

ИНСТИТУТ ЭТНОЛОГИИ И АНТРОПОЛОГИИ
ИМ. Н.Н. МИКЛУХО-МАКЛАЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
ИМ. Г. ИБРАГИМОВА
АКАДЕМИИ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

ЗРЕЛИЩНЫЕ ИСКУССТВА: КОНТАКТЫ И КОНТЕКСТЫ

Казань
2020

УДК
ББК
3 89

*Печатается по решению Ученых советов
Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН
и Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан*

Ответственный редактор С.И. Рыжакова
Составление и редакция С.И. Рыжаковой и Р.Р. Султановой

Рецензенты:

Данченкова Наталия Юрьевна, кандидат искусствоведения (г. Москва);
Руденко Константин Александрович, доктор исторических наук (г. Казань).

3 89 Зрелищные искусства: контакты и контексты: Сборник статей и эссе / отв. ред. С.И. Рыжакова; сост. и ред. С.И. Рыжаковой и Р.Р. Султановой; Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. – Казань: ИЯЛИ, 2020. – 272 с.: ил. (Серия «Этнография, история и культура зрелищных искусств мира». Вып. 1).
ISBN 978-5-93091-

Очевидно, что наш мир, переживающий бум визуализации, одновременно становится все более «звучащим», «представляющим», «изображающим». Исследованием этого феномена занимается антропологическое направление performance studies. Речь идет, прежде всего, об «исполнительстве» в широком смысле слова. С одной стороны, это театр, музыка, танец, игра, спорт (нередко расширяющие свои границы, обретающие политическое, социальное измерения – флеш-мобы, театрализованные уличные акции). С другой стороны, это этикет, церемониал, ритуал, включающие в себя кинестетические особенности общения, публичное поведение людей, особенно в его символическом измерении, когда речь идет о коммуникативных, экспрессивных жестах.

Подготовленный по материалам секции «Этнография исполнительского искусства: общение и связи в мире музыки, танца, театра и игры» XIII Всероссийского Конгресса этнологов и антропологов (Казань, 2–6 июля 2019 г.) сборник статей раскрывает проблемы контактов и взаимосвязей в мире зрелищного искусства. Представленный широкий диапазон культур и обществ позволяет понять те социальные функции, которые играли и играют театр, музыка, танец в разных обстоятельствах и контекстах. Статьи дополнены иллюстративным материалом.

УДК
ББК

ISBN 978-5-93091-

© Институт этнологии и антропологии
им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, 2020
© Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2020
© Коллектив авторов, 2020

- Буклет «Новый театр». М.: «Союзрекламкультура», 1987.
- Культура Древней Индии. М.: Гл. ред. Восточной литературы изд. «Наука», 1975.
- Рыжакова С.И.* «Песни якшей» и игры людей: социальные и культурные особенности традиции якшагана // Этнографическое обозрение. 2016. № 6.
- Суворова А.А.* «Новая драма» Индии // Слепой век: Индийская драма XX века. М.: 1996. Сост. и коммент.
- Bharatendu Harishchandra Granthabali. 6 vol. Public recourse <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.464321> (Просмотрено 15 июня 2019).
- Booklet – Program of the play presented at Bhaarat Rang Mahotsav IV. Delhi, 2002.
- Hansen K.* Grounds for Play. The Nautanki Theatre of North India. Berkley – Los Angeeges – Oxford: University of California Press: 1991.
- Indian People’s Theatre Association [Электронный ресурс] – <http://www.mumbaitheatreguide.com/dramas/groups/ipta.asp#> (Просмотрено 15 июня 2019).
- Vaid. K.B. Bhūkh Āg Hai. Delhi: Rajpal & Sons (Rajpal Publishing), 2014.
- УДК 792.9

СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР ПЕТРУШКИ: ИСПОЛНИТЕЛИ И ЗРИТЕЛИ. СОЦИАЛЬНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ И ЭСТЕТИКА ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Ковычева Елена Ивановна

Удмуртский государственный университет

(г. Ижевск, Удмуртская Республика)

el_kovich@mail.ru

В статье анализируется история театра Петрушки в России и его современное положение. Для понимания отношений между исполнителями и зрителями автор рассматривает историческое развитие функции куклы и эстетику представлений в традиционном и индивидуальном профессиональном театре. Возникновение театрального передвижного искусства, опыты ретроспективного направления в официальном театре кукол, возрождение фольклорными коллективами традиционного пласта культуры, развитие туризма вызвало к жизни исчезнувший к середине XX в. театр Петрушки. Автор исследует функции, художественное решение, отношение к традициям современных кукольных театров России.

Ключевые слова: уличная комедия, Петрушка, скоморохи, традиционный театр кукол, профессиональный театр кукол России, Н.Я. Симонович-Ефимова, И.С. Ефимов, современный театр Петрушки, современное фольклорное движение.

**Performers and Viewers of Modern Petrushka Theatre.
Its social and cultural functions and performance aesthetics**

Elena I. Kovycheva

Petrushka Theatre is one of the valuable cultural assets of Russia along with traditional art of singing, dancing or applied and decorative art. For several of reasons the folkloric way of street comedy shows was lost in the Soviet period. The character of crowd favorite was made suitable for the professional theatre tasks: agitation, expression of individual creative or governmental tasks. Appealing to the history of our country gives understanding why Petrushka in its new capacity became insufficiently viable. To understand relationships between performers and viewers the author suggested that historical development of puppet and performance aesthetics in traditional and professional puppet theatres (the Efimovs). The emergence of the theateral itineration, experience of retrospective movement in professional puppet theatre, revival of traditional cultural layer by folklore ensembles and tourism development recovered the Petrushka theatre that had disappeared in the twentieth century. Following practices of different puppet theatres, including Internet resources, the author analyzed its functions, artistic solutions, and respect to traditions. The author places particular emphasis on the quite the famous theatre – Papyemashenniky (V.Mizenin, Saint-Petersburg) and Vysoky Bereg, the center for tourism and handicrafts (V. Makarov, Sarapul District, Udmurt Republic).

