

Е.А. Дорохова

## Российское фольклорное движение и театр

Практически с первых выступлений аутентичных исполнителей фольклора – севернорусских сказителей и воплениц, а также любительских коллективов народной песни в Петербурге и Москве (а именно это стало яркой особенностью фольклорного движения второй половины XIX века и рубежа XIX–XX веков) – в их концертных программах стали все отчетливее проявляться черты театральности. Непременными атрибутами этих выступлений были народные костюмы, подлинные или стилизованные (особенно у городских певцов), предметы крестьянского обихода; часто участники концертов начинали «разыгрывать» тексты исполняемых песен, внося в них несвойственные аутентичному фольклорному музенированию приемы внешней выразительности<sup>1</sup>.

Вместе с тем нельзя не отметить, что эта тенденция проявлялась у исполнителей в разной степени, у деревенских сказителей она была выражена значительно слабее. Более того, часто «сценическое поведение» было спровоцировано городскими музыкантами – организаторами таких концертов. В.Г. Смолицкий, описывая атмосферу фольклорных вечеров, состоявшихся в Русском географическом обществе (РГО) в 1870–1890-е годы, отмечает скромное, полное внутреннего достоинства поведение Т.Г. Рябинина, сказывавшего старины на заседании РГО 3 декабря 1871 года<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См. об этом: Строганов М.В. Хор Д.А. Агренева-Славянского, или Куда может завести любовь к народной песне // Фольклорное движение в современном мире: Сб. статей / Ред.-сост. Е.А. Дорохова. М., 2016. С. 167–181.

<sup>2</sup> «В ближайшие дни многие петербургские газеты сообщали о прошедшем вечере.

«Санкт-Петербургские ведомости» информировали о выступлении Рябинина, описывая его внешний вид: «Старик-раскольник, <...> одетый в сибирку, с длинной седой бородой и с глубоко впавшими глазами, придающими ему почтенный и серьезный вид» (Смолицкий В.Г. Сказители Русского Севера в Петербурге и Москве (вторая половина XIX – начало XX века) // Традиционная культура. 2004. № 2. С. 30); «Пока говорил А.Ф. Гильфердинг, Рябинин в “простонародной” сибирке спокойно сидел, положив руки на подлокотники кресла» (Там же. С. 29).

Совсем по-иному держала себя пинежская сказительница М.Д. Кривополенова, приглашенная в 1915 году в Москву актрисой, мастером художественного слова О.Э. Озаровской для выступлений в Обществе любителей русской словесности, Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии, в гимназиях города и других учреждениях. «Первое выступление Кривополеновой состоялось в Большой аудитории Политехнического музея»<sup>1</sup>. В воспоминаниях зрителей, присутствовавших в тот вечер на концерте, описывается испуг сказительницы, увидевшей наполненный публикой зал, ее диалог с Озаровской – вряд ли можно считать естественным такое поведение народной исполнительницы, уже не раз общавшейся с собирателями и преодолевшей огромные расстояния, чтобы встретиться со столичными любителями старинных песен. Скорее следует воспринимать эту ситуацию как часть спектакля, разыгранного двумя одаренными актрисами<sup>2</sup>.

Революция, Гражданская война, первые годы становления новой власти отодвинули интерес к русской старине (а с ним и выступления крестьянских музыкантов) на второй план в общественной жизни молодого советского государства. Еще менее способствовали развитию фольклорной деятельности события рубежа 1920–1930-х годов: коллективизация, раскулачивание, образование колхозов и коммун. В большинстве регионов России именно тогда навсегда ушли из активного бытования традиционные формы сельской празднично-обрядовой жизни: в деревнях перестали водить хороводы, играть свадьбы «по-старинному», совершать обряды календарного цикла. Фольклор был объявлен наследием темного прошлого и противопоставлялся современным колхозным песням, создаваемым советскими композиторами. Однако все эти события не смогли разрушить прочной связи народа со своей культурой, и потребность слышать песни своих родных мест была столь велика<sup>3</sup>, что заставила властные структуры пересмотреть культурную политику в области народного творчества и пойти на некоторые «послабления». Об этом много и подробно писал исследователь самодеятельного художественного творчества, рано ушедший из

<sup>1</sup> Смолицкий В.Г. Сказители Русского Севера в Петербурге и Москве (вторая половина XIX – начало XX века). С. 32.

<sup>2</sup> «Когда она вышла на сцену, на ее маленькую фигурку в синем сарафане никто не обратил внимания. Приняли за уборщицу и продолжали шумно разговаривать. Тогда Мария Дмитриевна обратилась к залу и сердито крикнула: “Угомонитесь-ко!” И вдруг испугалась. Она впервые увидела зал, поднимавшийся под потолок амфитеатром кресел. “Ты что, девка, куды меня привела, – обратилась она к Ольге Эрастовне. – Поглядиткось, в конце-то сидят не люди, а великаны. Под самый потолок!” Озаровской пришлось объяснять, что возвращаются не люди, а ряды стульев, уходящих вверх» (Там же. С. 32).

<sup>3</sup> В периодике 1930-х годов («Революция и национальности», «Музыкальная самодеятельность», «Клуб», «Народное творчество» и др.) несмотря на идеологические установки обнаруживается информация о музыкальных предпочтениях радиослушателей, высоко оценивших выступления сельских музыкантов, о популярности грампластинок с записями народных песен, причем именно в аутентичном исполнении и т.п.

жизни талантливый музыковед С.Ю. Румянцев<sup>1</sup>. При отсутствии прежних форм музицирования и иных видов фольклорной активности единственной возможностью для сельских музыкантов проявить себя, а для любителей народного искусства увидеть и услышать их были концерты коллективов клубной самодеятельности. Прежде всего, этим можно объяснить повсеместное и массовое возникновение в середине 1930-х годов самодеятельных и профессиональных народных хоров<sup>2</sup>. Часто они именовались «хорами ветеранов», так как участниками были в основном люди пожилого возраста – мастера и знатоки местных музыкально-фольклорных традиций. Именно они стали активными участниками смотров и олимпиад самодеятельного творчества, где с их искусством знакомились фольклористы<sup>3</sup>.

