взволновала эмоциональность, талантливость русского народа, проявившаяся даже в чудовищных условиях каторги, искажающей человеческие души. А через полвека поэт Валерий Брюсов, величайший эрудит и поклонник древних искусств, эстет и «книжник», запишет в своем дневнике впечатление от народного спектакля, который он видел в с. Ново-Никольском, близ Опалихи, под Москвой, где была фабрика братьев Поляковых. Сергей Поляков, крупный меценат, финансировавший журналы «Скорпион» и «Весы», пригласил поэтов Брюсова и Балтрушайтиса встретить в Ново-Никольском новый 1900 год.

«Но все это (неудовлетворенность поездкой. — *Н. С.*) искупали две вещи: во-первых, зимний лес, что я видел едва ли не впервые... А, во-вторых, драма «Царь Максимилиан», которую разыграли фабричные. Те места, которые уцелели с давнего времени, прекрасны. Наивность и торжествующая условность производят сильнейшее впечатление; «за сердце хватает» (как говорили прежде) при сцене, когда окованный непокорный сын Адольф поет:

Я в пустыню удаляюсь
От прекрасных здешних мест...

Впрочем, песня эта явно позднее вставлена. После ставили еще «Атамана».

А когда [я] в совершенный возраст пришел,
На ужасный кинжальный промысел пошел» [2].

В советское время визуальных записей, естественно, также очень немного. Собиратели иногда имели дело по существу с реконструированными представлениями, которые, тем не менее, осуществлялись знатоками своего дела. Интересен рассказ дочери художника Поленова Е. Сахаровой о том, как в первые годы советской власти ставили на самодеятельной сцене «Максимилиана» [3]. В 1920-е годы в некоторых районах России еще сохранялась традиция разыгрывания народных драм [4], а отдельные коллективы исполнителей уже в преклонном возра-

сте могли сыграть их даже в конце 1950-х—начале 1960-х годов.

Так, в Ошевенске Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1955 г. пожилые исполнители, преимущественно женщины, разыграли драму «Царь Максимилиан», а в 1962 г. воспроизвели отдельные ее фрагменты для участников экспедиции МГУ[5]. В 1959 г. Н. Н. Велецкой в д. Климово Уренского р-на Горьковской обл. был выявлен основной состав актеров 1920-х годов, которые по просьбе собирательницы разыграли драму «Царь Максимилиан»[6].

Разный по жанрам и по степени полноты описания представлений материал все же позволяет говорить об особой природе народной «театральности», ее самобытном характере, постоянно впитывающем новые веяния, по традиционном в основных моментах — приуроченности представлений, их организации и основных компонентах.

Народные представления обычно приурочивались к святкам и масленице — традиционным срокам народных развлечений и происходили в атмосфере «карнавальности», т. е. всеобщей потребности в выходе из «серьезной» жизни, отвлечении от ее тягот, отступлении от общепринятых отношений, стремлении к веселью, смеху, дурачеству. Подготовку к представлениям начинали за две-три недели, а то и за месяц до выступлений. Чрезвычайно редко, уже в 1920-е годы, когда драма (еще в своем естественном виде) была вынесена на сцену и стала называться спектаклем, исполнители осознавали и называли свою деятельность театральной. Обычным наименованием ее была игра-представление, в Заволжье существовал термин «ходить есаулами». Возглавлял дело всегда лучший знаток пьесы, бравшийся одновременно и за исполнение одной из главных ролей. Как правило, это был незаурядный исполнитель и других жанров фольклора.

В с. Тамице Н. Е. Ончуков встретил 37-летнего крестьянина Ивана Кондратьевича Герасимова: «Герасимов, — пишет собиратель, — очень покладистый мужик, первый весельчак и балагур в селе... знает много сказок, он же теперь и главный воротила при постановке «Царя Максемьяна»[7].

А вот характеристика, даппая Ончуковым другому знатоку театра — Савве Яковлевичу Коротких: «...чело-

век хорошо грамотный, очень дельный, любознательный: он читает газеты, интересуется политикой и общественным движением в России... Но в то же время он совсем, до корня волос местный, северный житель: верит в чертовщину, сам не раз имел дело с лешими, интересуется сказками и твердо знает и играет, даже верховодит в театральных представлениях в селе» [8].

По традициям в представлениях участвовали холостые парни, иногда и женатые мужчины одного возраста. Женщины за редким исключением не допускались, поэтому женские роли исполнялись мужчинами, обычно наиболее миловидными юношами. В этом не было ничего необычного, так как переряживание мужчин женщинами и женщин мужчинами было традиционным. Исполнители загодя собирались у кого-нибудь в доме и начинали разучивание ролей и подготовку костюмов. При распределении ролей иногда принимались во внимание не только актерские данные, но и «представительство» от части селения, «конца» деревни.

«В Тамице играющих Барина берут обыкновенно из разных «четвертей» селения (селение разделено на четыре «конца», имеющие особые названия), — писал Н. Е. Опчуков. — Барина, например, из Заречья, Откупщика хоть из Верховья, Панью, положим, из Серечья, Коня, положим, с Низу. Делается это для того, чтобы никакому концу села не обидно было» [9]. Но основным, конечно, было соответствие внешних данных и «амплуа» актеров. Исполнители с хорошей памятью, внушительной внешностью получали героические и романтические роли, известные шутники, острословы и импровизаторы — роли комических персонажей. В некоторых публикациях собиратели отмечали тип исполнителя какой-либо роли, очевидно, когда рассказчики вспоминали конкретных актеров, создавших внешне впечатляющие образы.

«Царь Максимилиан. Высокий толстый мужчина, лет 40, с бородой, грозного вида.

Аника-воин. Самая внушительная фигура... с длинными усами и бородой.

Черный арап. Дородный. Длинные усы. Бороды нет» [10].

«Удивительные люди. Полдесятка или семеряга парнишек лет по 12-ти, лица в саже» [11].

Заправила показывал «выходку», т. е. расположение персонажей, их движения и форму общения во время

действия. Слова заучивали «с голоса». Иногда в обиходе имелась тетрадка с текстом пьесы, совсем редко переписывались тексты отдельных ролей.

В рассказе сибирского писателя Г. Гребенщикова «Царь Максимилиан» (1915 г.), близком по жанру этнографическому очерку, воссоздана обстановка подготовки представления на масленицу «Царя Максимилиана» в малепькой сибирской деревушке возле заброшенного рудника [12].

Бедный мужик Евлап, влачащий жалкое существование с полуголодной семьей, буквально преображается, когда товарищи предлагают ему «разделывать Максимильяна». На последние гроши покупают необходимые для обновления костюмов материалы — цветную бумагу, фольгу. Всех охватывает особый подъем, азарт выдумки, предвкушение чего-то необычного, красочного.

П. Г. Богатырев в своей книге о чешском и словацком народном театре определил народное театральное представление как единую художественную структуру, каждый из элементов которой взаимосвязан с остальными и имеет свои определенные функции [13].

Важнейшее место в этой системе принадлежит театральному костюму. «В народном театре костюм — это знак, характеризующий действующее лицо, знак, выделяющий актера из публики» [14].

В главе об обрядовых и необрядовых играх мы уже обращались к описанию костюмов животных, страшилищ, комических персонажей с их атрибутами, масками и гримом. Основным принципом костюма в представлении народной драмы также является условность и яркая театральность [15]. В народной драме костюм определяет принадлежность персонажа к «высоким» романтическим или «низким» комическим образам. Довольно точное представление о костюмах дают публикации драм Н. Е. Ончукова, П. Н. Виноградова, содержащие перечни действующих лиц с подробным описанием их костюмов.

Традиция сочеталась здесь с выдумкой исполнителей. «Высокие» героические или романтические персонажи имели военные костюмы и были отмечены условными регалиями, эполетами или погонами, сплетенными из соломы. Через плечо полагалась голубая или алая лента, из жести вырезались звезды и награды. Позже, в начале XX в., «основой» театрального костюма могла быть и

штатская одежда. Опчуков записывает: «Царь Максемьян. Одет в обыкновенный пиджак, через левое плечо голубая лента пальца в три шириной; на плечах погоны из соломы, па груди 4—5 звезд из золотой бумаги; по пиджаку пояс, обыкновенно офицерский, позументный; сбоку сабля из дерева; па голове корона из бумаги или из бересты с разными фигурками из цветной и золотой бумаги» [16].

Современными исследователями народного театра отмечается определенная стабильность и однотипность подобных костюмов и вместе с тем дальнейшие изменения деталей: «... строгая выдержанность военной формы с регалиями в старинном стиле на последнем этапе нарушается. Допускаются красноармейская форма, пиджак, темная косоворотка. Знаками, отмечающими сущность персонажей, остаются те же погоны и лампасы, по солому, из которой они раньше делались, заменили разноцветные ленты, банты, виньетки и т. п.» [17].

Широкое использование лент и ярких лоскутков материи в виде розеток, бантиков и т. д. послужило причиной появления специального термина «бантить» костюмы. В Горьковской области по традиции это делали каждому из исполнителей девушки — «ухажерки». На фуражки пажам, рыцарям и т. п. прикрепляли околыш из ленты или цветной бумаги и султан из пучка ковыля, колосьев и т. д.

Разбойники были одеты обычно в красные рубахи, сапоги, с саблями в руках. Количество регалий определяло персонажа, позволяло зрителям при первом общем появлении актеров безошибочно отличать атамана от есаула и простых членов «шайки».

«Главный атаман. В красной рубашке, на голове шапка, сабля деревянная, на груди две медали, усы и борода.

Есаул. В красной рубахе, при сабле и при одной медали.

«Приклонский, разбойник. В красной рубахе и шапке, при тесаке [18].

Иными были костюмы комических персонажей. Они совпадали с аналогичными бытовыми костюмами персонажей ряжения. Старик и старуха, староста в рваных зипунах, худых попитках, с подложенными горбами; гробокопатель, кузнец, портной — «в рабочем крестьян-

ском платье»[19], каждый с атрибутами своей профессии: топоренком, лопатой, молотком, клещами и цепью, палкой-аршином и большими ножницами. Доктор — с сумкой, трубкой для прослушивания, в очках.

Вся наряженная труппа представляла собою яркое, красочное зрелище еще до начала игры, когда шла по деревне в избу, где собиралась дать первое представление, в сопровождении толпы ликующих ребятишек и спешащих попасть в избу односельчан.

В соседние деревни исполнители обычно отправлялись на санях, появление их и в этом случае само по себе было эффектным.

Вступлению артистов в избу иногда предшествовало появление одного из персонажей и обращение его к присутствующим или хозяину дома.

«Начинается игра так: подходят играющие к дому, где происходит, например, вечеринка. Отворяют дверь и первый вбегает в избу Конь и хлыщет публику погонялкой, все находящиеся в избе становятся на лавки, часть залезает на полати, и, таким образом, изба становится свободной для действий. За Конем в избу входит и вся компания и идут с песнями в передний угол; перед ними несут фонарь...

Барин

Хозяин, хозяюшка,
Наместник, наместница,
Добрые молодцы,
Красные девицы,
Здравствуйте!»[20]

«Когда приходят в какой-нибудь дом, вся шайка пока остается в сенях; входит один атаман, проходит взад и вперед и говорит»[21].

Иногда представление начинается с обращения в песенной форме, ставшего традиционным для многих вариантов «Лодки»:

Ты позволь, позволь, хозяин,
В нову горницу зайти!..[22]

Иногда просто с песни.

«Входят в комнату гребцы и Есаул и начинают петь:

Все

Нас не мал кружок собрался
Всё нехватов молодцов...» [23]

Важной особенностью народного театра является своеобразие сценической площадки, т. е. места, где разыгрывается драматическое представление. «Народный театр, — писал П. Г. Богатырев, — совсем не использует для выделения сценической площадки целый ряд средств нашего театра» [24]. Действительно, в нем нет занавеса, подмостков, кулис, особого освещения, декораций и бутафории. Поэтому твердой границы между зрительным залом и сценой не существует. Это и обусловило особый тип поведения и игры народных актеров, их взаимоотношения с публикой.

