

СЛОЖНЫЙ МИР ПРОСТОГО ТЕАТРА (СПЕЦИФИКА СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА НАРОДНОЙ УЛИЧНОЙ КУКОЛЬНОЙ КОМЕДИИ)

АЛЕКСАНДР ЯНОВИЧ СТАВИССКИЙ

(Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства:
191028, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34)

***Аннотация.** Устойчивость жанра уличной народной кукольной комедии, неразрываемость ее формальных признаков, ее удивительная сохранность на протяжении веков объясняются взаимообусловленностью всех структурных компонентов. В статье рассматриваются конструктивные, технологические, игровые особенности сценического пространства традиционного уличного театра Петрушки, прослеживается связь действенных формул и собственно театральной постройки. Тема пространственно-игровой театральности органично вытекает из раскрывающегося перед нами феномена двух взаимопроницающих структурообразующих дефиниций. Диалектику этого феномена определяют во всей их многозначности два понятия — телесности и архитектуры. Кукла со своим тряпичным тельцем — имманентна и театральной постройке, и самому исполнителю. Как движущаяся скульптура, она находится абсолютно в категориях архитектурной пластики; как персонаж воздействует интенсивно через жест, через саму кинетику, в случае с главным героем через явленную телесную аномалию, продуцирующую любопытство, смех и страх.*

Ширма, как конструктивное пространство театра и как игровое театральное пространство, также «телесна» и пластична. Во-первых — в ней заложены функции и смыслы живородящего начала, мать-сырой земли, места, из которого все возникает и куда всё уходит. Во-вторых — это функции и значения театрального костюма со всеми его миметическими и вторичными пластическими свойствами, в-третьих — наличие внутри живого, скрытого от глаз исполнителя. «Телесность» распространяется и на околоширманное пространство, где зритель включен в игровые отношения. Возникает своеобразная многослойная композиция, чередование «живого — неживого» в пространственном соотношении, устроенное по принципу «пирамиды»: тряпичная кукла — исполнитель — ширма — зрители. Зрители (ярмарочная площадь. — А. С.) это основание пирамиды, а кукла и ее действенный акт — вершина. Структура комедии чем-то напоминает пчелиные соты, где каждая часть устроена так же, как и все остальные, заключает в себе общий принцип, единственный для всех, и коммуницируется с другими частями не линейно и последовательно, а многомерно и сферично. Это то, что можно назвать структурной мотивацией, когда структура воспроизводит себя самое, рождает себя каждый раз заново, проходит тем же самым «путем зерна», философией которого пропитана вся традиционная народная культура.

Куклы, Музыкант и сама ширма являются важными, обуславливающими друг друга компонентами общего театрально-пространственного концепта, т.е. сценическим образом спектакля. Поэтому «место действия» формирует и само действие, и того, кто это действие совершает.

***Ключевые слова:** жанр уличной народной кукольной комедии, сценическое пространство, конструктивные, технологические, игровые особенности, традиционный уличный театр Петрушки, действенные формулы, театральная постройка.*

Сценическое пространство уличной кукольной комедии при кажущейся простоте — многозначно, многомерно и многопланово: это и площадь, и собственно место действия — пространство около театрала, и место разыгрывания комедии — ширма.

Городская площадь воспринимается не только географически-территориально, как «пункт приписки» или «прописки» театра; представление возникает и проходит буквально посреди праздничной толпы, которая берет на себя функции места действия и формирует, обуславливает поведенческую модель действующих лиц. Да и сами зрители на площади как участники общего праздника становятся действующими лицами — вместе с персонажами комедии (куклами, кукольником-Музыкантом) манифестируют, воспроизводят смеховой мир, воплощая карнавальную идею возрождения жизни через смех. «...Гибель рассматривается как необходимое условие возрождения и улучшения. <...> Фольклорный оптимизм и “заветная” народная правда о мире проявлялись в особом смехе, одновременно возвышающем и сокрушающем, выворачивающем наизнанку, смехе стихийном и свободном, не знающем запретов и неподвластных ему сфер, смехе, который утверждает и очищает через издевку, путем погружения и проведения через телесный низ, сквозь смачную, веселую, озорную народную зротику» [Некрылова 2005, 120].

