

С. П. Сорокина
(Москва)

S. P. Sorokina
(Moscow)

**Петрушка
в послереволюционных
культурно-
просветительских
и театральных проектах**

**Petrushka in post-
revolutionary cultural-
educational and theatrical
projects**

Аннотация

В статье рассматриваются опыты использования образа Петрушки в культурно-просветительских и театральных проектах первых послереволюционных десятилетий; освещаются причины обращения культпросветработников и творческой интеллигенции к этому фольклорному герою; показывается, как зачинатели советского Петрушки оценивали специфику традиционного персонажа. Основное место в статье отводится анализу направлений, характера и способов переработки фольклорного образа в просветительских и пропагандистских целях.

Ключевые слова: фольклорный театр, Петрушка, культурно-просветительские и театральные проекты 1920–1930-х гг.

Abstract

The article deals with the experience of using the image of Petrushka in cultural, educational and theatrical projects of the first post-revolutionary decades; highlights the reasons for the appeal of cultural workers and artists to this folkloric hero; shows how the initiators of the Soviet Petrushka evaluated the specificity of the traditional character. The main place in the article is given to the analysis of directions, character and ways of processing of a folklore image for the educational and propagandistic purposes.

Keywords: folklore theater, Petrushka, cultural, educational and theatrical projects of the 1920–1930 years

Русский фольклорный театр — тема, занимавшая одно из ведущих мест среди научных интересов Виктора Евгеньевича Гусева. В частности, театру Петрушки посвящена глава в написанном им совместно с А. Ф. Некрыловой учебном пособии «Русский народный кукольный театр»¹. К настоящему времени этот вид

¹ Некрылова А. Ф., Гусев В. Е. Русский народный кукольный театр: учебное пособие. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 8–30.

фольклорного искусства исследован с точки зрения его истории и поэтики², осмыслен сам образ Петрушки как не воплощающий собой ни профессиональный, ни национальный, ни социальный тип, характеризующийся способностью стоять вне обыденного житейского порядка, «выворачивая наизнанку» привычные нормы и ценности. Образы такого плана возводятся исследователями к архаическим комическим персонажам³ и связываются с фундаментальными антропологическими аспектами природы смеха⁴. Так, собственно Петрушку В. Н. Топоров считает сниженным героем основного мифа⁵, а А. Э. Греф и Е. А. Слонимская называют «феноменом примитивного сознания»⁶.

В настоящей статье речь пойдет об опытах использования героя фольклорного кукольного театра в культурно-просветительских и театральных проектах первых послереволюционных десятилетий. Сопоставляя «старого» и «нового» Петрушку, мы в значительной степени опираемся на результаты исследований упомянутых выше ученых, выявивших своеобразие этого фольклорного персонажа.

Традиционный Петрушка должен был напоминать человека, но лишь отдаленно, на что указывает его специфическая внешность: огромный нос, слишком выдающийся острый подбородок, чрезмерно большой рот, не то улыбающийся, не то скалящийся, маленькое тряпичное тельце с нелепыми ножками, по замечанию выдающегося знатока театра Петрушки Н. Я. Симонович-Ефимовой, создающими смеховой эффект контрастом — то, что у человека сильное, у Петрушки — бессильное⁷, наконец, особый пронзительный и гнусавый голос нашего героя, достигаемый при помощи пищика, из-за которого и речь Петрушки становится не очень понятной (не вполне человеческой)⁸. Петрушку нельзя назвать

² *Цехновицер О., Еремин И.* Театр Петрушки. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927; *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русская устная народная драма. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 115–129; *Савушкина Н. И.* Русский народный театр. М.: Наука, 1976. С. 125–127; *Некрьлова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л.: Искусство, 1984 (1-е изд.). С. 68–86; *Некрьлова А. Ф.* Театр Петрушки // Традиционная культура. 2003. № 4. С. 26–47; *Некрьлова А. Ф.* Русский народный кукольный театр «Петрушка» в свете этнографии // Искусство театра вчера, сегодня, завтра. 2005. № 4. С. 105–121 и др.

³ *Козинцев А. Г.* Фома и Ерёма; Макс и Мориц; Бивис и Батхед: Клоунские (шутовские, трикстерские) пары в трех культурах // Смех: истоки и функции. СПб.: Наука, 2002. С. 186–210; *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки: Происхождение образа. М.: Акад. исслед. культуры; СПб.: Традиция, 2005. С. 179–213; *Юдин Ю. И.* Русская народная бытовая сказка // Юдин Ю. И. Дурак, шут, вор и черт (Исторические корни бытовой сказки). М.: Лабиринт, 2006. С. 196–208 и др.

⁴ *Козинцев А. Г.* Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007. С. 22, 147–190.

