

А. Ф. Некрылова A. F. Nekrylova
(Санкт-Петербург) (Saint Petersburg)

Фольклорный театр: фольклор или фольклоризм, театр или игрище **Folklore theatre: folklore or folklorism, theatre or public merrymaking**

Аннотация

В статье речь идет об особенностях русского фольклорного театра как позднего явления традиционной культуры. Возникнув в городской среде как подражание профессиональному и любительскому демократическому театру, он впитал в себя приемы, мотивы, некоторых персонажей зрелищно-игрового фольклора, лубочной продукции, балаганных представлений. В сельской местности весьма ощутимым оказалось влияние традиционного ряженья, игровой стихии народных праздников. Будучи изначально продуктом фольклоризации профессионального театра, фольклорный театр с течением времени сам стал объектом фольклоризма со стороны современного любительского и профессионального искусства.

Ключевые слова: фольклорный театр, народная драма, городское и сельское театральное любительство, фольклоризм, фольклоризация

Abstract

The article describes peculiarities of Russian folklore theatre as a later development in the traditional culture. Having appeared in the city as an imitation of the amateur democratic theatre, folklore theatre has borrowed the ways, themes and certain characters from the public merrymaking, wooden puppets (popular prints, articles made of bast) or funfair puppet shows. In the rural area traditional dressing up in costumes and game-based folk celebrations were notably influential. Derived as a product of professional theatre folklorisation in the beginning, folklore theatre itself has become an object of the folklorism from the point of view of modern amateur and professional art.

Keywords: folklore theatre, folk drama, amateurishness in urban and rural theatre, folklorism, folklorisation

DOI: 10.31860/0136-7447-2018-36-39-58

Термин «фольклоризм», впервые предложенный еще в XIX в. Полем Себийю для обозначения различных занятий и увлечений фольклором, за полтора с лишним столетия значительно расширил поле своих значений. В России термин стал применяться с 1930-х гг. и поначалу преимущественно по отношению к литературе, при изучении «фольклорных интересов писателей», затем (во второй половине прошлого века) так стали обозначать вторичные, неаутентичные формы фольклора (любительство, художественная самодеятельность, коммерческие формы фольклоризма, например, в индустрии туризма, и т.п.). Ближе

к нашему времени под понятие «фольклоризм» начали подпадать практически все способы адаптации, трансформации и репродукции фольклора в общественном быту, культуре и искусстве. Принимая во внимание широкий диапазон значений фольклоризма и переход термина в явление культуры, В. Е. Гусев предпринял попытку разработать типологию фольклоризма¹.

Сегодня нет (да и не может быть) однозначного и общепринятого определения этого явления, поскольку оно охватывает едва ли все случаи взаимодействия классического и позднего фольклора с профессиональным искусством и даже вторичную фольклоризацию самого фольклора — традиционного, нового и новейшего. Отсюда — появление современных понятий и терминов «квазифольклор», «пост-фольклор», «неофольклор» и т. п., а также возникновение массы вопросов теоретического, исторического и практического плана, связанных с осмыслением того, что следует считать собственно фольклором (прежде всего нынешним), что — переделками, заимствованиями, интерпретациями, искажениями, и как всё это соотносится с фольклоризмом, массовой и поп-культурой. В чем принципиальное различие между сегодняшними видами и формами устной культуры (не только словесной, а более обобщенно — oral culture) и тем, что принято называть фольклоризмом. И, наконец, есть ли смысл в отношении сегодняшней ситуации говорить отдельно о фольклоризме в фольклоре, ведь, по существу, современный фольклор и есть фольклоризм (по выражению И. И. Земцовского, нынче «весь мир пульсирует вторичной традицией»)? Значит ли это, что противопоставление фольклора и фольклоризма имело место только в доиндустриальном обществе и во взаимоотношениях классического земледельческого и городского фольклора с профессиональной культурой?

Наиболее остро подобные вопросы встают, когда речь заходит о поздних видах фольклора, в частности, о фольклорном театре в России.

Не останавливаясь сколько-нибудь подробно на истории фольклорного театра в России, на его художественной специфике, на интерпретациях различных его проявлений в научной литературе, попробую сосредоточиться на нескольких вопросах, связанных с идеей фольклоризма относительно этого вида народного искусства. Намеренно отставляю в стороне и традиционный театр кукол, и театрализованные, игровые формы площадного, ярмарочного фольклора, поскольку это требует особого разговора. Главным предметом рассуждений в данной статье будет народный (фольклорный) театр живого актера².

¹ Гусев В. Е. Фольклор и социалистическая культура: К проблеме современного фольклоризма // Современность и фольклор. М., 1977. С. 7–27; Типология фольклоризма // *Folklór társadalom művészete...* [Понятие и явление фольклоризма... Доклады] / Ред. К. Verobelyi. Keeskemét, 1981. № 8. S. 43–48.

² Термин «народный» был заменен на «фольклорный» в связи с тем, что первый приобрел значения театра для народа, любительского театра, звания, типа «народный коллектив», «народный артист» и пр.

Не подлежит сомнению, что фольклорный театр — позднее явление традиционной культуры. По всей видимости, формирование его относится к началу — середине XVIII в., расцвет выпадает на следующее столетие, в XX в. он в своем естественном бытовании уходит из жизни.

Это уникальное явление не сформировалось в нечто цельное, структурно, тематически и стилистически организованное и, в отличие от других фольклорных жанров, не получило широкого распространения в русском традиционном обществе, хотя оставило заметный след в культуре и поставило перед исследователями немало вопросов принципиального характера.

Народная драма (одно из устоявшихся среди исследователей обобщенных названий фольклорного театра) особым успехом пользовалась у жителей городских окраин и крупных торгово-промышленных сел, у заводских и фабричных рабочих, мелких чиновников и мастеровых, а также у солдат, матросов и даже в тюрьмах и острогах³. Представления фольклорного театра разыгрывались на ярмарках и во время народных гуляний — в балаганах, на игровых площадках больших закрытых каруселей. Проникнув в крестьянскую среду, они органично вписались в традиционные святочные и масленичные увеселения.

Отношение образованного общества к этому нетрадиционному жанру было различным, иной раз прямо противоположным. Поначалу на него вовсе не обращали внимания, и первые сведения о нем, содержащиеся преимущественно в мемуарах, письмах (например, И. С. Тургенева, И. С. Аксакова, П. В. Засодимского, Е. В. Сахаровой и др.), фиксируют даже не интерес, а удивление⁴. Удивлялись и собиратели, неожиданно столкнувшиеся с существованием особого (фольклорного) театра. Так было, например, с одним из унтер-офицеров, когда в 1904 г. он обнаружил, что в 130-м пехотном полку, сражающемся в Манчжурии, солдатами разыгрывается странная драма, где действуют царь Максимьян, непокорный его сын Адольф, рыцарь Брамбивул, король Мамай, какой-то Змелулан, Араб, баба Рахиль, Смерть, Старик-гробокопатель и даже Богиня. Собиратель подчеркнул: пьеса эта исполнялась неоднократно, и текст ее разучивался по рукописи⁵. Летом того же 1904 г. Н. Е. Ончуков на другом конце России столкнулся с тем, что архангельские и олонекские крестьяне, от которых он за-

³ Ф. М. Достоевский, присутствовавший на представлении, разыгранном арестантами «острожного театра», писал: «Очень бы и очень хорошо было, если б кто из наших изыскателей занялся новыми и более тщательными, чем доселе, исследованиями о народном театре, который есть, существует и даже, может быть, не совсем ничтожный». Искать такой театр «надо у солдат, фабричных, в фабричных городах и даже по некоторым неизвестным бедным городкам у мещан. Сохранились тоже они по деревням и по губернским городам между дворянами больших помещичьих домов» («Записки из Мертвого дома», глава XI «Представление»).