Вторым конструктивным пространством перчаточного театра — собственно игровым театральным пространством — является ширма. И наконец, конкретным местом действия, сценической площадкой, на которой куклами разыгрывается комедия, служит «грядка» — небольшая планка на верхнем краю ширмы, ограниченная по длине разлетом поднятых вверх рук исполнителя.

Ширма с куклами и праздничная площадь, полная народа, по смыслу, содержанию и структуре подобны друг другу, а понятия «кукольный балаган» и «карнавальная площадь» означают и место, и действие. Идея тождественности балагана и площади, места и действия воплощается во взаимной обусловленности и взаимопорождаемости этих компонентов народного театрального зрелища, а также в том, что и балаган, и площадь способны воспроизводить самое себя:

в любом месте, где устанавливается ширма кукольника-петрушечника, возникает особая атмосфера карнавальности и вступают в силу законы праздничной площади, которыми подчиняются все участники зрелища.

Городская празднично-ярмарочная атмосфера формирует и саму архитектуру этого театра, акцентируя всю его семантику на границе перехода от жизни к смерти и обратно, пронизывает все компоненты театрального действия народной «философией зерна», создает комическую модель мира, целиком ориентированную на все порождающий и жизнеутверждающий «центр земли и тела» [Иванова 1996, 35].

Ширма, понимаемая как завеса между мирами, имеет достаточно длинную «родословную», в начале которой — земледельческие представления об *особом месте*, где происходит «смерть-воскресение» божества. Сакральность акта смерти-рождения делает такое место закрытым и потайным, оно по своему значению должно соответствовать умопостижаемому космосу в совокупном значении неба-земли. Глубинные смыслы его изначально передаются преимущественно визуально — через вещные метафоры (среди них скиния-шатер, стол, кресло-трон, телега или повозка, покрывало, полог, театральный занавес). «Эти же завесы появляются впоследствии и в театре, в виде занавеса» [Фрейденберг 1936, 217].

Очень ярко пространственно-структурные соответствия ширмы кукольника и повозки иллюстрируют ширмы английских панчменов и цыганские кибитки-вардо. И там, и там мы видим сходные признаки: преобладание красного цвета, обилие украшений и декоративных элементов, сконцентрированных вокруг окна, проема, входа — т.е. *на границе* между внешним и внутренним миром ширмы или повозки. Символика и утилитарность, архитектора и ритмическая организация вертикалей и горизонталей в частях конструкции и оформления, золотое сечение и избыточность знаков и символов в значении плодородия, острое ощущение временности, недолговечности, краткости этой стоянки или «театральной постановки» под открытым небом — общие приметы этих различных сооружений, имеющих исконную корневую связь¹.

¹ О ритуальном значении повозки писал Р. Бакленд, описывая вардо в погребальном обряде цыган [Бакленд 2003, 9].

Однако, возвращаясь к ширме, нужно признать, что длинная родословная не означает сохранения всех изначальных смыслов. Да и сама практичность и целесообразность театрального сооружения продиктованы, прежде всего, конкретными потребностями представления в контексте праздника, увеселения и зрелища.

Значение театрального занавеса или ширмы кукольного представления как завесы между мирами отнюдь не символично, а условно. Магическая и сакральная функция становится функцией театральной декорации и имеет отношение уже к так называемой магии театра, которая достигается не прямыми соответствиями, а иллюзорностью, условностью, намеком.

Место, которое выбирается «под театр», должно быть удобно и для петрушечника, и для публики. Обычно это ровная, открытая площадка, вмещающая по возможности больше зрителей. Бывшее обрядовое, ритуальное, «особое» место в народной комедии обретает свое, зрелищно-игровое содержание: это именно *общее* место и в прямом, и в переносном смысле. И чем более общий, публичный, десакрализованный характер имеет место, на котором устанавливает свою переносную ширму бродячий кукольник, тем *уместнее* будет сама кукольная комедия.