⁵ *Топоров В. Н.* Заметки о растительном коде основного мифа (перец, петрушка и т. п.) // Балканский лингвистический сборник. М.: Наука, 1977. С. 196–207.

⁶ *Греф А. Э., Слонимская Е. А.* Человек первичный. Петрушка как феномен примитивного сознания // Временник Зубовского института. Вып. 5: Петрушка круглый год. СПб.: Российский институт истории искусств, 2010. С. 62.

⁷ *Симонович-Ефимова Н.* Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. С. 116.

⁸ Ср. утверждение А. Г. Козинцева: «<...> после возникновения человека смех превратился в знак коллективной негативистской игры, направленной уже не только против норм отношений между особями внутри сообщества (как у обезьян), но и против двух фундаментальных человеческих

воплощением каких-либо человеческих качеств и уж тем более подаваемых как положительные или отрицательные. Суть этой куклы в «организации» комических ситуаций в том, чтобы любой ценой рассмешить зрителя. В этом смысле Петрушка — «полюй» герой; как в пустой мешочек его тряпичного тела может быть вложена любая рука, так *кажется*, что любым содержанием можно наполнить не имеющий строго очерченных содержательных границ образ.

Представляется, что данная особенность Петрушки была одной из причин того интереса, который проявили к нему и работники культпросвета, и творческая интеллигенция в первые послереволюционные десятилетия⁹. Конечно, эта причина была не единственной. Для решения культурно-просветительских задач было вполне разумно использовать любимое развлечение в прошлом угнетенных классов, понятный и «свой» для простого человека театр Петрушки. Наконец, привлекательными для достижения вышеупомянутых целей были определенная простота изготовления кукол для такого театра и его организации, мобильность, а также кажущаяся относительная несложность игры в нем и создания текстов, на что прямо обращалось внимание, например, в «Докладной записке о детском театре», разработанной Наркомпросом в начале 1919 г.¹⁰

Уже в 1918 г. при Театральном отделе Народного комиссариата просвещения была создана студия кукольного театра, для которой Ю. Л. Оболенская написала пьесу «Война королей», изданную в том же году с иллюстрациями К. В. Кандаурова¹¹, где в аллегорической форме противоборства карточных королей и бунта против них «рядовых» карт изображалась Первая мировая война, приведшая к революции в России. В пьесе, едва ли не впервые, Петрушка выступает как представитель революционного народа. Он дает себе следующую характеристику: «Никогда не знавался с богатыми / Не дружил с дворцами и палатами. / Забирался в тар-та-ра-ры — / На задние дворы — / Ходом — черным, / Словом — красным, — / Опасным! / Сегодня в первый раз перед вами / Говорю своими словами. / Расскажу на свободе, / Как в знакомой колоде / Короли растеряли короны, / Рассыпались картонные троны, / Развалились карточные до-

новоприобретений. Во-первых, против речи, как радикально новой системы коммуникации, не имеющей параллелей в животном мире и, вероятно, вызвавшей на первых порах нечто вроде информационного шока. Во-вторых, против культуры — свода обременительных правил и запретов, автоматически порождаемых речью» (*Козинцев А. Г.* Человек и смех. С. 118). О голосе Петрушки см.: *Греф А. Э.* Голос куклы в традиционном театре куклы // *Живая кукла*. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2009. С. 166–185.

⁹ Обзор пьес, появившихся в 1920–1930-е гг., дан в: *Смирнова Н. И.* Советский театр кукол. 1918–1932. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 73–92, 156–162, 176–181, 235–236, 239, 249–250, 264, 270–279, 326–328; *Ильина М. С.* А вот товарищ Петрушка! Образ Петрушки в советском агитационном театре // *Живая кукла*. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2009. С. 186–203.

¹⁰ *Смирнова Н. И.* Советский театр кукол. 1918–1932. С. 69–70.

¹¹ *Оболенская [Ю. Л.], Кандауров [К. В.]* Война королей. М.; Пг.: Театр. отд. нар. ком. прос., 1918.

мики... / Все мы, Петрушки, — комики; / Но когда я все это взвесил, / То стал особенно весел»¹².

С начала 1920-х гг. опыты создания нового театра Петрушки приобрели массовый характер. Появились научно-методические пособия, в которых, с одной стороны, анализировался традиционный персонаж, а с другой — давались рекомендации по его использованию в актуальных целях.