⁴ См.: Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и примеч. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. М., 1991. С. 417–436.

⁵ Тексты, собранные и приготовленные к печати Н. Н. Виноградовым // Сборник ОРС. Т. 90. № 7. СПб., 1914. С. 167–188.

писывал великолепные сказки и былины, на Святках разыгрывают целые представления о невероятных событиях в граде Антоне или в разбойничьем стане. Забыв на время о Владимире Красно солнышко, Илье Муромце и Добрыне Никитиче, Василисе Премудрой и Иване-царевиче, они лихо и самозабвенно преобразуются в грозного царя Максимилиана, юного Адольфа, непобедимого Анику-воина, Исполинского рыцаря, Звездовоина, Черного арапа, Змиулана, Гусара, палача Брамбеуса, доктора Ульфа, Атамана и Есаула, разбойников Калликатуру и Зарезу, в прекрасную невесту Венеру, недоступную Дамму, гордую Раизу и хлебосольную Настасью⁶.

С середины XIX в. большинство представителей образованного общества воспринимали народный театр как результат пагубного влияния городской культуры на простонародье. Новомодное явление вызывало самые негативные оценки («извращение народного творчества», «лакейская», «фабрично-заводская», «сюртучно-трактирная» поделка), ему отказывалось в принадлежности настоящему, т. е. традиционному классическому фольклору. То же, как мы знаем, имело место и по отношению к жестокому романсу, частушке, отчасти к лубку — гравированным листам и книжкам — всему тому, что сейчас принято называть «низовой городской культурой», «народным примитивом», третьей культурой.

Однако ближе к концу столетия, особенно в первой половине XX в., стали раздаваться голоса если не в защиту новой фольклорной культуры, то как призыв к осмыслению и изучению этого явления. Наряду с Глебом Успенским, заступившимся за частушку, появляются работы В. Н. Перетца о народном театре⁷, разделы о народном театре включаются в труды по истории театра⁸. Д. К. Зеленин в статье 1901 г. говорит о закономерности появления «новой поэзии», нового типа традиционной культуры: резко изменившиеся условия быта и всей жизни неизбежно привели к возникновению иной устной культуры — к творчеству переходного времени («...новая поэзия нашего народа это родное детище переходной поры»)⁹. Уже в наше время о том же писал С. Ю. Неклюдов: «Новации, рожденные изменяющейся реальностью и деформирующие старую традицию, прорастали, словно сорняки; связаны они были исключительно с городской культурой»¹⁰. По образному выражению И. П. Уваровой, культура

⁶ Северные народные драмы. Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1911.

⁷ *Перетц В. Н.* Кукольный театр на Руси. Исторический очерк // Ежегодник императорских театров. Сезон 1894–1895 гг. СПб., 1895. Приложение. Кн. 1. СПб., 1895. С. 85–185; К постановке изучения старинного театра в России // Старинный театр в России. Пг.: Academia, 1923. С. 7–33.

⁸ Например, *Морозов П. О.* Народная драма // История русского театра. Т. 1. М., 1914. С. 1–24.

⁹ *Зеленин Д. К.* Новые веяния в народной поэзии // *Зеленин Д. К.* Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1901–1913. М.: Индрик, 1994. С. 27–37.

¹⁰ *Неклюдов С. Ю.* После фольклора // Живая старина. 1995. № 1. С. 2.

городской окраины, слободы — это «грех деревенской культуры с городским соблазном».

Действительно, ускоренное развитие промышленности, заданное реформами Петра I, увеличение товарооборота на внутреннем и внешнем рынках; государственная политика и культура образованного общества, ориентированные на европейский образ жизни, производство и искусство, закономерно привели к тому, что резко увеличилось количество крупных городов с характерным разделением труда и появлением новых социальных групп — рабочих, сезонных торговцев, мелких чиновников, «обслуживающего персонала» — извозчиков, лавочников, дворников, кухарок, белошвеек и т. п. Немаловажными факторами оказались и появление среди иностранцев, буквально хлынувших в Россию с первых десятилетий XVIII в., множества увеселителей — антрепренеров, актеров, балаганщиков и пр. — со своим, неизвестным россиянину репертуаром; а также возросшая грамотность крестьянского, рабочего и мещанского населения. Низовое городское население — вчерашние крестьяне, оторванные от земли, но сохраняющие фольклорное мышление, деревенские вкусы и потребности, поневоле начинали приспосабливаться к городским реалиям и постепенно создавать собственную культуру со своими жанрами, вкусами, приоритетами, своими творцами и потребителями. Такая культура представляла собой удивительное переплетение элементов традиционной картины мира, фольклорно-этнографического наследия, с по-своему понятыми и воспринимаемыми явлениями культуры, искусства, быта городской элиты, «образованных верхов»¹¹. Эта урбанизированная народная культура стала оказывать все большее влияние на деревню, особенно на крупные торговые села, где проходили постоянные ярмарки. Такому же влиянию подверглись и сёла, расположенные в непосредственной близости к большим городам, железнодорожным станциям, крупным речным или морским портам и т. п. Воздействие городской культуры испытывало на себе и отдаленное от центра сельское население. Здесь проводниками нового выступали молодые люди, отслужившие в армии, на флоте или регулярно ездившие в город на заработки. Они привозили новую моду, новые песни, танцы, демонстрировали «культурные» манеры, они пристрастили деревенскую молодежь к авантюрным, мелодраматическим повестям и романам; они же познакомили односельчан и с театром в его простонародном виде.

На рубеже XIX–XX столетий предметом острых споров стал театр, обсуждались пути возвращения к его исконности, очищения от реализма, который и в тексте (драматургия) и в исполнении (на сцене), казалось, уничтожал театр как таковой, заменяя условность и обобщенность мелочным психологизмом и дотошным натурализмом, зрелищность — будничным правдоподобием,

¹¹ Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.: Наука, 1983. С. 6–28.