Значительная часть выступлений коллективов сельской самодеятельности проходила в форме театрализованных концертных программ или спектаклей – особенно в тех случаях, когда на сцену выносились фрагменты (иногда очень протяженные) обрядов календарного или жизненного циклов. Исполнители таким образом пытались восполнить утраченный

<sup>1</sup> Ср.: «При всех деформациях фольклорного сознания, стремительном распространении первично-книжных, любительских форм бытового музицирования, утрате нравственной целостности традиционного мироощущения и самой народной культуры – все же певческие, музыкальные и пластические навыки этой культуры оставались живым достоянием быта широчайшего круга людей, быта не только праздничного, но и повседневного. Изменения в официальной политике по отношению к фольклору, не замедлившие сказать в “руководящих установках” культурно-просветительской работы и художественной самодеятельности, вызвавшие интенсивную собирательскую и композиторскую деятельность профессионалов – все это создавало условия и стимулы для актуализации устно-музыкальных навыков» (Румянцев С.Ю. От «Гдовской старины» к «Гдовской нови» // Проблемы народного творчества 1930–50-х годов: Сб. статей / Отв. ред. С.Ю. Румянцев, А.П. Шульгин. М., 1990. С. 208).

<sup>2</sup> Таким был, в частности, Рязанский народный хор, сложившийся в 1932 году на основе традиции села Большая Журавинка Рязанского района. В эти же годы активизировали деятельность народно-хоровые коллективы, сформировавшиеся ранее: хор подмосковной песни, созданный П.Г. Ярковым в 1919 году и состоявший из крестьян Бронницкого уезда Московской губернии; Северный народный хор, организованный в 1926 году в Великом Устюге учительницей А.Я. Колотиловой и другие.

<sup>3</sup> Именно так была «открыта» и стала достоянием отечественной науки дорожевская «Кострома» и бытавшая в Подесенье традиция игры на травяных многоствольных флейтах-кугиках. Л.В. Кулаковский писал об этом: «Весной 1939 года на районной олимпиаде около Брянска члены жюри были озадачены непривычными “номерами” сельского коллектива села Дорожева; через полгода один из членов жюри этой олимпиады Ф. Марциновский в разговоре случайно вспомнил об этих “номерах”. Группа дорожёвцев, помимо песен, исполнила <...> странную хороводную игру с припевом, в котором повторялось слово “Кострома”. Рассказал он и о том, что женщины, участницы того же ансамбля, как-то необычно свистели и жужжали на дудочках-свистелках. Жюри даже премировало этот коллектив “за подлинную народность и театрализацию, простоту подачи и искренность исполняемых произведений, творческую инициативу всех участующих” – как прочел я позднее в протоколах олимпиады» (Кулаковский Л.В. Искусство села Дорожева: У истоков народного театра и музыки. Изд. 2-е. М., 1965. С. 5).

этнографический контекст традиции, и это не было «сценическим решением» – инстинктивно они ощущали, что песни, лишенные контекста, вырванные из него, теряют свой смысл. К тому же сами они привыкли к тому, что в обряде песни неотделимы от определенных обстоятельств, действий, движения, пляски. Участники таких коллективов не изображали реалии ушедшей деревенской жизни, они воссоздавали эту жизнь на сцене и проживали ее вновь, противостоя таким образом разрушительному воздействию социально-политических катаклизмов. Это же касалось и необрядовых фольклорных жанров, для которых контекст столь же важен, хотя иногда и не так явно выражен. Поэтому деревенские музыканты старались полностью воссоздавать на сцене привычную домашнюю обстановку, принося туда посуду, продукты, предметы обихода. Это стремление «создать жизнь на сцене» еще долгие годы проявлялось в концертной деятельности многих аутентичных коллективов. Многим фольклористам старшего поколения еще памятны такие выступления на музыкально-этнографических концертах<sup>1</sup>, а кое-где их можно увидеть и в наши дни – например в кубанских станицах во время концертных выступлений народных коллективов клубной самодеятельности.

Иные факторы определили характер и специфику театральных опытов городских коллективов, участниками которых становились профессиональные фольклористы, этномузикологи, искусствоведы – участники фольклорных экспедиций и исследователи традиционной народной культуры. Еще в 1923 году в Петрограде был создан Государственный экспериментальный театр В.Н. Всеволодского-Гернгросса, в 1930 году реорганизованный в Государственный этнографический театр Русского музея<sup>2</sup>. Репертуар этого коллектива был разнообразным – от древнегреческой трагедии до европейской драматургии рубежа XIX – XX веков. Однако наибольшую известность получили этнографические спектакли, первым из которых стал «Обряд русской народной свадьбы» (1924). Руководитель театра и постановщик, выдающийся театрoved и, в частности, исследователь русского народного театра Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс создал этот спектакль на основе этнографических описаний севернорусской свадьбы. После экспедиций в Заонежье и на Мезень 1926–1928 годов, в которых Всеволодский-Гернгросс руководил группой театрovedов, был поставлен спектакль «Солнцеворот», созданный на основе цикла календарных ритуалов, и театрализованный «концерт из произведений крестьянского искусства», включавший сказки, песни, игры, хороводы, пляски и танцы, исполненные актерами с этнографической точностью и в подлинных традиционных костюмах.

<sup>1</sup> См. об этом: Дорохова Е.А. Этнографические концерты Фольклорной комиссии (1966–2000 годы) // Бремя развлечений: Otium в Европе XVIII–XX вв. / Отв. ред. Е.В. Дуков. СПб., 2006. С. 297–315.

<sup>2</sup> О деятельности и истории этого коллектива см.: Пономарева Н.И. Этнографический театр русского музея В.Н. Всеволодского-Гернгросса // Проблемы народного творчества 1930–50-х годов. С. 192–205.

Побудительной причиной этих постановок явилось не только желание показать городской публике бесценные экспедиционные находки, но и – возможно, в первую очередь! – понимание скорой и неминуемой гибели крестьянской культуры, изучение которой Всеволодский-Гернгросс избрал делом своей жизни. Это возвышенное чувство, соединившее в себе профессиональное знание, преклонение перед великой культурой и трагическое ощущение ее обреченности, в той или иной степени пронизывает все театральные опыты фольклористов – вплоть до нашего времени.

