

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ  
Н.Г.ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра теории, истории  
и педагогики искусства

**ИСТОКИ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕАТРА**

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

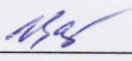
студентки \_\_\_\_\_ 5 \_\_\_\_\_ курса группы \_\_\_\_\_ 541 \_\_\_\_\_

направления подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура»

профиль «Руководство любительским театром»


**ЩЕПЕТКОВОЙ ОЛЬГИ СЕРГЕЕВНЫ**

Научный руководитель  
доцент, канд. пед. наук

  
\_\_\_\_\_  
(подпись, дата)

Е.Г. Царькова  
инициалы, фамилия

Зав. кафедрой  
профессор, докт.пед. наук

  
\_\_\_\_\_  
(подпись, дата)

И.Э.Рахимбаева  
инициалы, фамилия

Саратов 2016

## Введение

Русский национальный профессиональный театр окончательно сформировался в середине XVIII века (в 1756 году), однако процесс этот начался задолго до этого времени, прошел несколько этапов, в течение которых на него оказывали воздействие многие факторы.

Первые шаги театра у славян, как и у других народов, связаны с различными обрядами. Так, перед охотой предки славян исполняли особые танцы. Один или несколько участников изображали зверей, остальные — охотников. В других обрядах изображалось, как сеют и выращивают просо, как убирают и обрабатывают лен. Древние славяне, как и все народы в древности, не могли объяснить явления природы и верили, что обряды, танцы, хороводы помогут им во время настоящей охоты, обеспечат хороший урожай в поле. Наблюдая, как с наступлением весны пробуждается природа и как осенью она вновь засыпает, люди думали, что это зависит от рождения и смерти особого божества. В честь этого божества совершались специальные обряды, устраивались праздники с жертвоприношениями. Нужно было задобрить божество, сделать так, чтобы оно проснулось как можно раньше. Тогда полнее успеют налиться колосья, крупнее вырастут плоды. Разбудить и задобрить божество легче всего было весельем, шутками, смехом. Поэтому предвесенние народные праздники были самыми веселыми и жизнерадостными.

Божество изображали чучелом. Им мог быть и специально наряженный человек. Сначала божеству поклонялись, показывали, что боятся его. Если это был ряженный – с готовностью выполняли все его приказы. Но потом все вместе под шутки и смех издевались над божеством. Чучело разрывали на части, топили в реке или сжигали. С ряженого срывали одежды, иногда избивали. Это означало, что божество убито. И чем веселее было это ритуальное «убийство», тем скорее божество должно было возродиться вновь и принести с собой возрождение всей природы.

С принятием на Руси христианства из языческих обрядов постепенно уходит магическое и преобладает игровое театрализованное начало. Обряд перерастает в обрядовую игру, затем – в «игрище».

Из трудовых и календарных обрядов родился русский хоровод (круговой и линейный). Из охотничьих обрядов – медвежья потеха. Самым театрализованным обрядом на Руси была свадьба, состоявшая из нескольких определенных этапов («действий»): сватовство, сговор, свадебный поезд, свадебный пир. Основные участники её строго соблюдали заданность ролевого поведения (сваха, шафер, жених, невеста, дружки и подружки).

Ритуальные действия с чучелом или ряженым, изображавшим божество, постепенно теряли свое магическое значение, превращались в праздничные развлечения, игры. Вместо божества в центре таких народных игр стал появляться царь, воевода, помещик, купец, игумен. Так же как и божеству, ему сначала поклонялись, делали вид, что его боятся, выполняли все его приказы, а потом под смех и при общем ликовании развенчивали, что равнялось бывшему ритуальному убийству. Так божественная символика заменялась отражением социальных отношений, магия перерождалась в пародию и сатиру. Человек изображал уже не себя – он лицедействовал.

Именно на основе игровые традиций народных игрищ, ряжения, особой исполнительской культуре фольклора возникает народная драма, ставшая одним истоков русского профессионального театра.

**Цель** нашего исследования – выявить истоки русского фольклорного театра.

Поставленная цель определила следующие **задачи**:

1. Изучить литературу по теме исследования.
2. Определить основные направления театроведческого изучения фольклора.
3. Выделить основные признаки народного драматического творчества.
4. Дать характеристику дотеатральным формам фольклора: обрядовым действиям (игрищам) и народным драматическим играм.