Собственно театральная «постройка» представляет собой легкую переносную ширму, внутри которой (или на которой) разыгрывается кукольная комедия. Подобно другим традиционным технологическим системам — вертепному ящику, осмысляемому как модель дома-храма-вселенной с иерархией миров, и традиционному театру марионеток со специальным устройством, где ведение кукол сверху и наличие нитей демонстрируют идею судьбы, рока, «привязанности» и «зависимости», — ширма петрушечного представления имеет собственную «пространственно-смысловую доминанту», осознаваемую как порог, границу между низом и верхом. Причем «низ» здесь наглядно в несколько раз больше «верха», на котором действуют куклы. Притом что «телесность» (подчеркнуто оживляемая

материальность) является основным «идеологическим фактором» этого театра и главной технологической особенностью перчаточной куклы, сама ширма — сооружение легкое, переносное, не вполне устойчивое. Эта неустойчивость также обусловлена ее семантикой, смыслами постоянно пребывающего в движении, бурлящего, возникающего мира. Такое театральное «строение» может быть опрокинуто даже не очень сильным порывом ветра, но подобный казус нисколько не повредит комедии, а, напротив, будет дополнительным поводом для смеха.

«Низ» ширмы — пространство, «беременное» действием и жизнью: часто ткань, наброшенная на легкий каркас, в буквальном смысле ходит ходуном, принимая провалившихся «под землю» дерущихся, танцующих или преследующих друг друга персонажей, и напротив, подготавливая публику к появлению новых кукол. Часто «низ» и «верх» ширмы комично взаимодействуют, меняются персонажами по ходу действия, переключаясь друг с другом во время кукольной сценки. Например, в классической репризе преследования две куклы снова и снова оказываются в разных мирах, выглядывая по обе стороны от «грядки»: одна «внизу», другая «вверху» и наоборот².

«Грядка» ширмы — черта, разделяющая «верх» и «низ», *открытое* и *закрытое*, — становится главным смысловым «сценографическим» компонентом всей постройки. Она бывает причудливо украшена бахромой, кистями или позументом. Эти украшения имеют и практический смысл — скрывают или камуфлируют прорези в ткани ширмы, через которые кукольник отслеживает поведение и реакции публики, что помогает создавать иллюзию достоверного, адресного диалога между Петрушкой и зрителями, Петрушкой и Музыкантом.

Ширма бывает четырехгранной формы, за которой кукольник скрыт полностью, или же в виде юбки, которая крепится на самом кукольнике (на поясе) и поднимается высоко над головой, скрывая только верхнюю часть тела исполнителя. Известно

² «Народная культура для выражения амбивалентной идеи прибегает к понятиям главным образом телесного верха и телесного низа. Перемена местами телесного верха и низа, их единство и взаимная замещаемость есть иллюстрация идеи двумирности на телесном уровне» [Поньрко 1984, 155, 156].

два вида четырехгранной ширмы: открытая и закрытая. Открытая ширма — это ширма без полога или «крыши», которые укрывали бы кукол и исполнителя от дождя и непогоды. Высота такой ширмы определяется только ростом петрушечника, куклы «работают» под открытым небом. Закрытая ширма больше похожа на крытую палатку, в которой прорезано окно, где и действуют куклы.

Такие закрытые ширмы характерны для английских панчменов, для французского гиньоля, их используют некоторые итальянские кукольники. Встречаются и смешанные варианты, когда к открытой ширме приделывается задняя стенка и по переднему краю выставляются условные порталы в виде балясинок или небольших кулисок.

«Грядка» в четырехгранной ширме может быть представлена в виде небольшой, не очень широкой планки или дощечки, на которую выставляется или крепится необходимый реквизит.