Keywords: street show with Petrushka, skomorokhs, traditional puppet theatre, Russian professional puppet theatre, N.Ya. Simonovich-Efimova, I.S. Efimov, modern Petrushka theatre, modern folklore movement.

Уличная комедия с Петрушкой – такое же достояние русского народа, как фольклорно-песенное творчество, народные ремесла, рукотворные костюмы, деревянное зодчество. Петрушка – любимый герой традиционного театра России, кажется, был вечно и будет всегда. Но были в истории Петрушки кроме времени всенародной любви периоды упадка, забвения, успешных и не очень убедительных попыток адаптации к современности. В наши дни можно увидеть Петрушку на праздниках народного творчества, фестивалях уличных кукольных театров, на сцене камерных театров, на образовательных мероприятиях, в программах туристических маршрутов и др. При этом выступления длинноносого героя не всегда отличаются вкусом, знанием традиций, специальным, а не общепринятым артистизмом, позволяющим не только повторять заученные фольклорные тексты, но и импровизировать, делать зрителей не пассивными наблюдателями, а полноценными участниками представлений. Исследуя тему взаимодействия исполнителей и зрительской

аудитории в разных представлениях с Петрушкой, в традиционной комедии, советском кукольном театре, современных выступлениях, мы попробуем определить причины успешности и неудач современных петрушечников, их зависимость от понимания функционального назначения и эстетического совершенства показов, от мастерства изготовления кукол и ширмы, владения приемами оживления перчаточной куклы и создания комедийного образа с помощью поведения, разговора, общения с партнерами и зрителями.

Народный кукольник делал Петрушку сам, копируя кукол старших коллег по ремеслу. От них он узнавал текст комедии и осваивал движения. Имя Петрушки в России стало нарицательным при обозначении всех ручных кукол, которые состоят из головы и рук, изготовлявшихся в то время из дерева. В голове петрушек имеется отверстие, в которое вставляется указательный палец кукольника. Туловище – просторная одежда героя, поэтому кукол еще называют перчаточными. В рукава проходили большой и средний палец кукольника. Устройство ног не обязательно, но у некоторых кукол они имеются. Пришитые к переднему краю одежды, ноги эти только и могли, что перекидываться через край ширмы, в тот момент, когда герой изображался сидящим на ней. У стоящих кукол ноги не видны. Водят перчаточных кукол снизу (поэтому у них есть еще одно название – верховые), показывая из-за ширмы на три четверти их роста. Одновременно кукольник мог играть двумя куклами, надев их на обе руки.

Как образец рассмотрим Петрушку И.А. Зайцева [Зайцев 1933], хранящегося в музее театра им. С.В. Образцова. Герой одет в ярко-красную, широкую рубаху и высокий оранжевый колпачок, заканчивающийся кисточкой из толстых ниток. Главное в кукле – голова. Взгляд сразу «охватывает» среднюю линию лица, чуть скошенный лоб с выпуклыми надбровными дугами, огромное, наподобие птичьего клюва, нос, приоткрытый в белозубой улыбке рот и выдающийся вперед, рубленный по формам подбородок. Благодаря пластике объемов хорошо читаются линии щеки и нижней челюсти, подводящие к крупно вылепленному уху. Глаза с золотисто-коричневыми радужными дисками и большими поблескивающими зрачками обведены черной краской, красивой линией выведены полукруглые брови. Губы яркие как рубашка, их цвет усиливается белым цветом зубов и поддерживается почти свекольным румянцем на щеках, подчеркивая озорной, веселый и актив-

ный характер Петрушки. Яркая одежда, высокий колпак, длинный нос и горб, дубинка в руках, которые роднят Петрушку с комическими кукольными персонажами Италии (Пульчинелла), Франции (Полишинель), Англии (Панч), Турции (Карагез), были заметны издали также как его пронзительный голос, создававшийся при помощи «пищика», приспособления из двух пластинок и тесьмы на корне языка кукольника.

Первым свидетельством существования кукольного театра на Руси было сообщение и рисунок в дневнике секретаря Голштинского посольства Адама Олеария [Олеарий 1870], путешествовавшего по Московии в 30-х гг. XVII в. Изображена ватага скоморохов во главе с кукольником, который показывает героя в высоком колпаке и лошадь над «ширмой-юбкой», полотнищем, обвязанным вокруг тела и поднятым над головой. Поэтому исследователи увидели в скоморохе предшественника исполнителей комедии с Петрушкой, хотя доказать это не представляется возможным.

Восемнадцатое столетие сведений о популярном кукольном театре не сохранило. С развитием городских площадных гуляний и ярмарок выступления бродячих кукольников стали более частыми. Начиная с 40-х гг. XIX в. Петрушка не раз попадал в произведения художников и писателей демократического направления, поскольку казался им выразителем социального протеста народа. В конце столетия с ростом интереса к фольклору Петрушка привлек внимание ученых. Его изучали Д.А. Ровинский, А. Алферов, В.Н. Перетц. На них опирались советские исследователи И.П. Еремин и О.В. Цехновицер, П.Г. Богатырев, Н.И. Смирнова, В.Е. Гусев, А.Ф. Некрылова, И.Н. Соломоник. Народный театр многофункционален, такой вывод сделал П.Г. Богатырев, назвав эстетическую, религиозную, социальную, национальную и этическую функции, но заметил, что эстетическая функция не всегда доминирует над остальными [Богатырев 1928: 13]. Для деревенских зрителей, обладавших анимистическим сознанием, кукольная комедия сохраняла связь с магией. Куклы, показываемые скрытым за ширмой кукольником, мыслились существами сверхъестественными, поскольку действовали самостоятельно. Кукольники и сами относились к своим кормильцам удивительно трепетно, верили в их способность влиять на благополучие людей. Устойчивые черты сюжета комедии, действий и внешнего облика персонажей объясняются смыслом традиционной смеховой культуры. Народный

смех объединял, освобождал от страха, делал людей сильнее духом, связывался с самым отрадным: праздниками, свадьбами, рождением детей, домашних животных, молодых зеленых побегов.

