

**ДРАМА НАРОДНАЯ.** – драмы, создаваемые «народом».

Эпитет этот применялся не к определенным классовым группировкам, а к целому ряду социальных слоев, характеризовавшихся своею малой образованностью и культурной отсталостью.

В русском фольклоре элементы народной драмы были представлены очень широко как в так называемой календарной обрядности, так и в обрядах семейных, особенно свадебных. В зачаточном состоянии элементы драмы находятся уже в самых обычных деревенских хороводах и хороводных играх песенный текст является лишь сопроводительным пояснением весьма развитого драматического действия.

Характер драматического действия носят и многие обряды, связанные с семейным бытом, – с рождением, браком и смертью. Особенно благоприятной почвой для развития драматической игры является сложный и торжественный свадебный обряд. Одним из элементов свадебных увеселений служит так наз. ряженье, театральная природа которого совершенно несомненна. Это же ряженье встречается в очень многих земледельческих обрядах.

Влиянию школьного театра с пережитками средневековых мистерий и с характерными чертами комических интермедий следует приписать возникновение у нас так называемого «вертепа» – народно-религиозной кукольной драмы. Этот кукольный театр, просуществовавший до XX в., переходил, подменяя кукольных артистов живыми, в так наз. «живой вертеп» – один из видов народной драмы в собственном смысле этого слова.

Из вертепа вышла и форма райка, распространившаяся по всей России в XVIII и XIX вв. Сцена была заменена картинками, приводящимися в движение валом, диалог действующих лиц был заменен пояснениями раешника, преимущественно комического характера, в стихотворной форме. Содержание стихов раешника нередко принимало социально-пародийный характер. Высмеивались иногда и власть и баре: «А вот город Париж, как въедешь, так и угоришь, сюда наша русская знать едет денежки мотать, отправляется с золота мешком, а возвращается с палочкой пешком». Ближе к комическим сценам вертепа и присказкам раешника стоят балаганные представления, конечно имеющие общую историю с европейским балаганом, но в России, в словесной области, выработавшие свой балаганный стиль, который чрезвычайно походил на язык раешника. Буржуазия постепенно распространяет свое влияние и на балаганы и использует их как театр для народа, особенно на маслянице и пасхе. Репертуар этих балаганов во второй половине XIX в. представляет собой большей частью переделки и приспособления или в весьма патриотически-национальном духе, или в религиозно-назидательном жанре, в анекдотически-водевильно-бытовом жанре.

Одним из излюбленных балаганных увеселений являлось кукольное представление «Петрушки». Традиционная сценка продажи лошади цыганом Петрушке.

Перечисленные выше драматические элементы: обрядовые земледельческие и семейные крестьянские действия, хороводные игры, виды скоморошьяго творчества, церковная служба, школьный духовный театр с его интермедиями, вертепные сцены, присказки раешника, балаган и театр Петрушки – все это вместе дало необходимый драматургический материал для создания русской народной драмы в собственном смысле. Репертуар русской народной драмы невелик: всего несколько пьес с точки зрения сюжетной. Но надо принять во внимание

импровизированный характер, приводящий к большому числу вариаций одной и той же пьесы.

Со стороны своей композиции и стиля народные драмы могут быть охарактеризованы следующими чертами: построение каждой пьесы определяется очень бледно намеченным сюжетным стержнем.

Актерские действия известны издавна. Сначала они были связаны с религиозными празднествами или с языческими обрядами. Но постепенно «эстафета» лицедейства была перенята мирянами. Русские средневековые актёры скоморохи известны с XI столетия. Среди них были музыканты, певцы, танцоры, шутники, дрессировщики диких животных (в первую очередь медведь, Медвежья потеха). Это были нищие люди, не имеющие ни угла, ни пропитания, и заняться таким промыслом их заставляла нужда. Часто они объединялись и вместе ходили по Руси, прося подаяния, за которое и показывали свои таланты. Они стали строить на городских площадях легкие постройки для своего жилья и приема посетителей-зрителей – балаганы. Под балаганные представления выделялись точно установленные сроки – как правило, масленичные и пасхальные гуляния, торговые ярмарки и т. п. И хотя официально: «В России первый балаган был связан с именем Петра I», народные представления на Руси известны издавна.

Из театральных атрибутов скоморохи использовали кукол, маски, раёк, первые музыкальные инструменты – гусли, дудки, и т. д. Однако балаганы ещё долгое время продолжали существовать как места для ярмарочных представлений, да и сами эти шутейные представления на ярмарках, городских и рыночных площадях получили название балаганов.

Планы по созданию придворного театра впервые появились у царя Михаила Фёдоровича в 1643 г. в период подготовки свадьбы царевны Ирины и датского принца Вальдемара. Московское правительство попыталось разыскать через рижанина Юстаса Филимонатуса артистов, которые согласились бы поступить на царскую службу. В 1644 г. во Псков прибыла труппа комедиантов из Страсбурга. Они прожили в городе около месяца, после чего по неизвестной причине их выслали из России.