Особый интерес представляет ширма-юбка. «Подол» юбки, при поднятии вверх становящийся местом действия персонажей, укрепляется (фиксируется) каркасом из реек или прутьев. Современные кукольники используют также пластик или алюминий. Форма «грядки» у такой ширмы бывает квадратной, в виде многогранника или круга. Здесь кукольник сам выступает частью театрального пространства: костюм его становится местом действия; исполнитель превращается в декорацию, в которой он сам же и разыгрывает действие, а декорация становится живым существом с ногами. И что очень важно — существом подвижным, по-настоящему действенным пространством-персонажем, которое может передвигаться, пускаться в пляс, притоптывать в такт музыки и т.п. И сама ширма, и кукольник представляются зрителю неким забавным существом или уродом (гибридом, химерой) в полном соответствии с обликом главного героя комедии. Существенно, что смеховым фактором или поводом является сама юбка, задранная выше головы и открывающая ноги; это понимается как узаконенная непристойность, ведь «наверху» разыгрывается действие, целиком ориентированное на «телесный низ». Пронзительные крики главного героя-Петрушки, сопровождающие действие, только усиливают комический эффект.

В России на сегодняшний день используются все разновидности ширм. Но в любом случае главным, центральным местом всей конструкции является «грядка» — тот уровень или край, на котором и разыгрывается представление.

Конструкция ширмы продиктована технологической особенностью перчаточной куклы, однако в ней, помимо слияния и взаимообусловленности практических, утилитарных функций и потребностей исполнений, наглядно воплощено и то, что является глубинным содержанием, собственно идеологией этого театра. «В традиционном петрушечном представлении прагматика и эстетика не только не вступают друг с другом в противоречие, но поддерживают и дополняют друг друга» [Некрылова 2005, 111]. Другими словами, мы имеем абсолютный пример формальности содержания и содержательности формы, где театр кукол — «производное народной культуры, в которой эстетическая сторона невычленима из всех остальных компонентов: здесь технология и эстетика слиты воедино, так что технология по сути и есть эстетика» [Иванова 1996, 4].

Перчаточная кукла наиболее приближена к руке кукольника по сравнению с другими системами театральных кукол. Она обладает удивительной подвижностью и непосредственностью именно в силу своей подлинной телесности — руку кукольника прикрывает только наряд куклы. Актер целиком скрыт ширмой; наверху остаются лишь его руки, на которые «надеты» персонажи кукольной комедии. Грядка, по которой «ходят куклы», обозначает землю, так что все происходящее в представлении возникает в значении «из-под земли». «Под землю» оказывается и сам исполнитель. Он там находится, что называется «с головой», «по макушку», «по маковку». Интересно, что куклы, спрятанные внутри ширмы и ожидающие своего выхода на сцену, висят там вверх ногами, обитая словно в антимире, зеркальном по отношению к миру настоящему. Это также подчеркивает смысловое значение грядки ширмы как границы между мирами. Куклы внутри ширмы висят вниз головой и по чисто практической необходимости — при быстрой смене персонажей рука кукольника «всаживается» в висящую куклу, опускается в нее, как в землю, и, устраиваясь удобно в тряпичном тельце, как бы выковыривает ее «из-под

земли». В это мгновение и сам кукольник становится фигурой, отражающей, «отзеркаливающей» саму себя, — одной своей рукой устремляясь вверх, оживляя куклу на грядке ширмы, другую же (чаще всего левую) — «выкапывая», доставая очередного персонажа «из-под земли», подготавливая «новое рождение». Примечательно, что обычно именно левая рука кукольника хозяйничает внутри ширмы, подавая наверх необходимую для действия куклу или реквизит. Главный герой комедии оживляется правой рукой, и в этом можно усматривать подтверждение первоначального, сакрального смысла правого-левого, понимаемого и в вертикальном векторе: правое — правильное, постоянное, направлено вверх, а левое — неверное, меняющее обличья, направлено вниз. «Важным свойством куклы является обязательное наличие у нее помимо чисто утилитарных функций различных вторичных символических значений» [Морозов 2011, 302].

Внутреннее пространство ширмы — заповедное и таинственное место, туда посторонним нельзя проникнуть. Здесь в полумраке обитают персонажи, ожидающие своего оживления-воскресения. На краткий срок они появляются перед публикой эксцентричные, буффонные, с головами, вырезанными из дерева, с яркими, порою нелепыми масками, чтобы снова уйти, провалиться «под землю», куда их буквально вколотит, вобьет своей дубинкой главный персонаж комедии — неутомный Петрушка. И откуда они каждый раз выскакивают как ни в чем не бывало.

