
Г. С. Островский

СЦЕНОГРАФИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕАТРА

Историография русского народного, или фольклорного¹, театра очень обширна. Изучение и тщательная историческая реконструкция театрализованных форм народной обрядности, народной драмы, театра Петрушки, марионеток, вертепа, балаганов, народных гуляний и т. п. имеют давнюю и прочную традицию; эта область народного творчества всегда служила предметом исследований этнографов, фольклористов, историков литературы и театра. Между тем в этой богатой и разнообразной литературе обнаруживается один пробел: почти совершенно не исследовано художественное оформление (сценография) фольклорного театра. Насколько нам известно, и в специальных трудах, посвященных истории русского театрально-декорационного искусства, по этому вопросу нельзя найти ничего, кроме нескольких общих и беглых замечаний. Если устная литературная традиция фольклорного театра фиксировалась в записях, а театрально-зрелищная — в описаниях, отчасти в рисунках и photographиях, то живописно-изобразительная исчезла почти без следа вместе с отжившими формами этого театра.

И все же это не означает, что всякая попытка реконструкции обречена на полную неудачу. Мы располагаем рядом литературных и мемуарных свидетельств, позволяющих воссоздать не только общий характер художественного оформления народных зрелищ, но и некоторые конкретные подробности. Имеются также изобразительные материалы — картины русских художников второй половины XIX — начала XX в. Очевидно, нельзя переоценивать степень исторической достоверности этого рода источников, уровень его информативности: картина не документ, а художественное произведение. Но ошибкой было бы и недооценивать такой источник информации. Творческий метод художников-реалистов предполагает достоверность образов, ситуаций, всей бытовой среды, в которой живут и действуют их герои. Как бы мастерски ни были сделаны описания, они не заменят изображения, дающего художественную целостность предмета. Отнюдь не претендуя на исчерпывающий анализ всех источников, настоящая статья преследует задачу не столько исследования, сколько постановки вопроса о фольклорной сценографии.

Проблематика ее может представить интерес в нескольких аспектах. Во-первых, поскольку народный театр, обряды и другие явления быта и творчества народных масс, несущие к тому же большую и ценную этническую информацию, входят в сферу этнографической науки, то все их качества и стороны должны изучаться не изолированно, а комплексно. Во-вторых, сценография фольклорного театра — составная часть такого крупного, интересного и еще малоизученного явления художествен-

¹ Предпочтительнее, на наш взгляд, пользоваться термином «фольклорный театр», ибо в понятие «народный театр» нередко включаются и «театры для народа», и любительские, полупрофессиональные, точнее, самодеятельные в современном смысле кружки и студии рабочих, крестьян, служащих, получившие широкое распространение во второй половине XIX — начале XX в.

ной и бытовой культуры XVIII — начала XX в., как русский городской изобразительный фольклор². Это искусство проявилось в живописной вывеске, графическом и живописном лубке, примитивном, так называемом купеческом, или мещанском, портрете, росписях трактиров, панно для фотоателье, наконец, в сценографии фольклорного театра, бытовавшего не только в крестьянской, но и в солдатской, посадской, ремесленной, рабочей среде. Свобода (хотя и относительная), с одной стороны от официальной идеологии и догм «ученого», профессионального искусства, а с другой — от патриархальной, очень медленно эволюционировавшей традиционности крестьянского, по преимуществу утилитарного декоративно-прикладного искусства, свежесть и непосредственность мироощущения, стихийный реализм, жизнерадостность, любовь к ярким и нарядным краскам, специфическая условность и выразительность изобразительного языка, основанного на эстетических категориях художественного примитива, — вот определяющие черты искусства этого рода, ставшего формой творчества широких городских масс.

Интересно было бы представить себе тип художника фольклорного театра. Искусство театра синтетическое, но в фольклорном театре «разделения труда» не было. Актер, режиссер, декоратор, бутафор, как правило, соединялись в одном лице. Обращаться к услугам художников бродячие кукольники и раешники не имели ни возможности, ни потребности. Когда же таковые возникали, например, надо было расписать куклу, ширму или раешный ящик, создать декорации и афиши для балаганов, то прибегали к помощи местного вывесочника или, как тогда говорили, «вывесочного живописца», маляра-альфрейщика, мастера из лубочной литопечатни, крепостного художника, отпущенного помещиком на оброк, одним словом, одного из тех полусамоучек-полупрофессионалов, художников-разночинцев, которых выдвигало из своей среды так называемое мещанское сословие и которые создавали этот своеобразный пласт русской демократической культуры. Известный в свое время балаганный режиссер и антрепренер конца XIX — начала XX в. А. Я. Алексеев-Яковлев на вопрос, кто делал плакаты и афиши для петербургских балаганов, отвечал: «Петербургские литографы, большие знатоки цветной печати. Иногда соперничали с ними петербургские мастера фигурных вывесок, опытные по части привлечения внимания публики. Особенно отличался изящный, умелый мастер Андреев, изготовлявший эскизы живописных повествовательных плакатов, специалист по вывескам для Апраксина рынка»³.