Первый царский театр в России принадлежал Алексею Михайловичу и просуществовал с 1672 года до 1676 года. Начало его связано с именем боярина Артамона Матвеева, человека весьма образованного и принимавшего западную культуру, который первым и подал идею создания театра по образцу европейского русскому царю, искавшему различные увеселительные мероприятия. 17 октября 1672 года прошло открытие долгожданного театра и первое представление. На этом важном событии присутствовали сам царь и все его ближние бояре. Представление длилось десять часов, но царь досмотрел всё до конца и остался очень доволен. Окончательно театр закрылся со смертью царя Алексея Михайловича, случившейся 29 января 1676 года.

#### Крепостные театры

Явившись на первых порах забавой двора, крепостной театр тогда же получил распространение и среди близко стоявшего ко двору боярства. Уже при Алексее Михайловиче боярин Матвеев устроил в своем доме театр вроде царского. Его примеру последовали другие. Этот обычай богатых вельмож заводить у себя постоянные домашние театры сохранялся очень долго.

Домашние театры при дворе и у знатных бояр способствовали появлению на сцене женщин. К выдающимся русским крепостным актрисам надо отнести и блиставшую в театре графов Шереметевых Прасковью Жемчугову-Ковалеву, бывшую крепостную актрису, ставшую графиней Шереметевой.

Репертуар этих театров составляли, как правило, произведения европейских авторов и музыкантов, в первую очередь французских и итальянских. Однако уже появлялись и русские авторы.

#### Гастрольные иностранные антрепризы

Иноземные гастролеры, приезжая в Россию, несли с собой не только профессиональное мастерство – они становились источниками развития духовной мысли, социального и творческого развития. В России актёрские труппы, как и актёры и музыканты-одиночки, часто обретали вторую родину, нуждающуюся в их творчестве. Итальянские, немецкие и французские труппы широко были распространены в XVII веке.

Петр I уже сам приглашал «иноземщину», понимая значение просвещенных и культурных европейцев для развития России. Театральное дело при высочайшем дворе, заглохшее с кончиной Алексея Михайловича, было возобновлено Петром I. Прежде всего он обратил театр из придворного в народный, для всех «охотных смотрельщиков». Театр был переведён из царских хором на Красную площадь (в то время доступ туда был открыт), где воздвигнута была особая «комедийная храмина».

В эпоху Петра театральное дело развивалось также и в провинции.

Примеру Петра I подражали и последующие царственные особы. Со вступлением на престол императрицы Анны Иоанновны возобновились придворные спектакли, маскарады и прочие увеселения. Пьесы были преимущественно комического содержания: императрица предпочитала «те крестьянские и немецкие комедии, в которых актёры в конце действия непременно колотили друг друга». Петербургское общество не довольствовалось одной итальянской оперой или немецкими комедиантами, выписанными из Лейпцига, а стало пробовать силы на русской комедии и хлопотало об устройстве постоянного театра во дворцовых покоях. Помещение, приспособленное для этой цели, стало носить название «комедии» и находилось в «новом Зимнем Е. И. В. Доме». В дворцовых спектаклях принимала участие вся петербургская знать.

#### Императорские театры

Особое положение среди русских театров занимали Императорские театры, находившиеся в ведении министерства Двора, а также правительственные театры в Варшаве. Начало Императорским театрам, как и официальному существованию театра в России вообще, положено 30 августа 1756 года, когда императрица Елизавета Петровна издала указ об учреждении в Санкт-Петербурге Российского театра, поручив управление театра Сумарокову. Впоследствии в состав придворного театра, кроме русской драматической труппы, вошли балет, камерная и бальная музыка, итальянская опера, французская и немецкая труппы.

В царствование Елизаветы Петровны музыкальное и театральное дело очень выросло и стало на ноги. Никогда до тех пор Петербург не представлял такого изобилия и разнообразия зрелищ. Совместно с иностранными труппами стали выступать русские артисты.

Екатерина II придавала театру высокое воспитательно-образовательное значение, но это сознание в её время было только теоретическим; на самом деле театр оставался благонравным развлечением, в котором балеты, оперы и драматические представления

играли совершенно одинаковую роль. Всё же театр явился в России первым проводником народности.

При восшествии на престол Екатерины II придворных трупп в Петербурге было три: итальянская оперная, балетная и русская драматическая; в качестве вольной имела разрешение на представления немецкая труппа. В 1762 году была образована французская драматическая труппа.