Появление актеров в избе, как уже было отмечено, иногда предварялось приходом одного из персонажей, обращением к хозяину, песней. Дальнейшие их действия редко фиксировались в записях. Так, мало свидетельств о том, как и где размещались актеры. Наиболее традиционным было одновременное появление всех участников представления, располагавшихся на сцене, т. е. посреди избы, риги, казармы, углом, кругом или полукругом. В записях Ончукова находим пометку: «Все участвующие лица (заходят в комнату, становятся в круг и начинают петь песню)» [25]. Иногда исполнители, ожидающие выхода, оставались в сенях или соседней комнате. Ремарки в некоторых текстах свидетельствуют о том, что из соседнего помещения выходили пажи, несущие регалии царя Максимилиана, внезапно появлялась Смерть к Анике-воину или царю, приходила девица, попавшая в стан разбойников.

Отсутствие занавеса и кулис, вынуждающее актеров почти все время оставаться на виду у зрителей, требовало особых приемов «включения» в действие и выхода из него, особого построения мизансцен.

Мизансцены народных спектаклей традиционны для каждого вида и жанра драмы или сцены. Рассматривая композиционное строение пьес, мы выделили их основной составной элемент — явление, которое может быть одно-, двух- и трехчастным, т. е. состоять из монолога, диалога и массовой сцены в отдельности или из их сочетания. Сценическое решение каждого явления и его компонен-

тов имеет в народном театре свои традиции, так же, как и сцепление явлений, движение действия в целом. Так, монологи исполнитель произносит, стоя лицом к публике, иногда прохаживаясь в центре круга или полукруга:

Дверь открывается, на пороге появляется Смерть с косою, становится у самого порога и говорит:

Смерть

Я ведь не баба,
Я ведь не пьяна,
Я есть смерть твоя упряма.

Начинает двигаться от зверей к царскому трону [26].

Скороход

...Прощайте, господа,
Сейчас сам царь будет сюда.

Уходит. На сцену выходят сенаторы, царская стража и воины.

ЯВЛЕНИЕ 2

Входит царь Максимилиан и обращается к публике.

Царь Максимилиан

Здравствуйте, господа сенаторы,
Я пришел из царской конторы,
За кого вы меня считаете [27].

Типичные мизансцены по наблюдениям исследователей сохранились и в позднейших народных спектаклях: «Стойко сохраняется и основное построение мизансцены: выйдя в круг и повернувшись лицом к публике (независимо от того, к кому он обращается в данный момент), герой топает ногой, одновременно вскидывает вверх правую руку с шапкой и начинает монолог, затем ходит по кругу, повторяя для усиления воздействия на зрителя устойчивый жест при наиболее важных по содержанию местах» [28]. Мизансцены, реализующие диалоги действующих лиц, различны по характеру в зависимости от содержания сцены.

Так, царь Максимилиан неизменно сидит в центре сцены на троне лицом к зрителям на протяжении всего

действия. Он призывает пажа или скорохода, а затем приказывает им привести сына, палача, доктора, портного и т. д. Атаман, стоящий или прохаживающийся в центре «шлюпки» или разбойничьего стана, призывает есаула, а затем требует позвать разбойников, девицу, Приклонского. К барину, стоящему в центре, подходят по очереди просители, а затем откупщик, купец. Вызванный персонаж становится лицом к главному герою и спиной (или боком) к публике: «Брамбеус (подходит близко к тропу, становится перед царем Максимилианом, ударяет копьем об пол, делает саблей на караул и говорит толстым голосом):

— Дай бог тебе, царь Максимилиан, столько лет здравствовать, сколько и я, древний рыцарь, на свете живу» [29].

В других случаях диалог происходит во время движения разговаривающих по кругу. Массовые сцены, как уже указывалось, чаще всего бывают хоровым исполнением песни.

Большинство мизансцен, как мы видели, просты и однообразны по построению, статичны. Наряду с ними в народном спектакле есть и динамичные мизансцены, как героического, так и комического плана: поединки, казни, убийства, нападения, заковывание в цепи, похороны, плавание по реке, наказания битьем и т. д. Их построение также несложно. В опубликованных текстах драм встречаем такие пояснения:

«Рыцарь вбегает и сбивает разбойников с песни... бросается на атамана.

Атаман

Друзья, спасите!

Разбойники бросаются на рыцаря, забирают его в плен и отводят неподалеку от атамана. Атаман призывает есаула и кузнеца, рыцаря заковывают.

Атаман

Есаул! Позвать мне кузнеца.

Есаул

Кузнец, иди к атаману на расправу.

Кузнец входит.

Атаман

Закуй непокорного рыцаря.

Кузнец заковывает рыцаря» [30].

Динамичные мизансцены могут быть и в комических эпизодах.

Такое расположение персонажей также весьма устойчиво в традиции. «Известное однообразие наблюдается и в построении основных интермедийных мизансцен (например, лежащее у тропа «тело» Адольфа и возле него на коленях «убирающий и обирающий» его гробокопатель). Устойчиво сохраняется традиционное построение мизансцен при диалогах: в героическом действии герой стоит навытяжку перед царем, с поднятой вверх шашкой, в интермедийном — исполнители однообразно в замедленном темпе прохаживаются в центре образуемого актерами круга (барин и староста, доктор и фельдшер)» [31].

Не надо думать, что некоторое однообразие мизансцен делает народный спектакль скучным и невыразительным. Как во всяком подлинном театральном искусстве, построение эпизодов лишь «канва», на которой актеры определенными приемами игры «вышивают» яркий узор человеческих отношений и судеб. В народном театре мир этот условен, в нем предстают человеческие типы, но не характеры, его персонажи лишены индивидуальных примет, но они не схематичны, не «ходульны». Важнейшим игровым приемом в народном представлении является театральное движение. П. Г. Богатырев выделяет три важнейшие функции движения, жестикуляции и мимики актеров: охарактеризовать представляемое актером на сцене действующее лицо, изобразить его психическое состояние, помочь выявить драматическое действие, обозначить место и время действия.

Обычно при первом выходе почти каждый новый персонаж произносит, обращаясь к публике, монолог, давая себе высокопарную, а иногда в то же время и уничижительную характеристику. Его «узнавание» зрителями достигается сочетанием речи, костюма, а также движений, жестов и мимики, свойственных данному типу героя. Так, любой высокий героический персонаж, будь то царь, атаман, фельдмаршал, рыцарь и т. д., идет торжественным шагом, иногда напоминающим солдат-

скую маршировку. В спектаклях, поставленных в солдатской среде или режиссерами — бывшими солдатами, это впечатление усиливается ритмичным притопыванием, взмахом руки с саблей, отрывистой интонацией, что находит соответствие во многих репликах:

Адольфа

Послушай, главный Министр,
Кем посажен этот рестант?

Министр

Не могу знать! [32]

или:

Скороход

Смирно, друзья!
Сейчас явится царь Максимьян сюда...

Царь Максимилиан (*входя*)

Здорово, ребята.

Все

Здравия желаем! [33]

При этом лицо актера сохраняет неподвижное, серьезное выражение.

Комические персонажи при выходе из круга исполнителей стараются заявить о себе шаржированным движением — ковыляньем, подпрыгиванием, так что одна их походка вызывает смех. Как правило, они сопровождают движения комическими (из-за неуместности в торжественной или серьезной обстановке) жестами и мимикой — почесыванием, подергиванием головы, подмаргиванием, зевотой.

В тексте, переписанном со старинной рукописи И. Н. Виноградовым, указаны такие ремарки:

Старик

(*С толстой палкой в мужицкой одёже выходит на сцену, кашляет, трясет головой и рассуждает сам с собой*):

И зачем это меня к себе царь призывает...
Видно меня далеко знают,

Коли такие большие дела доверяют.

(Зевает, крестит рот, чешет затылок и глядит кверху на воображаемое солнышко)

Охо-хо-хо-хо-хохонюшки!
Ишшо солнышко высоко,
А до царя нуж недалеко,
Присяду-ка я да отдохну,
Маненечко табачку нюхну,
А потом и до царя махну.

(Садится, не торопясь вытаскивает тавлинку, запускает по понюшке в обе ноздри, чихает, сморкается, затем встает со словами) [34].

Психические состояния, чувства персонажей передаются актерами через внешние приметы, а также при помощи условных жестов и мимики, известных и попятных публике. Так, знаком печали или раздумья служит опущенная вниз голова:

Пажи

Пойдем и отведем Адольфа в темницу.

(Берут Адольфа за руки. Адольф поднимается с колен и медленно, опустя голову на грудь, двигается к двери. Поет заунывным голосом песню)

Я в темницу удаляюсь
От прекрасных здешних мест.[35]

Знаком отчаяния или негодования являются воздетые руки, отваги или злобы — топанье ногами.

Царь Максимилиан

(Встает на троне и, топая ногами, кричит):

Прочь с глаз моих, дерзкий посол! [36]

Иногда типичный жест превращается в комическую выходку, не лишенную остроты.

В одной из старейших записей «Шайки разбойников», обнаруженной П. Н. Берковым в архиве Е. И. Аренса, находим такую сцену:

Барин

Почему с него мало? (оброку. — *И. С.*)

Староста

Да он голый, как бес,
По три дня хлеба не ест,
А ребятишек-то полна изба.

(*При этом староста так широко развел руками, что даже барина задел*) [37].

Условные движения и жесты народных актеров успешно и выразительно создают иллюзию самых разнообразных действий. Классическими образцами этого приема служат хлопки в ладоши, изображающие движение весел и всплеск волн в драме «Лодка», сцена казни Адольфа в драме «Царь Максимилиан». Брамбеус казнит Адольфа и кончает жизнь самоубийством.

Брамбеус

Я продолжать продолжаю,
Но и сам себя не пощажаю.

(*Ударяет коленопреклоненного Адольфа по шее, тот падает ничком.*)

Его рублю,
Но и сам себя гублю.

(*Пронзает себе грудь и падает мертвым*) [38].

В других вариантах пьесы Бармуил вскинутой саблей снимает с Адольфа головной убор, что означает также обезглавливание, и идет, держа шапку на сабле, со словами:

Вот я рыцарь Бармуил,
Царскому сыну голову срубил.

Особенно тщательно разработаны буффонные движения и жесты в комических сценах. Например, похороны Адольфа гробокопателями. Они обшаривают «тело», «обирая» ордена и медали, меряют его палкой и т. д. Эти приемы прослеживаются и на последнем этапе жизни драмы [39].

В профессиональном театре декорация и освещение, бутафория и реквизит имеют функцию изображения места и времени действия.

В народном театре место действия это пустое пространство посреди избы, риги, казармы, иногда с мини-

мумом условной бутафории (скамья — трон), окруженное стоящими людьми. Но игрой актеров и воображением публики оно преображается в любое место — дворец, площадь, реку и т. д. В народном театре, как и средневековом, не соблюдалось единства места и времени действия, однако частая смена места действия никого не затрудняла. Иллюзия обстановки, течения времени и пространственных перемещений создавалась словами и действиями персонажей [40]. Этот прием известен и описан нами в главах о рассказывании сказок, разыгрывании хороводов.

Кроме движения, мимики и жеста, большое значение в народном театре имеет голос и интонация исполнителя. Игра при большом скоплении шумной публики, без специальных акустических устройств, а иногда и под открытым небом требовала от исполнителей незаурядных данных — громкого, четкого по дикции голоса. Вместе с этим в манере произнесения монологов ощущается влияние профессионального театра XVIII в. — декламация и патетика соответствовали стилю речей царя и придворных, тоскующего разбойника. Неразрывная связь всех элементов структуры народного театра, театральных приемов, ощущается и здесь. Произнесение монологов и диалогов связано с движением, жестом. Актеры, как уже было отмечено, скандируют, подчеркивают ритм фразы взмахом сабли, притопыванием. Все это вместе с повторами типа «иди и приведи» — «иду и приведу» создает определенный ритм всего представления, игры, чему соответствует и слаженное, стройное исполнение хоровых песен, пляска.

«Народный театр — это театр резких и четких движений, размашистых жестов, предельно громкого диалога, могучей хоровой песни, удалой пляски» [41], — отмечал В. Закруткин, анализируя донскую драму.

В чем же, помимо вышеизложенного, секрет особой атмосферы народного представления? П. Г. Богатырев указал на важнейшие специфические черты народного театра — особую связь актеров и зрительного зала, коллективный характер творчества актеров. Фольклорный театр глубоко отличен от профессионального свободным общением исполнителей и публики. Взаимодействие актеров и публики чаще и явственнее выступает в начале и в конце представления. Прямое обращение к присут-

ствующим содержится уже в первых словах вошедших в дом актеров:

Царь Максимилиан

Здравствуйте, все почтеннейшие господа,
Вот и я прибыл сюда,
За кого вы меня почитаете:
За царя ли прусского
Или за короля французского? [42]

Подобный риторический вопрос не требовал ответа, но в других случаях публика отвечала:

Барин

Хозяин, хозяюшка,
Наместник, наместница,
Добрые молодцы,
Красные девицы,
Здравствуйте!

