
Н. И. САВУШКИНА

ОБ ИЗУЧЕНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО НАЧАЛА В ФОЛЬКЛОРЕ

Фольклорные произведения в силу специфики их возникновения и бытования принадлежат к словесно-исполнительскому творчеству народа (словесно-музыкальному либо словесно-драматическому). На необходимость неразрывной связи литературоведческого и музыковедческого изучения народных песен, например, неоднократно указывали исследователи¹. И в этой области есть серьезные достижения. Обращаясь же к другим произведениям народного поэтического творчества, мы видим, что принцип комплексного их исследования все еще не осуществляется. Так, например, при изучении сказки или обрядового фольклора (во время свадьбы, ряжения), исследователи обычно не уделяют внимания исполнительскому мастерству. Между тем многообразные формы народного драматического творчества, живущего и за пределами собственно народного театра, свидетельствуют об устойчивом стремлении народа к выражению своих мыслей и чувств не только в пении, танце, игре на музыкальных инструментах, но и в интонации голоса, жесте, мимике, способствующих созданию определенного драматического образа.

Русское крестьянство задолго до появления профессиональной театральной культуры, а впоследствии почти не имея к ней доступа, на протяжении веков создавало свои драматические жанры, репертуар, сюжеты и образы, свои формы сценического воплощения. Они были тесно связаны с жизнью и бытом старой русской деревни. Поэтому иногда нам кажется, что все эти сюжеты, образы, формы, давно ушли в прошлое и в них нет ничего ценного, интересного для сегодняшнего дня.

В деревне традиционный народный театр и другие формы театрального народного творчества либо совсем исчезли, либо претерпели существенные изменения, главное — сузили сферу своего действия, своего идеологического и эстетического влияния на людей. Большинство одаренных исполнителей из народа идет сейчас в художественную самодеятельность, а через нее нередко и в профессиональный театр. Налицо происходящий процесс взаимодействия двух художественных традиций — профессиональной и фольклорной, двух видов искусства — профессионального и массового народного. Многие исследователи, говоря о настоящем времени, характеризуют его как период интенсивного «усвоения» богатств профессиональной культуры во всех областях². Наряду с приобщением народных масс к профессиональному искусству (творчество самодеятельных поэтов и композиторов, народные театры и т. д.) многими исследователями отмечается и другой процесс — переосмысления традиционного наследства, народных художественных традиций³. Его цель — отобрать, использовать для создания новых произведений лучшие, классические формы, образы традиционного народного словесного, исполнительского искусства. Это находит выражение и в постоянном интересе мастеров-профессионалов всех видов искусства к народным традициям, и в том, как сам народ на каждом новом этапе развития культуры по-иному оценивает свое богатое наследство. Об этом говорят не только примеры создания новых песен и частушек, поговорок и поговорок, но и особенно интенсивное в последние годы переосмысление старых театрализованных праздников, обрядов, обычаев и попытки создания новых народных форм свадебных обрядов, праздников и т. д. Процессы трансформации традиционных народных театральных форм в современности, влияние на них профессионального театрального искусства, попытки создания нового в народном творчестве, художественной самодеятельности не подвергались серьезному исследованию. В какой-

¹ См., напр., Б. М. Добровольский, К вопросу об изучении народного музыкально-поэтического творчества, «Сов. этнография», 1961, № 3.

² См., напр., К. В. Чистов, Фольклористика и современность, «Сов. этнография», 1962, № 3.

³ См., напр., В. Е. Гусев, Опыт изучения современного состояния народного творчества, «Сов. этнография», 1960, № 2.