игру — суррогатом «настоящей» жизни. Деятели серебряного века стремились проникнуть в тайну и сущность игрового поведения человека, маски, куклы как отражения древнейшей модели мира, пытались осмыслить художественную и философскую природу театра, сугубо театральные средства выразительности. Понятно, что глубинные истоки театрального искусства искали в античном театре, в средневековых мистериальных действиях, в народном творчестве. Тогда внимание привлек и отечественный фольклорный театр с его загадочностью, своеобразной закрытостью для зрителя «не из народа», с его стилем и приемами, где всё было «не по правилам» и «вопреки». Именно это и приводило в восторг людей творческих, с богатым воображением, открывая им какую-то полузабытую, исконную правду о зрелищно-игровой культуре, о подлинном назначении театра, о соборном действе, которое мечтали воссоздать, принимая за идеальный образец античный театр, и Р. Вагнер, и Вяч. Иванов. Оказывалось, что вовсе не обязательно обращаться к тысячелетней давности греческой трагедии — стихийная, почти обрядовая, «чистая» театральность, легко сопрягающая настоящую условность и потрясающий натурализм, существует здесь и сейчас — на деревенской площади, на фабричном дворе, в крестьянской избе, в помещении казармы, на палубе корабля, где в мгновение ока, без всякой предварительной подготовки возникает феномен ТЕАТРА, готовый перенести зрителя и доморожденных актеров в любое время и пространство и вместить в себя любых героев и самые разнообразные события в самом невероятном сочетании.

Ограничусь двумя-тремя примерами. Вечером 1 января 1900 г. В. Я. Брюсов и Ю. К. Балтрушайтису довелось побывать на спектакле «Царь Максимилиан», который разыгрывали рабочие фабрики А. А. Полякова. В дневнике Брюсов записал: «Те места, которые уцелели с давнего времени, прекрасны. Наивность и торжествующая условность производят сильнейшее впечатление»¹². В 1919 г. А. М. Ремизов создает свою версию «Царя Максимилиана», а Иванов-Разумник в предисловии к своду Вл. Бакрылова «Комедия о Царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе» пишет: «...не стыжусь признаться: казарменный, озорной, безграмотный, усеянный безмерными повторениями, лохматый, взъерошенный народный “Максимилиан” мне дороже его литературной мастерской обработки (имеется в виду пьеса Ремизова. — А. Н.). Хочу “Максимилиана” с дикими секундами, с голыми параллельными квартами и квинтами, с длиннейшими повторениями, с солдатчиной, с козыряньем, с “пакостями”, со всей серостью и бедностью косноязычия, со всей нелепостью, ибо помимо этого, через это, благодаря этому и создается общее впечатление изумительного “действия”, той “сценичности”, которую ни одна из пьес русского театра не превосходит “Максимилиана”. И, пожалуй, это еще слишком скромно сказано»¹³.

¹² Цит. по: Народный театр. М., 1991. С. 434.

¹³ *Иванов-Разумник Р. В.* «Максимилиан» // Комедия о Царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе. Свод Вл. Бакрылова. М., 1921. С. 8.

На самом деле, и негативное отношение к формам народной театральности, отрицание их эстетической и художественной ценности, и восторженное восприятие, приписывающее им истинную, неискаженную театральность, были одинаково далеки от сущности и научного осмысления зрелищно-игровой сферы народного творчества.

Когда на волне интересов к феномену фольклорного театра появились первые публикации текстов и исследования, возникли закономерные вопросы: какое всё это имеет отношение, во-первых, к подлинному народному творчеству, и, во-вторых, к театру, как его понимали со времен Сумарокова, Фонвизина, Островского.

Отечественные исследователи доказали бесспорную принадлежность этого вида драматического искусства «к той же эстетической системе, что и другие виды фольклора, для которой характерны: коллективность творческого процесса, анонимность произведений, устность их передачи, вариативность, импровизационный характер исполнения в пределах заданной традиции, активность зрительского (слушательского) восприятия, переходящая подчас в непосредственное сотворчество»¹⁴. Анализ хронотопа народных драм, словесной ткани и игровых приемов, композиции, персонажного ряда, песенного насыщения представлений, сочетание комического начала с трагическим показывает, что всё это создавалось и воспринималось народными исполнителями и зрителями по фольклорным законам, существовало в контексте традиционной культуры¹⁵.

Необходимо также иметь в виду, что «в фольклорном театре драматургия и представление составляют неразрывное целое, поэтому обычное в научной и учебной литературе раздельное рассмотрение поэтики народных драм и их сценического воплощения является лишь условным методическим приемом анализа. Народные драмы не писались специально, независимо от предполагаемых исполнителей, а создавались непосредственно в процессе исполнения и только потом могли быть записаны собирателями или даже кем-нибудь из грамотных исполнителей»¹⁶. К сожалению, народный театр долгое время изучался специалистами разных профилей, при этом, как правило, с позиций «своего ис-

¹⁴ Гусев В. Е. Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века. Л., 1980. С. 6.

¹⁵ Богатырев П. Г. Заметки о народном театре // Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1970. Т. 19. Р. 53–64; Богатырев П. Г. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 450–496; Савушкина Н. И. Русская народная драма: художественное своеобразие. М.: МГУ, 1988; Савушкина Н. И. Русская устная народная драма. Учебное пособие. М.: МГУ. Ч. 1. 1978. Ч. 2. 1979; Гусев В. Е. Песни в народной драме // Русский фольклор. Т. 12: Из истории русской народной поэзии. Л., 1971. С. 67–79; Велецкая Н. Н. О позднем этапе истории русской народной драмы // Сов. этнография, 1963. № 5. С. 20–31; Зарецкая З. Р. Пространство и время в народном театре // Вопросы русской советской и зарубежной литературы. Т. 2. Хабаровск, 1973. С. 8–14; Сорокина С. П. Народная драма «Царь Максимилиан» у восточных славян. М.: ИМЛИ РАН, 2013.

¹⁶ Гусев В. Е. Русский фольклорный театр. С. 75.

кусства», используя методы своей отрасли гуманитарного знания. К примеру, филологи (историки литературы, отчасти фольклористы) обращали внимание главным образом на текст — вербальную составляющую — и искали литературный источник, который якобы был использован неграмотными народными «драматургами» и до неузнаваемости искажен ими в угоду собственным (читай — фольклорным) вкусам. При этом далеко не всегда или недостаточно отражали в своих записях оригинальное сценическое воплощение произведений фольклорного театра, манеру исполнения.

Научный аппарат в отношении этого вида народного искусства практически не разработан, что сказалось и на принципах публикации. Если мы обратимся хотя бы к жанровым определениям, к предпринятым классификациям фольклорного театра, то столкнемся с удивительной разногласицей, которая возникает главным образом из-за того, что термины, понятия берутся извне, чаще всего из профессиональной драматургии и профессионального театра.

Конечно, своеобразие этого вида зрелищно-игровой культуры обусловлено не только традиционными формами и видами фольклора и бурно расцветшей в XIX в. специфической низовой городской культурой, но и тем, что принято называть массовой культурой: большие «обстановочные» представления (арлекинады, феерии, спектакли на исторические темы и пр.) в балаганных театрах и цирках; песенный репертуар, звучавший «с подмостков ресторанной и садово-парковой эстрады (в свою очередь отнюдь не избегающей адаптированных фольклорных произведений)»¹⁷; концерты и театральные представления в Народных домах, рассчитанные, в том числе и на простонародную публику, наконец, в начале XX в. — первые фильмы немого кино, чрезвычайно близкие жестокому романсу и лубочным душещипательным романам.