Все (*отвечают*)

Здравствуй, здравствуй, господин барин, здравствуй [43].

Обращение к хозяину и зрителям в конце представления имело практический смысл — спросить вознаграждение. Скороход-фельдмаршал выходит на середину и обращается к зрителям:

Вот, почтеннейшая фублика,
Занавеска закрывается,
И приставленье все кончается,
А афтерам с вас на чай полагается [44].

И в самом спектакле все впервые появляющиеся по ходу действия персонажи также представляются публике. Более того, в наиболее напряженные моменты действия, герои драмы взывают к присутствующим, зрители как бы сливаются для них с другими исполнителями.

Адольф прощается со всем народом перед смертью.

Адольф

(*встает с колен, кланяется на все четыре стороны и причитает*)

Прощай, родимая земля,
Прощайте, родные поля,

Прощайте, солнце и луна,
Прощай, весь свет и весь народ,
(*кланяется царю Максимилиану*)
Прощай и ты, отец жестокий! [45]

Особенно часты были общения с публикой в комических сценах или в комических репликах трагических сцен. Они выглядели там как шутливые жалобы, «задиранье» и «подначиванье» присутствующих для поддержания общей праздничной и шутливой атмосферы. Старик гробокопатель вызывает жену:

Старик. ... Маланка, а, Маланка! (*Молчание.*) (*Старик кричит снова.*) Маланья, иди, дура, скорей сюда, дело есть. (*Снова молчание.*) (*Старик к публике*). Вишь ты, чертова фигура, неколи не выдет, пока по-настоящему не звеличаешь [46].

Патриарх отпевает казненного Адольфа «шутейной» молитвой и при этом задевает присутствующих.

Палач перед казнью Адольфы требует, чтобы для него на три дня были открыты все кабаки и трактиры и угощает присутствующих [47].

То же самое в пьесе «Барин»:

Барин

Ей, парень малой, налей водки злой!

Парень (*из публики*)

А где ее взять?

Барин

На постое... и т. д.

Барин

(*берет бутылку и брызжет водой на публику*)

Выкушайте, миряне, за наше здоровье!

Публика

Покорнейше благодарим, господин барин! [48]

Почти всегда песни, входящие в спектакль, кроме сольных, исполнялись всеми присутствующими — актерами и публикой вместе.

По справедливому мнению П. Г. Богатырева, эта активность публики во многом объяснялась тем, что исполняемая драма мыслилась как общее достояние, она была обычно хорошо известна присутствующим. Зрителей интересовал не сюжет как таковой, а разработка деталей, игра актеров, моменты импровизации. Творческое отношение к традиции, отсутствие «канонического» текста открывало и для актеров возможности импровизации не только в тексте, но и в движениях, жестах, мимике, в особенности в комических ролях. Об этом свидетельствуют сами исполнители. «На мой вопрос, почему он не хочет играть так, как записано в тетради, Степан Сергеев отвечал, что он играет так, как учил его отец, а кроме того, «перенимает» у других игроков, — сообщает Н. Н. Виноградов. — По-прежнему, говорит он, играть нельзя. «Допреж того в народе серости боле было, и играли кое-как, а тепере всякой понимает, что к чему ведет и что к чему принадлежать должно». Поэтому он, да и другие актеры, наперебой один другому, стараются играть «почудней да позанятней». Особенно в моде «чудилы», т. е. мастера смешить. Таковы запросы публики к своему театру — добавляет собиратель не без сожаления. — И к голосу публики внимательно прислушиваются доморощенные актеры и стараются «потрафить в самую центру» требований» [49]. Это создавало определенную зависимость актеров друг от друга, в особенности в комических сценах, где «драматург» и исполнитель, «драматург» и зритель выступали как бы в едином лице.

12. НАРОДНЫЙ ТЕАТР В ГОРОДЕ И ЕГО ВИДЫ. СКОМОРОХИ. КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР. БАЛАГАН. РАЕК

Кроме театра живых актеров, как известно, существовали у русского народа и другие виды театрального искусства: кукольный театр (пальцевый или перчаточный — «Петрушка» и марионеточный — «Вертеп»), балаганные представления, раек.

Если рассмотренные выше театральные явления в народной обрядовости, исполнении фольклорных произведений, разыгрывании пьес и сцен были распространены

в равной степени как в сельской, так и в городской среде, то кукольный театр, балаган и раек были искусством демократических слоев города. У истоков этой ветви народных зрелищ, очевидно, стоят скоморохи.

Сложнейшая проблема происхождения скоморохов, их роль в становлении народного искусства, их многообразные связи с разными сторонами общественной жизни Руси занимают науку по сей день [1].

Конечно, не случайно от скоморохов ведут свою родословную не только некоторые специфические явления фольклора и, в частности, народного театра (о чем будет сказано ниже), но также цирк [2], эстрада [3], кукольный театр [4].

Первые сведения о скоморохах датируются XI в. В «Поучении о казнях божиих» («Повесть временных лет», 1068 г.) осуждаются их игры и забавы, участие в языческих обрядах. И в дальнейшем, в особенности на протяжении XVI—XVII вв., церковь и государство ведут постоянную борьбу со скоморохами, не без основания усматривая в них серьезную опасность для себя. Церкви ненавистны были праздничные народные игрища и гуляния, на которых скоморохам принадлежала главная роль, государству — вольнолюбие скоморохов, особенно остро ощущавшееся в периоды подъема народной борьбы — городских восстаний. Эта борьба нашла отражение в целом ряде исторических документов, в том числе и знаменитом указе царя Алексея Михайловича 1648 г., в котором народные игрища названы «мятежными действами», скоморошье искусство запрещено, сами они обречены на изгнание.

Современный исследователь А. А. Белкин в своей книге «Русские скоморохи» выявил и своего рода непоследовательность в борьбе государственной власти со скоморохами. Она ощущала в них необходимость, ведь скоморохи умело потешали бояр и самого царя, без них немыслима была русская праздничная жизнь. Поэтому суровые меры принимались в ответ на «челобитные» об особых «бесчинствах» скоморохов, сами власти не выступали инициаторами этой борьбы [5].

Существует немало исторических свидетельств о наличии скоморохов в разных местностях Руси — в Торопце, Коломне, Можайске, вокруг Твери, в Новгороде, на Двине [6]. В документах содержатся сведения о скоморохах

«оседлых», занимавшихся земледелием и разными промыслами, например, изготовлением на продажу музыкальных инструментов, и странствующих или «походных», описных и неописных (т. е. попавших или непопавших в перепись) [7]. Если оседлые скоморохи были заняты своим искусством лишь в дни праздников, на свадьбах, то странствующие или «походные» играли постоянно, переходя из села в село, из города в город. Исследователи выделяют так же две группы скоморохов по их «аудитории».

Одна из них, меньшая, входила в состав придворной челяди царя и бояр, другая, бо́льшая, жила и творила в народной среде, ни в малейшей степени не приспосабливая свое творчество к интересам господствующих классов [8].

А. А. Белкин усматривает различную степень профессионализации оседлых и походных скоморохов, различную роль тех и других в формировании народного театра: «оседлые скоморохи — участники процесса становления той ветви театра, которая дала устную народную драму и спектакли «Царь Максимилиан», «Лодку» и др.; походные же скоморохи — активные участники процесса становления иных театральных и близких им форм... медвежья потеха, кукольная комедия, раек и некоторые другие» [9].

Не абсолютизируя этого положения, можно отметить преобладающее значение скоморохов в уличных выступлениях кукольников, медвежьей потехе.

К сожалению, как справедливо указывал еще первый исследователь скоморошества И. Беляев, нам остался неизвестен их репертуар во всей полноте [10]. Несомненен их творческий вклад в разные фольклорные жанры. Им приписывается сочинение некоторых былин, например «Вавила и скоморохи», сказок и небывальщин, во многих произведениях фольклора они сочувственно упоминаются [11].

Однако их собственно драматический репертуар, кроме скоморошьего действа XVII в. «Как холопы из господ жир вытряхивают» («Игрище о боярине»), многократно упоминаемого и пересказываемого в работах, с достоверностью нам неизвестны. Поэтому справедливо высказывание П. И. Беркова: «О скоморохах источники говорят по преимуществу как о певцах и музыкантах, сказителях

былин, сказок и прибауток, а так же как о вожаках медведей, коз, лосей и проч.» [12]

Немецкий путешественник XVII в. Адам Олеарий описывает в своей книге типичное выступление скоморохов, включавшее пение, игру на музыкальных инструментах, пляски, медвежью потеху, кукольный театр. С осуждением рассказывая о «неприличных» песнях и плясках, которыми развлекали на пирах гостей «бродячие комедианты», Олеарий пишет далее об их уличных представлениях: «Подобные гнусные вещи распеваются кабацкими музыкантами на открытых улицах, или же показываются молодежи и детям в кукольных театрах за деньги. Их плясуны — вожаки медведей имеют при себе и таких комедиантов, которые, между прочим, при помощи кукол, устраивают представления ... Эти комедианты завязывают себе вокруг тела одеяло и расправляют его вверх вокруг себя, изображая таким образом переносный театр, с которым они могут бегать по улицам и на котором в то же время могут происходить кукольные игры» [13].

В другом месте он говорит о традиционности подобных выступлений, происходивших так же и во время свадеб [14].

С течением времени, в последующие века скоморохи как бы «растворились» в народном искусстве. Надо сказать, что в некоторых его областях (например, сказках) значение скоморошьих традиций было преувеличено [15]. Облик скоморохов и ситуации, отдельные темы их выступлений сохранили лубочные картинки. Шутовские персоны Фомы и Еремы, Еремы и Замазки и других персонажей широко представлены в лубке. Не без основания исследователи видят в скоморохах жизненных прототипов шутов из новеллистических сказок [16].

Если скоморохи как таковые исчезли из центральных губерний в XVIII в., то кукольники и поводыри медведей дожили до начала XX в.

В середине XIX в. они составляли непременную принадлежность сельских и городских ярмарок и гуляний. Д. Ровинский описывает живые сцепки народных кукольных представлений и медвежьей потехи в 70-е годы XIX в.[17]

Кукольный театр — специфическая область народного искусства, мы коснемся его здесь в самых общих чертах

для выявления общности драматургии и основных сценических приемов народного театра в целом.

Первое свидетельство о кукольниках Олеария говорит о театре Петрушки. Д. А. Ровинский считает, что на рисунке Олеария изображена сцена покупки Петрушкой лошади у цыгана [18].

Таким образом, можно считать, что кукольный театр оформился в XVII в., а возможно, и раньше [19]. На протяжении XVII—XVIII вв. русские кукольники успешно конкурировали с иностранными, гастролировавшими в Москве и Петербурге.

Этот вид кукольного театра, позже ставший называться театром Петрушки, был знаменит пьесами того же названия, бесконечно варьирующими похождения этого любимого народного героя. Немногочисленные записи «Петрушки» относятся к концу XIX — началу XX в. Они свидетельствуют о том, что петрушечные представления были искусством городов и городских окраин, подгородных сел, в особенности Петербурга и его округи [20]. Многими данными о «Петрушке» мы обязаны В. Н. Перетцу, который опубликовал в 1897 г. письмо о необходимости собирания кукольных и раешных представлений и соответствующий вопросник [21]. Автор специально обратил внимание на ценность записи тех пьес, которые «кукольники остерегаются показывать кому попало, или когда заподозрят присутствие полицейского надзора» [22]. В рассказе «Петербургские шарманщики» Д. В. Григорович запечатлел кукольное представление в одном из петербургских дворов, его актеров и зрителей, горестную судьбу шарманщиков, подбирающих жалкие пятаки, скудное вознаграждение за спектакль [23].

Герой представления — неунывающий Петрушка, вначале более известный под именем Пульчинеллы или выступающий с ним в паре, постепенно вытеснил своих иностранных собратьев из кукольной драмы [24]. Серия сценок с его участием и составляет ядро пьесы. Петрушка намеревается жениться, покупает лошадь у цыгана, бьет не угодившего ему доктора, идет на военную службу, дубинкой и метким словом расправляется со всеми своими врагами.