Кроме спектаклей постоянных придворных трупп, при дворе Екатерины II показывали довольно часто любительские спектакли в Эрмитажном театре. Большое распространение получили спектакли любителей из лиц высшего общества. В придворных спектаклях нередко принимали участие малолетние: это были в основном пажи, кадеты и воспитанницы вновь учрежденного Новодевичьего (Смольного) монастыря.

Наряду с развитием императорских (государевых) театров при Екатерине II значительно увеличивалось количество дворовых крепостных театров в помещичьих усадьбах. В 1790-х гг. в Москве насчитывалось около 15 частных театров, при 160 актёрах и актрисах и 226 музыкантах и певчих. При этих домашних театрах были оркестры музыки, оперные и даже балетные труппы из крепостных. Такие помещичьи труппы бывали и в провинции.

Первой в истории русской драматургии социально-политической комедией стала пьеса Дениса Ивановича Фонвизина «Недоросль», где автор откровенно насмехался над своими персонажами, типичными представителями разных социальных слоев 18 столетия в России: государственными чинами, дворянами, барями-крепостниками, самозванными модными учителями.

В начале XIX века, в 1803 году при Александре I в императорских театрах впервые произошло разделение на драматическую и музыкальную труппы, музыкальная в свою очередь разделилась на оперную и балетную.

Постепенно количество театров, входящих в управление императорской театральной конторой, увеличивалось. Это были петербургские и московские государственные театры, труппы которых размещались в Большом и Малом театре (Москва), в Мариинском, Александринском, Эрмитажном театре, Большом Каменном в (Петербурге). Актеры и все остальные работники императорских театров принадлежали не к одной труппе, а ко всем театрам и распоряжались ими чиновники конторы по своему усмотрению, потому легко назначались и переназначались на разные сцены.

Вся последующая история русского театра была историей господства западноевропейского, преимущественно французского, драматического искусства. Такое положение вещей продолжалось почти сто лет.

XIX век стал для России открытием своих талантов. Русский театр, оказавшийся прекрасным учеником и принявший в себя основы западно-европейской культуры, стал искать собственные пути развития, ни в коем случае при этом не отстраняясь от своих учителей – деятелей западно-европейской культуры. Истинный хороший ученик всегда будет благодарен учителям.

«Роль театра в воспитании детей»

Среди разнообразных форм обучения и воспитания детей в дошкольном возрасте особое место занимает театр и театрализованные игры, т.к. игра является основным видом деятельности детей дошкольного возраста. Театр – один из самых доступных видов деятельности, который позволяет решать многие проблемы педагогики и психологии,

связанные с нравственным и художественным воспитанием, развитием воображения, самостоятельности, инициативности и т. д.

Одной из важных задач театральной деятельности является позитивное отношение к себе, как к личности, к своим сверстникам и другим людям. Дети учатся смотреть на себя со стороны, согласовывать свои действия с партнерами, строить взаимодействие и общение друг с другом с учетом индивидуальных особенностей. Выступление перед зрителями формируют уверенность в себе.

Театрализованная игра оказывает большое влияние на речевое развитие ребенка. Театральная деятельность совершенствует артикуляционный аппарат, стимулирует активную речь за счет расширения словарного запаса.

Что же такое **детский фольклор**? В.П. Аникин к детскому фольклору относит «творчество взрослых для детей, творчество взрослых, ставшее со временем детским, и детское творчество в собственном смысле слова». Детский фольклор составляют произведения, которые не включают репертуар взрослых; это совокупность произведений, исполнителями и слушателями которых являются сами дети.

Следует отметить, что в детский фольклор проникают и произведения взрослых. Дети почти всегда присутствуют при исполнении фольклора взрослыми, нередко усваивают его отдельные произведения. На определенной стадии некоторые традиционные жанры угасают, исчезают в фольклоре взрослых и переходят к детям, живут как органическая составная часть детского фольклорного репертуара. Видоизменяясь, эти произведения приобретают признаки детского фольклора. Детский фольклор создается как в жанрах взрослого фольклора (припевки, приговорки, прибаутки), так и в жанрах, разработанных самими детьми (считалки, дразнилки).

Жанровая система детского фольклора – явление довольно подвижное. В процессе исторического развития одни жанры уходят из детского фольклора, другие, наоборот, приходят в него. В детский фольклор входят произведения, резко отличающиеся друг от друга как по своей функциональной роли, так и по художественному своеобразию. Одни произведения используются для того, чтобы ребенок быстрее засыпал, другие, напротив – чтобы ребенок смеялся и бодрствовал; одни из них предназначены для организации подвижных игр, другими же дети дразнят своих обидчиков. От функциональной роли произведения во многом зависит его тема, подбор слов и ритмика.

Весь репертуар детского фольклора можно разделить следующим образом:

-произведения детского творчества (игры-песни, считалочки-попевки, дразнилки, сказочки и другие);

-произведения взрослых для детей (колыбельные песни, потешки, сказки, пестушки);

-произведения, заимствованные из фольклорного творчества взрослых.