Исследователи уличного представления XIX в. причиной его популярности называли эстетические достоинства: сценичность, эмоциональную заразительность, а также социально-критическую направленность. В древности осмеянию подвергались не только враждебные силы природы, но и люди, их пороки и слабости. В кукольных представлениях были фигуры, символизировавшие обжорство, лень, жадность, трусость. А.П. Кулиш сделал вывод, что Петрушка и другие герои уличных комедий – абстрактный масочный тип. Наполнение образа жизненными и социальными чертами шло не на ширме, а в сознании зрителей [Кулиш 1979]. Постепенно кукольник наделял героев злободневными, узнаваемыми чертами. Петрушка предстал то щеголем-приказчиком, то незадачливым рекрутом, то вчерашним крестьянином, перенимающим городские манеры. В традиционной одежде появлялись узнаваемые детали – щегольские сапожки с заправленными в них плисовыми штанами. В сюжет вплетались характерные действия и выражения. Для разработки обладающего характером кукольного образа важна не только внешность, но и игра куклы: ее жесты, их согласованность с речью. Сравнив ранние и поздние описания петрушечных представлений, А.Ф. Некрылова полагает, что первоначально они «включали гораздо большее количество сцен-пантомим, чем сцен-диалогов. По мере того, как Петрушка становился единовластным героем комедии, пантомимические эпизоды вытеснялись, а разговорные выстраивались в некий сюжет и наполнялись движением» [Некрылова 1984: 89]. В большинстве известных текстов комедии, записанных в конце XIX в., Петрушка предстал разговорчивым малым. Пронзительный голос озорника, достигавшийся применением пищика, прекрасно сочетался с его неугомонным нравом. Энергичный крючконосый зубоскал в полыхающей алым огоньком рубаше, с торчащей как перышки на голове задиристого петушка кисточкой, мгновенно выскакивал поверх ширмы, бегал, хохоча. Сев на грядку, расхваливал себя, не стеснясь; потом «суетился» возле невесты и лошади, на секунду останавливался, чтобы передохнуть или спеть песенку, и затевал диалог, который переходил в бурные действия, заканчивающиеся плачевно для партнера. Собака (варианты: Черт, Чудовище-Глотало, Баран)

уносила Петрушку за ширму, оттуда он жалобно верещал слова прощания: «Мое почтение! До следующего представления!». Но через пару минут озорник снова «оживал» и вертелся на грядке, что внушало мысль о его бессмертии, хотя мифология смерти как возрождения была уже давно забыта. Вере зрителей в самостоятельную жизнь куклы помогало вовлечение их в игру. Провоцировался и поддерживался импровизированный разговор Петрушки на злобу дня со специально подготовленным человеком: сопровождавшим кукольника шарманщиком или нанятым «понукалой». Близость зрителей и куклы при способе показа кукол над ширмой увеличивала возможность их контакта.

В начале XX в. петрушечники начали исчезать. Городовые и дворники гоняли их из городских дворов и дачных поселков. Комедию перестали играть на ярмарках. Из дыры в полотняной стене герой созывал зрителей своим звонким пищиком на выступления выкупленных у иностранцев марионеток и механических кукол, приносящих намного больше дохода. Публика, обремененная проблемами трудного времени, спешила мимо, считая остроты недавнего любимца опасными. Только детвора встречала Петрушку неизменным восторгом. Актер советского театра кукол Е.В. Сперанский написал воспоминания о детских впечатлениях от выступлений кукольника, над выгоревшей ширмой которого буйствовал «зубоскал-крючконос» в красной рубахе и колпаке [Сперанский 1971]. Повзрослев, он встретил в театре Московского отдела народного образования постаревшего петрушечника. Это был И.А. Зайцев, единственный народный кукольник, признанный в советское время и приглашенный в театр С.В. Образцова. Сергей Владимирович в начале карьеры провалился перед артистической публикой с реконструкцией петрушечного представления [Образцов 1981], поэтому ценил мастерство И.А. Зайцева. Репертуар и манера игры Ивана Афиногеновича оставались неизменными, не в пример тем петрушечникам, которые в начале XX столетия оказались вхожи в богатые дома. Выступая в барских гостиных, они лишали Петрушку сочного языка и привычного поведения. В неузнаваемом виде комедия печаталась в большинстве брошюр, предназначенных для детского развлечения.

Последним народным кукольникам посвятила главу в книге «Записки петрушечника» художница Н.Я. Симонович-Ефимова (1877–1948), стоявшая вместе с мужем, скульптором и рисовальщиком

И.С. Ефимовым (1878–1958) у истоков отечественного профессионального театра кукол, написав: «эти люди – крепкие, необходимые звенья истории. Они – и библиотека, и музей, и театр, и хранители законов и знаний древнего кукольного искусства» [Симонович-Ефимова 1980: 29]. Будущая кукольница познакомилась с народной комедией в детстве на петербургских гуляниях. В многодетной семье интеллигентов-народников возникали театральные импровизации на эти темы. Старшая сестра Маша (модель «Девушки, освещенной солнцем» В.А. Серова) прислала из Парижа кукол-гиньолей, которыми девочка-гимназистка впервые сыграла в сельской школе разученную по лубочному изданию историю о том, как Петрушка покупал лошадь у Цыгана, а затем убивал Капрала, Лекаря, Городового. Блестящие глаза и смех деревенских детей убеждали ее в силе петрушек и подталкивали к самостоятельным импровизациям на тему драк и лекарей. Мама, прогрессивный педагог, не приветствовала увлечения дочери. Шутки уличных комедиантов казались ей вульгарными, поведение Петрушки хулиганским, текст бессодержательным.