Состав основных сцен петрушечной комедии, генетически связанных с разными жанрами фольклора (сказкой, бывальщиной, анекдотом) и видами театральных

зрелищ (ряженье, балаганные представления), впервые рассмотрен А. Ф. Некрыловой. Исследовательница не без основания делает вывод, что «первоначально спектакли с перчаточными куклами если не целиком, то в основе своей являлись не связанными друг с другом сценками — пантомимами и сценками — диалогами. Постепенно они объединялись вокруг одного героя, при этом пантомимические эпизоды вытеснялись, а разговорные выстраивались в некий сюжет и наполнялись движением» [25].

Построение сюжета «Петрушки», таким образом, соответствует общим композиционным принципам народной драмы (нанизывание эпизодов) и ближе всего стоит к народным сатирическим играм и пьесам («Барин», «Пахомушкой»). Устойчивость схемы построения спектаклей «Петрушки» позволяет считать их вариантами одной пьесы [26], несмотря на некоторые местные особенности, проявившиеся во включении в пьесу популярных в какой-то местности или среде мотивов, тем, обычаев.

Поэтический язык «Петрушки» отличает использование приемов народной комической речи. Живые диалоги пьесы построены на игре слов, контрасте, оксиморне и реализации метафоры [27]. Выходные монологи персонажей, как и в театре живых актеров, содержат элементы комического самовосхваления. Сценические особенности «Петрушки» также сближают его с сатирическими играми и сценками. Вспомним, что сценки ряжения часто заканчивались битьем или пляской, что характерно и для «Петрушки». Различное соотношение слова и действия, жеста прослеживается в драматическом и театральном воплощении разных жанров фольклора. В «Петрушку» проникали сюжеты, мотивы и образы народных игр, ряжения, сценки кукольного театра разыгрывались живыми актерами.

Другой разновидностью кукольного театра является вертеп. Вертепный театр помещался в деревянном ящике, состоящем из одного или двух ярусов. На верхней и нижней миниатюрных его сценах разыгрывались кукольные представления. Куклы приводились в движение при помощи проволоки или шпагата. Они двигались по прорезям, сделанным в нижней части каждого яруса. Название «вертеп» произошло от основного сюжета пьесы на библейский сюжет, разыгрываемой в верхнем ярусе, — рождение Христа и поклонение волхвов в пещере-вертепе

(ср. «шопка» или «яселки» — польская разновидность этого театра).

Н. Виноградов приводит следующее описание виденного им «одноэтажного» вертепа. Он представлял собою деревянный ящик, оклеенный яркими лубочными картинками, передняя стенка которого открывалась и, будучи опущена вниз, скрывала действия кукловода. Внутри ящик был оклеен золотой и серебряной бумагой, блестками, по бокам и вверху были подвешены разноцветные фонарики. Пол покрыт черным мехом, маскирующим движения марионеток на проволоках по прорезанным в разных направлениях щелям. Декорацию составляли трон Ирода в окружении неподвижных воинов, колыбель с младенцем и звезда над нею [28].

Русский вертепный театр возник под воздействием украинского и белорусского театра кукол, распространенного в XVII в. в среде семинаристов, школяров, церковных певчих. Украинский вертеп и белорусская бетлейка в свою очередь испытали влияние шопки. С вертепом обычно ходили по домам на рождество и святки. Через украинских и белорусских семинаристов он распространился в разных губерниях России, проник в Сибирь. Сибирские бытописатели Е. Н. Авдеева, Н. Щукин, И. Г. Калашников в своих воспоминаниях подробно описали обычай хождения с вертепом и привели одними из первых репертуар вертепных драм [29].

Зафиксированы вертепные представления в Смоленской и Псковской губерниях [30]. Репертуар русских вертепных представлений составляли пьесы религиозной тематики, самой популярной из которых была «Царь Ирод» (обычно игрались в верхнем, но иногда и в нижнем ярусе) и сатирические сценки-интермедии, разыгрывавшиеся куклами в нижнем ярусе. Героями их были любимые персонажи ряжения — барин, барыня, поп, цыган, мужик. Как правило, сатирические сценки имели импровизированный характер, в них выступали пары персонажей, которые вели живой диалог, подобно описанным в ряжении. Первые собиратели народных драм отнеслись к ним несколько пренебрежительно, отметив лишь, что разыгрывалась «комедия» [31], «нечто вроде водевилей» [32]. Подробно описаны эти сценки М. И. Семевским [33] и по его материалам — В. Н. Перетцем. В 1906 г. текст вертепной драмы опубликовал Н. Виноградов [34]. В архиве РГО

нами обнаружено интересное описание вертепного представления, устраивавшегося поочередно в нескольких домах г. Глухова в 1849 г.

«Сначала представляют две картины из священной истории, из коих последняя дополнена вымыслами или фантазиями. Как-то: рождение в яслях младенца-спасителя, к которому приходят на поклонение пастухи, а потом волхвы. Далее на сцене появляется Ирод-царь, призывающий своих воинов, которым приказывает губить всех младенцев в Вифлеемской стране. Тут приводят воины женщину, называемую Рахиль, которая не позволяет убить своего младенца. Но царь приказывает убить младенца, воины его закалывают. Приходит Смерть, Ирод трепещет и встает перед Смертью. Она сносит ему голову косою, набегают злые духи и уносят его тело.

После этих картин начинаются комические действия:

а) змея пробегает с шипением;

б) еврей с бочонком под рукою торгует водкой;

в) пробегает лошадь, за ней цыган, спрашивает громким и грубым голосом о своей лошади;

г) два полупьяных мужика, которые собираются идти в кабак, и другие сцены из простой народной жизни.

Все эти действия имеют свои припевы, приговорки или присказки, между которыми нередко встречаются выражения иногда слишком откровенные, слишком фамильярные и даже немного смелые. Но все это не оскорбляет зрителей, напротив принимается все за благо и с удовольствием, все веселит и возбуждает смех. ...Затем появляются многие пары кукол, представляющих людей «различного звания и пола». Все эти пары, после нескольких слов разговора, а иногда и без этого, просто при первой встрече непременно пляшут несколько секунд под музыку, которая состоит из скрипки и бубна с брякушками» [35].

В. Е. Гусев, исследуя взаимосвязь русской вертепной драмы с белорусской и украинской, отметил развитие нерелигиозной части русских представлений и сокращение и «обмирщение» библейских сюжетов, включивших тираноборческие мотивы (по аналогии с «Царем Максимилианом) [36].

Балаган и раек были непременной принадлежностью городских празднеств, известных по многочисленным описаниям XIX—начала XX в. Известные гуляния на

Адмиралтейской набережной, Марсовом поле в Петербурге, на Неглинной, на Разгуляе, Трубной площади, под Новинским и на Девичьем поле в Москве, на Ярославской, Нижегородской и других ярмарках неоднократно запечатлены в воспоминаниях современников (П. И. Чайковского, Ф. И. Шаляпина), на картинах русских художников (К. Маковского, Б. Кустодиева), в литературе (Г. И. Успенский, А. И. Левитов), в народных лубочных картинках.

Гуляпья, как и ярмарки, приурочивались к праздничным дням (масленице, пасхе и др.). Кроме балаганов — временных дощатых зданий с брезентовой крышей и флагами над ней, — на площадях устраивались качели, карусели. В программе балаганных представлений были и цирковые номера (фокусники, канатоходцы), и показ всевозможных «чудес» (женщина-рыба, карлики, великаны, силачи, уродцы), и пантомимы на лубочные сюжеты («Битва русских с кабардинцами»), песни и пляски. А кроме того, драматические сценки, основанные на фольклорных сюжетах, народный конферанс. Главным драматическим жанром, часто определявшим успех всего представления, были приговоры балаганных «дедов», зазывал. Они произносились перед началом представления на специальном балкончике-раусе, пристроенном к балагану. Вернее, не произносились, а разыгрывались. Один дед, обращавшийся непосредственно к публике, или двое — зазывала и понукала, ведущие диалог с привлечением зрителей, — играли точно так же, как ряженые, пришедшие на вечеринку. А рядом с ними выступали «карусельные» и «подкачельные» деды, создающие рекламу своим «предприятиям». Вся праздничная атмосфера гуляния была пронизана народным карнавальным весельем, с его свободой и фамильярностью, шутками, обращенными в одинаковой мере на себя и на окружающих. В приговорах балаганных и подкачельных дедов было много импровизации на самые разнообразные, часто злободневные темы. В зависимости от состава публики их выступления содержали и некоторые политические и социальные намеки, не всегда безобидные. Не случайно, власти бдительно следили за этими выступлениями. Бывали случаи, когда «полиция снимала деда и отводила его в пикет, когда он намеренно или случайно позволял себе затрагивать запретные темы» [37].

К сожалению, записанные тексты очень немногочисленны и разрознены и не дают возможности судить о широте тематики.

Единственной довольно цельной публикацией являются приговоры, записанные от двух балаганных «дедов», отставных солдат Ивана Евграфова и Гаврилы Казанцева В. Кельсиевым в 1871 г.[38]

В центре их стоит образ неунывающего представителя городских низов, мастера на все руки, владеющего многими профессиями, который всего нагляделся, всего натерпелся, да и за словом в карман не полезет. Он смело отвечает на вопросы, реплики, выкрики толпы, не сбиваясь с темпа и манеры выступления.

«На Адмиралтейской площади известностью пользовался старик Брусенцов, неистощимый шутник, прирожденный оратор, тонко чувствовавший темы и ритм речи и умевший внушать публике свою уверенность в успехе,— вспоминает А. Я. Алексеев-Яковлев. — Долгие годы подвизался на этом поприще дядя Серый, добродушный балагур... в Москве, на Девичьем поле славился «дед» Александр Бутягин, из бывших оперных певцов, находчиво остривший на злобу дня» [39].

«Деды» умело пользовались незамысловатым, по колоритным театральным костюмом и гримом. Они выступали обычно в кафтане, лаптях, с бородой и усами из пакли, с наклеенным большим носом. Дополняя свою красочную речь юмористической жестикуляцией, телодвижениями, они либо рассказывали о себе, либо «задирали» кого-нибудь из публики. Чаще всего это был рассказ о своих приключениях и профессиях: «А знаете, ребята, я ведь в поварах служил, право! И вот скажу я вам например. Вот послушайте, да не напирайте, как готовил я обед на барский манер... (Показывает исписанный карандашом лист)

Это у бар зовется «меню»,
Так и я это прозвище не переменю.
Первое: щи-санте
На холодной воде,
Крупинка за крупинкой
Гонятся с дубинкой.
На второе: пирог —
Начинка из лягушечьих ног [10],

Излюбленным было описание таких рискованных профессий, как грабежи, воровство, мошенничество, изображаемых как портняжное дело, ремесло цырюльника, христославство:

Был я тогда портным. Иголочка у меня
Язовенькая только без ушка —
выдержит ли башка?
Как раз стегну,
так кафтан, шубу и сошью.
Я и разбогател [41].

Метафорическое изображение роднит эти приговоры со сценами и песнями драмы «Лодка» («Нас не мал кружок собрался» и т. д.). Популярным был сюжет о женитьбе героя приговоров. Комический образ жены «высокой, с неделю ростом и два дня загнувши», обладательницы фантастического приданого пользовался неизменным успехом —

Взял я за женой приданого
Две корзины редьки, да три помяла,
Две рогозы будничных, третью праздничную,
Салоп на каменном фундаменте
И дом на лисьем меху.
Серебряный сервиз чайной посуды:
Чайник — ни крышки, ни дна, только ручка одна [42].

Иногда разыгрывалась шуточная лотерея, где рекламировались в качестве драгоценных самые негодные предметы.

Серьги золотые,
У Берга на заводе из меди литые,
Безо всякого подмесу
Девять пудов весу [43].

Для «паглядности» тут же демонстрировался портрет жены, листок с «меню» или картинка с нарисованной вещью.