Зачинатели советского Петрушки более-менее объективно оценивали специфику фольклорного образа. Приведем несколько высказываний. О. Цехновицер и И. Еремин отмечают: «Наш народный Петрушка, прежде всего, большой балагур и потешник: ко всякому случаю у него найдется забавная прибаутка, поговорочка — часто совершенно нецензурного свойства. Он непомерно хвастлив, не терпит недоверия к своим словам <...>. Петрушка не столько умен, сколько хитер <...>. Нахален и груб <...>, абсолютно аморален, ему ничего не стоит в угоду зрителям убить, положить, своего старого товарища и потом вдоволь поиздеваться над трупом. Любит притворяться <...>. Очень труслив <...>. Его единственная цель — всеми способами, иногда весьма грубыми, распотешить неприхотливую аудиторию. <...> До роли сатирика, едким смехом обнажающего язвы существующего общественного строя, литературного критика и пародиста Петрушка у нас никогда не возвышался»¹³.

Сходное мнение высказывает Г. Тарасов: «Несмотря на некоторые национальные различия, герой кукольной комедии всегда и у всех народов является живым, бодрым, веселым затейником, прикидывающимся простачком. Это — хитрый малый, любящий подшутить и зло одурачить всякого, иногда же и сплутовать и побезобразничать»¹⁴. «Петрушка на ширме главным образом безобразничал и дрался, убивал своей палкой, щелкающей по головам всякого, попадавшего ему под руку. Делал это, впрочем, без всякой злобы, из одного озорства, так как по характеру был добрым малым и сам легко забывал обиды»; «Не меняя своего вида, он (Петрушка. — С. С.) в состоянии изобразить любой тип»¹⁵. Сходные характеристики можно найти почти в каждой брошюре, появлявшейся в те годы¹⁶.

Несколько особняком стоит суждение Н. Я. Симонович-Ефимовой: «Петрушка — это гениальный неудачник в таинственной семье кукол»¹⁷;

¹² Там же. С. 4.

¹³ Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. С. 57–58.

¹⁴ Тарасов Г. Театр Петрушки. Л.: Облоно, 1936. С. 9.

¹⁵ Там же. С. 17, 21.

¹⁶ Агиенко А., Поляков А. Советский Петрушка. М.: Работник просвещения, 1927. С. 102; Марков В., Надеждина Н. Петрушечные представления. М.: Театропечать, 1928. С. 8–9; Слуцкий Ф., Биллер Ф. Деревенский Петрушка (Слуцкий Ф. Его устройство. Биллер Ф. Пьеса для него). М.: Долой неграмотность, 1926. С. 14; Степанов В. Деревенский красный Петрушка. Методика и техника. М.: Долой неграмотность, 1926. С. 14.

¹⁷ Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. С. 48.

«Петрушки вызывают гадливость. <...> Они захватывают не красотой, а какой-то найденной штучкой, чарами магии <...>. Причина гадливости <...> их тело»¹⁸.

Приведенные выше суждения во многом намечают те направления, по которым шла переработка фольклорного образа в нового героя. Вспомним мысли Цехновицера и Еремина о том, что «до роли сатирика», «обнажающего язвы существующего общественного строя», «Петрушка у нас никогда не возвышался», и Тарасова о том, что, «не меняя своего вида», Петрушка «в состоянии изобразить любой тип». Почему бы, если последнее верно, не попробовать Петрушку на роль критика общественных пороков и положительного героя? Такая задача действительно была поставлена. Вот как ее формулируют, например, А. Агиенко и А. Поляков: «Советский Петрушка — активист, общественник, агитатор-пропагандист социального строительства»¹⁹. Более пространно излагает новую концепцию театра Петрушки В. Марков: «В наше время, сохраняя в основе те же формы и приемы Петрушечного представления, но заполняя их отвечающим нашей современности содержанием, можно с большим успехом превратить Петрушечный театр из бессмысленного забавника в такое средство художественного воздействия, которое и формой и содержанием своим, забавляя и веселя, в то же время будет глубоко проникать в чувства и сознание масс, вороша их и борясь с осевшей в них косностью, темнотой и некультурностью»²⁰. Он сможет «<...> насмешить, а вместе с этим вытащить на свет всякого рода местные недостатки и ударить ими не в бровь, а прямо в глаз. Петрушка напомнит ловким агитационным словом и о неотложных задачах, поставленных партией и советской властью <...>»²¹.

Попытка реализации этих устремлений была осуществлена в ряде пьес 1920–1930-х гг. Так, в тексте Лео Мирянина «Хлоп в лоб» (впервые опубликована в 1924 г.)²² Петрушка олицетворяет собой весь революционный народ. Пьеса является своего рода экскурсом в недавнее прошлое и настоящее. Петрушка своей традиционной дубинкой убивает Буржуя, продающего ему лошадь, Городового, Деникина, Колчака, Врангеля, побеждает Антанту в лице Керзона²³ (которого также убивает) и Мамзель Франции (которая убегает сама), затем уничтожает персонажей под именами Разруха и Голод. Но справиться в одиночку с Неграмотностью ему не удастся. В этом Петрушке помогают Учитель и Красноармеец. В конце концов наш герой убивает Неграмотность книгой.