Фольклорный театр адекватно отражал приоритеты народного потребителя, уже вкусившего все прелести городских увеселений и нового — опять же городского — быта: от недеревенской одежды до мебели, от ковриков с лебедями на синьке пруда до новых танцев (кадриль, ланцы) и манеры поведения. Отсюда его приверженность экзотическим персонажам с необычными именами, сентиментально-слезным сюжетам с роковыми страстями, тяга к гротеску, буффонаде вкупе с патетикой и «высоким» слогом, что так не вязалось с представлениями образованного общества о некоей «чистой» патриархальной народной культуре и фольклоре.

Еще Н. Е. Ончуков подметил, что наибольшим успехом в народной среде пользовались произведения из «другого быта», «не про себя»: «“Шайка” всех увлекла своей новизною, интересом и романтическим складом из другого быта, до чего так жадна наша деревня»¹⁸. Н. М. Зоркая в этой связи напоминает о провале «Первой народной выставки картин», устроенной передвижниками в 1904 г.:

¹⁷ Неклюдов С. Ю. После фольклора. С. 3.

¹⁸ Северные народные драмы. Сборник Н. Е. Ончукова. С. 13.

зритель рабочих окраин Петербурга, «тот самый прямой и непосредственный зритель, к которому апеллировала их муза униженных и обездоленных, не пожелал смотреть собственную жизнь на живописных полотнах»¹⁹. Еще раньше, в 1890-е годы, И. С. Ивин (Кассиров) — поэт-самоучка, автор лубочных книг для народа, прекрасно знавший вкусы своего читателя, писал о том, крестьяне и простой городской люд предпочитают читать и слушать лубочные сказки и романы, в которых им «нравится больше всего патриотизм, <...> верность долгу, геройство, мужество, храбрость на войне, чисто русские удаль и молодечество», сложная и замысловатая фантастическая фабула, «интересные приключения и похождения действующих лиц»²⁰.

То же было характерно и для фольклорного театра: сотканность из многих мотивов — книжных и фольклорных, авантюрных и героических, благородства и зла-агрессии, комических и трагических; из персонажей разного стиля и происхождения. Причем соединение это зачастую носит механический характер. Представления такого театра отличает мозаичность, пестрота, эклектизм как результат заимствования персонажей, мотивов, языковых и игровых приемов из самых разных сфер и областей профессионального, любительского и фольклорного искусства.

«Всеядность» творцов фольклорного театра выразилась, в частности, и в том, что представления (особенно больших, развернутых пьес типа «Лодки» и «Царя Максимилиана») включали сценки, традиционно разыгрываемые на Святках, песни, взятые из популярных песенников, издаваемых специально для народа. Герои фольклорной драмы произносили целые монологи, представляющие собой переделки стихотворений Державина, Пушкина, Лермонтова, Батюшкова и др., цитировали любимые лубочные листы²¹. Весь этот разнородный материал народная драма усваивала и втягивала в свою орбиту, наивно не считаясь с замыслом первоисточников, переделывая всё на свой вкус и в соответствии с собственным пониманием, что такое театр.

В этом смысле можно говорить об особом театральном мире, особой театральной действительности, которая, подобно сказочной и былинной действительности, вполне самодостаточна и относительно замкнута.

Разумеется, простонародный зритель получал представление о театре не в его академическом, высоком качестве, а через адаптированные формы в виде постановок на подмостках балаганов, в интерпретации любительских трупп. Вероятно, именно от профессионального театра через балаганные представления

¹⁹ Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 10.

²⁰ Ивин И.С. О народно-лубочной литературе: К вопросу о том, что читает народ. (Из наблюдений крестьянина над чтением в деревне) // Русское обозрение. М., 1893. Т. 24. № 10. С. 770–773.

²¹ Савушкина Н.И. Русская народная драма. С. 3–48; Гусев В.Е. Песни в народной драме. С. 67–79.

в «низовое» «театральное» искусство пришла масштабная, развитая драматическая форма, а вместе с ней и желание городских низов разыгрывать не обычные сценки, характерные для ряженья, а представления нового типа и, как им казалось, более высокого уровня. И всё же понимание народом театра базировалось и на древней культуре игрового поведения, на традициях ряженья, игрищ. Вероятно, это стало одним из поводов говорить об изначально присущей традиционной культуре театральности, о наличии элементов театра в большинстве фольклорных жанров, привело к появлению «эволюционистской» теории, согласно которой фольклорный театр представляет собой ступень, предшествующую появлению собственно театра в его современном понимании, обязательное звено перехода обряда (при потере магической функции) в игру, игры в фольклорный театр и далее в театр профессиональный.

Подобной точки зрения придерживались многие фольклористы, этнографы, историки театра — Н. С. Тихонравов, В. Н. Харузина, Г. К. Крыжицкий, А. Д. Авдеев, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Н. Н. Евреинов и др.²²

Так, в первой своей книге о русском народном театре Н. И. Савушкина пишет: «Фольклорные пьесы, разыгрываемые в народе, представляются <...> не обособленным явлением народного искусства, а как бы кульминацией театральности, которой проникнуты <...> многие жанры русского фольклора, многие стороны народного быта»²³, поэтому описанию и анализу произведений народного театра она предпосылает разделы, посвященные драматическому искусству сказочников, разыгрыванию хороводных песен, театральным элементам народных календарных обрядов и театральности народной свадьбы. Начало собственно театроведческого подхода к народному театру связано с именем П. Г. Богатырева, который впервые охарактеризовал эту область поздней традиционной культуры как особую художественную структуру со специфической эстетикой и специфическими функциями, собственным репертуаром и системой персонажей, действующих и поименованных в соответствии с установками жанра.

В начале 1970-х годов Л. М. Ивлева выступает против принятой теории «потенциального театра, театра в зародыше», когда ритуальные действия оцениваются с позиции современного театра, то есть имеет место «очевидная попытка применить термины одной системы к другим, в которых не всегда отыскиваются эквиваленты и которые не дают, естественно, полного тождества с исходной. При этом исследование ведется в конечном счете не на уровне систем, а на уровне отдельных элементов: обряд как “неполный” театр “вычитается” из театра, а признаки, которые позволяют производить эту операцию, устанавливаются всякий раз произвольно»²⁴.

²² См. подробнее об этом: *Ивлева Л. М.* Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб., 1998. С. 17–64.

²³ *Савушкина Н. И.* Русский народный театр. М., 1976. С. 11.

²⁴ *Ивлева Л. М.* Обряд. Игра. Театр // Народный театр. Л., 1974. С. 21.

Приходится признать, что до сих пор нет общепринятого определения понятий «фольклорный театр», «театральность фольклора», существуют разные точки зрения на историю, генезис, содержание, не выработаны методы исследования того, что составляет (должно или может составлять) область театрально-зрелищного фольклора.

Д. М. Балашов в 1971 г. сначала в докладе на конференции по народному театру, а затем в основанной на докладе статье вообще отрицал принадлежность народного (фольклорного) театра сфере фольклора²⁵: «Говорить о драме как об одном из родов фольклора нельзя. Драма есть исключительно (и изначально) род профессионального искусства. В фольклоре на этом месте есть свой род — обрядовые (игровые и культовые) формы народной традиционной культуры»; «если профессиональное искусство слова делится на эпос (прозу), лирику (стихи) и драму, то фольклор следует делить на роды, являющиеся генетически источником названных литературных родов, то есть эпос (стихотворный), лирику (песенную) и обряд»²⁶.