В 1916 г., уже известной художницей Н.Я. Симонович-Ефимова вернулась к куклам своего детства. Она высоко отозвалась о выразительной внешности площадного героя и сценических достоинствах текста комедии, где каждая реплика была отточена многолетними повторами, возникла из внутренней необходимости буффонного поведения персонажей. Влюбилась Нина Яковлевна и в остроумие конструкции перчаточных кукол. Получавшие движение от руки кукловода, засунутой в тельце-одежду, они были чутки к малейшему движению пальцев. Поэтому диапазон жестов, заключавшихся у Петрушки в основном в битье палкой, мог быть заметно расширен. Народные петрушечники эксплуатировали только комические качества и низменные поступки героя (избиение и убийство партнеров, откровенные действия с невестой), поэтому выступали чаще перед взрослой публикой, неприличные сцены игрались за отдельную плату. Представители творческой интеллигенции, увлекавшиеся верховыми куклами (например, Жорж Санд и ее сын Морис), тоже замечали лишь их пародийные способности. Нина Яковлевна решила разрушить представление о петрушках, как о комедийных персонажах, и начала искать для них иной репертуар. Стихотворная пьеса «Больной Петрушка» писалась исключительно для демонстрации диапазона жестов перчаточной куклы, сопровождавших

реплики в сюжете лечения героя. Во время первой мировой войны в деревню вернулось много покалеченных солдат, тема получила злободневное звучание, что вызвало живой отклик зрителей.

Ефимовы изучали опыт последних народных кукольников, секреты их кукловодческого мастерства, особенности мировосприятия народной аудитории. Они отказались от имитации традиционного представления, но лучшие его качества были учтены. Программы театра Ефимовых состояли из маленьких постановок, объединенных конферансом кукол-солистов, подобно уличной комедии, состоящей из набора отдельных взаимозаменяемых сенок. Легкая раскладная ширма позволяла охватывать зрелищем большое количество народа. В годы послереволюционной разрухи эта деятельность давала и материальную поддержку. В нее включились многие профессионалы, хотя продолжали выступать с мелкобуржуазным репертуаром. Ефимовы впервые поставили на кукольной сцене классику – басни И.А. Крылова, постановки по мотивам произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина, Г.Х. Андерсена, Д. Боккаччо, что возвеличивало петрушек, как актеров, обладающих возможностями драматической и трагедийной игры.

Чтобы развеселить публику, захватить ее демонстрацией возможностей кукол, дать привыкнуть к их размерам в начале программы исполнялась пьеса собственного сочинения «Веселый Петрушка». Пищик использовался только перед началом спектакля для привлечения внимания. Ефимовы отказались от создания с его помощью пронзительного, но не вполне разборчивого голоса носатого героя. Он мыслился современным персонажем, вступающим в активное общение с детьми. Текст пьесы, где каждое слово было связано с жестами и направлено на выявление увлекательности поведения Петрушки, способствовал созданию узнаваемого характера веселого непоседы. Выразительные жесты и речь дополняли друг друга при выступлении маленьких кукол в больших залах и на многолюдных площадях.

Зрителей не смущала необычная внешность кукольного персонажа, которая выводила его за рамки повседневности. Нина Яковлевна считала родиной петрушек Восток, где кукольный театр имел богатую историю. Она следовала восточному типуажу: черные глаза и брови, продолжающиеся черной полосой по гребню носа, для лучшего его видения. Говорил Петрушка высоким голосом кукльницы, бас мог бы сделать его страшным. Сдавленная с боков

уродливая голова с длинным носом и выступающим подбородком, фиксировала повороты героя в пространстве. Горб создавал выразительный профиль со спины и помогал маскировать руку. Петрушка Ефимовых отличался от традиционной куклы конструкцией. Внутри костюма были нашиты подкладки, для передачи реальных форм тела. Руки, удлинённые трубками, свободно и естественно жестикулировали. Крепкие ноги получили управление, могли стоять и энергично двигаться. Голень была выполнена из твердого материала, бедро из ремня, ремни в области таза были пришиты к твердой пластинке, чтобы ноги не поворачивались вперед пятками.

Сценическое поведение героя было психологически разнообразным. Петрушка радовался большому количеству зрителей, но тут же делал вид, что пугается. Дети неудержимо хохотали над его шутивным «кудахтаньем»: «Ой, боюсь, боюсь!». Контакт ребятшек с озорником был обеспечен. Он указывал на сидящих в зале старых знакомых. Незнакомцам же дружелюбно протягивал руку. С гордостью представлялся взрослым, встав в героической позе прямо поверх кровати: «Я – старинный русский Петрушка!». Затем следовала преглупая, но бесконечно смешная канитель с поиском не дающих ему уснуть невидимых блох. Он чесался и вытряхивал лоскутное одеяло прямо на зрителей. Нетрудно представить, какой переполох воцарялся в первых рядах! Петрушка пугался облику Негра, который приносил огромный ящик, но успокаивался, решив, это – подарок от зрителей. С любопытством начинал изучать его, даже принохиваясь. Шла кутерьма с выскакивающим из ящика Чучелом. Петрушка заталкивал его обратно, торжествовал, прищемив хвост, наконец, оказывался на неожиданном госте верхом. Испуг пересиливал, и длинноносый вояка бросался под кровать и притворялся мертвым, но совершенно в духе народной комедии, «оживал» и пел дразнящую песенку.

Петрушка у Ефимовых также исполнял роль конферансье. Шутки и комментарии «Хозяина Кукольного Театра» (как называла его Нина Яковлевна) связывали сценки в общую программу, что очень подходило к бодрому характеру героя. Способность к импровизации позволяла Петрушке стать другом детей, личностью, главным субъектом представления. Ефимовы сами относились к куклам как к живым существам, они были членами их семьи, участвовали в праздниках. В таком отношении к кукле кроется не мистицизм, не

пережитки анимистического сознания, а вера в нее как в произведение искусства, оживающее вследствие неразрывной связи с гением и вдохновением создавшего и оживившего его человека.