¹⁸ *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки петрушечника и статьи о театре кукол. С. 113.

¹⁹ *Агиенко А., Поляков А.* Советский Петрушка. С. 102.

²⁰ *Марков В., Надеждина Н.* Петрушечные представления. С. 9.

²¹ Там же. С. 10.

²² *Цехновицер О., Еремин И.* Театр Петрушки. С. 144–153.

²³ Джордж Натаниэл Керзон (1859–1925) — государственный деятель Великобритании; в 1919–1924 гг. являлся министром иностранных дел и был одним из организаторов интервенции против Советской России.

В пьесе Ф. Биллера «Петрушка-селькор»²⁴ главный герой выступает в качестве разоблачителя махинаций кулака. Для этого Петрушка обманывает «классового врага», притворяясь его другом, а затем демонстрирует непримиримость и безжалостность, предлагая кулака «взять, разыскать, поймать, связать, все преступления взвесить и повесить» и обещая ему: «Мы тебе навстречу пойдем, / Так и быть, квартиру найдем. / Три метра сортира — / Вот тебе и квартира, / Будешь на старости лет / На дырке жарить обед»²⁵. В конце представления в руках у милиционера оказывается виселица, на которой за уши привешены кулак и кулачиха.

Переработка образа Петрушки в этих и подобных пьесах²⁶ имеет двойкий характер. Их создатели стремятся использовать в репликах главного героя (и других действующих лиц) традиционные для народного театра способы ритмической организации текста и рифмовки, а также характерные комические речевые приемы, описанные еще П.Г. Богатыревым²⁷. Например, в комедии «Петрушка-селькор» автор, изображая нежелание крестьянина убивать по приказу кулака Петрушку, прибегает к оксюмору. Первый спрашивает второго: «Ну так дай мне совет, / Как тебя убить, / Чтоб ты жил еще много лет». Там же находим игру синонимами: «Ты-то хороший, вижу теперь, / Только муж твоей жены не человек, а зверь»²⁸. В пьесе «Хлоп в лоб» встречается обыгрывание прямого и переносного значения слова. Буржуй едет на лошади и просит Петрушку: «Дай проехать». На что тот отвечает: «Хватит, хозяева, наездились»²⁹. В данном случае комический эффект основан на псевдонерасличении героем прямого значения слова **ездить** и употребления его в переносном смысле — ездить на ком-то, т. е. эксплуатировать кого-то. Автор данного текста использует и характерный для фольклорного театра прием реализации метафоры. Петрушка колотит дубинкой Городового, тот падает замертво, а Буржуй восклицает: «Что делать, что же делать, власть свалилась с ног...»³⁰ Таким образом, метафорическое выражение «свалить власть» воплощается в реальном падении Городового. В качестве средства «конструирования» речи иностранцев Лео Мирянин использует языковые ошибки и заумь (в репликах Керзона и Мамзель Франции)³¹. Обращаются авторы рассматриваемых текстов и к приему контраста. Так, в пьесе «Петруха-егоза, для всех буржуев гроза» наш герой поет, посвящая «империалистам» куплет «жалостливого»

²⁴ Слуцкий Ф., Биллер Ф. Деревенский Петрушка. С. 19–32.

²⁵ Там же. С. 30, 23.

²⁶ См., например, пьесы «Петруха-егоза — для всех буржуев гроза» (Марков В., Надеждина Н. Петрушечные представления. С. 28–45), «Знахарство — двери тьмы» (автор М. Д. Утенков) (Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. С. 155–163).

²⁷ Богатырев П. Г. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин; Пг.: ОПОЯЗ, 1923. С. 29–73.

²⁸ Слуцкий Ф., Биллер Ф. Деревенский Петрушка. С. 25, 22.

²⁹ Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. С. 145.

³⁰ Там же. С. 147.

³¹ Там же. С. 147–149.

жестокое романса «Карие глазки», концовкой нарушая его тональность и не оправдывая ожидания зрителя: «Ах, буржуи, где вы скрылись, / Мне вас больше не видеть!! / Где вы скрылись, запропали, / На век заставили.. плясать!!!»³² Как видим, создатели нового Петрушки до некоторой степени стремятся сохранить привычную зрителям, видевшим представления традиционного кукольного театра, модель его речевого поведения.

В то же время сам образ главного героя в этих пьесах подвергается существенному переосмыслению. Петрушка превращается в положительного героя, если оценивать его с позиций «здоровой революционной морали»³³. Обратим внимание, что в них, в отличие от фольклорных, Петрушка, безусловно, соотносим с вполне реальным социальным типом, в связи с чем и его жестокие реплики воспринимаются несколько иначе, чем цинизм традиционного персонажа.