Хорошо известная у нас в стране гравюра с рисунка, сделанного Адамом Олеарием во время его визита в Московию в составе голштинского посольства в 30-х гг. XVII в., является первым дошедшим до наших дней свидетельством о театральном пространстве, а также персонажах и действии народной кукольной комедии на Руси.

В юбке-ширме, изображенной на рисунке, некоторые историки театра кукол видели и видят «азиатский след». На это указывает тот факт, что конструкция ширмы-юбки фиксировалась русскими и европейскими путешественниками и бытописателями в Китае, Средней Азии, но не на территории России и не в Европе, и именно гравюра Олеария уже в наше время подвигла русских петрушечников перенять такую ширму [Соломоник 1992, 25, 26].

Примечательно, что в скоморошьем представлении (а на рисунке изображены именно скоморохи) одновременно и равноправно участвуют и кукольник в ширме-юбке, и вожак с медведем, и бродячие музыканты. При этом вожак с медведем изображен в некотором отдалении, а кукольник и музыканты — в непосредственной близости друг от друга. Среди зрителей кукольного представления не только молодые парни, но и ребятишки всех возрастов, что позволяет судить о всеобщности представления.

Зрители спорят друг с другом за лучшие места перед ширмой, один даже вскарабкался на плечи своему товарищу, босноногий младенец в одной рубашке тянется поближе к куклам, его удерживает мать,



Фото гравюры А. Олеария. XVII в.
Photo of A. Oleary engraving. XVII century

рядом с которой стоит девочка, чуть постарше. Зрители, за исключением женщины, изображены босыми, в простой одежде. Скоморохи, напротив, все обуты в сапоги, на них добротные кафтаны, головы покрыты шапками, что наводит на размышления о прибыльности ремесла и о том, что им приходится много ходить, передвигаться по дорогам. Таким образом, костюм исполнителей продиктован еще и практическими соображениями. Двое музыкантов рядом с ширмой кукольника уже немолоды, имеют окладистые бороды, в то время как зрители сплошь молодые люди.

Композиция рисунка носит обобщенный характер, она условна и даже «театральна». Это не изображение с натуры, а вполне выверенное многофигурное построение, симметрично ориентированное относительно центра — ширмы кукольника, доминирующей над всем остальным. Освещенное пространство деревенского пустыря отдаленно напоминает площадь средневекового города благодаря тому, что дома, образующие по заднему плану ровную окружность, преувеличенно вытянуты вверх, несколько в готических пропорциях. А на переднем плане изображение обрамляет округлая же «рампа» из травы и кореньев с деревьями-«порталами» по краям.

Скоморохи расположены на одной линии, уходящей справа налево в перспективу в глубь площади. Зрители также расположены на одной линии, причем обе линии (или оба мира) — и зрителей, и скоморохов — объединяет стоящая по центру вертикаль кукольной ширмы. Наклонные крыши домов по заднему плану также ориентированы к центру рисунка — ширме. Ширма кукольника предстает перед нами главным смыслообразующим компонентом всего изображения.

Фигура Музыканта (или музыкантов, как на рисунке) рядом с кукольной ширмой — неслучайное явление. Музыкант традиционно был и остается непременным участником петрушечного действия. И его присутствие как «живого актера» указывает на то, что сценой, сценическим пространством, помимо «грядки» ширмы, становится и пространство вокруг ширмы. Музыкант, *действующий вне кукольной ширмы*, «представляющий» — посредник, он узаконивает смысловое единство двух

миров, кукольного и человеческого, уравновешивает в правах и значениях героев комедии, кукол со зрителями, околоширменными действующими героями. Он не просто сопровождает игрой на инструменте действия кукол на ширме, он в такой же мере и даже больше играет для зрителя, создает особый праздничный фон, особый, ритмизованный язык общения. Важно, что Музыкант, являясь своеобразным «звуковым усилителем» звучащей ширмы, расширяет игровое пространство за пределы ширмы и околоширменного места, включает в игру зрителей, создает нужный тон и атмосферу вокруг ширмы, подключает к миру праздника самого кукольника-петрушечника. Благодаря этому возникает игровая соревновательная ситуация между ним и Петрушкой, Петрушкой и зрителями, появляется возможность комических провокаций на то или иное действие главного героя и комментирование его поступков. Пространство озвучивается, обыгрывается, проговаривается как сценический повод, сценический мотив, как функциональная игровая структура.