Начинающие советские кукольники не разделяли с Ефимовыми взглядов на задачи нового вида искусства. Во время гражданской войны и военного коммунизма получил развитие псевдонародный агитационно-сатирический театр. Образ Петрушки эксплуатировался в примитивных пьесах-плакатах. Заводила и весельчак сменил колпак на буденовку красноармейца, кожаную фуражку комиссара и, выкрикивая лозунги-однодневки, уничтожал «врагов народа». К концу двадцатых годов кроме буржуев и белогвардейцев таковыми стали священники и зажиточные крестьяне. До середины 1930-х г. агитационный театр, исчерпав свои возможности, продолжал претендовать на прежнюю роль, вел борьбу с пришедшими на смену формами кукольной драматургии. Н.Я. Симонович-Ефимова не могла выразить протест против пьес, в которых грубо, с нарушением традиций использовался образ Петрушки. Но она не раз высказывалась об отрицательном отношении к скульптуре кукол агитационных представлений, с чертами, воспринимающимися как физические уродства. Человек высокой культуры, болезненно восприимчивый проявления безвкусицы и безнравственности, она внушала коллегам, что юмор должен быть добрым.

Имя Петрушки получило большинство кукольных театров страны: «Красноармейский Петрушка», «Санпросвет-Петрушка», «Красный Петрушка», «Кооперативный Петрушка». Его веселая улыбка была присвоена всем положительным героям постановок. Отрицательные персонажи имели другую, но столь же ярко выраженную, застывшую на лицах кукол мимику. Использование таких кукол в сатирических представлениях было оправдано. Но кукольники продолжали применять их при постановках бытовых пьес, более того, стремясь к выразительности персонажей, увеличивали головы кукол, превращая их в маски. Оживлению большеголовых кукол советских театров мало помогали механические приспособления, при помощи которых преодолевалась статичность кукольного лица. «Веселый нрав» героя народной уличной комедии, запечатленный на его лице, не предполагал серьезности его поведения и глубины переживаний. Петрушка появлялся над грядкой бродячего кукольника на короткие мгновения, сила его жизненности была в непрерывном движении. Нина Яковлевна доказывала

коллегам, что увеличение головы ручной куклы за счет размеров тела неоправданно, поскольку убедительный рисунок поведения создает именно тело.

А.П. Кулиш заметил: «проблема создания художественного образа героя с жизненным характером возникла в советском театре кукол, когда создатели агитационных постановок поняли, что Петрушка не может взять на себя роль положительной узнаваемой личности» [Кулиш 1979]. При попытке придать герою традиционной комедии черты социальной определенности разрушалась функция абстрактной маски. Ниспровергатель нравственных устоев не мог стать агитатором-пролетарием. Заслугой агитационного театра исследователь считает появление социальных масок. Справедлив его вывод: обращение к злободневному материалу выявило потребность изменения эстетической функции театральной куклы, наметило направление ее развития от абстрактной маски через маску социальную – к характеру.

Н.Я. Симонович-Ефимова неутомимо доказывала коллегам, что кукла имеет основания стать типажом, «экстрактом характера». У кукол в этом даже есть преимущества перед живыми актерами, которым трудно преодолеть свою индивидуальность. Нина Яковлевна говорила в 1940 г., что образ Петрушки должен быть сохранен, надо только давать ему не чуждые роли. Она видела в Петрушке не масочный тип, а современного героя с реальным характером «застрельщика-обывателя, гуманного «старателя», но с оттенком иронии, с оттенком задорной этакой машинки внутри» [Симонович-Ефимова 1982: 285]. Она напоминала об ответственности автора текста и актера-кукольника, которые должны писать и играть «с Петрушкой на руке». Традиционные черты облика Петрушки остались знаками узнаваемости и исторической памяти. Они помогали Петрушке в игре, были олицетворением театральной мудрости: «минимум затрат – максимум эффекта». К концу 1930-х гг. начинается вопрос об уместности его образа в репертуаре советских кукольных театров. Тяготение к многоактным пьесам исключало участие в них такой схематичной фигуры. Петрушка еще появится во время Великой Отечественной войны в выступлениях фронтовых агитбригад и исчезнет с ширм наших театров, продолжая дарить свою улыбку лишь посетителям музеев театральных кукол.

Только в 1990-е гг. у кукольников появляется желание вернуться к театру малых форм. Артисты из Тюмени И. и С. Кузины начали

успешно выступать с Петрушкой на фестивалях уличных театров в Европе [Кузин 1991]. Интерес к историческому представлению стал наиболее устойчивым в первые десятилетия XXI в. Обязательной частью ежегодного Международного фестиваля кукольных театров «Кукарт» в Санкт-Петербурге являются выступления уличных театров разных стран – программа «Петрушка на Невском». В разное время в ней выступали профессиональные коллективы, которые избрали путь возрождения традиционного театра кукол: «Бродячий вертеп» (А. Греф, Москва), «Тут и там» (А. Архипов, Мытищи), Петрушка Вятский (Кировский театр кукол), «Папьемашенники» (В. Мизенин, Санкт-Петербург) и др. Если большинство из названных театров работают как стационарные и видят Петрушку только частью своего обширного репертуара, то Всеволод Мизенин – это бродячий петрушечник, тип настоящего, а не актерски сыгранного скомороха, удел которого работать на разных площадках, по приглашению детских и взрослых коллективов, учреждений культуры и образования, организаторов фестивалей и праздников. Этот исполнитель впервые начиная с 2005 г. возродил тот тип представлений, который бытовал в традиционной праздничной культуре, чему способствовал расцвет фольклорного движения в России.

Вопрос коммуникации Петрушки со зрителями очень волнует В. Мизенина. В 2016 г. в докладе на Всероссийской научно-практической конференции «Народная кукла в социокультурных практиках прошлого и настоящего» в составе форума «Русские сезоны» в Томске [Мизенин 2016] он сказал, что главным в уличном представлении считает соблюдение традиций. Поэтому артист отрицает текст с длинными монологами и диалогами, чему не способствует обязательное применение пищика. Он показывает Петрушку в соответствии с карнавальной традицией, как классического шутовского героя, нарушителя спокойствия, отрицательного героя. Автор объяснил, почему Петрушка так нравится детям. Он сам ребенок, поступает спонтанно, но искренне, в своих сиюминутных интересах, не учитывая правила приличий, как большинство любимых детских литературных героев – Карлсон, Пеппи Длинный чулок. Поведение Петрушки заразительно не только для детей, но и для взрослых, самого исполнителя, который, по признанию, все больше становится похож на своего героя – раскованный, озорной, лишенный стеснения, открытый к диалогу, постоянному взаимодействию, игре со зрителем.