В некоторых случаях «благие» намерения Петрушки реализуются в совсем уж сомнительных действиях. Так, в пьесе для детей О. Артамоновой «Петрушка — медвежий вожак»³⁴ наш герой берется перевоспитывать беспризорника, укравшего у торговца-татарина медвежью шкуру. Петрушка требует, чтобы мальчишка надел в жару шкуру на себя, и, как вожак — медведя, водит его по городу, заставляя давать представления: «Воздаю каждому по заслугам. / И тебя, малыш беспризорный, / За поступок за твой позорный, / За твою татарскую кражу / По головке я не поглажу. / Буду теперь в наказание / Водить тебя на аркане я». Затем Петрушка узнает из газет, что в зоосаде пропал медведь и за вознаграждение сдает туда беспризорника в медвежьей шкуре, обманывая директора. Настоящий медведь срывает с беспризорника шкуру, и только после этого Петрушка отправляет мальчишку в детский дом, заявляя: «Да это мой знакомый Гришка! / Дожил до такого позора, / Потому что жил без призора. / Никто его ничему не учил, / Он по глупости и стащил. / Но теперь под моим наблюдением / Он находится на пути к исправлению, / И я настаиваю на том, / Чтоб отдать его в детский дом»³⁵. Эта пьеса особенно ярко показывает противоречие, возникающее при использовании персонажа Петрушки в новых целях, в качестве положительного персонажа. С одной стороны, то, как действует Петрушка в пьесе Артамоновой, вполне согласуется с логикой поведения одноименного фольклорного персонажа. С другой стороны, моральными его действия не назовешь (в сущности, он издевается над ребенком, подвергает его жизнь опасности, обманывает директора зоопарка). При этом если в народном театре представленные «внеморальной» фольклорной куклой такие действия могли бы быть смешными, так как зритель не стал бы соотносить их с реальностью, то в пьесе на злободневную тему борьбы

³² Марков В., Надеждина Н. Петрушечные представления. С. 44.

³³ Азиенко А., Поляков А. Советский Петрушка. С. 8.

³⁴ Артамонова О. Петрушка — медвежий вожак // Артамонова О., Гауш Ю., Павловский Б. Петрушкин театр. Пьесы. М.; Л.: Гос. изд-во, 1929. С. 7–28. Первое представление прошло в Ленинградском театре Петрушки при Государственном театре юных зрителей 16 октября 1925 г.

³⁵ Там же. С. 13, 27.

с беспризорностью, где Петрушка решает эту серьезную социальную задачу, сами способы ее решения выглядят, мягко говоря, странно. Можно было бы отнести возникающее от прочтения пьесы впечатление на счет невысокого художественного мастерства автора. Но, на наш взгляд, дело не столько в этом, сколько в том, что органичное для фольклорного Петрушки поведение очень сложно соединить с воспитательными, морализаторскими задачами, что пытались сделать его советские интерпретаторы.

Если предпринимались попытки превратить Петрушку в положительного героя, то еще проще было сохранить его отрицательные черты, подвергнув их критическому осмеянию. К такому способу использования традиционного образа в 1920–1930-е гг. также прибегали, хотя реже³⁶, поскольку любимца народного зрителя Петрушку создателям нового театра, конечно, хотелось превратить в сторонника и пропагандиста революционной идеологии и советского образа жизни. Тем не менее Петрушка как персонаж, нуждающийся в перевоспитании, встречается, например, в детском театре. В 1921 и 1927 гг. С. Я. Маршак написал две пьесы с главным героем Петрушкой: «Петрушка» и «Петрушка-иностранец»³⁷. В основу первой драматург положил сцены, чрезвычайно близкие и по содержанию, и по речевому воплощению к фольклорным, наиболее сильно изменив финальный эпизод, в котором Петрушка безудержно врет и хвалится, но оказывается разоблачен. Если в этой пьесе главный герой в значительной мере сохраняет черты куклы, лишь «притворяющейся» человеком, то в следующей — Петрушка наделяется вполне узнаваемым характером непослушного мальчишки. Он хочет прогулять школу и в результате совершает ряд проказ, как и в первой пьесе, разрешающихся его разоблачением. Правда, в конце Маршак несколько снимает нравоучительный пафос, подчеркивая репликой Петрушки игровой характер происходящего на сцене: «Драгоценные родители! / Виноват не я, а зрители, / Я для них-то и припас / Сто проделок и проказ <...>»³⁸.

Еще один путь применения традиционной куклы — превращение ее в своего рода комментатора событий, «проводника по сюжету», рассказчика. Так, в пьесе М. Вольпина «Представление любительское про дело потребительское, про Ньюрку, купца и приказчика, веселого Петрушку-рассказчика»³⁹ наш герой в начале произносит длинный монолог, в котором сообщает, о чем будет представление: «<...> Покажу я вам представление: / про купца хитрящего, / приказчика

³⁶ См., например, пьесу «Петрушка в лагерях», где Петрушка — призывник Красной Армии, хвастун и лентяй (Петрушка в лагерях. М.; Л.: Гос. изд-во. Отд. воен. лит-ры, 1930).