Сценография фольклорного театра, если говорить об оригинальных памятниках, сейчас практически не существует. Она и вообще была весьма скудной, поскольку сама импровизационно-вариативная природа фольклорного театра и сфера его бытования обуславливали элементарность театрально-декорационных форм. «Особенностью народного театра, — писал П. Берков, — было почти полное отсутствие декораций. Если они и появлялись, то это было уже в конце XIX, начале XX в., и то в очень схематичной форме. Многое здесь зависело от случайных обстоятельств при постановке: наличия особого помещения, средств у актеров, возможности обставить помещение и т. п.»⁴. Очень точное объяснение этому дает Д. Лихачев, указывающий, что «Лодка», например, это «драма, разыгрываемая для исполнителей, а не для зрителей. Зрителям, в сущности, ее неинтересно смотреть, зато исполнителям — интересно, и в народной драме „Лодка“ их много»⁵.

² См. Г. Островский. О природе русского городского изобразительного фольклора. — «Сов. этнография», 1974, № 1.

³ А. Я. Алексеев-Яковлев. Русские народные гуляния. Л.—М., 1948, с. 117.

⁴ «Русская народная драма XVII—XX вв.» (см. П. Берков. Вступительная статья). М., 1953, с. 38.

⁵ Д. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., 1971, с. 251.

Но и то, что было, отнюдь не рассчитывалось на длительное пользование и хранение. Балаганные декорации и афиши, как правило, делались на один сезон: декорации и костюмы народной драмы — для одной-двух постановок. Петрушка, куклы, шарманки, ящики райка и другие атрибуты также вряд ли бытовали долго. То, что еще кое-где сохранилось, например расписные шарманки конца XIX — начала XX в., — уже продукт фабричного производства и к изобразительному фольклору имеет отдаленное отношение. Таким образом, в качестве основных выступают, так сказать, вторичные источники — литературные и мемуарные свидетельства, изобразительные материалы.

В театре Петрушки роль художника сводилась почти исключительно к изготовлению кукол⁶. Собрание музея Государственного Центрального театра кукол и другие музейные коллекции дают достаточно полное представление о народных куклах. Исполненные зачастую грубо и примитивно, они всегда предельно выразительны. Подчеркивая и утрируя какую-либо одну черту, авторы придавали куклам прямолинейную, однозначную, но сочную лубочную характерность. Мастера-кукольники должны были строго соблюдать принцип театральной маски, рассчитывая при этом на моментальное узнавание и на восприятие ее с расстояния.

Что касается других изобразительных элементов, то они были сведены к минимуму. Долгое время петрушечники пользовались так называемым «фартуком» — примитивной ширмой, представляющей собой фартук, привязанный к поясу и поднимаемый во время представления над головой. Такой «фартук» мы видим на известном рисунке А. Олеария, относящемся к первой половине XVII в.⁷ Позже появились раздвижные ширмы типа «домик», но и они декорировались далеко не всегда. Во всяком случае, на картинах В. Перова «Петрушка» (1860-е годы, частное собрание в Чехословакии) и Л. Соломаткина «Петрушка» (1878, Гос. Русский музей) такого декора нет.

Лубочная природа сценографии фольклорного театра в тех или иных модификациях проступает и в народной драме, и в балаганах, и райке. Как уже отмечалось, декораций в народной драме, как правило, не было⁸, и основную нагрузку несли театральные костюмы. На тесную связь их с искусством лубка указывал П. Берков: «Сохранившиеся данные свидетельствуют с несомненностью, что народные лубочные картинки, а также обложки лубочных романов о разбойниках подсказывали актерам из народа, как следует одевать царя Максимилиана или разбойников „Лодки“»⁹.