Помимо балаганов на ярмарках и гуляньях устанавливались райки. Раек (косморама) обычно устанавливался где-нибудь подле балагана. Это был ящик с увеличительными стеклами, внутри которого на валике были

накручены картинки, склеенные в виде ленты. Владелец райка (расшник) показывая, перематывал их на другой валик. Показ картинок сопровождался пояснениями. Ящик назывался «райком», так как первоначально самой популярной серией картинок было «райское действо» (рассказ о грехопадении Адама и Евы в раю). Позже в репертуаре райка появились картины на исторические сюжеты (война 1812 г., русско-турецкая война), виды городов, портреты известных лиц. Пояснения к картинкам имели шуточный или даже сатирический характер, были всегда злободневны. Так же как и балаганный дед, раешник втягивал зрителей в разговоры и даже действия.

Писатель А. Левитов в очерке «Типы и сцены сельской ярмарки» описал показ райка на сельской ярмарке в середине XIX в.

Писатель подметил и передал манеру раскатистой и громкой речи «ундера», реакцию публики.

«Немного подалее другая толпа, еще более многолюдная, ждала с нетерпением очереди насладиться разного рода зрелищами, разыгрывавшимися в небольшой коробке у отставного старого ундера. Внимание народа было совершенно поглощено словами седого усачища, который говорил смотревшим в его панораму: «Вот вы извольте, господа, посмотреть, как эфта, значит была, судырри вы мои, баталья при тетке Наталье и как, стало быть, турки валятся, как чуррки, а наши без голов стоят, да табаччо-ок понюхивают. А эфта, судырри вы мои, песня в лицах:

Лет пятнадцати не больше-с
Вышла Катя погулять-с

И при этом старик-ундер обыкновенно отставлял свою папироску, молодчески и с визгом подскакивал к какой-нибудь молодице, хватал ее за белы руки и с неописанным удальством пускался с ней в пляс, самым залихватским манером напевая продолжение песни, вероятно, для той собственно цели, чтобы показать зрителям, как гуляла Катя в то время, когда ей было не более как пятнадцать лет. Напрасно молодка отпекивалась, когда ундер, по окончании песни, изъявлял решительное намерение поцеловать ее в сахарные уста, напрасно закрывалась она красным кумачным нарукавником, солдат непре-

менно целовал ее и снова продолжал, прорываемую этим пассажем, рацею:

— А эфто, госпо-ода, город Китай, в Бел-арабской земле на подпебесной выси стоит. А эфто, пример-р-ром, девка Виперка, в старину она богинеей бывала, а теперича, значит, она на Спасских воротах на одной ножке стоит, а другою по ветру повертывается, а втащил ее на ворота, стал быть, махину такую, Брюс — колдунище заморский. А эфто, я вам доложу-с, французский царь Наполеонт, тот самый, которого батюшка наш Александр Благословенный, блаженной памяти в бозе почивающий, сослал на остров Елецию за худую поведенцию...»

Толпа ревела от удовольствия, и много было драк за окошечки незамысловатой панорамы.

Очевидно было, что старый ундер производил фурор»[44].

В известном собрании П. Н. Тихонова, относящемся к началу нашего века, отмечена традиционность раешных представлений: «Вчера я обошел главные пункты вербного торга в Петербурге... Неизменным остался все тот же и теперь, кажется, единственный «Раек» под управлением раешника Степана Семеновича. Около райка всегда много народа, так как Степан Семенович человек злободневный и тотчас откликнулся на современные события... Громким, но уже старческим голосом заманивает Степан Семенович публику:

«Господа почтенные, статские, военные!
Подходите за пятак
Поглядеть пять вражеских атак.
Каждого уважу, по ученому размажу! Начинается!»[45]

Отмеченная во многих свидетельствах злободневность приговоров раешников объясняется тем, что они не подвергались предварительной цензуре, в то время как картинки проходили ее с 30-х годов XIX в. Это давало возможность владельцу райка делать многообразные отступления от содержания картинок.

* * *

Русский народный театр в своей исторической жизни претерпел все изменения, свойственные развитию народной духовной культуры и искусства в целом.

Активное бытование произведений народной драмы прекратилось в 1920-е годы вместе с коренными изменениями, произошедшими в жизни советской деревни.

Бурная ломка традиционных форм трудовой, общественной и культурной жизни, всего бытового уклада привела к исчезновению или видоизменению многих народных обычаев.

Праздничные молодежные посиделки и вечорки, на которые приходили ряженые, где разыгрывались сценки и драмы, традиционные весенние и летние гулянья с хороводами и играми, отошли в прошлое, как и старинный свадебный обряд. Их сменили сначала «красные посиделки», а затем и концерты, вечера в избах-читальнях и сельских клубах, новый ритуал гражданского брака.

В 1920—1930-е годы наблюдается большой подъем сельской художественной самодеятельности. Немногочисленные драматические кружки и певческие коллективы дореволюционной деревни — капля в море по сравнению с числом самодеятельных коллективов советской деревни. Свидетельства 1920-х годов говорят о колоссальной тяге сельской молодежи к театральному искусству (в эти годы издавался специальный журнал «Деревенский театр»).

На клубной сцене наряду с профессиональными пьесами дореволюционных и советских драматургов полноправное место заняли и пьесы собственного сочинения, и традиционные виды народного театрального искусства. Есть данные, что самодеятельные театральные коллективы играли и «Царя Максимилиана». Очень популярным было разыгрывание на клубной сцене старинных посиделок и в особенности — свадебного обряда. Надо сказать, что русская народная свадьба благодаря своей красочности, драматизму ситуаций, поэтическому «тексту» оказалась самой «сценичной». На ее основе возникали своеобразные пьесы, сюжет которых состоял в изображении насильного замужества бедной крестьянской девушки, выдаваемой за старика-богача [46]. Подобные инсценировки свадьбы осуществляются до настоящего времени. Почти каждая фольклорная экспедиция имеет возможность увидеть и описать их. Исполнители, обычно люди пожилого возраста, играют с неподдельным увлечением и естественностью.

В народном общественном и семейном быту еще существует обычай ряжения, рассказывания сказок. Сказоч-

ники, хорошие исполнители, собирают много слушателей. Однако исполнение сказок со сцены не «привилось» в самодеятельности. Даже очень умелые мастера-сказочники, как, например, покойный горьковский сказочник М. А. Сказкин, не любили, по их словам, рассказывать со сцены, чувствовали себя скованно в отдалении от слушателей, не видя их лиц, не ощущая их непосредственной реакции на рассказ. Некоторые сказочники все же могли преодолеть эту скованность. Так, с большим успехом и сейчас выступает перед детьми, студентами, солдатами, рабочими воронежская сказочница А. Н. Королькова [47], хорошо «чувствующая» любую аудиторию, обладающая выразительной мимикой, интонацией и «игрой» голоса.

Не особенно удачны попытки продолжить на сцене жизнь хороводов и игр. Сцена оказалась «тесна» для народного игрового хороводного действа в его первозданном виде. Выступления даже такого прославленного коллектива, как брянская «Кострома», на наш взгляд, утратили непосредственность и живость игры. Вразрез с народной театральной условностью идет «раскрытие» хороводного круга для зрителей, сидящих в зале (в жизни зрители окружали хоровод), а также дополнение его реквизитом и бутафорией, «настоящими» предметами — кроснами, мебелью, посудой и т. д.

Тем более интересны и важны те начинания, которые ведут к возрождению и обновлению вековых народных театральных форм в естественной обстановке праздников и гуляний. Вот уже около двух десятилетий в городах и селах нашей страны проводятся праздники русской зимы, березки, урожая, на которых выступают ряженые с комическими сценками, устраиваются всевозможные игры и потехи с участием своеобразных «дедов» потешников. Очевидно, можно считать закономерным, что сегодняшние народные празднества вбирают наиболее жизнеспособные традиции сельских народных обычаев и обрядов и городских гуляний с балаганом и райком [48].

Современные театральные и эстрадные коллективы творчески используют лучшие традиции народного театра.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

[1] *Иванова Н. Б.* Бытование народной драмы «Царь Максимилиан» в Тамбове (1900—1920-е годы). — Архив кафедры фольклора МГУ; см. также *Савушкина Н. И.* Записи народной драмы на Онеге. — В кн.: Фольклор и этнография русского Севера. Л., «Наука», 1973.

[2] *Авдеев А. Д.* Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л.—М., «Искусство», 1959, с. 9.

[3] *Хайченко Г. А.* Русский народный театр конца XIX—начала XX в. М., «Наука», 1975, с. 3.

[4] *Кузьмина В. Д.* Русский демократический театр XVIII в. М., Изд-во АН СССР, 1958.

[5] *Алексеев-Яковлев А. Я.* Русские народные гулянья. В записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.—М., «Искусство». 1948.

[6] *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. Л., «Наука», 1967; *Чистов К. В.* Специфика фольклора в свете теории информации. — В кн.: Типологические исследования по фольклору. М., «Наука», 1975.

[7] *Онучков Н. Е.* Северные народные драмы. Спб., 1911; *Виноградов Н. Н.* Народная драма «Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф». — «Сборник ОРЯС», т. 90, № 7, 1914.

[8] *Грибоедов А. С.* Загородная поездка. 1826. — Полн. собр. соч. т. I. Спб., 1889, с. 109; комм. П. А. Шляпкина — там же с. 360 и др.

[9] *Сахаров И.* Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым, т. I—II. Спб., 1841; *Терещенко А.* Быт русского народа, т. I—VII, 1848 и др.

[10] *Веселовский* Ал. Старинный театр в Европе. М., 1870; *Миллер О.* Русская масленица и западноевропейский карнавал. М., 1884; *Алферов А. Д.* Петрушка и его предки. Очерки из истории народной кукольной комедии. М., 1895 и др.

[11] *Каллаш В. В.* Материалы для истории народного театра. — «Этнографическое обозрение». 1898, № 4; *Волков Р. М.* Народная драма «Царь Максимилиан» (опыт разыскания, о составе и источниках). — «Русский филологический вестник», 1912, №№ 1—2, 3—4; *Варнеке Б. В.* Источник одной народной драмы. — «Изв. ОРЯС», т. 18, кн. 2, СПб., 1918.

[12] *Морозов П. О.* История русского театра до половины XVIII столетия, т. 1. М., 1889, 1914; *Варнеке Б. В.* История русского театра XVII—XVIII вв. М., 1901, 1913; *Морозов П. О.* Народный театр. — В кн.: История русского театра, под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, т. 1. М., 1914; *Виноградов Н. Н.* Народный театр. — В кн.: История русской литературы, под ред. Е. В. Аничкова, т. 1, вып. 5. М., 1908.

[13] *Кузьмина В. Д.* Указ. соч., с. 44—78

[14] *Богатырев П. Г.* Народный театр чехов и словаков. — В кн.: Во-

просы теории народного искусства. М., «Искусство», 1971.

[15] *Акимова Т. М.* Народная драма в новых записях. — «Учен. зап. Саратовск. у-та, филол.». Саратов, 1948; *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русская устная народная драма. М., Изд-во АН СССР, 1959; *Велецкая Н. Н.* О позднем этапе истории русской народной драмы. — «Советская этнография», 1963. № 5; *она же.* Принципы драматургии русского народного театра. (Народная драма «Царь Максимилиан» на последнем этапе жизни жанра.) М., «Наука», 1964; *Крупянская В. Ю.* Народная драма «Лодка» (генезис и литературная история). — В кн.: Славянский фольклор. М., «Наука», 1972; [3] *Гуссв В. Е.* Песни в народной драме. — В кн.: Русский фольклор, т. XII. М.—Л., 1970; *он же.* Взаимосвязи русской вертепной драмы с белорусской и украинской. — В кн.: Славянский фольклор. М., «Наука», 1972.

[16] *Берков П. Н.* Русская народная драма XVII—XX вв. М.—Л., «Искусство», 1953.

[17] Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук, т. VI. М., 1969.

[18] Народный театр. Сб. статей. Л., ЛГИТМиК, 1974.

[19] *Авдеев А. Д.* Указ. соч., с. 11—12, 32—34.

1. ДРАМАТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО СКАЗОЧНИКОВ

[1] *Забелин И.* Домашний быт русских цариц. 1869, с. 393, 429—430.

[2] *Семевский М. Г.* Сказочник Ерофей. — «Отечественные записки», 1864, № 2, с. 485—498; *Лесевич В.* Денисовский казак Р. Ф. Чмыхало, его сказки и присказки. — «Мир божий», 1895, № 5, с. 9—22.

[3] *Соколовы Б. и Ю.* Сказочники и их сказки. — В кн.: Сказки и песни Белозерского края. Записали Борис и Юрий Соколовы. М., 1915, с. XXIV—XXV.