³⁷ Маршак С. Я. Петрушка; Петрушка-иностранец // Маршак С. Я. Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1968. С. 522–530; 239–251.

³⁸ Там же. С. 251. Подробнее об этих пьесах Маршака см.: Сорокина С. П. Петрушка в детском театре первого послереволюционного десятилетия (две пьесы С. Я. Маршака) // Studia litterarum. Т. 3. 2018. С. 254–277. Сходный подход к изображению Петрушки находим в пьесе Ю. Гауша «Именины Петрушки» (Гауш Ю. Именины Петрушки // Артамонова О., Васильева Е., Гауш Ю. Театр Петрушки. Пьесы. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. С. 63–86).

³⁹ Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. С. 164–174.

пропащего, / про мануфактуру, / про девку-дуру» и дает характеристику героям. Затем он появляется еще несколько раз, поясняя происходящее, давая оценку поступкам действующих лиц, а в конце спектакля в столь же просторном монологе, как и вступительный, излагает развязку сюжета и «втолковывает» зрителям, в чем смысл пьесы: «<...> хоть и конец представлению этому, / пусть каждый подумает: / чему / в той пьесе надо учиться ему? / Ну, как по-вашему? Никто ни гу-гу! / Давайте я вам помогу, — / почему купца кооперация злит / Потому что гибель ему сулит. / А что купцу гибель, / то народу прибыль»⁴⁰ и т. д. Таким образом, в данном случае Петрушка выполняет функцию резонера; он помогает зрителю понять происходящее в спектакле и сделать правильные выводы.

Сходную функцию персонажа, организующего или обрамляющего действие, выполняет Петрушка и в ряде представлений для детей. Например, в одном из сценариев он нужен для того, чтобы рассказать детям о смысле праздника 1 мая. Представление начинается с появления Петрушки и подметающей улицу дворничихи. Петрушка удивлялся, почему она работает 1 мая, в то время как все люди отдыхают. Дворничиха отвечает, что не может бросить работу. Затем появляется пионер и объясняет детям смысл праздника. Под конец Петрушка просит тоже записать его в пионеры⁴¹. В другом сценарии этот герой помогает пионерам учить грамотности беспризорника⁴². В третьем — отправляется вместе с детьми в познавательное путешествие по дальним странам, а перед началом рассказывает о месте действия, показывает карту страны и т. п.⁴³

Все рассмотренные выше пути наделения Петрушки новым характером и функциями, несмотря на усилия авторов пьес, плохо согласовывались с сутью традиционной куклы. Идеологически нагруженное содержание потребовало длинных монологов, что, соответственно, оттеснило выразительный жест на второй план. Авторам пьес пришлось отказаться от самодовлеющей, иногда бессмысленно смешной языковой игры, «утяжелить» вербальную структуру, которая должна была теперь передавать серьезные смыслы⁴⁴, и, как следствие, лишним стал пищик. Преобразованный герой формально, по технике изготовления остался куклой, но стал куклой «необязательной», куклой, выражающей вполне определенные социально-политические идеологемы, а для этого требовалось, чтобы

⁴⁰ Там же. С. 164, 173.

⁴¹ *Поспелова Н.* Петрушка в детском саду. М.; Л.: Московский рабочий, 1927. С. 10–11.

⁴² *Тарасов Г.* Театр Петрушки. С. 68–69.

⁴³ *Агиенко А., Поляков А.* Советский Петрушка. С. 47.

⁴⁴ Показательно, что А. Блок в рецензии на упоминавшуюся выше пьесу Оболенской и Кандаурова «Война королей» отмечал недостатки ее вербальной структуры: «<...> в словечках, в размерах, в умеренности образов, в литературности там, где литературность претит, — во всем том сказывается характерная, все та же интеллигентская изнуренность, выжитость, немзыкальность. <...> Надо громче, надо живее, не надо бояться крепких слов <...>» (*Блок А.* Кукольный театр Оболенской и Кандаурова. Из серии «Петрушка» — «Война королей» (рецензия для репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса) // Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1962. С. 325).

Петрушка *имитировал* человека. Этот персонаж теперь невозможно стало воспринимать в знаковой системе фольклорного театра. Именно поэтому и сохранение внешности традиционной куклы, к чему стремились создатели обновленного Петрушки, оказалось не вполне уместным. Зачем этот странный, «нечеловеческий» облик герою-красноармейцу, сельскому корреспонденту или даже озорнику-мальчишке? (Илл. 9, 10).