**Методологическую основу** составляют труды А.Д.Авдеева, Б.И.Асеева, М.Бахтина, Н.Бачинской, П.Г.Богатырева, М.Бонч-Томашевского, А.Н.Веселовского, В.Н.Всеволодского-Гернгросса, В.Е.Гусева, Л.М. Ивлевой, Н. И.Савушкиной и др. исследователей.

**Структура работы.** Дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников в количестве 55 наименований, 5 приложений.

## **Основное содержание работы**

**Во введении** дана общая характеристика работы, обоснована актуальность, обозначена степень разработанности проблемы, ее цель, предмет, сформулированы задачи, выделены теоретико-методологические основы.

**В первой главе «Теоретические аспекты истоков русского фольклорного театра»** дан теоретический анализ исследуемой проблемы, раскрыты основные направления театроведческой разработки фольклора, представлены критерии выделения народного драматического творчества из большой фольклорно-этнографической сферы структура его вокальной деятельности, определены признаки народного драматического творчества, на основе изучения взглядов оппонентов, стоящих на различных методологических позициях, выделены общие черты дотеатрального типа зрелищной культуры.

Анализ исследований по проблеме характера отношений между различными пластами фольклора и собственно театральным искусством, главным образом, драматическим, (А.Д.Авдеев, Б.И.Асеев, М.Бахтин, Н.Бачинская, П.Г.Богатырев, М.Бонч-Томашевский, А.Н.Веселовский, В.Н.Всеволодского-Гернгросс, В.Е.Гусев, Л.М. Ивлева, Н. И.Савушкина и др. исследователи) привели к двум полюсам: на одном утвердилось мнение о почти сплошной театральности фольклора, на другом обозначился нигилистический взгляд даже на собственно фольклорный театр. Появление этих теорий, аналитических выводов, идей связано с различными сферами знания; они принадлежат разным авторам, школам и научным направлениям.

В работе раскрыты основные направления театроведческой разработки фольклора: генетический (историко-эволюционный) подход, базирующийся на последовательном вызревании отдельных театральных элементов и постепенном их усложнении; структурно-типологический подход, осуществляющий поиск общей театроведческой формулы обряда, народных игр и театра.

Важным для исследования явился вопрос определения понятия «фольклорный театр». В данном исследовании рассматриваются истоки фольклорного театра как традиционного коллективного драматического творчества самих народных масс, для которого характерны анонимность, импровизационность, устность передачи текста и другие специфические черты.

Следующим шагом исследования стало определение основных признаков народного драматического творчества. Область драматического народного творчества весьма обширна, а границы, отделяющие его от других видов фольклора, не всегда могут быть отчетливо обозначены. Драматические элементы содержатся в различных жанрах фольклора. Большинство историков культуры театрально-драматическая форма признана сравнительно поздним видом искусства, линия развития которого начинается в обряде. Для сравнения театра с разными фольклорными явлениями исследователями берутся разные признаки театра: то диалог, то жест, то костюм, то движение. Ключевыми признаками, переводящими все конкретные виды театра, народных игр, обрядовых действий в явление театроведчески значимое, представители данного подхода считают перевоплощение и действие как наглядный способ изображения персонажа.

**Во второй главе «Дотеатральные формы фольклора»** представлены характеристика и сравнительный анализ выделенных типов игрищ (карнавальное и хороводное), на примерах конкретных игрищ продемонстрировано наличие в них выявленных ранее критериев народно-драматического творчества, что позволило сделать вывод о том, что они могут считаться одним из истоков русского фольклорного театра. Исследуя драматические игры, Щепеткова О.С. основное внимание уделяет идейно-тематическому содержанию и системе образов.

Обобщение существующих точек зрения на рассматриваемый вопрос показало, что в самом народном (фольклорном) драматическом творчестве следует различать дотеатральные и собственно театральные формы. К дотеатральным, игровым видам фольклора следует относить обрядовые действия (игрища) и народные драматические игры.

В работе рассмотрена каждый из видов русского фольклорного театра.

На настоящем этапе понятие «игрище» не получило своего окончательного оформления. Не отождествляя его ни со всем обрядом, ни с праздником и увеселением в целом, ни с отдельной игрой, можно выделить два его типа:

- обрядовое сложное игровое действие, или игрище карнавального типа,
- комплекс хороводных игр, объединенных сходной тематикой, переходящих одна в другую и составляющих определенное композиционное целое, или игрище хороводное.