[4] *Азадовский М. К.* Русские сказочники. — В кн.: Русская сказка. Избранные мастера, т. I—II. Л., «Academia», 1932; *Озаровская О. Э.* Пятиречие. М.—Л., «Academia», 1935; *Гринкова Н. П.* Сказки Куприянихи. — «Художественный фольклор», 1926, № 1; *Карнаухова И. В.* Сказки и сказочники в Заонежье. — «Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера», вып. 1. М., «Academia», 1927, с. 104—120.

[5] *Никифоров А. И.* К вопросу о задачах и методах научного собирания произведений устной народной поэзии. — «Изв. РГО», 1928, (60) т. IX, вып. 1, с. 79—107; *он же.* Сьогочасна пінезька казка. — «Етнографічний вісник», 1928, № 7; *он же.* Теперішний заонезький казкар — оповідач. — «Етнографічний вісник», 1930, № 9.

[6] *Пропп В. Я.* А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки». — В кн.: Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, с. 10.

[7] *Карнаухова И. В.* Заметки об исполнении сказки. Машинописный текст без названия, 1932. с. 2. Архив И. В. Карнауховой. Автор выражает признательность дочери собирательницы Г. И. Карнауховой за предоставленную возможность познакомиться с архивом.

[8] *Карнаухова И. В.* «Главное — раскрыть смысл. . .». — «Детская литература», 1966, № 7, с. 11.

[9] *Харузина В. Н.* Примитивные формы драматического искус-

ства. — «Этнография». 1927, № 1—2, 1928, № 1—2.

[10] *Никифоров А. И.* Народная детская сказка драматического жанра. — «Сказочная комиссия в 1927 г. Обзор работ». Л., 1928, с. 61.

[11] *Печаев А., Рыбакова Н.* А. Н. Толстой и русская народная сказка. — *Толстой А. Н.* Полн. собр. соч., т. 12. М., Гослитиздат, 1948, с. 330.

[12] Там же.

[13] *Карнаухова И. В.* Сказки и предания Северного края. М.—Л., «Academia», 1934, с. 27—28.

[14] *Аникин В. П.* А. Н. Толстой и русская сказка. — В кн.: Творчество А. Н. Толстого. М., Изд-во МГУ, 1957, с. 178—179.

[15] *Померанцева Э. В.* Русская народная сказка. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 82—83.

[16] *Haiding Karl.* Von der gebärdensprache der märchenerzahler. — FFC, N 155, Helsinki, 1955.

[17] *Satke A.* Hlučinski pohadkar Josef Smolka. Ostrawa, 1958.

[18] *Istvan Sándor.* A mesemondás dramaturgiaja. — Ethnogr aphia a madyar neprajzi torsasag folyoirata». LXXV, N 4, Budapest, 1964, с. 523—553 (резюме на русском языке).

[19] *Иванова Т. И.* Исполнительское мастерство сказочницы. — В кн.: Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж, 1974.

[20] *Вийдалепп Р. Н.* О характере, функциях и рассказчиках эстонских народных сказок. Автореф. канд. дис. Таллин, 1965.

[21] *Балашов Д. М.* Сказочники и сказочная традиция на Терском берегу. — В кн.: Сказки Терского берега Белого моря. Изд. подготовил Д. М. Балашов. Л., «Наука», 1970, с. 18.

[22] *Савушкина Н. И.* Об изучении исполнительского начала в фольклоре. — «Советская этнография», 1963, с. 158; *она же.* Драматизированный образ в некоторых жанрах русского фольклора. М., «Наука», 1964; *Иванова Т.* Исполнительское мастерство сказочницы, с. 52—54.

[23] *Карнаухова И. В.* Заметки об исполнении сказки. Машинопись без заглавия, с. 6.

[24] *Соколовы Б. и Ю.* Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, с. XIII—XIX.

[25] *Карнаухова И. В.* Заметки об исполнении сказок, с. 5.

[26] *Никифоров А. И.* Народная детская сказка драматического жанра. — «Сказочная комиссия в 1927 г. Обзор работ». Л., 1928; *он же.* Предисл. к сб.: *О. И. Капица.* Русские народные сказки. Л.—М., Госиздат, 1930.

[27] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е, Л., 1971, с. 251—255.

[28] *Шандор И.* Указ. соч., с. 552.

2. РАЗЫГРЫВАНИЕ ХОРОВОДНЫХ ПЕСЕН

[1] «Повесть временных лет», ч. 1. Подготовка текста Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. М.—Л., Изд-во АН СССР, с. 15.

[2] *Бачинская Н. М.* Русские хороводы и хороводные песни. М., Музгиз, 1951, с. 4—5; *Колпакова Н. П.* Русская народная бытовая песня. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 67; *Голейзовский К.* Образы русской народной хореографии. М., «Искусство», 1964, с. 43—49, 130—230; *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. Л., «Наука», 1967, с. 148—152; *Аникин В. П.* Календарная и свадебная поэзия. М., Изд-во МГУ, 1970, с. 39.

[3] *Бачинская Н. М.* Указ. соч., с. 46—48; *Колпакова Н. П.* Указ. соч., с. 68—71; *Аникин В. П.* Указ. соч., с. 49; *Яцунок Е. И.* Современное состояние хороводной традиции. — «Вестн. МГУ,

филол.», 1974, № 4, с. 58—60.

[4] *Бачинская Н. М.* Указ. соч., с. 73—78, 96.

[5] РО ГМЭ, ф. 7, оп. 1, № 621, л. 22.

[6] Там же, л. 24—25.

[7] Там же, № 237, л. 2.

[8] *Александров В.* Деревенское веселье в Вологодском уезде. Этнографические материалы. — «Современник», 1864, № 7; *Ефименко П. С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. М., 1878, вып. 2, ч. VI. Онежские песни и игры и др.

[9] *Бачинская Н. М.* Указ. соч., с. 84—87.

3. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ НАРОДНЫХ КАЛЕНДАРНЫХ ОБРЯДОВЫХ ИГР

[1] *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха, вып. VII. Спб., 1883; *Миллер В. Ф.* Русская масленица и западноевропейский карнавал. М., 1884; *Аничков Е. В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Спб., ч. I, 1901; ч. II, 1905.

[2] *Чичеров В. И.* Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX вв. М., Изд-во АН СССР, 1957; *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники. Л., Изд-во ЛГУ, 1962.

[3] *Чичеров В. И.* Русское народное поэтическое творчество. Курс лекций. М., Изд-во МГУ, 1959, с. 404.

[4] *Данилов С. С.* Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., «Искусство», 1948; *Асеев Б. Н.* Русский драматический театр XVII—XVIII вв. М., «Искусство», 1958.

[5] *Харузина В. Н.* Примитивные формы драматического искусства. — «Этнография», 1927, № 1—2; 1928, № 1—2; *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История русского театра, т. 1. М., 1929.

[6] *Кузьмина В. Д.* Русский демократический театр XVIII в. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958.

[7] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965.

[8] *Богатырев П. Г.* Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре. — «Вопросы теории народного искусства». М., «Искусство», 1971; *Лихачев Д. С.* Древнерусский смех. — В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973; *Иванов В. В.* Из заметок о строении и функциях карнавального образа. — Там же.

[9] *Резанова Е. К.* Материалы по этнографии Курской губернии. Игрища. — «Труды Курск. губерн. уч. арх. комис.», вып. 1. Курск, 1911, с. 191.

[10] *Завойко Г. К.* В костромских лесах на Ветлуге реке. — «Этнографический сборник». Кострома, 1917, с. 25.

[11] *Ящуржинский Х.* Рождественская интермедия (коза). Киев, 1898.

[12] *Соловьев Е. Т.* Святки в среде купцов и мещан города Казани. — «Изв РГО», 1876, т. XII, вып. 2, с. 158—159 (далее — *Соловьев Е. Т.* Святки...).

[13] *Фенютин А. А.* Увеселения города Мологи в 1820—1832 гг. — «Труды Ярослав. губерн. статистич. комитета», вып. 1, 1866, с. 127 (далее — *Фенютин А. А.* Увеселения...).

[14] РО ГМЭ, ф. 7, оп. 1, № 240, л. 52—53.

[15] *Пр-ский Н.* Бапя игрище; слушанье и шестое января. — «Современник», 1864, т. IV, с. 510.

[16] *Кудрявцев В. Ф.* Зимние народные увеселения в г. Василе. —

«Нижегородский сборник», т. III. Н. Новгород, 1870, с. 111.

[17] Архив МГУ, 1966, тетр. 21, № 18.

[18] *Чичеров В. И.* Зимний период..., гл. VI—VII; *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники. Л., 1962, с. 65—135.

[19] ЦГАЛИ, ф. 1455, оп. 1, ед. хр. 76, л. 8.

[20] ЦГАЛИ, ф. 1455, оп. 1, ед. хр. 43, л. 17, ср. *Копаневич И. К.* Рождественские святки и сопровождающие их народные игры и развлечения в Псковской губернии Псков, 1896; *он же.* Как проводится масленица в Псковской губернии. Псков, 1903 (далее *Копаневич И. К.* Святки...; *Копаневич И. К.* Масленица...).

[21] *Копаневич И. К.* Святки..., с. 16.

[22] ЦГАЛИ, ф. 1455, оп. 1, ед. хр. 43. л. 17.

[23] Архив МГУ, 1967, п. 1, т. 5, № 20.

[24] *Копаневич И. К.* Масленица..., с. 16—17.

[25] *Завойко Г. К.* В Костромских лесах..., с. 24.

[26-27] Архив МГУ, 1966, п. 1, т. 1, № 40.

[28] Там же. 1965, тетр. 18а, № 25.

[29] Там же, тетр. 18, № 30.

[30] Там же, 1966, п. 1, тетр. 1, № 40.

[31] ЦГАЛИ, ф. 1455, оп. 1, ед. хр. 15, л. 6.

[32] Архив МГУ, 1965, тетр. 2, № 18.

[33] *Гусев В. Е.* От обряда к народному театру (эволюция святочных игр в покойника). — В кн.: «Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор». Л., 1974, с. 49—59.

[34] *Копаневич И. К.* Масленица..., с. 10.

[35] Первые описания можно найти в работах: *Снегирев И.* Русские простонародные праздники и суеверные обряды. вып. 2. М., 1838. *Терещенко И.* Быт русского народа, ч. VII. М., 1848.

[36] *Миллер Вс.* Русская масленица и западноевропейский карнавал. М., 1884; *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники. Л., 1962.

[37] Опубликованы П. А. Дилакторским. — «Этнографическое обозрение» 1895, кн. 24, № 1.

[38] *Ончуков Н. Е.* Масленица. — В кн.: Пермский краеведческий сборник, вып. IV. Пермь, 1928, с. 118—120.

[39] Архив РГО, р. XXXVI. № 13, л. 1—2. Проводы весны в Саратовской губ. (1848); ЦГАЛИ, ф. 1455, оп. 1, ед. хр. 51.

[40] *Завойко Г. К.* Верования, обряды и обычаи великороссов Владимирской губернии. — «Этнографическое обозрение», 1914, № 3—4, с. 152 (далее — *Завойко Г. К.* Верования...).

[41] *Шейн П. В.* Великорусе, т. I, вып. 2. СПб., 1898, № 1257 и др.

[42] *Кулаковский Л. В.* Кострома. — «Советская этнография», 1946, № 1; *он же.* Искусство села Дорожева. У истоков народного театра и музыки. М., «Музыка», 1965.

[43] *Кулаковский Л. В.* Искусство села Дорожева, с. 24.

[44] Там же, с. 25.

[45] Там же, с. 36.

[46] Там же, с. 37.

[47] *Носова Г. А.* Язычество в православии. М., «Наука», 1975, с. 44.

4. ТЕАТРАЛЬНОСТЬ НАРОДНОЙ СВАДЬБЫ

[1] *Кагаров Е. Г.* Состав и происхождение свадебной обрядности. — В кн.: Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР, вып. VIII. Л., 1929.

[2] *Богословский П. С.* К номенклатуре топографии и хронологии свадебных чинов. — «Пермский краеведческий сборник», вып. III. Пермь, 1927.

[3] *Ефименкова Б.* Драматургия свадебной игры междуречья Су-

хоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область). — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2. М., «Сов. композитор», 1973, с. 201; см. также *Круглов Ю.* О драматической сущности русской свадьбы. — «Филологический вестник», вып. VIII—IX. Алма-Ата, 1968, с. 109—116.