Нужно сказать, что и сами создатели нового Петрушки ощущали, что реализация воспитательных, идеологических задач сталкивается с «сопротивлением материала». Некоторые из них осознавали, что дидактическая цель, требующая включения в действие пьесы пространных рассуждений и объяснений, вступала в противоречие с предельной динамичностью фольклорного театра, притягательность которого в значительной степени основывается именно на движении, на поддержании быстрого темпа представления⁴⁵. Именно к такому выводу приходит Н. Поспелова, оценивая восприятие детьми представлений, посвященных празднику 1 мая, с участием Петрушки. Она отмечает, что необходимые для объяснения сути праздника длинные монологи плохо воспринимаются юным зрителем, и делает совершенно справедливый вывод: действие в театре Петрушки играет большую роль, чем слово; ориентированная на фольклорные представления пьеса для детей должна быть построена на непосредственном действии, а не на рассуждениях⁴⁶. На ту же особенность театра Петрушки, роднящую его с детским театром, обязанным учитывать особенности восприятия ребенка, обращают внимание Агиенко и Поляков, размышляя о необходимости в представлении для маленького зрителя быстрой смены реплик, перевода текста на язык жестов⁴⁷. Попытки, сохранив специфику театра Петрушки, «встроить» в него идеологически нагруженное содержание, неизменно приводили к тому, что во всех этих пьесах от фольклорного образа оставалось только имя.

Принципиально иной подход к использованию традиционного персонажа продемонстрировала Н. Я. Симонович-Ефимова. Она попыталась сохранить его своеобразную «бессодержательность», оставив Петрушке право быть лишь напоминающей человека куклой. Первые кукольные представления Симонович-Ефимова начала показывать еще до революции, а после революции создала вместе с мужем передвижной (бродячий) кукольный театр, в котором наряду с «Петрушкой» были и другие спектакли⁴⁸. В 1925 г. она написала книгу «Записки петрушечника», в которой, помимо чрезвычайно интересных наблюдений о традиционном кукольном театре, поместила тексты своих пьес «Петрушка»

⁴⁵ Некрылова А. Ф., Гусев В. Е. Русский народный кукольный театр : учебное пособие. С. 23–25; Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. С. 80.

⁴⁶ Поспелова Н. Петрушка в детском саду. С. 13, 22.

⁴⁷ Агиенко А., Поляков А. Советский Петрушка. С. 50.

⁴⁸ Подробнее о Симонович-Ефимовой и ее театре см.: Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол; Некрылова А. Ф. Предисловие // Симонович-Ефимова Н. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. С. 5–32.

и «Большой Петрушка», снабдив их показательным комментарием: «Лишенными своего назначения (служить сопровождением действию), лишенными своей прелести — движений — помещены тут слова текстов, которые в наших кукольных комедиях имеют второстепенное значение. <...> Если вы, читатель, не собираетесь работать над кукольными комедиями, театром и над собой, пропустите эту главу: мы (куклы и я) не заслужили того недоумения, с которым будете скользить скупящими глазами по деловым строкам»⁴⁹.

Опубликованные Симонович-Ефимовой тексты очень просты, составлены из кратких диалогических реплик. В первой Петрушка пугается неожиданно появившегося Чучела, во второй обыгрывается традиционная для фольклорного театра тема лечения. Однако реплики снабжены подробными ремарками, в которых описываются движения и жесты куклы в каждый момент действия. Эти пояснения по объему гораздо пространнее, чем непосредственно тексты пьес. Из них складывается та акциональная партитура, которая создавала образ Петрушки. Перечислим наиболее характерные: закрывание головы обеими руками, чередующееся с быстрыми выглядываниями из-за руки, поклоны, почесывание, верчение, резкие падения, дрожание, удары, плевики, прыжки, движение по вертикали в противоположных направлениях — вниз, вверх (по контрасту), указывающие жесты левой рукой от себя, битье головой о ширму, резкий переход от подвижности к неподвижности, неестественные для человека движения — повисание на ширме головой вниз, поднимание ноги руками к голове и т. д. Акциональному ряду соответствует звуковой: громкие и резкие хлопки деревяшкой (деревянной головой), произнесение слов наподобие кудаханья, рычание, писк, свист, храп, визг. Акционально-звуковой ряд в этих представлениях, таким образом, действительно до некоторой степени перевешивает вербальный.

Симонович-Ефимова, делавшая представления с Петрушкой для детей, естественно, не использовала циничные и часто непристойные сцены, характерные для фольклорного театра, но сохранила его суть как театра «безыдейного», театра, где лежащие на поверхности смыслы не важны, театра, который не учит чему-либо, не объясняет, не воспитывает, а адресуется к неким фундаментальным человеческим чувствам, инстинктам. В частности, в «Петрушке» и «Большом Петрушке» она обращается к детским страхам, — страху перед неизвестным, непривычным, непонятным (в первом спектакле), страху перед болью, болезнью, врачом (во втором) — делая их смешными, т. е. нестрашными.