то степени фольклорные драматические произведения используются в работе домов народного творчества, дворцов культуры и клубов. Однако работники этих учреждений не всегда достаточно критично подходят к выбору репертуара и иногда под маркой нового пропагандируют малохудожественные произведения. Стилизация, безвкусное и бессмысленное смешение разных жанров, традиций, приводят порой к аляповатым постановкам самодеятельных коллективов с костюмами и всей атмосферой «стиля рюсс», к удручающе похожим на очередное официальное «мероприятие» праздникам русской березки (или зны), свадебным церемониям в дворцах бракосочетания и т. п.⁴

Коммунистическая партия проявляет постоянную заботу о всестороннем развитии культурной жизни общества. Новой программой КПСС предусматривается «широкое распространение народных театров», «развитие театральных коллективов и других самодеятельных культурных организаций»⁵.

Однако поспешность при создании таких организаций приводит к тому, что даже в районах с развитой фольклорной и любительской театральной традицией народные театры работают иногда ниже своих возможностей из-за отсутствия хорошего руководителя, энергичного актива, правильного подбора участников и репертуара, пренебрежительного отношения к местной театральной истории. Многие самодеятельные коллективы сельских клубов не работают систематически. Редко можно встретить при клубе постоянно действующий драматический кружок. Как правило, такие кружки работают в школах под руководством учителей, которые, к сожалению, уделяют мало внимания клубной работе.

Задача советских исследователей — фольклористов, этнографов, театроведов — изучать современное народное драматическое искусство, а также народное драматическое творчество прошлого и возможности его использования в наши дни. Советские ученые посвятили немало специальных исследований народной драме⁶, хотя отдельные ее виды — раек, балаган — почти не изучены. Народная драма рассматривается и в работах по истории русского театра⁷. Однако большинству этих работ свойственен в основном историко-литературный подход к народной драме.

Малые драматические формы, их история, специфические особенности вообще оказались за пределами интересов советских исследователей. Так, почти не изучено исполнение сказок, театральные элементы календарной и семейной обрядности, ряжение; народные игры и хороводы в этом плане исследованы также недостаточно⁸. Историки театра все эти жанры рассматривают лишь как архаические, предшествующие образованию профессионального театра, без учета их дальнейшей эволюции.

А между тем изучение театральных элементов в играх, хороводах, свадьбе, исполнении сказок и т. д., т. е. в малых драматических формах, рассмотрение дальнейшей их эволюции представляет большой интерес. Известно, что традиционная народная поэзия, в особенности тесно связанная с исчезающими или уже исчезнувшими обрядами и обычаями, уходит из жизни народа. Это относится прежде всего к заговорам, различной календарной и семейной обрядовой поэзии, а также к игровой поэзии. Правда в большинстве случаев поэзия эта отрывается от соответствующих обрядов и обычаев, традиционной обстановки бытования, надолго переживает их. Так, почти всегда можно услышать свадебную, трюичную, хороводную или плясовую песню в компании пожилых людей или стариков. Они поют ее наряду с протяжной лирической песней, искони исполняемой в такой обстановке. Эти песни продолжают доставлять им эстетическое удовольствие, будят воспоминания о молодости, свадьбах, катаниях на тройках, завиваньях березки, хороводах на лугу. Казалось бы, хороводные песни все еще входят в активный бытовой репертуар, но потеряв свою исконную приуроченность в бытовании, уже совершенно утратили связь и с хороводом, и с движением вообще. Однако во многих случаях игровая природа песни не забыта исполнителями. Это, как правило, происходит в тех районах, где драматическая фольклорная традиция была сильна в прошлом и

⁴ См., напр., сб. «Праздники на селе», М., 1958.

⁵ «Материалы XXII съезда КПСС», М., 1961, стр. 419.

⁶ См., напр., П. Г. Богатырев, Чешский кукольный и русский народный театр, Берлин — Петербург, 1923; В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Русская устная народная драма, М., 1959; В. Г. Головачев, Б. Лашилин, Народный театр на Дону. Редакция и вступительная статья В. Закруткина, Ростов-на-Дону, 1947; В. Ю. Крупянская, Народная драма «Лодка», ее генезис и литературная история, Кандидатская диссертация, М., 1944 г.; «Русская народная драма XVII—XX в.», Редакция, вступительная статья и комментарии П. Н. Беркова, М., 1953 г., и др.