Ввиду невозможности рассмотреть все фольклорно-этнографические спектакли и другие формы театральной активности городских любителей и исследователей народной традиционной культуры остановимся на сценической деятельности любительских фольклорных коллективов этнографического направления, ограниченной достаточно узкими временными рамками – рубежом 1990–2000-х годов. К этому времени российское фольклорное движение, активизировавшееся на гребне «фольклорной волны» 1960-х годов, прошло уже период бурных дискуссий и безудержного энтузиазма; в нем обозначились различные течения, появились свои лидеры, определились приоритеты и ориентиры<sup>1</sup>. Чертой данного временного периода стало сближение (после острого противостояния) двух ветвей отечественного фольклоризма – любительской и профессиональной. Участники профессиональных фольклорных коллективов, студенты отделений по подготовке руководителей народных хоров проявляют все более пристальное внимание к деятельности любительских ансамблей; руководители этих отделений начали приглашать для консультаций профессиональных фольклористов, многие из которых в 1970–1980-е годы были лидерами фольклорно-этнографических коллективов. В это же время в музыкальных вузах стали открываться отделения по профилю «этномузыкология» (как известно, первое такое отделение было открыто в Санкт-Петербургской консерватории). В рядах студентов оказались и выпускники отделений по подготовке руководителей народных хоров, и музыканты, и участники любительских фольклорных ансамблей. Таким образом, можно говорить о процессе профессионализации фольклорного движения. В рамках этого процесса следует рассматривать и театральные проекты его участников.

К концу 1990-х годов определились основные формы сценической презентации фольклора, по отношению к которым можно употреблять термины «театр» и «театрализация». Прежде всего, необходимо отметить интерес к традиционным народным драмам, среди которых наиболее популярными оказались «Царь Максимилиан», «Лодка», а также вертепные представления. К ним обращались не только фольклорные ансамбли, но и профессиональные театральные коллективы. Подходы к интерпретации этих произведений существенно различаются. «Лодка»

<sup>1</sup> См.: Гавриличенко Е.Э. Фольклоризация общества в историческом и проектном контекстах // Фольклорное движение в современном мире. С. 11–20; Сысоева Г.Я. Фольклор на сцене // Там же. С. 128–139.

в фольклорном движении – это повод для тотальной импровизации. Часто в представлении сохраняется только канва народной драмы: лодка, атаман, гребцы – все остальное придумывается, а часто импровизирует-ся на ходу участниками представления. В сценической интерпретации «Царя Максимилиана» непревзойденным остается опыт ансамбля Дмитрия Покровского; другим коллективам остается только создавать оче-редную бледную копию ввиду отсутствия доступного живого первоис-точника этого произведения народного театра. Поэтому интерес к нему в фольклорных кругах заметно ослабел.

Вертерп, так же как и театр Петрушки, стал специализированной обла-стью исполнительства. Хотя многие ансамбли, особенно существующие в православных церковных приходах, в преддверии Рождества представ-ляют свои вертерпы, они не могут конкурировать с такими коллектива-ми, как московский театр «Бродячий вертерп» Александра Грефа. Однако принципы вертерпного представления иногда можно встретить и в других театральных формах, о чем будет сказано ниже.

Наиболее своеобразной и в то же время традиционной для любитель-ских этнографических театров формой, безусловно, являются спектакли на фольклорно-этнографической основе, создаваемые самими участни-ками коллективов с использованием этнографических материалов и фоль-клорных записей, собранных в экспедициях.

В Москве в этом направлении активно работает фольклорно-этногра-фический театр «Братыня», основанный в 1980 году студентами, аспиран-тами и преподавателями МГУ (художественный руководитель – доцент кафедры русского устного народного творчества Анна Александровна Иванова). Первое выступление будущего театра состоялось на отчетной конференции по итогам студенческой экспедиции кафедры фольклора МГУ в русские села Татарстана. Для того чтобы сделать свой отчет на-гляднее и интереснее, участники экспедиции подготовили и разыграли несколько сценок, драматургической основой которых стали рассказы деревенских жителей.

В дальнейшем из каждой экспедиции артисты студенческого театра привозили не только материал для будущих постановок, но и реквизит к ним: старинные костюмы, тканые полотенца, медную и глиняную по-суду, прялки. Недостающие предметы одежды изготавливали сами, ори-ентируясь на этнографические образцы. Будущие филологи обладают особой восприимчивостью к народному слову, стремлением к точному воспроизведению местного диалекта. Сценарии задуманных спектаклей сочиняются самими участниками и руководителем коллектива. Назовем лишь недавние постановки «Братыни»: «Я любила тебя, болечка» (2014), «На Вятке свои порядки» (2015); «ландшафтные» спектакли, созданные и разыгранные совместно с участниками фольклорного ансамбля музея-заповедника «Кижи» в старинных кижских избах и на открытом воздухе, где естественным фоном театрального действия послужили сказочные пейзажи Заонежья – «Заонежская свадьба» (2013), «Заонежские были-ны» (2016), «Сцены из жизни заонежской деревни XIX–XX веков» (2015),

которые были переработаны в пьесу «Ни к селу, ни к городу», показанную «Братыней» уже самостоятельно на нескольких фестивалях. Украшением спектаклей, безусловно, служит музыкально-хореографический фольклор: хороводы, песни, причитания. Участники и руководитель коллектива относятся к своему театру с большой любовью и увлеченностью, однако не склонны считать себя профессиональными исполнителями ролей – они предпочитают говорить о «ролевой линии поведения». Спектакли «Братыни» – постоянные участники фестивалей, конференций и праздников, проходящих в музеях-заповедниках Русского Севера (кроме Кижей, их хорошо знают и ценят в Каргополе), и это представляется закономерным. Можно было бы определить художественный стиль театра как «живой музей», создаваемый с большим вкусом и знанием, на серьезной научной основе. Абтисты-исследователи приобщаются к объекту своего изучения и одновременно демонстрируют самые яркие его черты зрителям. Иногда интонация этих представлений становится нарочито-лубочной<sup>1</sup>, но в целом очевидно стремление создателей театра ставить перед собой и публикой серьезные вопросы: почему люди не держатся в деревне, что заставляет мужчин отправляться на заработки в большие города и т.д.