Именно фигура Музыканта, сочетающего в себе функции и актера, и зрителя, позволяет говорить о кукольной комедии как о «спектакле в спектакле», где все являются участниками одного общего коллективного переживания.

Идея взаимной заменяемости и тождественности, которая присутствует во взаимоотношениях между актерами и зрителями, очень характерна для средневекового народного театра. Там понятие *представления* существенно отличается от того, что мы наблюдаем в современном светском театре. *Представляют* все участники, тогда как в современном театре одни представляют, другие же созерцают. Сам факт *представления* перестает быть акцией внутренней жизни всех и каждого, а становится внешним фактором, *зрелищем*, которое можно воспринимать отстраненно. В этом смысле традиционные формы театра (в данном случае кукольного) являются собой пример такой «неподвижности», которая парадоксальным образом обусловлена именно участием в представлении зрителей. неподвижность формы, понимаемая как неизменяемая содержательность, необходима еще и для того, чтобы зритель, зная канву сюжета, подробности пьесы, стилистические приемы

и выразительные средства, мог в любой момент брать на себя различные функции и становиться участником действия в качестве сценической площадки, хора либо одного из персонажей.

Осмыслением диалектической природы театра, где существует граница между сценой и зрительным залом, разъединяющая актера и публику, занимались многие исследователи. Некоторые из них именно в решении этой проблемы (в устранении разрыва между сценическим действием и зрителем) видели пути преодоления кризиса светского театра [Евреинов 1922; Керженцев 1923 и др.].

Отметим еще раз, что характерной особенностью народного театра «является как раз близость зрителя к сцене» [Богатырев 1971, 51]. Зрители обладают правом не только смотреть, но и активно вмешиваться в действие, вступать в споры и диалоги с действующими лицами, открыто и не стесняясь выражать свое мнение, брать на себя функции какого-нибудь персонажа, подстегивать и подзадоривать актеров. Таким образом, в народном театре граница между сценой и зрителем достаточно условна. Подтверждение этому — многие описания театра Петрушки в XIX в., но первое свидетельство тому, как участвуют зрители в кукольном представлении, мы находим на двести лет ранее у Олеария. На его рисунке видно, как легко и непринужденно актеры взаимодействуют со зрителем, а сама публика выступает в роли некой питательной среды для театрального представления. Действо разыгрывается именно *посреди толпы*, которая становится еще и *местом действия*, т. е. берет на себя функции *театрального пространства*.

Понятно, что на этом роль публики не заканчивается: при необходимости статисты, помощники и действующие лица берутся в качестве участников представления прямо из среды зрителей. Не только сцена делегирует своих служителей в «зрительный зал», но и «зрительный зал» уполномочен внедряться на сцену и производить необходимые рокировки по ходу действия. Кроме того, связь между сценой и залом в народном представлении осуществляется еще и таким способом: актеры могут представлять в пародийном или карикатурном виде реальных людей, находящихся здесь же, на спектакле, в качестве зрителей, или устроить публичное

обсуждение того или иного человека из публики. В уличной кукольной комедии и сам Петрушка, и Музыкант легко заговаривают со зрителем, обсуждая все что угодно — и проблемы сценического действия, и проблемы реальной жизни. Более того, чем плотнее переплетаются «сцена» и «зал» в своих реакциях на происходящее здесь и сейчас действие, тем отчетливее проявляется главная ценность народного театра — *всеобщность проживания традиционных смыслов*.