⁷ Б. Н. Асеев, Русский драматический театр XVII—XVIII в., М., 1958 г. В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Русский театр от истоков до середины XVIII в., М., 1957 г., его же, Русский театр второй половины XVIII в., М., 1960 г.; С. С. Данилов, Русский драматический театр XIX в., М.—Л., 1957 г. В. Д. Кузьмина, Русский драматический театр XVIII в., М., 1958 г. и др.

⁸ См. сб. «Игры народов СССР», М.—Л., 1933. Н. М. Бачинская в музыковедческой работе «Русские хороводы и хороводные песни» (М., 1951 г.) в главе «Виды хороводов» рассматривает некоторые драматические элементы хороводов.

поэтому ярче проявляется и сейчас. Таковы в частности, многие районы Горьковского Заволжья. Здесь и в настоящее время хороводные песни (по-местному «круговые») исполняются с пляской, с разыгрыванием содержания. Без них не обходится ни одна вечеринка, свадьба, бригадное гулянье и т. д. Заразительное веселье, темперамент исполнителей восполняют иногда недостаточно четкую обрисовку образов хороводов. В основе сюжета хороводного действия — обычно юмористические ситуации семейной жизни, любовные сцены. Таковы популярные «Капустка», «Зайнька» и т. д. Зрелищные элементы обряда также пережили сам обряд, усложнились. Произошло перерождение обряда в театральное действие⁹. Для наших дней очевиден чисто зрелищный, игровой смысл святочного и масленичного ряжения, игровых эпизодов и ряжения на свадьбе. Их можно рассматривать как явления народного драматического искусства и ввести в русло современной народной театральной традиции. В этом отношении чрезвычайно интересна работа Л. Кулаковского по изучению театрализованной игры «Кострома», обнаруженной им в селах Дорожево и Домашево Брянской области¹⁰. Она убедительно раскрывает сложный путь превращения дохристианского аграрного обряда, связанного с культурой льна, в яркое комедийное представление, осложненное введением в хоровод интермедийных фигур попа, «фершала», мужа Костромы. Очевидно такую же сложную эволюцию пережили и популярные образы и персонажи ряжения, широко распространенного по всей территории Советского Союза. Так, ряжение до сих пор является одним из любимых зимних развлечений сельского населения Горьковского Заволжья. Там ряжутся не только на святки, масленицу, но и на свадьбу, и просто во время вечеринок, гуляний. Очень популярно ряжение медведем, кулашниками, стариком и старухой, барыней, супругами (молодой муж и старая жена), доктором, цыганами. Теперь почти всегда в числе уже ставших традиционными персонажей появляются милиционер, Василий Теркин (или просто солдат), служащий и т. д. Ряженные ведут себя в соответствии с костюмом и гримом, разыгрывают шуточные импровизированные сценки, диалоги, «цепляются» к прохожим. Некоторые из них стараются остаться неузнанными, закрывают лицо маской, меняют походку, голос. Изучение ряжения — этой древнейшей и вместе с тем современной народной театральной традиции — кажется нам необходимым.

Фольклористами, театроведами и этнографами давно признана яркая театральность русского традиционного свадебного обряда. Исследователи часто употребляют народное выражение «играть свадьбу», отмечающее эту ее особенность. Однако до сих пор достаточно не раскрыто, в чем состоит эта театральность. В последнее время собиратели и исследователи, отмечая почти повсеместно разрушение свадебной обрядности, одновременно указывают на усиление в ней игровых элементов, их эстетической, развлекательной функции, на полное забвение былых магических значений того или иного действия¹¹.