Раек, этот своеобразный вид фольклорного театра, «в одинаковой мере относится и к народному изобразительному искусству, и к народному театру»¹⁰. Во время представления здесь демонстрировались лубочные картинки, сопровождаемые рифмованными пояснениями. Раешники использовали как уже имевшиеся станковые лубочные листы, широко распространенные в народе, так и специально изготавливаемые для них панорамы — длинные полосы из склеенных картинок, перема-

⁶ Археологические находки свидетельствуют, что в XV в. куклы были керамические, и уже позднее материалами для них стали служить дерево, папье-маше, картон, тряпье. См. М. Г. Рабинович. К истории скоморошских игр на Руси. — «Культура Средневековой Руси». М., 1974, с. 53—56.

⁷ А. Олеарий. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906, с. 18, 19.

⁸ Впрочем, так было не везде. Исследователи казачьего народного театра отмечают довольно развитую сценографию: «Оформлялся спектакль красочно, с большой фантазией. При разыгрывании драмы „Ермак“ на сцену ставили ярко раскрашенный казачий струг, нос и борта которого были украшены богатой резьбой. С помощью невидимой для зрителя веревки струг вместе с казаками двигался по сцене» (Л. Новак, Н. Фрадкина. «Казачий курень». Ростов-на-Дону, 1973).

⁹ П. Берков. Указ. раб., с. 38.

¹⁰ Там же, с. 20.

тываемые с одного вала на другой. «Раек представляет собой,— писал В. Перетц,— продукт взаимодействия театра марионеток и лубочных картин, сохранивший остатки скоморошных фарсов»¹¹.

Раешный ящик непременно венчала фигурка паяца. Таких паяцев мы видим и на лубках, изображающих раешников¹², и на рисунках художников XIX в.¹³, и на картине К. Маковского «Народное гуляние на Адмиралтейской площади в Петербурге» (Государственный Русский музей и Государственная Третьяковская галерея). А на картине Л. Соломаткина «На ярмарке» (1878, Киевский музей русского искусства) виден и орнаментальный узор, покрывающий стенки ящика.

Значительно больше материалов, как литературных, так и изобразительных, по истории балаганов. Яркое народное искусство балаганов привлекало многих литераторов, и в их произведениях мы находим драгоценные и достоверные свидетельства очевидцев. Известно, например, что Л. Толстой в 1880-х годах охотно посещал народные представления, устраиваемые в Москве на Девичьем поле, и там его поражали балаганные афиши¹⁴. Подробное описание их содержится и в книге В. Гиляровского «Трущобные люди»: «Девичье поле запестрело каруселями, палатками с игрушками, дешевыми лакомствами. Посредине в ряд выросла целая фаланга высоких, длинных дощатых балаганов с ужасающими вывесками: на одной громадный удав пожирал оленя, на другой негры-людоеды завтракали толстым европейцем в клетчатых брюках, на третьей какой-то богатырь гигантским мечом отсекал головы у мирно стоявших черкесов. Богатырь был изображен на белом коне. Внизу красовалась подпись: „Еруслан богатырь и Людмила прекрасная“»¹⁵.

И еще одно литературное свидетельство о тех же балаганах на Девичьем поле. В рассказе «Наполеон», действие которого относится к 1870—1880-м годам, И. Шмелев так описывает декорации балаганного представления: «На полотне были намазаны корабли, стрелявшие огнем пушки, бушующее море, откуда высывали морды зеленые крокодилы и огненные змеи; стояла красная крепость на горе, усыпанная солдатами, и перед ней, скрестив руки,— человек в сером сюртуке и в шляпе с пером»¹⁶.

То, что многим современникам представлялось курьезом, на самом деле было по-своему целостным и завершенным явлением — стилистической фольклорной сценографии. Очевидно, надо делать поправку на ту «балаганщину» в дурном смысле слова, которая особенно интенсивно стала проникать в народный театр в конце XIX — начале XX в., но в основе этой сценографии лежали эстетические категории художественного примитива, городского изобразительного фольклора, а более конкретно — графического и живописного лубка. Именно от лубка шла простодушная наивность этих декораций и афиш, яркость насыщенного локального цвета, смелость изобразительных гиперболов, органическое сочетание жизненных реалий и фантастического неправдоподобия народной сказки. Стилистика лубка определила характер фольклорной сценографии и наиболее непосредственно проявилась в балаганной живописи.

В отличие от других форм народного театра в балаганах художнику отводилась немалая роль. «Балаганы имели свою „сценографию“, — пишет один из современных авторов. — Наивная и яркая, она была сродни вывескам над входом в чайную или духан, которые писали самоучки.

¹¹ В. Перетц. Кукольный театр на Руси. СПб., 1895, с. 81.

¹² См. альбом «Русский народный лубок». М., 1937, л. 69.

¹³ Один из них воспроизведен в книге: Ю. Дмитриев. Русский цирк. М., 1953.