Пожалуй, самым ярким явлением на любительской фольклорной сцене последних лет стала театральная деятельность воронежского ансамбля «Воля» под руководством этномузыколога, профессора Воронежского государственного института искусств Галины Яковлевны Сысоевой. Сама она определяет жанр, в котором работает, как музыкально-этнографический спектакль, но путь к нему для «Воли» был иным – от концертной сценической практики, обязательной для студентов-этномузыкологов: «Музыкально-этнографические спектакли отличаются от фольклорных концертов достоверностью в показе традиционной обрядовой и бытовой культуры конкретного села в конкретный исторический срез времени. Фактически такие постановки являются в какой-то степени музыкальным показом жизни (выделено мною. – Е.Д.) традиционной народной песни, при этом исключительно важной задачей является воссоздание и показ этнографического контекста для музыкального фольклора <...> Музыкально-этнографический спектакль позволяет и самим участникам, и зрителям глубоко погрузиться в конкретную песенную традицию, поскольку в постановке используется только местный диалект и местная лексика, местные песни, местные обряды, местные костюмы и этнографические атрибуты»<sup>2</sup>. Для Г.Я. Сысоевой чрезвычайно важно предельно точное, тщательное воссоздание на сцене этнографического комплекса, включающего музыкальный фольклор, местный говор, формы народного

<sup>1</sup> Так, на афише спектакля «Ни к селу, ни к городу», показанного в театре «Русская песня»

1 ноября 2016 года, значится: «В программе вечера: баски девки на любой вкус, колдуны знающие, песни и пляски, ярманка с самодельными товарищами для красоты, услады и счастливой доли». Может быть, так своеобразно проявилось влияние сцены, на которой шел спектакль?

<sup>2</sup> Сысоева Г.Я. Фольклор на сцене: Учебное пособие для руководителей фольклорных ансамблей. Вып. 2. Воронеж, 2013. С. 3.

этикета, предметы быта. При этом спектакль должен опираться на конкретные жизненные ситуации; в нем должны быть идея,fabула, сюжет, ярко прописанные персонажи. Но самой главной должна быть песня. Фактически весь спектакль представляет собой результат восстановления этнографического и бытового контекста записанных песен.

Г.Я. Сысоева написала несколько сценариев драматических спектаклей на основе автобиографических нарративов, местных легенд, преданий, пословиц, поговорок, ритуальных диалогов и других жанров народной прозы. Самыми известными из них являются «Дело было в Оськино», «Летала галка» и «Гуленка»<sup>1</sup>. В последнем из них рассказывается о реальном историческом персонаже XIX века – жительнице украинского села Белогорье Марии Шерстюковой, которая, согласно народным легендам, вела беспутную жизнь, а потом раскаялась, совершила паломничество в Киево-Печерскую Лавру и своими руками вырыла в родном селе пещерный монастырь, существующий до сих пор.

Нетрудно заметить, что каждый спектакль «Воли» содержит сюжетные мотивы и драматические конфликты, характерные для фольклора поздних стилевых пластов, в первую очередь, для жестоких романсов: потерянный или брошенный, а спустя годы счастливо найденный ребенок; коварный соблазнитель, обманувший доверчивую девушку; беспутная женщина, из грешницы чудесным образом превращающаяся в праведницу; бедная невзрачная сиротка, своей бесконечной добротой и любовью спасающая старшую подругу. И такая стилистика избрана намеренно. «Наш опыт привел нас к выводу, – пишет Г.Я. Сысоева, – что только в тех спектаклях песня звучит органично, в которых есть fabула, драматургия, где на протяжении всего спектакля с действующими лицами происходят потрясения, изменения, и песни помогают их осмыслить»<sup>2</sup>. Возможно, именно поэтому все истории находят горячий отклик у неискушенной публики, в первую очередь – сельской, которой нет дела до изысков профессионального театра. «Воля» часто показывает спектакли в сельских клубах и, в частности, в тех населенных пунктах, где были записаны песни и рассказы, положенные в основу каждой конкретной пьесы. Неизменно они сопровождаются глубоким эмоциональным откликом аудитории, публика смеется, плачет и не хочет отпускать артистов со сцены. Фактически это наивный театр, форма, которая на современном этапе в определенной степени продолжает традиции народного театра.

<sup>1</sup> Премьера спектакля «Гуленка», завоевавшего наибольшую популярность, состоялась в селе Белогорье 18 января 2013 года, после чего спектакль был показан в Московском историко-этнографическом театре, в Санкт-Петербурге на VII Пасхальном театральном фестивале, где получил звание лауреата в номинации «Лучший фольклорный спектакль», на Международном фестивале «Четыре элемента» в Москве, в Воронежском Доме актера, в Рязанском областном центре народного творчества, в городе Богучаре и в воронежских селах Русская Журавка, Новая Усмань.

<sup>2</sup> Сысоева Г.Я. Фольклор на сцене. С. 3–4.

Г.Я. Сысоева категорически не склонна отождествлять деятельность «Воли» с профессиональным театральным искусством. Участники ансамбля «Воля» не занимаются актерским мастерством, сценической речью и движением. Исполнители ролей подбираются по принципу личностного подобия персонажу. «Проблема актерского мастерства перед студентами обычно не возникает: они играют сами себя в предлагаемых обстоятельствах. Если у студента не получается роль – значит, это не его характер, если не может запомнить и повторить слова – значит, он в жизни так не сказал бы. Поэтому в спектакле нам легче заменить актера, чем научить, а слова легче перефразировать, а не запоминать наизусть»<sup>1</sup>.