Попытки прописать фольклорный театр исключительно в устной традиционной культуре столь же не обоснованы, как и подход к нему с позиций профессионального театра. Такие понятия, как *актер, сценическое пространство, мизансцена, театральный костюм, зритель, пьеса* и пр. не могут быть напрямую спроецированы на народную драму без определенных оговорок и должны, по крайней мере, браться в кавычки. Здесь вместо сценического пространства — пространство игровое; здесь нет пьесы как таковой — имеются списки, нечто вроде сценария. Перевоплощение носит специфический характер, иногда оно более похоже на воплощение, превращение (как в обряде). В текстах народных драм и в исполнении их нет явлений, актов, прологов, эпилогов, антрактов и пр. Неправомерно говорить и о режиссере (режиссерский театр — явление XX века), можно — фигурально — о том, что функцию режиссера в фольклорном театре выполняла традиция. Речь может идти лишь о постановщике: им становился тот, кто знал текст и традицию лучше других, кто был грамотен, кто видел, как разыгрывали какую-либо пьесу в других местах, или даже бывал в театре (обычно на балаганных представлениях).

Ни к чему не привели и попытки обнаружить литературные источники народных драм, поскольку их просто-напросто не было в том смысле, что не существовал единственный источник (литературный, театральный, музыкальный, из репертуара площадных увеселителей) для какой-либо пьесы: из услышанного, увиденного, прочитанного отбиралось, заимствовалось, цитировалось или в нужном направлении переиначивалось всё то, что воспринималось как смешное или возвышенное, неизменно традиционное или поражающее новизной. Да

²⁵ Балашов Д. М. Драма и обрядовое действо. К проблеме драматического рода в фольклоре // Народный театр. Л., 1974. С. 7–19.

²⁶ Там же. С. 16, 19.

и сами спектакли практически не повторяли друг друга, ориентируясь на условия выступления, аудиторию, состав «актерской труппы». Даже когда текст заучивался, он все же предусматривал достаточно свободное обращение с ним. Запоминались, как в большинстве развернутых фольклорных жанров, формульные пассажи, характерные реплики, наиболее выигрышные места (и в тексте и в «сценическом поведении»), которые перемежались импровизационными вставками, провоцируемыми не в последнюю очередь активным вмешательством зрителей в ход спектакля.

Надо учитывать еще один момент. В конце XIX в. в ряде традиционных очагов народной театральности на смену «Царю Максимилиану» и многочисленным версиям «разбойничьей» драмы пришла народная мелодрама, она создавалась под влиянием конкретных лубочных произведений, литературных пьес и спектаклей профессионального театра для народа. Изыскания В. Ю. Крупянской²⁷, Н. И. Савушкиной, В. Е. Гусева раскрыли источники таких драм, как «Черный ворон», «Могила Марии», «Ведьма из-за Днепра» и подобных им. Это лубочные романы «Черный гроб, или кровавая звезда», «Могила Марии, или притон под Москвой», «Фра-дьявол, страшный атаман разбойников» и т. п. Бытовая мелодрама «Параша», записанная в 1907 г. Н. Е. Ончуковым в с. Тамица на Русском Севере, однозначно восходит к водевилю П. Г. Григорьева «Ямщики», который шел в Александринском театре еще в сезон 1844–1845 гг. Однако во всех этих случаях мы имеем дело с переработкой в народном духе. Например, в отношении «Параша» Б. В. Варнеке²⁸, а затем и В. Е. Гусев²⁹ отметили характерные изменения, которым подверглась пьеса: очищение от налета официальной народности, значительное сокращение текста (в записи Ончукова это неполных четыре страницы³⁰), отсюда и более динамичное развитие сюжета.

Фольклорный театр находится как бы на перекрестке обряда, традиционной зрелищно-игровой культуры и театра в его современном понимании. Во многом базирующийся на фольклорном наследии и фольклорной памяти, одновременно пытающийся «дотянуться» и освоить те профессиональные сферы искусства, с которыми давал возможность познакомиться город, в частности, искусство сцены, народный театр вырабатывает свои формы и становится принципиально иным явлением. В таком случае, наверное, можно говорить об особом, своеобразном фольклоризме: с одной стороны, адаптация исконно фольклорно ориентированной аудитории профессиональных видов искусства, с другой — адаптация своего же фольклорно-этнографического, зрелищно-игрового наследия в связи с новыми вкусами и потребностями, опирающимися на все более

²⁷ Крупянская В. Ю. Народная драма «Лодка» // Славянский фольклор. М., 1972. С. 258–302.

²⁸ Варнеке Б. В. Источник одной народной драмы // Известия ОРЯС. СПб., 1913. Т. 18. Кн. 2. С. 188–195.

²⁹ Гусев В. Е. Русский фольклорный театр. С. 69.

³⁰ Северные народные драмы. С. 134–137.

популярную и захватывающую всё более широкие сферы — массовую культуру. Естественно, то был не сознательный, а стихийный процесс. В этом смысле надо согласиться с Д. М. Балашовым, утверждавшим, что те произведения, которые русской фольклористикой принято относить к «роду» народного театра, прежде всего — объемные, большие, типа «Лодки», «Царя Максимилиана» и поздних мелодраматических пьес — это не вершины театрализации в фольклоре, а наоборот, «первые робкие шаги овладения профессиональным жанром. Это такие же переходные явления, как городской романс, вытеснивший народную песню»³¹. По наблюдениям П. Г. Богатырева, произведения «настоящего» театра, попав в народ, «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»³².

Интересно, что в сельской местности, куда проникала городская мода, народные представления подвергались следующему этапу фольклоризации. Именно это имел в виду П. Г. Богатырев, когда писал: «Городская драма, попав в деревню, становится частью иной системы — фольклорной драмы как отдельной части всего деревенского фольклора, — существенно отличной от той системы, какую представляет театральное искусство в городе и так называемых «высших кругах». В частности, деревенская публика с ее вкусами, отличными от вкусов городской публики, с ее навыками коллективно участвовать в творчестве и интерпретации фольклора, существенно влияет на пришедшую в деревню городскую драму и в корне меняет ее формы и функции»³³. Здесь она превосходно вписывается в традиционное ряженье, дополняя его, но и подчиняясь ему. Если в городских, казарменных, фабричных условиях представления народного театра нередко шли на сцене (или помосте), снабженной занавесом, исполнителям шились костюмы (правда, тоже далеко не по-настоящему театральные), то в сельской местности играли без сцены (сценическим пространством становилась площадка, окруженная зрителями), без занавеса. Костюмы создавали из подручного материала, как принято в ряженье, но акцент делался не на неузнаваемость, а на «красивость» (прежде всего, главных, благородных или трагических персонажей): корона на Царе Максимилиане из золотой или серебряной фольги, у Атамана и Есаула — бросающаяся в глаза «кавалерия» — огромного размера ордена, эполеты, мастерски сплетенные из соломы, яркий плащ у Рыцаря, городской зонтик и «ридиколь» у плененной девицы. На Русском Севере появился в применении к костюмировке персонажей народного

³¹ Балашов Д. М. Драма и обрядовое действо. С. 18.