¹⁴ А. Опульский. Дом Л. Н. Толстого в Москве. М., 1967, с. 13.

¹⁵ В. Гиляровский. Собр. соч. в 4-х томах. М., 1967, т. 2, с. 50, 51.

¹⁶ И. Шмелев. Повести и рассказы. М., 1966, с. 339.

На афишах любили изображать „актрис“ на одно лицо, с черными бровями, в пышных юбках со складками, неподвижными, как жесть.

Внутри балагана была сцена с нарядным занавесом, на сцене рисованные декорации, изображающие пруды, рощи, чащи, заколдованные замки. Художники балаганов не часто гнались за точным воспроизведением натуры (тем более, если натура — волшебный дворец). Фанерные скалы были нарисованы примитивно, зато они могли раскрываться, из расщелины появлялся бумажный розовый куст, бил фонтан или вылезала фея в сверкании бенгальских огней и облаке пудры»¹⁷.

В конце XIX — начале XX в. эта сценическая лубочность вытесняется из столиц в провинциальную глубинку: петербургские и московские балаганы и народные театры приобретают характер профессиональных зрелищно-коммерческих предприятий. Крупнейший антрепренер петербургских балаганов и гуляний того времени А. Лейферт оставил такое описание: «Наружное украшение балаганов состояло из расписных полотен, прикрепленных к подъезду, который таким образом принимал вид архитектурной постройки в русском стиле. На подъезде же красовалась надпись с фамилией владельца или названием театра. Над подъездом помещались большого размера плакаты с названием пьесы и изображением некоторых сцен. Плакаты и надписи также размещались на задней и передней стенках балаганов и на подъезде второй линии. Всюду по стенам были расклеены большие афиши»¹⁸. Представление о внешнем виде петербургских балаганов на Марсовом поле во время народных гуляний на масленице дает макет, тщательно выполненный упоминавшимся выше А. Я. Алексеевым-Яковлевым и хранящийся ныне в музее при Ленинградском цирке.

Антрепризы А. Лейферта и других подобных ему уже трудно отнести к фольклорному театру. Они широко использовали его приемы, отчасти изобразительную стилистику, но там работало немало профессионалов — режиссеров, актеров, литераторов, театральных декораторов. Столичные и многие провинциальные балаганы того времени были оснащены бутафорией и богатыми костюмами, приспособлениями для различных сценических, звуковых, световых эффектов, люками, блоками, шкивами и т. п.

Возвращаясь к собственно фольклорному театру, остановимся на изобразительном материале — картинах русских художников второй половины XIX — начала XX в.

Фрагменты лубочно-балаганной живописи видны на картинах А. Волкова «Балаганы на Марсовом поле» (1869) и А. Попова «Балаганы в Туле на святой неделе» (1868, Государственная Третьяковская галерея). Еще больше их на широко известной картине К. Маковского «Народное гуляние во время масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге», существующей в двух вариантах (Государственный Русский музей и Государственная Третьяковская галерея). Крупные размеры полотен позволяют в деталях рассмотреть изображенные на них балаганные панно и афиши, яркие, броские, поражающие воображение публики.

Народные гуляния и балаганы были излюбленным мотивом творчества выдающегося русского художника Б. Кустодиева. Его картины «Масленица» (1916, Государственный Русский музей; 1919, Художественный музей БССР в Минске; 1919, квартира-музей И. Бродского в Ленинграде), «Балаганы» (1918, Государственный Русский музей), «Карусель» (1920, квартира-музей И. Бродского в Ленинграде), «Зима. Масленичное гуляние» (1921, частное собрание в Ленинграде), «Портрет Ф. Шаляпина» (1922, Гос. Русский музей) и другие — это ценный источник

¹⁷ И. У. «Чертановский театрик». — «Декоративное искусство СССР», 1975, № 12, с. 43.

¹⁸ А. Лейферт. Балаганы. Пг., 1922, с. 31, 32.

для реконструкции образного строя фольклорной сценографии, передающий сам дух этого жизнерадостного и красочного вида народного искусства.

Сценография фольклорного театра не была искусством жизненного правдоподобия, и к ней нельзя подходить с критериями профессиональной театрально-декорационной живописи. Как и все народное искусство, фольклорный театр и его сценография были искусством мечты о ярком, необычном, далеком от тягостной повседневности, мечты, выражаемой порой неуклюже и неумело, но всегда искренно, талантливо, с широким народным размахом.