Безусловно, эти явления заслуживают внимательного анализа. Во многих местах, в частности, в том же Горьковском Заволжье, свадьба продолжает оставаться зрелищем, спектаклем для всей деревни, на котором присутствуют, кроме гостей, и приглашенные к столу соседи и знакомые. Зрителей угощают вином и свадебным пирогом. Правда на свадьбах почти всюду исчезли два главных действующих лица — сваха и дружка, чьи «режиссерские» функции обеспечивали прежде нормальный ход свадебных действий, бесперебойную их смену, а меткие, острые реплики, приговоры создавали и поддерживали праздничную шутовскую и, вместе с тем, поэтически-приподнятую обстановку. На свадьбе в д. Мокроносое Горьковской области, на которой мы присутствовали зимой 1962 г., сваху заменяли зрители, часто суфлировавшие невесте, жениху, родителям и гостям, а дружку — одна из пожилых родственниц. На этой свадьбе были разыграны сцены продажи свадебного пирога и битья горшков при приподнесении подарков невесте. Часто на свадьбе появляются ряженные из числа родственников или соседей. Они разыгрывают шуточные сценки — поиски пастухами «телушки», врачевание больных и т. д. Иногда родители жениха приглашают их специально для развлечения гостей. Так, в деревне М. Зиновьево Горьковской области на свадьбы обычно приглашают 78-летнюю А. И. Токареву, которая успешно выступает в роли бродячего торговца или старика-рыболова и вовлекает всех присутствующих в веселую импровизированную сцену торга.

Необходимо учитывать значение исполнительства при изучении сказки. Русская фольклористика, как дореволюционная, так и советская, много сделала в области исследования сказки, ее жанровых особенностей, творческого своеобразия отдельных мастеров. Но игровое исполнительское мастерство сказочников до сих пор остается почти не изученным. Правда, некоторые исследователи пытались утвердить представление о сказке, как жанре словесно-драматическом.

⁹ В. Ю. Крупянская, Указ. раб., стр. 3.

¹⁰ Л. Кулаковский, Искусство села Дорожево, М., 1959.

¹¹ Л. А. Пушкарёва, М. Н. Шмелева, Современная русская крестьянская свадьба, «Сов. этнография», 1959, № 3.

Так, А. И. Никифоров в 1927 г. посвятил этому вопросу статью «Народная детская сказка драматического жанра»¹². Анализ текстов и наблюдения А. И. Никифорова над их бытованием очень интересны, но они к сожалению, касаются лишь детских сказок о животных, которые он выделяет в жанр драматической сказки.

Вместе с тем А. И. Никифоров считает, что драматическими особенностями в той или иной мере обладают все сказки. «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»¹³.

Много лет спустя к этому вопросу вернулся А. Н. Нечаев, он также называет сказку искусством устно-исполнительским, игровым. «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 действие»¹⁴. К сожалению, это важное положение осталось нераскрытым, неподкрепленным конкретными фактами. К тому же А. Н. Нечаев недостаточно четко разграничил письменный, литературный текст сказки и устный, игровой. А они отличны по назначению и, соответственно, по языковым, стилистическим особенностям. Это всегда как бы два варианта сказки. Правильно указывая на то, что «при издании народных сказок все изобразительные средства исполнительского-игрового искусства отпадают»¹⁵, А. Н. Нечаев имеет в виду один и тот же текст сказки, однако характер текста нередко бывает заранее определен. Так, при записывании сказки для публикации, возникает вариант для чтения; если нет установки на запись — игровой. Заметим, что подавляющее большинство опубликованных сказок записаны собирателями с установкой на публикацию; сказочник, зная о цели записи, сам подвергает сказку соответствующей обработке, еще до профессионального редактирования. Лишь очень немногие тексты, записанные в непринужденной обстановке и в присутствии многочисленных слушателей, несут следы яркого устного исполнительского мастерства. Они не «приглажены» сказочником, не приближены им вольно или невольно к нормам литературной речи, книжному стилю. Необходимым условием работы в этой области является сравнение записей, сделанных при разных обстоятельствах и с разной установкой сказочника. Приведем пример. В сборнике «Народная поэзия Горьковской области», опубликована сказка «Кот Котофей Иванович», записанная от сказочника Н. И. Малышева (пос. Урень). Она начинается со слов: «В одной деревне жил старик со старухой, у них был серый большой кот, которого они любили и кормили»¹⁶. Летом, оказавшись в Урене, я познакомилась с Малышевым, и он в присутствии своей жены и гостей из соседней деревни рассказал мне несколько сказок, в том числе и «Котофея». Вот как выглядело начало сказки (я предупредила, что не буду записывать и отмечала только исполнительские моменты, с относящимися к ним фразами): «В одной деревне жили старик со старухой, у них кот был, как мой вот, сибирский» (показывает на большого кота, разлегшегося у его ног).