[4] *Шейн П. В.* Указ. соч., т. 1, вып. 2. Спб., 1900, с. 389.

[5] Там же, с. 632.

[6] *Ефименкова В.* Указ. соч., с. 199.

[7] *Мореева А. К.* Традиционные формулы в приговорах свадебных дружек. — «Художественный фольклор», II—III. М., 1927, с. 113, 114—115.

[8] *Шейн П. В.* Указ. соч., с. 655, 524—525, 533 и др.

[9] *Ефименкова Б.* Указ. соч., с. 310.

[10] *Шейн П. В.* Указ. соч., с. 639.

5. НАРОДНЫЕ НЕОБРЯДОВЫЕ ДРАМАТИЧЕСКИЕ ИГРЫ И СЦЕНКИ

[1] Архив МГУ, 1966, т. 2, № 18.

[2] *Можаровский А. Ф.* Из жизни крестьянских детей Казанской губернии. Казань, 1882, с. 76.

[3] РО ГМЭ, ф. 7, оп. 1, № 292, л. 38—39.

[4] РО ГПБ, ф. Тиханова, № 188, л. 13—14.

[5] РО ГМЭ, ф. 7, оп. 1, № 272, л. 40.

[6] *Нефедов Ф. О.* Этнографические наблюдения на пути по Волге и ее притокам. III. Заволжье. — «Труды этнографического отделения ОЛЕАЭ», кн. IV, 1877, с. 60.

[7] ЦГАЛИ, ф. 1455, оп. 1, ед. хр. 43, л. 11.

[8] Архив МГУ, 1962, л. 3, т. 3, № 39.

[9] «Мирское слово», 1873, № 7; *Ончуков Н. Е.* Северные народные драмы. Спб., 1911, с. VIII—IX; *Рождественская Н. И.* О святочных увеселениях. Рукопись; Архив МГУ экспедиции 1965 и 1966 гг.; РО ГМЭ, ф. 7, оп. 1, № 240 и др.

[10] *Рождественская П. И.* Указ. соч., с. 1—3.

[11] РО ГМЭ, ф. 7, оп. 1, № 240, л. 58—59.

[12] *Пропп В. Я.* Указатель сюжетов. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в 3-х томах, т. III. М., Гослитиздат, 1957, с. 500.

[13] *Можаровский А. Ф.* Указ. соч., с. 37.

[14] *Нефедов Ф. О.* Указ. соч., с. 60.

[15] *Зимин М. М.* Игры взрослых, собранные и записанные М. М. Зиминым. — ЦГАЛИ, ф. 1455, оп. 1, ед. хр. 43, л. 3—8.

[16] *Опочинин Е. И.* Театральная старина. М., 1902, с. 283—284, 287.

[17] *Грибоедов А. С.* Загородная поездка (1826), с. 109.

[18] *Крупянская В. Ю.* Народная драма «Лодка». — «Славянский фольклор», с. 265.

[19] *Богатырев П. Г.* Народный театр чехов и словаков. — В кн.: Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 103—119.

[20] *Нурджанов И.* Таджикский народный театр. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 156.

6. НАРОДНЫЕ САТИРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ

[1] *Ончуков Н. Е.* Северные народные драмы. Спб., 1911, с. 117.

[2] *Мартемьянов Г. А.* Крепостное право в народной словесности. — «Исторический вестник». М., 1906, т. 105, IX, с. 855—856.

[3] Там же.

[4] «Барин». — РО ГПБ, ф. Тиха-

нова, № 188, л. 97—98; *Семевский М.* Торопец. — «Библиотека для чтения», 1863, № 12, с. 22; *Романов Е. Р.* Белорусский сборник, вып. 8—9, сцена VIII, с. 86—88; «Барин голый и Афонька малый». — Арх. Вологод. пед. ин-та, 1963, папка 2 и др.

[6] *Овчуков Н. Е.* Указ. соч., с. IX, XIII.

[6] *Писарев С., Суслович С.* Досюльная игра — комедия «Пахомушкой». — В кн.: Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. т. I. Л., «Academia», 1927, с. 177.

[7] Там же, с. 182.

7. НАРОДНАЯ ДРАМА «ЛОДКА»

[1] *Крупянская В. Ю.* Народная драма «Лодка». — «Славянский фольклор», с. 262—266.

[2] *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русская устная народная драма, с. 39—42.

[3] Воспоминания капитана Варфоломея Федоровича Крупянского об участии в войнах с Турцией и Францией в период 1807—1816 гг. Екатеринослав, 1912, с. 105.

[4] «Атаман» записан в д. Войнаволок б. Повенецкого у. Карельской АССР от П. П. Коробова в 1926 г. — ЦГАЛИ, ф. 1456, оп. 1, ед. хр. 16.

[5] «Лодка». — *Сиповский В.* Историческая хрестоматия по истории русской словесности, т. 1, вып. 1. Спб., 1911, с. 242; ср. *Овчуков Н. Е.* Указ. соч., с. 98.

8. НАРОДНАЯ ДРАМА «ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН»

[1] *Аксаков И. С.* Письма, ч. 1, кн. 3. М., 1892, с. 221—222.

[2] Там же, с. 222.

[3] *Берков П. Н.* Вероятный источник народной пьесы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе». — «Труды отд. древнерусс. лит. Ин-та русской литературы», XIII, 1957.

[4] Там же, с. 311.

[5] Там же, с. 314.

[6] *Овчуков Н. Е.* Указ. соч., с. 7.

[7] ГЦТМ, ф. 216, № 1023.

[8] «Изв. ОРЯС», 1909, XIV, кн. 4.

[9] *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 378.

9. НАРОДНЫЕ ПЬЕСЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

[1] *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства, с. 378.

[2] Там же, с. 377.

[3] *Крупянская В. Ю.* Народная драма «Лодка». — «Славянский фольклор», с. 275.

[4] ГЦТМ, ф. 216, № 1030 (151941).

[5] *Крупянская В. Ю.* Народная драма «Лодка». — «Славянский фольклор», с. 270—271.

[6] Впервые опубликована в сборнике «Фольклор Саратовской области», сост. Т. М. Акимова. Саратов, 1946.

[7] *Берков П. Н.* К литературной истории народной драмы «Как француз Москву брал». — В кн.: Вопросы фольклора. Томск, 1965.

[8] *Акимова Т. М.* Народная драма в новых записях. — Уч. зап. Саратовск. ун-та, филол., т. XX, Саратов, 1948.

[9] *Державин К. Н.* Болгарский театр. Л., 1950, с. 27—28.

[10] *Берков П. Н.* Греческий источник трагедии А. П. Шопова «Смертьта на княза Потемкина». — «Годишник на Българ-

ския библиографски институт. Елин-Пелин», IX. 1962. София, 1963, с. 127—128; *он же.* К литературной истории народной драмы «Как француз Москву брал». — В кн.: Вопросы фольклора. Томск, 1965.

[11] *Берков П. Н.* Греческий источник трагедии А. П. Шопова, с. 132.

[12] *Каракостов Ст.* Българский възрожденски театър на освободителната борба 1858—1878. София, 1978, с. 444—454.

[13] *Танев Т.* К столетней годовщине болгарского театра. — В кн.: Сто лет болгарского театра. М., ВТО, 1952, с. 84.

[14] *Варнеке Б. В.* Источник одной народной драмы. — «Изв. ОРЯС», т. 18, кн. 2, Спб., 1913.

[15] Там же, с. 195.

[16] *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства, с. 25.

10. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОЙ ДРАМЫ

[1] *Котляревский А.* Для истории народного театра. — «Русский архив», 1864, вып. 10, с. 1092—1093.

[2] *Коллаш В.* Материалы к истории народного театра «Царь Максимилиан». — «Этнографическое обозрение», 1898, кн. 39, № 4, с. 47—48.

[3] Там же, с. 68.

[4] *Волков Р. М* Указ. соч., с. 329.

[5] *Крупянская В. Ю.* Народная драма лодка, генезис и литературная история. Канд. дисс., М., 1944, с. 107.

[6] Там же, с. 132.

[7] *Сума Х. Ю.* Древнее действо латышских ряженых. — В кн.: Народный театр. Л., 1974, с. 78—79.

[8] *Гусев В. Е.* Песни в народной драме. — «Русский фольклор», XII. М., 1970.

[9] Там же, с. 74.

[10] *Анчуков Н. Е.* Северные народные драмы, с. 89.

[11] Там же, с. 99—100.

[12] «Русский фольклор», IV, 1959, с. 336.

[13] См., например, *Берков П. В.* Указ. соч., с. 337.

[14] «Изв. ОРЯС», 1905, т. X, кн. 2, с. 813.

[15] *Богатырев П. Г.* Народный театр чехов и словаков. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре. — В кн.: Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 137—153, 450—496.

[16] *Крупянская В. Ю.* Народная драма «Лодка», — «Славянский фольклор», с. 292.

[17] «Изв. ОРЯС», с. 328—329.

[18] РО ИРЛИ, р. V, колл. 165, п. 17, № 5; ГЦТМ, ф. 216 № 1025 (151525).

[19] «Этнографическое обозрение» М., 1898, кн. 38, № 3, с. 164.

[20] РО ИРЛИ, р. V, колл. 165, п. 17, № 5.

[21] *Анчуков Н. Е* Северные народные драмы, с. 92.

[22] *Сиповский В.* Историческая хрестоматия по истории русской словесности, т. I, вып. 1. Спб., 1911, с. 240.

[23] «Сборник ОРЯС», т. 90, № 7, с. 19.

[24] РО ИРЛИ, р. V, колл. 105, п. 11 № 37а.

11. СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ НАРОДНОЙ ДРАМЫ

[1] *Достоевский Ф. М.* Записки из Мертвого дома, гл. XI. — Собр. соч. в 10-ти т. т. 3. М., 1956, с. 542—561.

[2] *Брюсов В. Я.* Дневники. М., 1927, с. 79.

[3] *Сахарова Е.* Народный театр и семья В. Д. Поленова. — «Тарус-

ские страницы. Лит.-худ. сборник». Калуга, 1961, с. 243.

4 *Шаповалова Г. Г.* Самодеятельный народный театр и фольклор. — «Фольклор и художественная самодеятельность». Л., «Наука», 1968, с. 122—126.

5 Архив МГУ, 1962. п. 3, т. 21, № 30.

6 *Велецкая Н. Н.* О позднем этапе истории русской народной драмы. — «Советская этнография», 1963, № 5; *она же.* Принципы драматургии народного театра (народная драма «Царь Максимилиан» на последнем этапе жизни жанра). М., «Наука», 1964.

7 *Ончуков Н. Е.* Северные народные драмы, с. XIII.

8 Там же, с. XV.

9 Там же, с. 114.

10 «Сборник ОРЯС», т. 90, № 70, 1914.

11 *Ончуков Н. Е.* Указ. соч., с. 113.

12 *Гребенщиков Г. Д.* В просторах Сибири, т. 2. Пб., 1915, с. 247—248.

13 *Богатырев П. Г.* Указ. соч., с. 50.

14 Там же, с. 115.

15 *Богатырев П. Г.* Знаки в театральном искусстве. — «Труды по знаковым системам, VII. Учен. зап. Тартусс. гос. ун-та», вып. 265. Тарту, 1975, с. 12.

16 *Ончуков Н. Е.* Указ. соч., с. 48.

17 *Велецкая Н. Н.* Принципы драматургии народного театра (народная драма «Царь Максимилиан» на последнем этапе жизни жанра). М., «Наука», 1964, с. 6—7.

18 *Ончуков Н. Е.* Указ. соч., с. 99.

19 Там же, с. 48.

20 Там же, с. 114.

21 Там же, с. 99.

22 *Грузинский А. Е.* К истории народного театра. — «Этнографическое обозрение», 1898, № 3, с. 161,

23 *Ончуков Н. Е.* Указ. соч., с. 88.

24 *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., «Наука», 1971, с. 67.

25 *Ончуков Н. Е.* Указ. соч., с. 49.

26 «Изв. ОРЯС», т. X, кн. 2. Спб., 1905, с 331.

27 Там же, с. 309.

28 *Велецкая Н. Н.* Принципы драматургии русского народного театра. М., 1964, с. 8.

29 «Изв. ОРЯС», т. X, кн. 2. Спб., 1905, с. 325.