Эта *всеобщность* подготавливается, формируется, поддерживается и развивается не только самим фактом праздника или гулянья, но и в первую очередь особыми игровыми исполнительскими приемами, театральным обыгрыванием пространства, музыкой, ритмом, эксцентрикой. К примеру, перед началом представления кукольники используют прием «вызывания Петрушки». Музыкант обращается к тому, кто спрятан внутри ширмы (стуча по деревянной грядке либо заглядывая внутрь за тряпичный полóg), и зовет главного героя появиться перед публикой. Далее следует целая интермедия с уговариванием и посулами, в ответ на которые из-за ширмы доносятся комичные звуки, шумы и восклицания, часто за гранью приличий с современной точки зрения. Сама ширма при этом может начать двигаться, а тряпичная завеса, отделяющая зрителей от кукол, может колыхаться, как от ветра. И здесь Музыкант выступает в одной из основных своих функций — посредника; он посвящен «в правила, законы и тайны иного “заширенного” мира; ему дано знать смысл слов и действий Петрушки» [Иванова 1996, 33].

Петрушка, как известно, изъясняется особым языком, «наособицу». Его речь малопонятна, деформирована, искажена специальным устройством — пищиком — не только по звучанию (неестественно высокое, фальцетное), но и по произношению. Часто используется прием, когда Петрушка шепчет что-то Музыканту на ухо или изъясняется как представитель иного мира с помощью шумов и звуков. Речь Петрушки нуждается в расшифровке. Тут и нужен Музыкант, выступающий в роли переводчика. Зная специфику работы с пищиком, то, сколь малые объемы текста можно произносить при работе с ним, не рискуя утомить публику непрерывным

визгом, и чтобы фраза (или несколько фраз) была понятна зрителям, мы можем утверждать наверняка, что реплики главного героя являются *совокупным текстом двух персонажей* — Петрушки и Музыканта. Музыкант переводит для публики речь Петрушки, украшает ее рифмами и прибаутками, создает эффект синхронного перевода. При этом Музыкант способен управлять реакциями зрителей, сосредоточить их внимание на нужной реплике и, напротив, давать сигнал для дружного смеха. Музыкант, переводя речь главного героя на понятный для публики язык, озвучивая и расшифровывая главного героя, берет на себя в комическом, смеховом виде функции жреца, вопрошающего, воспринимающего и, как это было в архаических действиях, оформляющего речь пифии, доносящуюся из пещеры-преисподней.

Музыкант пребывает как бы в двух мирах одновременно — принадлежит миру ширмы и миру площади: со зрителями общается как представитель кукол, а с куклами (в основном с главным героем комедии) — как представитель публики. Комизм усиливается и «подчиненностью» Музыканта Петрушке. Музыкант «служит» главному герою, возможные возражения только усиливают комизм — они смешно подавляются демонстрацией дубинки или окриком.

Включенность в игру и смотрящих, и играющих является залогом исключительной особенности народного театра, одним из важнейших элементов действия — *импровизационности*. Импровизационность — это следствие и условие указанной близости, которая формирует пространственно-игровые соотношения и может считаться одним из критериев *народности театрального представления*.

Разговор о действенной формуле уличной кукольной комедии в контексте темы пространственно-игровой театральности совершенно органично вытекает из раскрывающегося перед нами феномена двух взаимопроницающих, структурообразующих дефиниций. Диалектику этого феномена народного театра кукол определяют во всей их многозначности два понятия — телесности и архитектуры. «Оживление неживого» — чудо театра кукол здесь является глубинным смыслом, целеположением, сверхзадачей и сквозным действием, создает и увязывает между собой всю

совокупность выразительных средств. Ширма скрывает кукольника, но и кукла тоже скрывает его — кукольник находится «под нею», «внутри нее». Кукла со своим тряпичным тельцем «телесна» в силу своей технологической специфики, она имманентна и театральной постройке, и самому исполнителю. Как движущаяся скульптура, она находится абсолютно в категориях архитектурной пластики; как персонаж, вызывает неосознанные сиюминутные эмоции, воздействует интенсивно через жест, через саму возможность кинетики, в случае с главным героем через явленную телесную аномалию, продуцирующую «своеобразное «аморальное» прельщение», любопытство и страх [Леман 2013, 155].