Такие примеры можно умножить. В живом устном бытовании манера рассказывания сказки, ее стиль, язык обретают совершенно иные черты, направленные на живое общение со слушателями. Наши наблюдения позволяют говорить о сказке как жанре, в рамках которого сложились не только определенные, традиционные, коллективно выработанные поэтические, но и исполнительские игровые приемы. Они столь же традиционны, общеприняты, как и тексты, и характерны для всех сказок в той или иной степени, а не только для отдельных жанров (о животных, бытовых и т. д.). К сожалению, почти полное отсутствие фиксации игровых моментов, сколько-нибудь подробного описания исполнения, лишает нас возможности детально проследить этот процесс в прошлом. Интересные замечания об исполнении сказок содержатся в работе И. В. Карнауховой¹⁷. Собирательница в комментариях, в большинстве случаев кратко описывает исполнительскую манеру сказочников, детей и взрослых. Более обстоятельно именно как исполнителя дан лишь портрет сказочника П. Я. Белкова. Одна из сказок его репертуара (№ 13 «Старик и соковицы») напечатана, как указывает И. В. Карнаухова, «с сохранением театральной ремарки». Таких записей в нашей литературе немного. Лучшее, что делают собиратели — фиксация реплик сказочника и замечаний слушателей по ходу сказки. К сожалению, этюд И. В. Карнауховой, посвященный наблюдениям над сценической стороной сказывания крестьянских сказок: над интонацией, мимикой,

¹² См. сборник «Сказочная комиссия за 1927 год. Обзор работ», Л., 1927.

¹³ А. И. Никифоров, Указ. раб., стр. 61.

¹⁴ А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 12, М., 1948 г., Комментарии, стр. 330.

¹⁵ Там же, стр. 330.

¹⁶ «Народная поэзия Горьковской области», сост. В. М. Потявин, Горький, 1960, стр. 64.

¹⁷ И. В. Карнаухова, Сказки и предания Северного края, М.—Л., 1934.

жестом и другими артистическими моментами в творчестве сказочников, очень ценный, как указывает Ю. М. Соколов¹⁸, не был опубликован. Изучение исполнительского мастерства сказочников тесно связано с вопросами о формах и условиях устного бытования сказки в современности, о роли сказки в жизни народа, о мастерстве сказочника, его авторитете в глазах односельчан. Сказка как активная форма народной идеологии, народного художественного мышления, безусловно ушла в прошлое, но интерес к ней продолжает жить. Особенно важно отметить, что этот интерес всегда находится в связи с мастерством сказочника. Только способный, талантливый сказочник-исполнитель способен в наши дни заинтересовать слушателей народной сказкой, передать ее неувядаемую красоту. Не случайно, люди, хорошо знакомые со сказками по сборникам, услышав их впервые из уст настоящего сказочника, как бы заново узнают их. Такова сила и выразительность народного драматического исполнительства.

Итак, нам представляется, что жанры устной народной прозы — сказку, легенду, рассказ и т. д., жанры и виды устной народной драматургии — собственно народную драму, сценки — импровизации ряженых, интермедии, игровые эпизоды свадьбы и т. д., а также игры и хоробы необходимо рассматривать с учетом их драматизированного исполнения.

¹⁸ И. В. Карнаухова, Указ. раб., Предисловие Ю. М. Соколова, стр. XXI.