Приходится констатировать, что при таком подчеркнутом «нетеатральном» подходе результаты деятельности коллективов, работающих в этом направлении, не выдерживают критики с позиций профессионального театра, и это вполне понятно. Чувствуя это, участники таких спектаклей постоянно декларируют отличие своих сценических произведений от театральных спектаклей. Для них фольклорные тексты, обретающие на сцене некогда утраченный ими этнографический контекст, «оживающие» в исполнении талантливых, хорошо знающих традицию молодых людей, становятся полноценными произведениями фольклора со всеми присущими им структурными и функциональными особенностями. Но с этим вряд ли можно согласиться. Рассматривая соотношение различных функций в магических действиях, народных играх и обрядах, крупнейший исследователь народного театра П.Г. Богатырев в работе «Магические действия, обряды и верования Закарпатья» указывает, что немотивированные магические действия могут превращаться в игры, утрачивая «то таинственное значение, которое заставляет совершать немотивированные обряды с особой точностью»<sup>2</sup>. В свою очередь, «игры, некогда имевшие магическое значение, сохраняются не только как пережитки или привычки, но и как развлечения. Некоторые из них связаны с проявлением эстетических чувств»<sup>3</sup>. Этот вывод в полной мере может быть отнесен к народному театру, где эстетическая функция абсолютно доминирует. В этом и состоит отличие театрального искусства от традиционной ритуальной деятельности и от фольклора в целом, в котором эстетическая функция начинает формироваться позднее прочих, и ее позиция становится все более заметной по мере угасания магических функций. Что же касается ритуалов, воспроизводимых на сцене, то вполне естественно, что ни о каких магических функциях в этих случаях речь идти не может. Кроме того, на сцене кардинально трансформируются практически все коды ритуала, прежде всего, темпоральный и локативный. А из этого следует, что к спектаклям любительских фольклорно-этнографических театров необходимо относиться как к произведениям театрального искусства,

<sup>1</sup> Сысоева Г.Я. Фольклор на сцене. С. 3–4.

<sup>2</sup> Богатырев П.Г. Магические действия, обряды и верования Закарпатья // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 194.

<sup>3</sup> Там же. С. 193.

в которых в первую очередь оценивается не этнографическая достоверность, а уникальность и художественная убедительность постановки, игры актеров, визуального и акустического решения.

Тот факт, что музыкально-этнографический спектакль тесно связан с профессиональным театральным искусством, трудно отрицать, и сама Г.Я. Сысоева в одной из своих работ указывает, что к этому жанру фактически относятся русские бытовые оперы XVIII века<sup>1</sup>.

Возвращаясь к театральным опытам «Братыни» и «Воли», отметим, что у этих коллективов (так же, вероятно, как и у других студенческих театральных коллективов) много общего. Это и нестабильность состава труппы, состоящей преимущественно из студентов и аспирантов вуза – к примеру, через участие в спектаклях «Братыни» за годы существования театра прошло более 300 человек; и повышенное значение воспитательного, методического компонента в деятельности театра, существующего при университете, академии или институте<sup>2</sup>. Различия же определяются областью профессиональной специализации участников – филологов в одном случае, этномузикологов в другом; местонахождением театра и высшего учебного заведения, при котором он существует (позиция «Воли» тут предпочтительнее, поскольку коллектив оказывается более «почвенным», генетически связанным с изучаемой и презентируемой региональной фольклорной традицией); наконец, целевой аудиторией – у «Братыни» ее основу составляет художественно-творческая интелигенция, у «Воли» – сельские жители.

Итак, в отличие от аутентичных исполнителей, которые обустраивают пространство своих спектаклей, чтобы им было комфортнее жить на сцене, для студентов-фольклористов смысл их театральной деятельности связан со стремлением как можно достовернее показать жизнь вполне реальных деревенских людей, тех, кого они встречали в экспедициях, а теперь изображают на сцене. Если же обратиться к немногочисленным театральным опытам<sup>3</sup> любительских фольклорных групп, составляющих в совокупности российское фольклорное движение, то для их участников они стали еще и формой приобщения к некой идеальной деревенской

<sup>1</sup> См.: Сысоева Г.Я. Фольклор на сцене // Фольклорное движение в современном мире. С. 138.

<sup>2</sup> См.: «В музыкально-этнографической постановке аккумулируются приобретенные студентами знания и навыки: экспедиционные наблюдения, опыт расшифровки, навыки сольного, ансамблевого пения и исполнительства на народных инструментах, знания по истории, этнографии, диалектологии, семантике традиционных костюмов. Все это в студентах закрепляет необходимость комплексного подхода к сопиранию и изучению музыкального фольклора» (Сысоева Г.Я. Фольклор на сцене. С. 3).

<sup>3</sup> Одним из первых таких спектаклей была театральная композиция Студии Дмитрия Покровского, подготовленная для культурной программы Московской олимпиады 1980 года. Ее сценарий представлял собой конгломерат обрядовых сценок, разыгрываемых в условном времени условными персонажами, а по сути – небольшие игровые эпизоды между песнями из репертуара ансамбля Покровского, исполнение которых и было главным стержнем всей композиции.

жизни, поддержкой своей идентичности. В большинстве случаев они изображают на сцене вымышленных персонажей, созданных их воображением на основе самых разнообразных источников: от информации, размещенной в интернете до этнографической литературы XIX века.

Тема статьи не предполагает подробного рассмотрения фольклорных постановок профессиональных театров, но хотя бы вкратце коснуться их необходимо, так как профессиональные режиссеры неоднократно привлекали к созданию таких спектаклей участников фольклорных коллективов этнографического направления. Первооткрывателем профессионального театрального пространства (как и пространства кинематографа, и времени / пространства музыкального авангарда, и многих других ментальных пространств) для поющих фольклористов стал Дмитрий Покровский. В 1980 году Сергей Юрскийставил в театре имени Моссовета пьесу А.Н. Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше», в котором, по замыслу режиссера, должны были звучать выкрики разносчиков, жестокие романсы, наигрыши на гармошке и балалайке. Сохранились воспоминания С.Ю. Юрского об этом спектакле и о Дмитрии Покровском, приглашенном для консультаций по фольклору, но фактически ставшем автором музыкальной концепции постановки<sup>1</sup>. Каждая их строчка наполнена удивлением, восхищением, иногда – непониманием, чаще – радостью открытия чего-то нового. Те же чувства, но в более сдержанной форме, наполняют воспоминания другого выдающегося деятеля отечественного театра Ю.П. Любимова и актеров Театра на Таганке<sup>2</sup> о работе с ансамблем Дмитрия Покровского над спектаклем «Борис Годунов». Если оставить в стороне личность Д.В. Покровского, которая магически действовала, завораживала прежде всего людей искусства – режиссеров, композиторов, писателей, джазовых музыкантов, – то очевидны два фактора, определявших в те годы, а возможно, и позже, интерес людей профессионального театра к фольклору и шире – традиционной народной культуре. Первый связан с отношением к фольклору как к бездонному источнику творческих идей, причем не только в области слова, музыки, пластики, но и в концептуальной сфере. Второй определяется ощущением внутренней свободы, необычной раскрепощенности людей, связавших свою жизнь с фольклором. Но у этого ощущения есть и обратная сторона, которая очень скоро была осознана деятелями театра, – нестабильность и непредсказуемость участников фольклорного движения. Возможно, именно поэтому их появление в профессиональных театральных постановках – большая редкость.