³² Богатырев П. Г. Народный театр чехов и словаков // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 25.

³³ Там же. С. 26.

театра термин «бантить» — девушки украшали лентами, бантами своих ухажеров, участников спектакля.

Здесь зрители не были только зрителями. Продолжая традицию игрового фольклора, они всегда ощущали себя полноправными участниками представления: более темпераментно и эмоционально, чем на городской любительской сцене, оценивали исполнение роли тем или другим «актером», его «выходки», словесную импровизацию, нередко вмешивались в ход действия, останавливали его или требовали сокращения, заставляли повторить полюбившийся эпизод, вступали в диалог с героями действия, сопровождали песнями кульминационные моменты. Похожим образом вели себя зрители и в казармах, на заводах, во время тюремных любительских спектаклей (сошлюсь на атмосферу театральной постановки в Омском остроге, описанную Ф. М. Достоевским в «Записках из Мертвого дома»). Но в деревенских условиях появились и особые, «полутеатральные» персонажи-медиаторы, как бы соединяющие условный театральный мир с условно-реальным, с ситуацией праздника в атмосфере масленичного, святочного, свадебного веселья. Это глава семьи, который одновременно был и на самом деле хозяином данного конкретного дома, и играл роль Хозяина, приглашающего «сыграть комедь» в его избе, произнося формульные реплики и делая соответствующие жесты. В том же качестве выступала хозяйка или девица, вступавшая в игру при подходе ватаги «актеров» к дому с песней «Ах Настасья, ах Настасья, отворяй-ка ворота» (наиболее часто исполняемая «входная» песня, хорошо известная по лубочным картинкам и песенникам, чаще всего звучащая при разыгрывании разбойничьих драм, типа «Лодки»). Не случайно В. О. Михневич статью 1881 года, предпосланную публикации одного из полных текстов «Лодки» (записана от петербургских мастеровых и фабричных рабочих), назвал «Лодка (простонародная святочная игра)»³⁴. Действительно, повсюду фольклорные театральные действия разыгрывались почти исключительно на Святках, в Масленицу, реже — на Пасхальной неделе и по большим праздникам, к которым были приурочены крупные ярмарки.

Похоже, в сельской местности доморощенные «актеры» и зрители не видели большой, принципиальной разницы (кроме, понятное дело, содержания, набора персонажей) между «пришлыми», принесенными из города или с военной службы, представлениями, и сценками, разыгрывавшимися с давних времен во время Святков. «Театральный» репертуар, зафиксированный Ончуковым, кажется, свидетельствует именно об этом: здесь, помимо «Царя Максимиана», «Шлюпки» и «Шайки разбойников», играли «Много барина», «Мавруха», «Ездока и конёвала», чрезвычайно близких играм (святочным или исполняемым во время молодежных гуляний), «Водить барина», шуточным диалогам типа «Не любо — не слушай, а врать не мешай», «веселым похоронам» — пародийным

³⁴ Михневич В. О. «Лодка» (простонародная святочная игра) // Исторический вестник. 1881. № 3. С. 687–691.

отпеваниям и оживлениям «покойника» или шуточной «Государь ты мой, Сидор Карпович», с комическим разыгрыванием свадебного обряда и пр. Такие сценки существовали и в виде отдельных номеров в своего рода праздничном или театральном репертуаре различных сельских и городских фольклорных групп, и вставлялись в полноценные народные комедии и драмы, иной раз разрастались до размеров настоящего «представления», как это видно на примерах комедии «Маврух»³⁵ или «досюльной игры-комедии» про Пахомушку, которая в нескольких вариантах существовала в 1920-е годы в Заонежье³⁶. Поэтому для исследователей фольклорного театра представляло и представляют немалые трудности попытки определить, какие сценки следует причислить к области фольклорного театра, а какие — к народному ряженью и традиционным играм.

В первые десятилетия советской власти фольклорный театр перестал пользоваться популярностью и оставался только в памяти бывших исполнителей и участников постановок. Однако нередко отдельные произведения восстанавливались в рамках нового явления — художественной самодеятельности. К примеру, исполнение «разбойничьей» драмы «Ермак» коллективом художественной самодеятельности состоялось в 1949 г. в станице Михайловская-на-Хопре Сталинградской области и чуть позже — на областном смотре сельской художественной самодеятельности; в 1936 г. донскими казаками в станице Урюпинской была воссоздана драма «Атаман Буря», которая была показана сначала на станичной улице, а затем отрывки из этого представления были включены в районную олимпиаду народного творчества³⁷.

В условиях клубной сцены народные представления превращались в спектакли, текст которых выучивался, постановщики выступали уже в роли режиссера, выстраивая требуемые законами сцены мизансцены (прошу прощение за тавтологию), обучая новое поколение исполнителей определенному сценическому движению, пластике, декламации (правда, делалось это в опоре на традицию и при помощи тех, кто когда-то участвовал в подобных представлениях или хорошо помнил их). Получалось, что сам народный театр занимался фольклоризмом, когда грамотные люди, собиратели, режиссеры пытались восстановить действия, отбирая один из вариантов или составляя сводный вариант, исполнению которого уже приходилось обучать и обучаться.

Там, где фольклорный театр еще с XIX в. прочно вошел в традицию, фрагменты народных драм оказывались включенными в свадебную обрядность, что, например, произошло в Костромском Заволжье, где в 1996 г. О. В. Гордиенко удалось записать сохранившуюся в памяти одной из женщин сценку из «Царя Максимилиана», сильно сокращенную и переработанную: саму пьесу, по словам

³⁵ Гусев В. Е. От обряда к народному театру (Эволюция святочных игр в покойника) // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л.: Наука, 1974. С. 49–59.

³⁶ Писарев С., Сусливич С. Досюльная игра-комедия «Пахомушкой» // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Вып. 1. Л., 1927. С. 176–185.

³⁷ Гусев В. Е. Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века. С. 33.

местной жительницы, играли на деревенских свадьбах в 1920-е гг. ряженые, приходившие «на второй день свадьбы в дом, где отмечали второй стол». Называлось это «наговоры на Царя». Исполняли также «Афоньку малого» и «Настеньку», причем «слова пьесы при разучивании грамотные люди «записывали на бумажку», а остальные — учили с голоса»³⁸.