Фольклорный театр и его сценография оставили глубокий след в истории русского профессионального театра, театрально-декорационной живописи. Интерес к нему особенно возрос в начале XX в. Подлинно народная основа искусства петрушечников и балаганщиков, яркая, праздничная зрелищность, специфическая театральная условность, противостоящая натуралистическому бытописательству,— вот что привлекало Е. Вахтангова, В. Мейерхольда, А. Таирова и других выдающихся режиссеров, увидевших в этом средство кардинального обновления современного им театра. Для художников, работавших в театре, как и для многих живописцев первых десятилетий XX в., характерно горячее увлечение крестьянским и, пожалуй, в первую очередь, городским изобразительным фольклором, такими его видами, как вывеска, лубок, расписные подносы, игрушки и т. д.

Увлеченность фольклорной сценографией проявлялась в различных аспектах. Так, например, А. Бенуа, оформлявший в 1911 г. балет И. Стравинского «Петрушка», отталкивался в его живописно-изобразительном решении от упоминавшейся выше картины К. Маковского. В то же время художнику, хорошо знавшему петербургские гуляния и балаганы, удалось добиться лубочности без нарочитой обнаженности художественного приема. Его товарищ по «Миру Искусства» М. Добужинский также пережил искреннюю влюбленность в стихию театрального фольклора, переосмысленную, однако, в несколько ироническом плане. Это отразилось в поставленных им в 1907—1908 гг. пьесах А. Ремизова «Бесовские действия над неким мужем» в театре В. Комиссаржевской и «Петрушки» П. Потемкина в театре В. Мейерхольда «Лукоморье». Тонкая ироничность, жизнерадостная и вместе с тем грустная прощанием с уходящей Русью, окрашивает произведения Б. Кустодиева. Одно из лучших среди них — декорации к пьесе Е. Замятина «Блоха» (по мотивам «Левши» Н. Лескова, 1925). «Все происходит как бы в балагане, изображенном на лубочной народной картинке,— рассказывал художник о своей работе,— все яркое, пестрое, ситцевое, „тульское“, и „Питер“, и сама „Тула“, и „Англия“. Отсюда и „особо роскошный“ „дворец Царя“, „игрушечная“ Тула, и ненашенская, диковинная Англия, весьма смахивающая на Англию, как ее изображали в балаганах на народных гуляниях»¹⁹.

Широкий спектр фольклорных влияний (от ярмарочных балаганов и каруселей до лубка и расписных прялок) пронизывает творчество и таких живописцев, как Н. Сапунов и С. Судейкин. Первый из них был соавтором В. Мейерхольда, поставившего в 1906 г. «Балаганчик» А. Блока, а второй оформлял «Петрушку» И. Стравинского (1924). Фольклорная сценография, привлекавшая художников принципом откровенной театрализации жизни, игры, мистификации, определила образный строй и таких станковых произведений этих живописцев, как «Масленичное гуляние» (1910-е годы, частное собрание в Ленинграде), серия лубков «Масленичные герои» (Государственный Русский музей) и «Петрушка»

¹⁹ «Блоха». Сборник статей. Л., 1927, с. 20.

(1915, частное собрание в Москве) С. Судейкина, «Трапеза» (1912) Н. Сапунова.

В этих работах звучат трагические интонации художников, искавших в фольклоре спасения от мещанской пошлости. Для М. Ларионова, Н. Гончаровой, А. Шевченко и других молодых живописцев художественный примитив становится знаменем их порой анархического, но страстного и искреннего, хотя и не всегда верно ориентированного, протеста против буржуазно-дворянской культуры. Провозгласив вывеску и лубок высшими проявлениями национальной культуры, они естественно должны были прийти и к сценографии фольклорного театра. Стилистику и приемы ее использовали М. Ларионов, создавший в 1915 г. эскизы к постановке балета С. Прокофьева «Шут», и Н. Гончарова, выполнившая в 1914 г. декорации к опере Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Интересные опыты возрождения народной драмы «Царь Максимилиан» были предприняты в 1911 г.: московский спектакль оформлял В. Татлин, петербургский — А. Шевченко. И наконец, фольклорно-изобразительные реминисценции в расширительном толковании органично вошли в трагедию «Владимир Маяковский», поставленную в 1913 г. с участием художников П. Филонова, И. Школьника, О. Розановой.

Настоящее сообщение не преследовало цели исчерпать вопрос о сценографии русского фольклорного театра. Надо полагать, что дальнейшие изыскания принесут новые сведения. Наша задача скромнее: обобщить некоторые материалы, напомнить о фольклорной сценографии и необходимости восполнения этого пробела в системе знаний о народном творчестве.