30 *Ончуков Н. Е.* Указ. соч., с. 105—106.

31 *Велецкая Н. Н.* Принципы драматургии русского народного театра, с. 7—8.

32 *Ончуков Н. Е.* Указ. соч., с. 3.

33 Там же, с. 4.

34 «Изв. ОРЯС», с. 327—328.

35 Там же, с. 320.

36 Там же, с. 315.

37 «Русский фольклор», вып. IV, М.—Л., 1959, с. 364.

38 «Изв. ОРЯС», с. 327.

39 *Велецкая Н. Н.* Указ. соч., с. 4—5.

40 См. *Богатырев П. Г.* Заметки о народном театре. — «Acta Etnographica Academiae Scientiarum Hungaricae». Tomus 19, 1970. *Зарецкая З. Р.* Пространство и время в народном театре. — «Вопросы русской, советской и зарубежной литературы», т. II. Хабаровск, 1973, с. 3—21.

41 *Закруткин В.* О русском народном театре в связи с донскими записями. — В кн.: *Головачев В., Лацилин Б.* Народный театр на Дону. Ростиздат, 1947, с. 21.

42 *Ончуков Н. Е.*, с. 50.

43 Там же, с. 114.

44 «Изв. ОРЯС», с. 332—333.

45 Там же, с. 326.

46 *Ончуков Н. Е*, с. 329.

47 Там же с. 62

48 Там же, с. 117.

49 «Изв. ОРЯС», с. 304.

12. НАРОДНЫЙ ТЕАТР В ГОРОДЕ И ЕГО ВИДЫ. СКОМОРОХИ. КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР. БАЛАГАН. РАЕК

[1] *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М., «Наука», 1975, с. 3—4.

[2] *Дмитриев Ю.* Русский цирк. М., «Искусство», 1953, с. 9—29.

[3] *Кузнецов Е. М.* Из прошлого русской эстрады. М., «Искусство», 1958, с. 21—32.

[4] *Смирнова Н. И.* Советский театр кукол. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 13—21.

[5] *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М., «Наука», 1975, с. 53—110.

[6] *Зимин А. А.* Скоморохи в памятниках публицистики и народного творчества XVI в. — В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX вв. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, с. 337—338.

[7] Там же, с. 338.

[8] Там же, с. 338—339.

[9] *Белкин А. А.* Театр скоморохов на Руси. Автореф. канд. дис. М., 1971, с. 15.

[10] *Беляев И.* О скоморохах. — «Временник Имп. Московского общества истории и древностей российских», кн. XX. М., 1854, с. 86.

[11] *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. М., 1889; *Морозов А.* Скоморохи на Севере. — Альманах «Север». Архангельск, 1946; *он же.* М. Д. Кривополенова и наследие скоморохов. — В кн.: *Кривополенова М. Д.* Былина, скоморошины, сказки. Архангельск, 1950.

[12] *Берков П. Н.* Русская народная драма XVII—XX вв. М., «Искусство», 1953, с. 13.

[13] *Олеарий Адам.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. Спб., 1906, с. 190.

[14] Там же, с. 216.

[15] *Бродский Н. Л.* Следы профессиональных сказочников в русских сказках. — «Этнографическое обозрение», 1904, кн. 61, № 2.

[16] *Юдин Ю. И.* Своеобразие историко-художественной проблематики русских бытовых сказок о шутах. — В кн.: Проблемы историзма в художественной литературе. Курск, 1975, с. 20—29.

[17] *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки, т. II. Спб., 1900, с. 360—365.

[18] Там же, с 360—361.

[19] Новые данные о фигурках кукол из глины XV в., обнаруженных при археологических раскопках в Москве см. *Рабинович М. Г.* К истории скоморошьих игр на Руси («реквизит» вертепа). — В кн.: Культура средневековой Руси. Л., «Наука», 1974, с. 53—56. Подзаголовок статьи следует признать неточным, так как исследуемый материал не имеет никакого отношения к вертепу.

[20] *Некрылова А. Ф.* Севернорусские варианты «Петрушки». — В кн.: Фольклор и этнография русского Севера. Л., «Наука», 1973.

[21] *Перетц В. Н.* Кукольный театр. (Вопросы и ответы). — «Этнографическое обозрение», 1897, кн. XXXIII, № 2, с. 177.

[22] Там же.

[23] *Григорович Д. В.* Петербургские шарманщики. — Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. I. Спб., 1896.

[24] *Алферов А.* Петрушка и его предки. М., 1896.

[25] *Некрылова А. Ф.* Русский народный кукольный театр «Петрушка» в записях XIX—XX вв. Автореф. канд. дис., Л., 1973, стр. 9.

[26] Там же, с. 17.

[27] *Некрылова А. Ф.* Закон контраста в поэтике русского народного кукольного театра «Петрушка». — «Русский фольклор, т. XIV, Л., 1974.

[28] *Виноградов И.* Великорусский

вертеп. — «Изв. ОРЯС», X, кн. 3. Спб., 1905, с. 362—363.

[29] Записки и замечания о Сибири. . . ы. . . ой. М., 1837; *Щукин Н.* Вертеп. — «Вестн. РГО», 1860, т. XXIX, кн. VII, ч. 5; *Калашников И. Г.* Записки иркутского жителя. — «Русская старина», 1905, ч. VII.

[30] *Добровольский В. Н.* Некоторые сведения о Смоленском и Ельнинском кукольном театре. — «Изв. ОРЯС», т. XIII, кн. 2, Спб., 1908; *Шейн П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, III. Спб., 1902.

[31] *Щукин Н.* Указ. соч., с. 35.

[32] *Калашников И. Г.* Указ. соч., с. 205.

[33] *Семевский М. И.* Торопец. — «Библиотека для чтения», 1863, № 12, с. 15—18.

[34] *Виноградов Н.* Великорусский вертеп. Спб., 1906.

[35] Архив РГО, р. XXXII, оп. I, № 17, л. 8—11.

[36] *Гусев В. Е.* Взаимосвязи русской вертепной драмы с белорусской и украинской. — В кн.: Славянский фольклор, М., «Наука», 1972, с. 307—311.

[37] *Лейферт А.* Балаганы. Пг., 1922, с. 64.

[38] Петербургские балаганные прибаутки. Записанные В. И. Кельсиевым. — «Труды этнографич. отд. имп. общ-ва любителей естествозн., антропологии и этнографии», кн. IX, вып. 1. М., 1889, с. 113—118.

[39] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева. В записи и обработке Е. Кузнецова. Л.—М., «Искусство», 1948, с. 62—63.

[40] *Лейферт А.* Балаганы, с. 69.

[41] *Кельсиев В. И.* Указ. соч., с. 115.

[42] Архив ИРЛИ, колл. 105, п. 11, № 40.

[43] *Кельсиев В. И.* Указ. соч., с. 116.

[44] *Левитов А.* Собр. соч., т. 1. М., 1889, с. 15—16.

[45] РО ГПБ, ф. 777, оп. 1, № 187, л. 6.

[46] *Шаповалова Г. Г.* Самодеятельный народный театр и фольклор. — В кн.: Фольклор и художественная самодеятельность. Л., «Наука», 1968, с. 122—126.

[47] *Митрофанова В. В.* Русский свадебный обряд в исполнении коллектива «Гдовская старина». — Там же.

[48] *Иванова Т. П.* Исполнительское мастерство сказочницы. — В кн.: Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж, 1974, с. 52—57.

[49] См. напр., сб. «Массовые праздники и зрелища». М., 1961, Там же дана обширная библиография по теме.

ЛИТЕРАТУРА

Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытно-общинном строе. Л.—М., «Искусство», 1959.

Акимова Т. М. Народная драма в новых записях. — «Учен. зап. Саратовск. у-та, филолог.», т. XX, 1948.

Алексеев-Яковлев А. Я. Русские народные гуляньи. В записи и обработке Евг. Кузнецова. М.—Л., «Искусство», 1948.

Алферов А. Д. Петрушка и его предки. Очерки из истории народной кукольной комедии. М., 1895.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Худ. лит.», 1965.

Бачинская Н. М. Русские хороводы и хороводные песни. М., Музгиз, 1951.

Белкин А. А. Русские скоморохи. М., «Наука», 1975.

Берков П. Н. Русская народная драма XVII—XX вв. М., «Искусство», 1953.

Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., «Искусство», 1971.

Велецкая Н. Н. Принципы драматургии русского народного театра. М., «Наука», 1964.

Веселовский Ал. Старинный театр в Европе. М., 1870.

Виноградов Н. Н. Народная драма «Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф». — Сборник ОРЯС, № 7, 1914.

Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русская устная народная драма. М., Изд-во АН СССР, 1959.

Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. М., «Искусство», 1964.

Гусев В. Е. Песни в народной драме. — В кн.: Русский фольклор, т. XII. М.—Л., «Наука», 1970.

Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., «Наука», 1967.

Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., «Искусство», 1948.

Дмитриев Ю. Русский цирк. М., «Искусство», 1953.

Карнаухова И. В. Сказки и предания Северного края. М.—Л., «Academia», 1934.

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

Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады. М., «Искусство», 1958.

Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII в. М., Изд-во АН СССР, 1958.

Кулаковский Л. В. Искусство села Дорожева. У истоков народного театра и музыки. М., «Музыка», 1965.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., «Наука», 1971.

Народный театр. Сб. Статей под ред. В. Е. Гусева. Л., ЛГИТМиК, 1974.

Некрылова А. Ф. Закон контраста в поэтике русского народного кукольного театра «Петрушка». — В кн.: Русский фольклор, т. XIV. Л., 1974.

Онучков Н. Е. Северные народные драмы. Спб., 1911.

Писарев С., Суслович С. Досюльная игра — комедия «Пахомушкой». — В кн.: Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера, т. 1. М., «Academia», 1927.

Пропп В. Я. Русские народные праздники. М., Изд-во ЛГУ, 1962.

Пропп В. Я. Указатель сюжетов. — *А. Н. Афанасьев.* Народные русские сказки. В 3-х т., т. III. М., Гослитиздат, 1957.

Смирнова Н. Н. Советский театр кукол. Л., Изд-во АН СССР, 1963.

«Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор», Л., 1974.

Чичеров В. Н. Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX вв. М., Изд-во АН СССР, 1957.

Шаповалова Г. Г. Самодеятельный театр и фольклор. — В кн.: Фольклор и художественная самодеятельность. Л., «Наука», 1968.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Архив МГУ — Архив Московского государственного университета, кафедра фольклора.

Архив РГО — Архив Русского географического общества в Ленинграде.

ОРЯС — Отделение русского языка и словесности Академии наук.

РО ГЛМ — Рукописный отдел Государственного литературного музея в Москве.

РО ГМЭ — Рукописный отдел Государственного музея этнографии в Ленинграде.

РО ГПБ — Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.

РО ГЦТМ — Рукописный отдел Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина в Москве.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом) в Ленинграде.

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства в Москве.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

1. Драматическое искусство сказочников 12
2. Разыгрывание хороводных песен 26
3. Театральные элементы народных календарных обрядовых игр 32
4. Театральность народной свадьбы 48
5. Народные необрядовые драматические игры и сценки 57
6. Народные сатирические пьесы 69
7. Народная драма «Лодка» 75
8. Народная драма «Царь Максимилиан» 81
9. Народные пьесы литературного происхождения . . . 86
10. Художественные особенности народной драмы . . . 92
11. Сценическое воплощение народной драмы 105
12. Народный театр в городе и его виды. Скоморохи. Кукольный театр. Балаган. Раек 122

Примечания 137

Литература 148

Список сокращений 150

Нина Ивановна Савушкина

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ТЕАТР

Утверждено к печати
редколлегией серии
научно-популярных изданий
Академии наук СССР

Редактор издательства Е. И. Володина
Художественный редактор В. И. Тикунов
Технический редактор В. Д. Прилепская
Корректоры Л. Д. Вуль, Б. И. Рывин

Сдано в набор 20/IV 1976 г.
Подписано к печати 29/X 1976 г.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага № 2. Усл. печ. л. 8,4.
Уч.-изд. л. 8,6. Тираж 32000. Т-18622. Тип. зак. 1185.
Цена 53 коп.

Издательство «Наука»,
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., д. 21

Отпечатано во 2-й типографии издательства «Наука»,
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., д. 10
с матриц. Заказ 1451. 1-й типографии издательства «Наука»,
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12