Одним из наиболее ранних примеров удачного сотрудничества профессионалов театрального искусства с любительским фольклорным коллективом стал спектакль «Трава-мурава» по произведениям Федора Абрамова,

<sup>1</sup> См.: *Юрский С. Гусар // Дмитрий Покровский: Жизнь и творчество / Сост. Н.Р. Буданова, Н.В. Морохин. Москва, 2004. С. 382–386.*

<sup>2</sup> См.: *Любимов Ю.П. Поиск, а не передразнивание // Дмитрий Покровский: Жизнь и творчество. С. 387–388; Граббе А. Праздник для таганцев // Там же. С. 389–390.*

поставленный Ириной Паниной в 1987 году на сцене ленинградского Театра имени Ленинского комсомола. Жанр театрального действия был определен его создателями как «сценическая композиция по произведениям автора и песням Архангельской области», то есть песенный фольклор мыслился как драматургическая основа спектакля, а не его звуковое оформление. Соответственно, участники фольклорного ансамбля Ленинградского государственного университета под руководством Алексея Захарова и Елены Мельник (Якубовской), задействованные в постановке, выходили на сцену как театральные актеры наравне с заслуженной артисткой РСФСР Натальей Поповой – исполнительницей главной роли.

В спектакле звучало семнадцать песен и семь игровых припевок, большая часть которых была записана участниками ансамбля в пинежских деревнях<sup>1</sup>. Жанровый состав музыкально-фольклорных произведений был чрезвычайно широк: лирические, свадебные и хороводные песни, народные романсы, множество плачей – свадебных и погребальных. Если учесть то, что большинство из них звучало в полном объеме, становится очевидным не только новаторский подход авторов спектакля, но и их главная цель – воссоздание звукового мира уходящей русской деревни. И это ощущение невосполнимой утраты, навсегда отошедшей в прошлое красоты многократно усиливало трагическую основу абрамовской прозы.

Аскетизм сценографии<sup>2</sup> – грубая темно-серая ткань, еле видные в темноте короба, деревянные лавки, висящее полотенце – не отвлекал внимание публики от происходящего на сцене, лишь создавал фон для поющих, играющих, степенно ходящих «стоячими» пинежских крестьян, которых играли фольклористы-любители. Их увлеченность своим делом, несомненная любовь к старинной песне рождала уникальную атмосферу спектакля. Но все же приходится признать, что никто из них не смог перешагнуть грань, отделяющую актера от случайно оказавшегося на сцене статиста, кроме, пожалуй, Елены Мельник – талантливой исследовательницы, певицы и плачей-вопленицы, одной из самых заметных творческих личностей российского фольклорного движения. Что же касается остальных участников ансамбля, то им удалось лишь сделать первые рабочие шаги по пути освоения актерского мастерства.

Легче оказалось вырастить и воспитать профессиональных драматических актеров, владеющих искусством народного пения, танца, игры на народных музыкальных инструментах, пусть и не так талантливо проявляющих себя в этой сфере, как некоторые лидеры любительских фольклорных ансамблей. Такой путь избрал Михаил Александрович Мизюков,

<sup>1</sup> Наряду с пинежскими песнями в музыкальную партитуру спектакля вошел поминальный стих «Разлилась, разлилась речка быстрая», записанный в 1981 году ленинградскими фольклористами, сотрудниками Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР С.В. Фроловым и А.Н. Розовым в деревне Нетризово Кардымовского района Смоленской области от выдающейся народной певицы Ольги Владимировны Трушиной.

<sup>2</sup> Художник – заслуженный деятель искусств Дагестанской АССР, лауреат всероссийских и международных конкурсов Натэлла Абдуллаева.

художественный руководитель Государственного историко-этнографического театра на Лосиноостровской, начавшего свою деятельность в 1988 году постановкой «Снегурочки» А.Н. Островского. Основу труппы историко-этнографического театра составили выпускники Театрального училища имени М.С. Щепкина, с которыми долго занимался известный музыковед-фольклорист, популяризатор и исполнитель народных песен В.М. Щуров. Создатели театра определяют его направление как «органическое сочетание народной драматургии и режиссерского искусства, древнерусского песенного многоголосия и актерского мастерства, древнерусских музикальных инструментов, ярких этнографических костюмов и колоритного народного языка»<sup>1</sup>. Репертуар театра включает большое количество инсценировок сказок народов России, пьесы и прозаические произведения русских писателей и драматургов XIX – XX веков: А.Н. Островского, Н.С. Лескова, А.К. Толстого, И.С. Тургенева, Д.В. Аверкиева, Б.В. Шергина, Ф.А. Абрамова и многих других; спектакли, драматургическая основа которых создавалась самими актерами и главным режиссером театра. Иногда непросто однозначно определить жанр таких постановок – отсюда и множество наименований: «обрядовое действие», «музыкальный спектакль», «театрализованный концерт», «историко-этнографическое полотно», «антология городских увеселений» и др.

Руководство театра следит за сценической деятельностью коллективов фольклорно-этнографического направления и иногда предоставляет свою сцену для показа их спектаклей – например, именно в Историко-этнографическом театре состоялась московская премьера пьесы «Гуленка» воронежского ансамбля «Воля». И это нечастый случай контактов деятелей профессионального театра и фольклористов-любителей. Казалось бы, эти две ветви почти не пересекаются: фольклористы в силу своей самодостаточности, как правило, не склонны обращаться к профессиональным режиссерам. Люди театра восхищаются увлеченностью любителей, их способностью передавать местный диалект, силой, мощностью и достоверностью их пения, но не воспринимают эти спектакли с позиций театрального искусства.