Музыкальный детский фольклор чрезвычайно богат и разнообразен по тематике и содержанию, музыкальному строю, композиции, характеру исполнения. Песенки-миниатюры (четверостишия) доступны для детей 3-4 лет

На рубеже XIX-XX вв., когда уже фольклористика развилась до определенной стадии, границы между «своей» и «чужой» культурами начали пониматься более широко – не только в сословном смысле, но и, например, в возрастном. Исследователи поняли, что у детей тоже есть своя **мифология**, они тоже неграмотные, то есть их культура не письменная, а преимущественно устная. У них есть свои верования, свои фольклорные тексты, которые бывают только в их среде и представляют ценность только там. У них есть свой ритуальный фольклор: от календарных закличек («Дождик, дождик, перестань») до «мирилок» («Мирись, мирись, мирись. И больше не дерись»).

Однако в 1930-е гг. изучение детского фольклора фактически сошло на нет и не развивалось несколько десятилетий. В это время фольклор воспринимался как «искусство слова», устное творчество трудовых масс. В рамках подобной концепции фольклор было принято толковать как своего рода аналог литературного творчества, имеющий высокую идейную и художественную ценность. Все фольклорные явления, которые не укладывались в это описание, объявлялись недостойными изучения. Разумеется, **детский фольклор**, странный, дикий, обладающий сомнительной эстетической ценностью, пришелся в советское время не ко двору.

Вторая волна популярности детского фольклора пришла на рубеж 1980-1990-х гг. Главным объектом изучения стал фольклор городских школьников, а не крестьянских детей. Особое внимание уделялось записи и изучению принципиально новых жанров детского фольклора, таких как страшилки и садистские стишки.

Привлекательность детского фольклора, как для исследователей, так и для обывателей, заключается в его вечной актуальности и витальности. Очевидно, что пока в природе существуют дети, пока у них есть возможность плотно общаться друг с другом, детский фольклор будет жить и бурно развиваться в любой среде, будь то подвижные игры деревенских детей на свежем воздухе или дразнилки, используемые городскими детьми в школе или в Интернете во время общения в социальных сетях.

Детский фольклор, как губка, впитывает в себя тексты массовой культуры своего времени, и это влияние очень важно учитывать. В этом отношении очень показательны детские анекдоты и считалки, героями которых регулярно становятся актуальные персонажи поп-культуры. Так, например, в начале 2000-х гг. возник вариант известной считалки «Вышел месяц из тумана...», где главным героем стал рэпер Децл («Вышел Децл из тумана, / Вынул пейджер из кармана. / Пейджер пискнул, Децл сдох, / Потому что Децл – лох»).

Для детской культуры также типична пародия, когда популярное произведение культуры становится объектом «переделывания». В позднесоветские годы крайне популярными источниками «переделок» были песни из детских фильмов и мультфильмов (например, песня «От улыбки станет всем светлей» переделывалась как «От улыбки лопнул бегемот»). В настоящее время происходят те же процессы: героями детского фольклора становятся персонажи популярных детских мультфильмов и телепередач (от покемонов до фей из «Клуба Винкс»).

Отличительной спецификой детского фольклора является то, что он очень динамично развивается. В детской среде развитие фольклора происходит в разы стремительней: меняется поколение детей, у них меняется репертуар, заметные изменения переживает детский фольклор и в процессе взросления ребенка. С одной стороны, часта ситуация, когда на экраны выходит детский мультфильм, и через пару недель его герои оказываются востребованными в новых фольклорных текстах. С другой стороны, некоторые формы детского фольклора (например, садистские стишки) за последние годы уже успели пережить период деградации и забвения, так что современные дети теперь чаще всего узнают их не от сверстников, а от родителей, чье детство пришло на 1980-1990-е гг., период расцвета этого жанра.

Несмотря на постоянное обновление и развитие, некоторые сюжеты и формы детского фольклора оказываются необычайно устойчивыми. Так, например, хрестоматийная считалка «Раз-два-три-четыре-пять, вышел зайчик погулять» восходит к детскому стихотворению Ф.Б. Миллера, написанному в 1851 г., то есть более чем полтора столетия назад.

В детском фольклоре сохраняются элементы весьма архаичных верований и представлений, которые не сохранились в фольклоре взрослых. Типичным примером являются детские заклички типа «Дождик, дождик, перестань...», которые являются пережитком метеорологической магии. Также немало **архаических черт** обнаруживают в себе детские и молодежные игры, в том числе и те, в которые играют современные дети на игровых площадках. Важную роль в этом играют генетические связи между игрой и

ритуалом. Таким образом, можно сказать, что детский фольклор является одновременно и «древним», и «вечно молодым».