В 1960-е годы интерес к фольклору вышел на пределы научного сообщества, появилось множество фольклорных ансамблей, «новая фольклорная волна» захватила литературу, театр, кинематограф, творчество композиторов. Это фольклорное движение воспринималось как протест «против насаждаемого “сверху” официального образа народного искусства» и было своеобразным ответом на потребность общества обратиться к подлинной национальной истории и культуре, в том числе к народному творчеству. В репертуар новых фольклорных коллективов вошел не только аутентичный фольклор, широко использовалось и материальное наследие, и традиционные обрядово-игровые виды. Не был обойден стороной и фольклорный театр³⁹. Известны попытки поставить, скажем, «Царя Максимилиана», на профессиональной сцене⁴⁰. Понятно, что произведения фольклорного театра приобрели в этом движении новое звучание и другие формы, «вторичная природа» такого фольклорного эксперимента проявлялась в реконструкции (на основе подлинных фольклорно-этнографических записей), в ориентации на сценическую концертную деятельность с одновременным стремлением к несценическому бытованию тех же театральнo-зрелищных форм в условиях «ансамбля досуговой или бытовой ориентации», «фольклорного клуба». Наконец, это проявлялось в специально разрабатываемых методах обучения, в создании одного яркого представления на основе компиляции из разных источников или реконструкции (иногда достаточно вольной) по сохранившимся фрагментам театральнo-фольклорных представлений.

Таким образом, произошла еще одна фольклоризация традиционного театрального искусства.

Невозможно спорить с тем, что, как писал А. А. Горелов, «в культуре всегда наблюдается процесс “перекипания” старого и нового, замещение в более широких или более узких масштабах одних культурных ценностей другими, возрастание общественного авторитета до поры малоизвестных художественных школ, усиление незаметных стилевых тенденций, уход со сцены прежде господствовавших направлений, крушение незыблемых ранее идолов, потускнение и обесценивание примелькавшихся имен. Столь общо характеризующие культурные процессы постоянны в истории, и их непреходящий спутник

³⁸ Гордиенко О. В. Свадебный «Максимилиан» // Живая старина. 2001. № 2. С. 21–23.

³⁹ Жуланова Н. Фольклорное движение // Любительское художественное творчество в России XX века. Словарь. М., 2010. С. 442–453.

⁴⁰ Царь Демьян. Ужасное оперное представление в 1-м действии. СПб.: Мариинский театр, 2001.

и выражение — изменение ассоциативного фонда культуры»⁴¹. Очевидно, что в наше время фольклор, как и вся область народного творчества «в своем внутреннем процессе многообразно дефольклоризуется»⁴². Что же касается отечественного профессионального театра и театра фольклорного, то здесь вырисовывается сложная картина взаимоотношений, переключек, адаптаций: театр профессиональный, возникший как подражание западноевропейскому, породил российский демократический театр (любительство), который оказал воздействие на сюжетные балаганные постановки, использовавшие национальный фольклор; в значительной степени под их влиянием и специально внедряемыми пьесами для народа (отчасти и школьным театром) стал формироваться городской фольклорный театр мелких чиновников, мещан и рабочих, распространившийся также на театральные подмостки нижних военных чинов (моряков, солдат), тюрем и каторжных поселений. Затем фольклорный театр оказался востребован сельским населением, вписавшись в традиционное ряжение и став частью деревенской праздничной культуры. Позднее и городской и деревенский театр возродился в художественной самодеятельности, где еще более сблизился с профессиональным театром. Наконец, к нашему времени, отдельные произведения фольклорного театра стали переделываться для профессиональной сцены и даже вошли в учебные программы театральных вузов и училищ.

Возвращаясь к проблеме фольклоризма, стоит вновь поставить вопрос о том, что же такое фольклоризм в отношении народного драматического искусства. Можно ли говорить о многоступенчатом «фольклорном» фольклоризме, на разных этапах аккумулирующем и перерабатывающем достижения профессионального искусства и собственный, предшествующий классический и поздний фольклор. Не целесообразнее ли оставить применение термина «фольклоризм» лишь в сфере профессионального творчества — обращение писателей, художников, композиторов, деятелей театра и кино к фольклору, а про народную традиционную культуру говорить только с позиции переживания ею разных этапов, различных вариантов перехода от классического фольклора к современному.

Литература

- Балашов Д. М.* Драма и обрядовое действо. К проблеме драматического рода в фольклоре // Народный театр. Л., 1974. С. 7–19.
- Богатырев П. Г.* Заметки о народном театре // Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1970. Т. 19. Р. 53–64.
- Богатырев П. Г.* Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре // *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 450–496.

⁴¹ *Горелов А. А.* К истолкованию понятия «фольклоризм литературы» // Русский фольклор. Т. 19: Вопросы теории фольклора. Л., 1979. С. 35.

⁴² Там же. С. 36.

- Богатырев П. Г.* Народный театр чехов и словаков // *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 13–166.
- Варнеке Б. В.* Источник одной народной драмы // Известия ОРЯС. СПб., 1913. Т. 18. Кн. 2. С. 188–195.
- Велецкая Н. Н.* О позднем этапе истории русской народной драмы // Сов. этнография. 1963. № 5. С. 20–31.
- Гордиенко О. В.* Свадебный «Максимилиан» // Живая старина. 2001. № 2. С. 21–23.
- Горелов А. А.* К истолкованию понятия «фольклоризм литературы» // Русский фольклор. Т. 19: Вопросы теории фольклора. Л., 1979. С. 31–48.
- Гусев В. Е.* От обряда к народному театру (Эволюция святочных игр в покойника) // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л.: Наука, 1974. С. 49–59.
- Гусев В. Е.* Песни в народной драме // Русский фольклор. Т. 12: Из истории русской народной поэзии. Л., 1971. С. 67–79.
- Гусев В. Е.* Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века. Л., 1980.
- Гусев В. Е.* Фольклор и социалистическая культура: К проблеме современного фольклоризма // Современность и фольклор. М., 1977. С. 7–27.
- Жуланова Н.* Фольклорное движение // Любительское художественное творчество в России XX века. Словарь. М., 2010. С. 442–453.
- Зарецкая З. Р.* Пространство и время в народном театре // Вопросы русской советской и зарубежной литературы. Т. 2. Хабаровск, 1973. С. 8–14.
- Зеленин Д. К.* Новые веяния в народной поэзии // *Зеленин Д. К.* Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1901–1913. М.: Индрик, 1994. С. 27–37.
- Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.
- Иванов-Разумник Р. В.* «Максимилиан» // Комедия о Царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе. Свод Вл. Бакрылова. М., 1921. С. 7–9.
- Ивин И. С.* О народно-лубочной литературе: К вопросу о том, что читает народ. (Из наблюдений крестьянина над чтением в деревне) // Русское обозрение. М., 1893. Т. 23. № 9 (сентябрь). С. 242–260; Т. 24. № 10 (октябрь). С. 768–785.
- Ивлева Л. М.* Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб., 1998.
- Ивлева Л. М.* Обряд. Игра. Театр (К проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр. Л., 1974. С. 20–35.
- Крупянская В. Ю.* Народная драма «Лодка» // Славянский фольклор. М., 1972. С. 258–302.
- Михлевич В. О.* «Лодка» (простонародная святочная игра) // Исторический вестник. 1881. № 3. С. 687–691.
- Морозов П. О.* Народная драма // История русского театра. М., 1914. Т. 1. С. 1–24.
- Народная драма «Царь Максимилиан». *Тексты*, собранные и приготовленные к печати Н. Н. Виноградовым // Сборник ОРЯС. Т. 90. № 7. СПб., 1914. С. 167–188.
- Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и примеч. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. М., 1991.
- Неклюдов С. Ю.* После фольклора // Живая старина. 1995. № 1. С. 2.
- Перетц В. Н.* Кукольный театр на Руси. Исторический очерк // Ежегодник императорских театров. Сезон 1894–1895 гг. СПб., 1895. Приложение. Кн. 1. СПб., 1895. С. 85–185.
- Перетц В. Н.* К постановке изучения старинного театра в России // Старинный театр в России. Пг.: Academia, 1923. С. 7–33.