Однако известны примеры становления, «вызревания» театра внутри фольклорного коллектива, постепенного отхода от копирования деятельности на сцене к поиску иных форм выражения. Этот путь предполагает обращение к языку театра, к системе сложившихся в театральном искусстве выразительных средств и его сценическому инструментарию. Один из таких примеров – театральные опыты молодежного фольклорного объединения «Ветка», существовавшего в Москве с 1989 по 2002 год.

Молодежный фольклорный клуб «Ветка», появившийся на юго-востоке столицы в 1989 году, фактически представлял собой частную культурную инициативу выпускницы Московского инженерно-физического института Анжеллы Владимировны Голубевой. Собрав в окрестных школах группу детей и подростков (часто – из неблагополучных семей), она

<sup>1</sup> См.: URL: [etnoteatr.ru/istoria-teatra.html](http://etnoteatr.ru/istoria-teatra.html) (дата обращения 18.04.2017)

приложила все усилия для того, чтобы приобщить их к миру русской культуры<sup>1</sup>, в частности, традиционной. Дети под руководством педагогов – опытных фольклористов выезжали в экспедиции, записывали фольклор, перерисовывали узоры народных вышивок и детали головных уборов, чтобы затем использовать эти материалы в репликах народной одежды, изготовленной собственными руками. Фольклорное направление очень скоро стало ведущим в программе занятий «Ветки». С этой целью к работе с подростками были привлечены лидеры ведущих московских фольклорных коллективов, таких как «Народный праздник», «Казачий круг», «Веретёнце». Так, с «Веткой» начал сотрудничать совсем еще юный Владимир Панков, который спустя четверть века стал одной из самых ярких фигур театральной Москвы.

Сейчас Владимир Николаевич Панков – актер, музыкант-мультиинструменталист, композитор, режиссер – предпочитает не упоминать (во всяком случае, нигде не указывает) о том, что его артистическая деятельность начиналась в любительском фольклорном ансамбле «Веретёнце». Вместе с педагогами и другими участниками этого коллектива В.Н. Панков выезжал в фольклорные экспедиции в курские села, где познакомился с выдающимися деревенскими музыкантами<sup>2</sup>. В «Ветке» он появился уже признанным в любительских фольклорных кругах молодым исполнителем, в совершенстве владеющим искусством курской пляски, игры на рожке и балалайке (вскоре к этим инструментам добавились гусли, различные виды флейт, гитара, кларнет, экзотический духовой инструмент австралийских аборигенов – диджериду и другие). Но В.Н. Панков покорял всех не только несомненным актерским и музыкальным дарованием, которое несколькими годами позже привело его в РАТИ-ГИТИС, но и бесчисленными режиссерскими идеями. Начиная с 1991 года он стал участвовать в постановке концертных программ «Ветки», в которых все очевиднее проявлялись неординарные сценические решения.

Остановимся на трех спектаклях «Ветки» (фактически – театрализованных концертных программах), созданных на рубеже 1990–2000-х годов. Первый из них, «Прощай, зима» (1998) представлял собой

<sup>1</sup> В первые годы существования «Ветки» для ее участников постоянно организовывались походы на выставки и концерты классической музыки, проводились лекции искусствоведов и культурологов.

<sup>2</sup> В автобиографии режиссер пишет о себе, что с 12 лет занимается традиционной русской музыкой, но не упоминает, кто способствовал его приобщению к миру фольклора. Может быть, ему как профессиональному не слишком хочется раскрывать свое участие в любительских коллективах? Панков рассказывает, как в первой экспедиции он учился играть на рожке: «Для этого поехал в деревню Плёхово (Курская область) учиться у деда игре (сразу же возникает вопрос: откуда 12-летний мальчик узнал о существовании этого таинственного деда, если только он не был его родственником? – Е.Д.). Простой крестьянин, дед Егор стал моим учителем, а учил он меня очень интересно: сажал меня на колени, я брал рожок, клал свои пальцы, он клал сверху свои и поднимал – так я учился играть, так как нотной грамоты этот мой учитель не знал». (URL: <http://soundrama.ru/ru/studio/people/1/> – дата обращения 18.04.2017).

музыкально-поэтическую композицию, воплощающую фольклорные образы зимней русской деревни<sup>1</sup>: святочные обходы дворов колядовщиками, посиделки с пением «долгих» песен, молодежные вечорки с танцами, кадрилями, играми (в том числе – игрой в «покойника»), вертепное представление, масленичные катания и обрядовые действия, такие как привешивание «колодки» не женившимся парням и сжигание масленичного чучела. Заканчивалось представление встречей весны. Казалось бы, подобные сценические композиции к концу 1990-х годов стали уже «общим местом» в деятельности любительских фольклорных коллективов. Сюжет и персонажи таких представлений всегда очень условны, а обрядовая основа, пусть и с некоторыми локальными отличиями, известна всем. Что же необычного заключала в себе версия «Ветки» и Владимира Панкова? Прежде всего, непривычный и нехарактерный для других любительских представлений темпоритм. Сцены представления сменяли друг друга легко и стремительно, без излишних пауз, но и без лихорадочной спешки.

Всем запомнился эпизод вертепного представления «Смерть царя Ирода», неординарность сценического решения которого проявилась, прежде всего, в многоплановости действия. Эпизод был решен как «театр в театре». На сцене присутствовал ансамбль, участники которого стояли на заднем плане на подмостках и пели вертепные песни. По бокам сцены располагались дети – они одновременно были «публикой» вертепного представления и музыкантами шумового оркестра, игрой на различных погремушках, «стукоталках» и «шаркунках» создававшие звуковую атмосферу. Главными персонажами разыгрываемого действия были куклы различной величины, сделанные руками детей и педагогов «Ветки»: фигура царя Ирода высотой около трех с половиной метров, его корона уходила под колосники; Рахиль, Солдат и Смерть, соответствовавшие росту взрослого человека; наконец, Черт – главный «пакостник», комментирующий события и склоняющий Ирода к бесчестным поступкам, который представлял собой вязаную куклу-варежку оранжевого цвета, надетую на руку одного из участников спектакля. Всех кукол водили подростки-артисты, одетые в черные трико, при этом они не были бесстрастными «подсобными рабочими» – своей пластикой и выражением лиц они соответствовали характерам своих персонажей. Наконец, на сцене присутствовали и исполнители поэтических и музыкальных текстов вертепного представления: диалога Ирода и Солдата, плача Рахили и др.