Артист убежден, уличный театр – особый вид театра, где контакт со зрителем обязателен, публика, внимание которой еще не завоевано, всегда вольна уйти. Роль самого артиста не менее велика в коммуникации, чем роль куклы. Петрушечник готовит, «разогревает» публику еще до появления любимца на ширме. Он одет в народный костюм с забавными элементами: широченные штаны, неуместный на косоворотке галстук, картуз, который актер часто поворачивает назад козырьком. Высокий, чернобородый, с выразительным профилем, артист активен как ртуть, постоянно двигается, дополняя жестами быстрые энергичные реплики. Его шутки никогда не переходят границы дозволенного, это смешно, но не пошло. Затеваются игровые действия – перебрасывание мячами, хлопки, растирание глаз – чтобы лучше видеть, ушей – чтобы лучше слышать, живота – чтобы смеяться до колик. Публика охотно вступает в игру, идет потешное перебрасывание в зал мячика, потом в ход идет обувь и головные уборы расшалившихся, подбегающих к артисту детей, переворачивание самых активных, принявших правила шутилой борьбы, вверх ногами. Обмен репликами – это тоже сплошная импровизация, порождающая неожиданные даже для самого актера действия. Маленькие дети признают в озорном петрушечнике своего, безоговорочно доверяют ему, подбегают с просьбой вытереть нос. Актер разыгрывает мини-спектакль, позволяет малышу «высморгаться» в подол своей широкой рубахи, кукольный Петрушка в ответ громко фырчит в кепку мальчишки. Публика оглушительно смеется, настроение на высоте, правила приличного поведения забыты.

Появляется долгожданный Петрушка. Сначала слышится его пронзительный, через пищик, голос. Артисту не просто говорить, меняя темп и интонацию, сначала за куклу, затем, перебросив пищик за щеку, за себя, за партнеров плутишки. Тут нужны месяцы тренировок. Внешность кукольного героя подчеркивает, что он гротескный персонаж – выкаченные из орбит круглые белесые глаза, огромный красный нос. Петрушка в постоянном движении. Его природа – импульс, эмоция, а не благоразумное поведение. Он может себе позволить провокации, вызывающие у зрителей бурный прилив радости, спонтанный страх, ужас, удивление. Постоянно разрушается барьер между зрителем и куклой-актером, поведение героя освобождает публику от норм, зажатости. Бурно реагируют дети, потом раскрепощаются и взрослые. Петрушка, по мнению Всеволо-

да – классический дурак, но именно к такому испытывают жгучий интерес, сочувствуют его провалам и катастрофам, например, потере ноги, поиск которой превращается в целое приключение. Долгая борьба с драконом (он сегодня более понятен детям), где плутишка – почти пародия на мифического змеборца, наполнена разнообразными действиями, от чисто физического устрашающего шумного хлопанья драконом пастью, до защемления под громкие возгласы всей фигуры Петрушки, его головы, колпачка, затем, постепенно освобождения в момент многократного зевания под пение колыбельной. Кукольник не так часто скрывается за ширмой, постоянно перебрасывается с кукольным героем репликами, с громким стуком фехтует дубинками. Человек двигается также активно, как и кукла, находится с нею в постоянном разговоре и взаимодействии.

Совсем недавно, в июне 2019 г. на фестивале «Бирюзовая Каптунь» под Барнаулом В. Мизенин прочитал лекцию [Мизенин 2019], целью которой было донести законы существования Петрушки до участников фольклорных коллективов, большинство из которых включают петрушечную комедию в свои программы. Научную информацию, основанную на трудах ученых, знатоков смеховой и площадной культуры, коллективной психологии (М.М. Бахтина, А.Ф. Некрыловой, К. Юнга) лектор преподнес в скomorошьем стиле. Шутливый тон, постоянное перебрасывание репликами со зрителем, перевоплощение в образы, иллюстрирующие положения доклада, пародийные движения и реплики от их лица, мгновенная реакция на поведение детей, присутствующих на лекции и не теряющих интереса из-за активности своих хохочущих и разговаривающих с «лектором» родителей. Основные идеи В. Мизенина подтверждают, архетип трикстера, кукольного, но бесконечно смелого и живого нарушителя спокойствия не устарел. Существование, пусть на момент праздника, карнавального типа поведения, заставляющего почувствовать себя частью народного коллектива, которому не страшен гневный окрик начальства, водометы закованных в броню представителей силовых структур, может повлиять на образ жизни современников, противостоять двуличности навязанных нам нормативов поведения, расчетливости деловых отношений, неизбежному отчуждению между поколениями.

В Удмуртии есть последователь В. Мизенина, редкий тип клубного работника, балалаечник, частушечник, организатор игр и хороводов, сотрудник Центра культуры и туризма «Высокий берег»

Владимир Макаров. Его выступления украшают масленичные гуляния в с. Сигаево, пригороде старинного купеческого города Сарапула, ему не раз аплодировали жители столицы Удмуртии, радовались дети, туристы, в том числе иностранные. Петрушку, других каноничных участников комедии артист сделал сам, используя доступную технику «папье-маше», освоил пищик, сюжет строит, используя публикации аутентичных текстов. С опытом в представлении появляется все больше импровизационных моментов: Цыган мурлычет романс из «Бесприданницы» – «мохнатый шмель, на душистый хмель...», укрощение Дракона-Змеи больше похоже на цирковой номер с погружением головы Петрушки в разинутую пасть хищника, победителем озорника становится совсем безобидная на вид, как из «Детского мира» плюшевая собачка.