Одним из основных признаков **игрища карнавального типа** было присутствие символической фигуры (куклы или живого существа), которая являлась центральным персонажем действия (Коляда, Масленица, Русалка, Ярило, Купала, Лада, Кострома, Мара, или Морена, и т. п.).

**Игрище хороводное** – цикл хороводов и игр, приуроченных к определенным народным праздникам. Этот тип не был связан с каким-либо персонифицированным образом, но характеризовался определенным тематическим и идейно-образным содержанием, а иногда и объединялся единым действием (вождение хороводов вокруг березки, завивание и развивание венков, кумление и т. п.). Одна разновидность этого типа была характерна для зимних святок, другая – для весенне-летних праздников.

Область **народных драматических игр** очень широка и разнообразна. В работе основное внимание обращено на так называемые *игры драматического содержания*, представляющие собою символическое условное воспроизведение изображаемого действия, предполагающие перевоплощение участников в некий образ и сопровождающиеся диалогом (песенным или словесным). К ним относят хороводные и драматические игры.

## Заключение

Русский театр зародился в глубочайшей древности. Почвой для появления его первоначальных элементов была производственная деятельность славян. Большую роль в развитии элементов театра в сложную систему народного драматического творчества сыграли многочисленные обряды, обрядовые действия и народные праздники.

Многочисленные попытки определить характер отношений между различными пластами фольклора и собственно театральным искусством нашли отражение в двух подходах к выявлению истоков театра в фольклорной традиции:

1. генетический (историко-эволюционный) подход, базирующийся на последовательном вызревании отдельных театральных элементов и постепенном их усложнении (Александр и Алексей Веселовские, А.А. Потебня, Ф.Ф. Комиссаржевский, Н.Д. Бартрам, О.И. Капица Г. Шурц, Э. Гроссе, Ж. д'Удин, А.В. Луначарский. А.Д. Авдеева, Г. Спатару, М.Бонч-Томашевский, В.Н.Всеволодский-Гернгросс, К.Ф. Тиандер и др.).

2. структурно-типологический подход, ставящий целью обнаружить внутреннюю, глубинную общность детской игры и театра, их совпадение путем поиска и установления универсалий и определения типов их реализации в множестве конкретных вариантов и трансформаций (А.И. Белецкий, Л.М. Иевлева).

Анализируя различные эмбриональные формы драматического творчества, эволюция и взаимодействие которых и привели к созданию театра в собственном смысле этого слова, ученые указывают, что в самом народном (фольклорном) драматическом творчестве следует различать дотеатральные и собственно театральные истоки. В качестве *критериев* выделения народного драматического творчества из большой фольклорно-этнографической сферы часто называют несколько:

- *действие* как форму отражения действительности;
- *преображение или перевоплощение исполнителя* в некий действующий объективированный образ;

– *зарождение эстетической функции действия и преобразования человека в иллюзорном воспроизведении действительности;*

– специфически организованную и функционирующую *речь*.

К дотеатральным формам фольклора относят обрядовые действия (игрища) и народные драматические игры.

В научной литературе **игрища** часто отождествляются с праздничными посиделками (вечорками) молодежи, во время которых пели, играли, танцевали, гадали и проч. Не отождествляя игрище ни со всем обрядом, ни с праздником и увеселением в целом, ни с отдельной игрой, можно выделить два его типа:

– обрядовое сложное игровое действие, или игрище карнавального типа,

– комплекс хороводных игр, объединенных сходной тематикой, переходящих одна в другую и составляющих определенное композиционное целое, или игрище хороводное.

Представим сравнение двух типов игрищ в виде таблицы (Таблица 1).