Годом позже «Ветка» представила спектакль «Музыка русского костюма»; его также следует отнести к театрализованным концертным программам, но с чрезвычайно сложной и многоплановой композицией. В этом спектакле впервые вместе с участниками «Ветки» на сцене

<sup>1</sup> В аннотации к спектаклю «Прощай, зима», содержащейся в программе, указано: «Наш спектакль – это попытка театральными средствами передать то, что происходит в русской деревне от кануна Рождества до встречи весны. Это театральная фантазия, созданная на основе старинных русских обрядов, молодежных игр, поверий, с включением подлинных народных песен и наигрышей».

действовали профессиональные артисты и музыканты, которые чуть позже вошли в создаваемый Владимиром Панковым в те годы сценический коллектив «Soundrama». Мечта В.Н. Панкова о синтезе драматической актерской игры, инструментального и вокального исполнительства, пластики, объединенных интонациями этнической музыки и глубинными смыслами традиционной культуры, которая впоследствии стала основой его профессиональной деятельности, пожалуй, впервые последовательно воплотилась именно в «Музыке русского костюма».

Композиция спектакля строилась на чередовании ряда эпизодов, наполненных вокальным и хореографическим фольклором разных регионов России: курских и белгородских сел русско-украинского пограничья, старообрядческих поселений южного Алтая, терских и донских казачьих станиц, тульских и калужских деревень. Для каждого эпизода участники представления переодевались в праздничные народные костюмы того или иного региона – так воплощалась идея неразрывной связи фольклора и традиционного комплекса крестьянской одежды. «Сквозными» персонажами, скрепляющими ход спектакля, были «живые манекены» – актеры, внешний облик которых также соответствовал той или иной фольклорной традиции. Впервые появляясь на сцене в холщовых балахонах неопределенного цвета, они изображали угловатых кукол-марионеток, обретавших человеческий облик только после того, как надевали на себя предметы традиционной крестьянской одежды. По ходу спектакля они разыгрывали пластические этюды – своего рода эпиграфы к каждому его эпизоду. И, наконец, звуковую атмосферу всего представления, помимо исполняемых произведений музыкального фольклора, создавал музыкант Владимир Нелинов с помощью сложной установки перкуссионных инструментов собственной конструкции.

«Музыка русского костюма» осталась уникальным образцом такого синтетического театрального действия еще и потому, что потребовала гигантской подготовительной работы и большого труда мастеров под руководством Татьяны Куликовой, изготовивших более двухсот реплик традиционных комплексов крестьянской одежды разных регионов России. Все же этого оказалось недостаточно, и режиссеру пришлось одевать участников спектакля в аутентичные костюмы из музейной коллекции «Ветки». В спектакле было задействовано более сорока исполнителей разного возраста, и это стало возможным только потому, что к этому моменту «Ветка» трансформировалась в фольклорное объединение нескольких ансамблей этнографического направления, ставящих перед собой общие задачи по актуализации народной традиционной культуры.

Начало нового века ознаменовалось большими переменами в жизни «Ветки». Многие из тех, кто подростками пришли в молодежный фольклорный клуб, выросли и стали строить свою жизнь самостоятельно, лишь изредка появляясь на праздниках, концертах и спектаклях «Ветки» – уже в качестве зрителей. Взамен в коллектив пришли профессиональные фольклорные исполнители из ансамбля «Русский квартет» вместе со своим руководителем Юрием Леонтьевичем Колесником, который

и возглавил работу вокального коллектива, получившего новое название «Ветка.ru». Уже в этом проявились новые тенденции в деятельности «Ветки», заключавшиеся в видении русского фольклора как части мирового музыкального наследия и современной молодежной культуры. В наиболее зримой форме эти новые черты воплотились в театрализованной программе «Время ноль», поставленной на сцене Учебного театра ГИТИС в 2000 году. Новые интонации, заимствованные из африканского и латиноамериканского фольклора, блюза, хип-хоп-культуры, рок-музыки, накладывались на мелодико-многоголосную основу старинных русских песен, а иногда чередовались с нею в пределах одного произведения. Таким же было и пластическое решение спектакля: хореография курского хоровода мгновенно переходила в движения исполнителей регги, брейк-данс сменялся белгородским «пересеком», а затем – танцем южноафриканских аборигенов... Для этой постановки участникам надо было иметь профессиональную хореографическую подготовку – и с ними работали театральные хореографы и педагоги по пластике. Сценография также была иной, принципиально отличавшейся от предыдущих спектаклей «Ветки». Артисты надевали на себя только отдельные предметы традиционной одежды – пояса, платки, которые выполняли функцию знаков фольклорных традиций; кроме того, за каждым из них был закреплен свой костюм, воплощавший принадлежность к какой-то молодежной группировке.

Эти новые тенденции были особенно наглядными из-за того, что музыкальный материал спектакля на 70% повторял «Музыку русского костюма». «Время ноль» стало своеобразным манифестом обновленной «Ветки», поведавшим всему фольклорному сообществу не только об изменении художественно-стилистических установок сценической деятельности, но в первую очередь – о переходе коллектива из сферы любительской фольклорной активности в область профессионального художественного творчества. С этого момента «Ветка» практически прекратила свое существование. Немногие ее участники продолжили деятельность под эгидой новой организации, Центра традиционной культуры «Согласие», который развернул свою деятельность, помимо продюсирования музыкально-драматических спектаклей<sup>1</sup>, в области конкурсно-фестивального менеджмента.

Так завершился процесс профессионализации одного из любительских московских коллективов, путь которого, быть может, не типичен, но весьма показателен для понимания процессов, происходящих в российском фольклорном движении и формирующих его современный облик.

<sup>1</sup> Центр традиционной культуры «Согласие» осуществил постановку двух спектаклей: «Гамлет» У. Шекспира (режиссеры-постановщики Н.А. Косенкова и А.И. Шилин) и «Отель двух миров» Э.-Э. Шмидта (режиссер И. Григорко). В них звучат произведения русского музыкального фольклора: духовные стихи, плачи, колыбельные – как отголосок прошлой деятельности «Ветки».