Таким образом, Петрушка и порождаемый его представлениями стиль поведения артистов и зрителей, стремящийся к открытости, раскованности, активному взаимодействию, доброжелательности – следствие тщательного изучения актером традиционного театра и площадной культуры, овладения инструментарием петрушечника: куклами, пищиком, свободой разговора и игры, что позволяет импровизировать, подстраиваться под настроение и культурный уровень каждый раз новой зрительской аудитории. Это тип артистизма, приближающийся к стилю жизни в постоянном движении, переездах, отказе от материального достатка и видимых признаков благополучия в пользу общения, умения найти контакт с людьми через шутку, непринужденный разговор, готовность помочь, поделиться последним куском хлеба. Такие люди редкость в наши дни, они разрушают навязываемые нормы поведения, напоминают о роли смеховой карнавальской культуры, помогают поверить в гармонию коллективного существования, в силу традиций народной жизни.

Опыт первых культурных «петрушечников» И.С. и Н.Я. Ефимовых тоже может быть полезен. Стремление перейти от маски-архетипа к узнаваемому характеру заводилы, весельчака, неутомимого затейника ведется через интересное, психологически точное поведение куклы, говорящийся от ее имени текст, имеющий злободневные, интересные сегодняшней публике подтексты. Эти умения – результат постоянной работы над собой артиста-кукольника, овладения специальными навыками игры, глубокого знания научной литературы, наблюдения за аудиторией, понимания ее потребностей.

ЛИТЕРАТУРА

- Алферов А.* Петрушка и его предки // Русские ведомости, 1894. № 84.
- Богатырев П.Г.* Народный театр. Берлин-Петербург, 1923.
- Гусев В.Е.* От обряда к народному театру // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
- Зайцев И.А.* Автобиография. 1933 // Что же такое театр кукол. М., 1990.
- Кузин С.* Пульчинелла, Петрушка и Панч, или размышления петрушечника, побывавшего на неаполитанском фестивале уличных театров кукол // Кукарт. 1991. № 2.
- Кулиш А.П.* Эстетические функции театральной куклы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л. 1979.
- Мизенин В.* Особенности коммуникации Петрушки со зрителями. Доклад на Всероссийской научно-практической конференции «Народная кукла в социокультурных практиках прошлого и настоящего». [видеозапись, электронный ресурс] Томск. 2016. https://www.youtube.com/watch?v=5r_N_V8ZZx8 (дата обращения 20.06.2019).
- Мизенин В.* Петрушка – изгой или герой [видеозапись, электронный ресурс], фестиваль «Бирюзовая Катунь», Алтай, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=YA_ADlss_sU&feature=youtu.be (дата обращения 20.06.2019).
- Некрылова А.Ф., Гусев В.Е.* Русский народный кукольный театр. Л., 1983.
- Некрылова А.Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., 1988.
- Некрылова А.Ф.* Традиционная архитектоника народной уличной комедии // Международный симпозиум историков и теоретиков театр кукол. М., 1984.
- Образцов С.В.* Моя профессия. М., 1981.
- Олеарий А.* Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. М., 1870.
- Перетц В.Н.* Кукольный театр на Руси. СПб., 1885. Репринтное издание. М., 1991.
- Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. СПб., 1881.
- Симонович-Ефимова Н.Я.* Записки петрушечника. М.: ГИЗ, 1925. Издание второе: Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980. С. 113.
- Симонович-Ефимова Н.Я.* Образ Петрушки. 1941 // Записки художника. М.: Советский художник, 1982.
- Смирнова Н.И.* И... оживают куклы. М., 1982.
- Соломоник И.Н.* Традиции перчаточной куклы на востоке и в России // Что же такое театр кукол? М., 1990.
- Сперанский Е.В.* Повесть о странном жанре. М., 1971.
- Цехновицер О., Еремин И.* Театр Петрушки. М.-Л., 1927.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Кукла Петрушка И.А. Зайцева. Дерево, текстиль. Кон. XIX в. Музей Государственного академического театра кукол С.В. Образцова. Фото В.В. Ковычева.
2. Современный уличный театр кукол «Папьемашенники» В. Мизенина. Санкт-Петербург.
3. Скоморохи на Руси. Гравюра из дневника путешественника, секретаря голштинского посольства Адама Олеария. 1630-е годы.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алиева Кюбра Мухтар кызы, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусства, заведующий отделом «Искусства и Архитектуры Кавказской Албании» в Институте Архитектуры и Искусства НАН Азербайджана. Область научных интересов: декоративно-прикладное искусство Азербайджана, изучение истории древнего средневекового и современного искусства на основе археологических раскопок, изучение искусства, этнографии и религии азербайджанцев и других этносов на территории Азербайджана. Она также является организатором многих выставок прикладников, художников Азербайджана и участвует в подготовке каталогов их произведений.

Антонова Диана Александровна, научный сотрудник БУК УР «Национальный музей Удмуртской Республики имени Кузубая Герда». Область научных интересов: этнохореология, удмуртский фольклор, музыкальное искусство финно-угорских народов.

Белая Евгения Григорьевна, кандидат исторических наук, доцент ДВФУ, старший научный сотрудник ИИАЭ ДВО РАН. Область научных интересов: формы социальной организации Китая, полевые исследования повседневной жизни городской и сельской китайской семьи, исследование современной и традиционной культуры, повседневной жизни, сохранение и передача нанайской культуры в селах Хабаровского края.

Гумба Асида Зурабовна, аспирант отдела этнологии Абхазского института гуманитарных исследований им. Д. Гулия, Академии наук Абхазии. Научные интересы: этнография, этнология, антропология.

Добжанская Оксана Эдуардовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения ФГБОУ «Арктический государственный институт культуры и искусств». Область научных интересов: этномузыказнание, музыкальный фольклор народов Севера и Арктики, шаманская музыка, шаманизм народов Сибири, музыка композиторов Красноярского края и Республики Саха (Якутия).