Итак, разнообразные опыты обращения к Петрушке в 1920–1930-е гг. оказались интересным экспериментом, ярко проявившим специфическую суть этой фольклорной куклы, сопротивляющейся любой дидактике и идеологии, отсылающей человека к его основополагающим эмоциям и с ними взаимодействующей.

⁴⁹ Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. С. 146.

Литература

- Агиенко А., Поляков А.* Советский Петрушка. М.: Работник просвещения, 1927.
- Артамонова О.* Петрушка — медвежий вожак // Артамонова О., Гауш Ю., Павловский Б. Петрушкин театр. Пьесы. М.; Л.: Гос. изд-во, 1929. С. 7–28.
- Блок А.* Кукольный театр Оболенской и Кандаурова. Из серии «Петрушка» — «Война королей» (рецензия для репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса) // Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М.; Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1962. С. 324–325.
- Богатырев П. Г.* Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин; Пг.: ОПОЯЗ, 1923.
- Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русская устная народная драма. М.: Изд-во АН СССР, 1959.
- Гауш Ю.* Именины Петрушки // Артамонова О., Васильева Е., Гауш Ю. Театр Петрушки. Пьесы. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. С. 63–86.
- Греф А. Э.* Голос куклы в традиционном театре куклы // Живая кукла. М.: РГГУ, 2009. С. 166–185.
- Греф А. Э., Слонимская Е. А.* Человек первичный. Петрушка как феномен примитивного сознания // Временник Зубовского института. Вып. 5: Петрушка круглый год. СПб.: РИИИ, 2010. С. 62–78.
- Ильина М. С.* А вот товарищ Петрушка! Образ Петрушки в советском агитационном театре // Живая кукла. М.: РГГУ, 2009. С. 186–203.
- Козинцев А. Г.* Фома и Ерёма; Макс и Мориц; Бивис и Батхед: Клоунские (шутовские, трикстерские) пары в трех культурах // Смех: истоки и функции. СПб.: Наука, 2002. С. 186–210.
- Козинцев А. Г.* Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007.
- Марков В., Надеждина Н.* Петрушечные представления. М.: Теакинопечатъ, 1928.
- Маршак С. Я.* Петрушка // Маршак С. Я. Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1968. С. 522–530.
- Маршак С. Я.* Петрушка-иностранец // Маршак С. Я. Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1968. С. 239–251.
- Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки: Происхождение образа. М.: Акад. исслед. культуры; СПб.: Традиция, 2005.
- Некрылова А. Ф.* Предисловие // Симонович-Ефимова Н. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. С. 5–2.
- Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л.: Искусство, 1984 (1-е изд.).
- Некрылова А. Ф.* Театр Петрушки // Традиционная культура. 2003. № 4. С. 26–47.
- Некрылова А. Ф.* Русский народный кукольный театр «Петрушка» в свете этнографии // Искусство театра вчера, сегодня, завтра. 2005. № 4. С. 105–121.

- Некрылова А. Ф., Гусев В. Е. Русский народный кукольный театр : учебное пособие. Л.: ЛГИТМиК, 1983.
- Оболенская [Ю. Л.], Кандауров [К. В.] Война королей. М.; Пг.: Театр. отд. Нар. ком. прос., 1918.
- Петрушка в лагерях. М.; Л.: Гос. изд-во. Отд. воен. лит-ры, 1930.
- Поспелова Н. Петрушка в детском саду. М.; Л.: Московский рабочий, 1927.
- Савушкина Н. И. Русский народный театр. М.: Наука, 1976.
- Симонович-Ефимова Н. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980.
- Слуцкий Ф., Биллер Ф. Деревенский Петрушка (Слуцкий Ф. Его устройство. Биллер Ф. Пьеса для него). М.: Долой неграмотность, 1926.
- Смирнова Н. И. Советский театр кукол. 1918–1932. М.: Изд-во АН СССР, 1963.
- Сорокина С. П. Петрушка в детском театре первого послереволюционного десятилетия (две пьесы С. Я. Маршака) // *Studia litterarum*. 2018. Т. 3. С. 254–277.
- Степанов В. Деревенский красный Петрушка. Методика и техника. М.: Долой неграмотность, 1926.
- Тарасов Г. Театр Петрушки. Л.: Облоно, 1936.
- Топоров В. Н. Заметки о растительном коде основного мифа (перец, петрушка и т. п.) // Балканский лингвистический сборник. М.: Наука, 1977. С. 196–207.
- Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927.
- Юдин Ю. И. Русская народная бытовая сказка // Юдин Ю. И. Дурак, шут, вор и черт (Исторические корни бытовой сказки). М.: Лабиринт, 2006. С. 208.