- Писарев С., Сулович С.* Досюльная игра-комедия «Пахомушкой» // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Вып. 1. Л., 1927. С. 176–185.
- Прокофьев В.Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.: Наука, 1983. С. 6–28.
- Савушкина Н.И.* Русская народная драма: художественное своеобразие. М.: МГУ, 1988.
- Савушкина Н.И.* Русская устная народная драма. Учебное пособие. М.: МГУ. Ч. 1. 1978. Ч. 2. 1979.
- Савушкина Н.И.* Русский народный театр. М., 1976.
- Северные народные драмы. Сборник Н.Е. Ончукова. СПб., 1911.
- Сорокина С.П.* Народная драма «Царь Максимилиан» у восточных славян. М.: ИМЛИ РАН, 2013.
- Типология фольклоризма // *Folklór társadalom művészet... [Понятие и явление фольклоризма... Доклады]* / Ред. К. Verobelyi. Keeskemét, 1981. №8. С. 43–48.
- Царь Демьян. Ужасное оперное представление в 1-м действии. СПб.: Мариинский театр, 2001.

References

- Balashov D.M.* Drama i obrjadovoje dejstvo. K probleme dramaticeskogo roda v folklоре // Narodnyj teatr. L., 1974. S. 7–19.
- Bogatyrev P.G.* Zametki o narodnom teatre // Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1970. T. 19. P. 53–64.
- Bogatyrev P.G.* Voprosy teorii narodnogo iskusstva. M., 1971.
- Ivanov-Razumnik R.V.* “Maksimilian” // Komedia o Tsare Maksimiliane i nepokornom syne jego Adol’fe. Svod V. Bakrylova. M., 1921.
- Ivin I.S.* O narodno-lubochnoj literature: K voprosu o tom, chto chitajet narod // Russkoe obozrenie. M., 1893. T. 24. №10. S. 768–785.
- Ivleva L.M.* Doteatral’no-igrovoj jazyk russkogo folklorа. SPb., 1998.
- Ivleva L.M.* Obrjad. Igra. Teatr // Narodnyj teatr. L., 1974. S. 20–35.
- Gordienko O.V.* Svadebnyj “Maksimilian” // Zhivaja starina. 2001. №2. S. 21–23.
- Gorelov A.A.* K istolkovaniju ponjatja “folklorizm literatury” // Russkij folklor. T. 19: Voprosy teorii folklorа. L., 1979. S. 31–48.
- Gusev V.E.* Pesnja v narodnoj drame // Russkij folklor. T. 12: Iz istorii russkoj narodnoj poezii. L., 1971. S. 67–79.
- Gusev V.E.* Ot obriada k narodnomu teatru (Evoliutsyja svjatochnyh igr v pokojnika) // Folklor i etnografija: Obrjady i obrjadovyj folklor. L., 1974. S. 49–59.
- Gusev V.E.* Folklor i socialisticheskaja kul’tura: K probleme sovremennogo folklorizma // Sovremennost’ i folklor. M., 1977. S. 7–27.
- Gusev V.E.* Russkij folklornyj teatr XVIII – nachala XX veka. L., 1980.
- Gusev V.E.* Tipologia folklorizma // *Folklór társadalom művészet* / Red. K. Verobelyi. Keeskemét, 1981. №8. S. 43–48.
- Krupianskaja V.Ju.* Narodnaja drama “Lodka” // Slavjanskij folklor. M., 1972. S. 258–302.
- Mihnevich V.O.* “Lodka” (prostonarodnaja svjatochnaja igra) // Istoricheskij vestnik. 1881. №3. S. 687–691.
- Morozov P.O.* Narodnaja drama // Istoria russkogo teatra. T. 1. M., 1914. S. 1–24.

- Narodnaja drama “Tsar’ Maksimiljan”. Teksty sobrannyje N.N. Vinogradovym // Sbornik ORJAS. T. 90. № 7. SPb., 1914.
- Narodnyj teatr / Sost., vstup. st., podgot. tekstov i primech. A. F. Nekrylovoj i N. I. Savushkinoj. M., 1991.
- Nekliudov S. Ju.* Posle folkloru // Zhivaia starina. 1995. № 1. S. 2–3.
- Peretz V. N.* Kukul’nyj teatr na Rusi. Istoricheskij ocherk // Ezhegodnik imperatorskih teatrov. Sezon 1894–1895 g. SPb., 1895. Prilozhenie. Kniga 1. SPb., 1895. S. 85–185.
- Peretz V. N.* K postanovke izuchenia starinnogo teatra v Rossii // Starinnyj teatr v Rossii. Pb., 1923. S. 7–33.
- Pisarev S., Suslovich S.* Dosjul’naja igra-komedia “Pahomushkoj” // Krestjanskoje iskusstvo SSSR. Iskusstvo Severa. Vyp. 1. L., 1927. S. 176–185.
- Prokofiev V. N.* O trjeh urovniah hudozhestvennoj kul’tury Novogo i Novejszego vremeni // Primitiv i jego mesto v hudozhestvennoj kul’ture Novogo i Novejszego vremeni. M., 1983. S. 6–28.
- Savushkina N. I.* Russkij narodnyj teatr. M., 1976.
- Savushkina N. I.* Russkaia ustnaja narodnaja drama. M.: MGU. Ch. 1. 1978. Ch. 2. 1979.
- Savushkina N. I.* Russkaia narodnaia drama: hudozhestvennoje svoeobrazie. M., 1988.
- Severnyje narodnyje dramy. Sbornik N. E. Onchukova. SPb., 1911.
- Sorokina S. P.* Narodnaia drama “Tsar’ Maksimilian” u vostochnyh slavjan. M., 2013.
- Varneke B. V.* Istochnik odnoj narodnoj dramy // Izvestia ORJAS. SPb., 1913. T. 18. Kn. 2. S. 188–195.
- Veletzkaia N. N.* O pozdnem etape istorii russkoj narodnoj dramy // Sovetskaja etnografija. 1963. № 5. S. 20–31.
- Zhulanova N.* Folklornoje dvizhenie // Liubitel’skoje hudozhestvennoje tvorcestvo v Rossii XX veka. Slovar’. M., 2010. S. 442–453.
- Zaretzkaja Z. R.* Prostranstvo i vremja v narodnom teatre // Voprosy russkoj sovetskoj i zaru-bezhnoj literatury. T. 2. Habarovsk, 1973. S. 8–14.
- Zar’ Demian. Uzhasnoe opernoe predstavlenie. SPb.: Mariinskij teatr, 2001.
- Zelenin D. K.* Novyje vejanija v narodnoj poezii // *Zelenin D. K.* Izbrannyje trudy. 1901–1913. M., 1994. S. 27–37.
- Zorkaja N. M.* Na rubezhe stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov. M., 1976.