Дьяконова Варвара Егоровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения ФГБОУ «Арктический

государственный институт культуры и искусств». Область научных интересов: этномузыкознание, музыкальный фольклор народов Севера и Арктики, музыкальные инструменты саха, инструментальная музыка народов Сибири.

Имамутдинова Зия Агзамовна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора теории музыки Государственного института искусствознания, Москва. Область научных интересов: исламское искусство, народная музыка татар и башкир, религиозные музыкальные традиции тюркоязычных народов, напевное чтение Корана.

Кабдиева Сания Дуйсенхановна, кандидат искусствоведения, профессор Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова, г. Алматы, Казахстан. Область научных интересов: театральное искусство, театральная педагогика, фольклор.

Ковычева Елена Ивановна, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства и народных промыслов ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет». Область научных интересов: народная художественная культура России, традиционный и профессиональный театр кукол России, изобразительное искусство советского периода, творчество И.С. и Н.Я. Ефимовых.

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции Казахского национального университета искусств. Область научных интересов: этномузыкознание, музыкальный фольклор и традиционная музыка Казахстана, музыка композиторов Казахстана.

Куликов Петр Викторович, магистр культурологии (РГГУ, «Русская антропологическая школа»); актер театральной группы «Театральная Касталия» («Центр драматургии и режиссура», Москва); преподаватель актерского мастерства и боевого искусства калариппаятту («Театральная Касталия», «Московская школа нового кино», «Колледж предпринимательства № 11» и др., Москва). Область научных и практических интересов: театральная и визуальная антропология, философия, традиционные исполнительские искусства, боевое искусство калариппаятту.

Мухин Дмитрий Александрович, заведующий научно-экспозиционным отделом Архитектурно-этнографического музея Вологодской области «Семеново». Область научных интересов: крестьянская община в конце XIX – начале XX вв., крестьянское самоуправление, повседневность северной русской деревни; музееведение.

Мухтарова Гайни Сейсеновна, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство», Казахский национальный университет искусств (г. Нур-Султан, Казахстан). Область научных интересов: искусствоведение, фольклористика, традиционная культура народов Евразии.

Осипова Марина Викторовна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры ЛМК Тихоокеанского государственного университета, г. Хабаровск.

Рыжакова Светлана Игоревна, доктор исторических наук, член Индийского антропологического общества, ведущий научный сотрудник Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Москва, Россия. Область научных интересов: история и теория исполнительских искусств, балтийские исследования, индийские исследования.

Стрелкова Гюзэль Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры индийской филологии ИСАА МГУ. Область научных интересов: индийская литература, фольклор народов Индии, драматургия и театр Индии.

Султанова Рауза Рифкатовна, заведующая отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, г. Казань, Республика Татарстан, доктор искусствоведения. Куратор художественных проектов. Область научных интересов: проблемы изобразительного и декоративно-прикладного искусства, народного творчества, сценография.

Труспекова Халима Хамитовна, кандидат искусствоведения, профессор Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова. Область научных интересов: традиционное народное и современное изобразительное искусство, архитектура Казахстана, искусство стран Средней Азии.

Хабутдинова Милеуша Мухаметзяновна, кандидат филологических наук, доцент, Казанский федеральный университет, г. Казань, Республика Татарстан. Область научных интересов: история татарской литературы, компаративистика, текстология, татарский театр.

СОДЕРЖАНИЕ

С.И. Рыжакова Все зеркала мира. Зрелищные искусства:
контакты и контексты. *Предисловие ответственного редактора* . . . 3

Статьи

- С.И. Рыжакова*. Исполнители и заказчики: система взаимоотношений в традиции дайва-арадхана Тулунаду (Южная Индия) 15
- О.Э. Добжанская*. Имитационный шаманский обряд нганасан: к проблеме сценического воплощения ритуальной практики . . . 44
- З.А. Имамудинова*. Формы и функции чтения Корана у российских мусульман – татар и башкир 53
- Г.В. Стрелкова*. Народы Индии в сценическом воплощении и творческой деятельности Ассоциации народных театров Индии (ПТА) и фестиваля «Бхарата Ранг Махотсав» 66
- Е.И. Ковычева*. Современный театр Петрушки: исполнители и зрители. Социальные и культурные функции и эстетика представлений 82
- Г.Ж. Кузбакова*. Традиционное народное кукольное представление *ортеке* и его интерпретация этно-фольклорным ансамблем «Туран» («Тұран») Казахстана 98
- Р.Р. Султанова*. Визуальный мир современного татарского театра: взаимоотношения сцены и зала. Традиции и инновации 110
- М.М. Хабутдинова*. Сплав «своего» и «чужого» в татарских спектаклях Туфана Имамудинова 132
- С.Д. Кабдиева*. Диалог этнических культур в современном театральном искусстве Казахстана 147
- Д.А. Мухин*. Антропологический театр: опыт работы архитектурно-этнографического музея Вологодской области «Семенково» 159
- М.В. Осипова*. Айнский танец: возрождение и реконструкция традиции 166
- Е.Г. Белая*. Нанайский танец в селе Кондон: социальные и культурные контексты бытования 177
- Д.А. Антонова*. Канонизированные формы приуроченного танцевального фольклора удмуртов 181
- А.З. Гумба*. Абхазский танцевальный этикет по этнографическим материалам свадебной обрядности 199

<i>К.М. Алиева.</i> Танец «яллы» в Азербайджане: сельские традиции исполнения, сценические постановки и интерпретации происхождения	211
<i>В.Е. Дьяконова.</i> Играющие на хомусе: традиционное и современное музицирование на якутском металлическом варгане. Культурные контексты	217
<i>П.В. Куликов.</i> Традиционное обучение <i>калариппаятту</i> : современные проблемы и перспективы	226
<i>Г.С. Мухтарова.</i> Традиции исполнительского искусства Кояндинской-Ботовской ярмарки	243
<i>Х.Х. Труспекова.</i> Современное актуальное искусство Казахстана: социальные контексты и художественные особенности	248
<hr/>	
Сведения об авторах	267