## Сравнение карнавального и хороводного типов игрищ

Параметр	Игрища карнавального типа	Игрища хороводного типа
эстетическая, образно-художественная характеристика	трагедийная фарсовая природа	Игровая природа
образно-художественные средства	яркая разнородность образно-художественных средств: –пластически выразительная кукла, –пестрота нарядов участников игрища, усиливающаяся иногда ряженьем, –пение, –пляска, –инструментальная музыка, –словесные формы – раешник, прибаутки и т. п.	сложная однородность художественно-изобразительных средств: –хореографическая форма, –праздничная, но бытовая одежда участников
Характер эротизма	грубый	опоэтизированный
Характер действия	мистериально-оргический экстаз	глубоко скрытая страстность
состав участников	все поло-возрастные группы населения	молодежное развлечение, в котором участвуют преимущественно девушки (парни допускаются лишь на святочные игрища, причем и там девушкам принадлежит творческая инициатива)
характер исполнения	исполняются игрища «на людях», публично, оно «открыто» для всех	проводятся в более «камерной» обстановке, без посторонних зрителей (в святочной избе, на лесной поляне, в укромном месте, «на задах» или за околицей деревни)
Возможность для импровизации	Допускается поведение участников, выходящее за пределы «сценария» самого игрищного действия (выкрики и шум толпы, игра на музыкальных	исполнение обычно строго ограничено самим действием

	инструментах, не сливающаяся с самим действием и т. п.)	
характер композиции	сплошное единое действие, с неотчетливым делением на эпизоды	построен как своеобразное цепочное действие – хороводные игры следуют одна за другой, в определенной последовательности, но каждая игра представляет собою относительно самостоятельное, композиционно завершенное целое и поэтому может отделяться от игрища и исполняться вне его
Возможность изменения структуры	при стихийности и слабой расчлененности действия в первом типе игрища последовательность развития самого действия строго соблюдается	при цепочной композиции действия во втором типе последовательность отдельных звеньев может меняться, что создает возможность композиционных вариантов внутри единого игрищного действия.

В работе рассматриваются два вида *игр драматического содержания*, заключающие, как правило, ситуацию противостояния и борьбы, представляющие собою символическое условное воспроизведение изображаемого действия, предполагающие перевоплощение участников в некий образ и сопровождающиеся диалогом (песенным или словесным):

- орнаментальные игры – игры, в которых хореографический принцип организации движений преобладает над драматическим принципом действия.
- хороводные драматические игры – хороводы, в которых хореография подчинена драматическому действию.

Сравнение драматических игр от игрищ представим в таблице 2.

### Особенности драматических игр

	Драматические игры	Прочие игры	Игрища
установка на условность действия	+	-	+
установка на условия игры	-	+	-
установка на забаву, развлечение	+	+	+
протяженность	относительная краткость	относительная краткость	протяженное во времени,
Возможность повторения	многократность одного и того же действия в определенное время	многократность одного и того же действия	совершается один раз и в предписанный обрядом срок

Народные драматические игры (игры вне хоровода) исполнялись в помещении (на посиделках и во время свадеб, на девичнике) или на открытом воздухе – в дни весенне-летних праздников, а также на второй день после свадебного венца; детьми – в любое свободное от занятий время. В отличие от игр в хороводах, рассматриваемые игры в композиционном отношении были свободнее, они предоставляли больше возможностей для импровизации текста и действий, игровое пространство было менее ограниченным (кругом оно обозначалось лишь в редких случаях). Подобно хороводным играм, они составляли «бесконечную» цепочку повторяющихся однотипных игровых ситуаций, но «звенья» в этой цепочке были «мельче» (ограничивались, как правило, одним эпизодом), диалог лаконичнее, действия игроков динамичнее, движения еще более условными и обобщенными. Некоторые игры, особенно те, которые сопровождалась пением (хотя и обходились без хореографии), были достаточно сложными по композиции и отличались медленно развивающимся действием — их можно считать промежуточным, или переходным, видом от хороводных форм к собственно игровым. Образцом этого вида является игра «Корабль с мельницей», которая исполнялась на посиделках двумя девушками под песню сидящих вдоль стен избы девушек; песня (о корабликах, плывущих с

товарами и мельницей) неоднократно прерывалась вопросно-ответным диалогом и условными движениями игроков; заканчивалась игра озорным разорением «корабля».

Таким образом, народные игрища и драматические игры являются одними из истоков русского фольклорного театра, благодаря наличию таких признаков, как:

- развитая драматическая ситуация,
- часто острые социальные конфликты, решаемые в разных планах,
- разнообразные композиции хороводной игры,
- перевоплощения, требующие наблюдательности и актерских способностей от исполнителей,
- создание в игре иллюзорной действительности,
- специфически организованная и функционирующая речь.