Ширма, как конструктивное пространство театра и как игровое театральное пространство, также «телесна» и пластична по нескольким причинам. Первая — это функции и смыслы живородящего начала, мать — сырой земли, места, из которого все возникает. Вторая — это функции и значения театрального костюма со всеми его миметическими и вторичными пластическими свойствами. Третья — наличие внутри живого, скрытого от глаз исполнителя. «Телесность» распространяется и на околоширменное пространство, где зритель включен в игровые отношения. Возникает своеобразная многослойная композиция, чередование «живого — неживого» в пространственном соотношении, устроенное по принципу пирамиды: тряпичная кукла — исполнитель — ширма — зрители. Зрители (ярмарочная площадь. — А. С.) — это основание пирамиды, а кукла и ее действенный акт — вершина.

Повторим еще раз, что устойчивость жанра уличной народной кукольной комедии, неразмываемость ее формальных признаков, ее удивительная каноничность, сохранность практически в первичном виде на протяжении веков объясняются только одним — взаимобусловленностью всех структурных компонентов.

Структура комедии чем-то напоминает пчелиные соты, где каждая часть устроена так же, как и все остальные, включает в себе общий, единственный для всех принцип и коммуницируется с другими частями не линейно и последовательно, а многомерно и сферично. Это то, что можно назвать структурной мотивацией, когда структура воспроизводит себя самое,

рождает себя каждый раз заново, проходит тем же самым «путем зерна», философией которого пропитана вся традиционная народная культура.

За пределами данной статьи остались проблемы изобразительности в театре кукол, соответствия и подчиненности действующих лиц, их костюмов, внешнего вида, пластического рисунка роли, качества жеста и выразительного мизансценирования, т.е. сценографического решения и обустройства театрального пространства. Куклы и Музыкант, так же как и сама ширма (в доминантном значении), являются важными, обуславливающими друг друга компонентами общего театрально-пространственного концепта, того, что в театроведении называется сценическим образом

спектакля. Поэтому, описывая пространственные соотношения уличной кукольной комедии, говоря об устройстве этого театра, необходимо обратить внимание на внешний вид кукол и качество их поступков — «способ существования». Место действия *формирует и само действие, и того, кто это действие совершает*. В дальнейшем следует взглянуть на Петрушку не только как на совокупность умопостигаемых значений, а еще и как на *зримый реальный образ*, важнейшую часть общей пространственной изобразительной композиции. Внешний вид главного героя, его поведенческая модель и отличия от остальных персонажей комедии не случайны, а являются родовыми чертами, обязательными проявлениями традиционной полисемантики.

Литература

- Бакленд 2003 — *Бакленд Р.* Цыгане: тайны жизни и традиции. М., 2003.
- Богатырев 1971 — *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Евреинов 1922 — *Евреинов Н. Н.* «Театр везде, во всем и всюду...» Театральные инвенции. М., 1922.
- Иванова 1996 — *Иванова А. А.* Театр кукол: содержательность технологических систем. СПб., 1996.
- Керженцев 1923 — *Керженцев П. М.* Творческий театр. М.; Пг., 1923.
- Леман 2013 — *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М., 2013.
- Морозов 2011 — *Морозов И. А.* Феномен куклы в традиционной и современной

культуре: Кросскультурное исследование идеологии и антропоморфизма. М., 2011.

Некрылова 2005 — *Некрылова А. Ф.* Русский народный кукольный театр «Петрушка» в свете этнографии // Искусство театра вчера, сегодня, завтра. Екатеринбург. 2005. № 4. С. 105–121.

Понырко 1984 — *Понырко Н. В.* Святочный и масленичный смех // Лихачев Д. С., Панченко А. И., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 154–202.

Соломоник 1992 — *Соломоник И. Н.* Традиционный театр кукол Востока. М., 1992.

Фрейденберг 1936 — *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 203, 204.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Доцент, преподаватель актерского мастерства и режиссуры факультета театра кукол Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (СПбГАТИ): 191028, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34; тел.: +7 (812) 272 85 20; e-mail: alexander.stavisky@yandex.ru

THE SOPHISTICATED WORLD OF THE SIMPLE THEATRE (SPECIFICS OF SCENIC SPACE IN FOLK STREET PUPPET-SHOW)

STAVISSKIY ALEKSANDR

(St. Petersburg Theatre Arts State Academy: Mokhovaya st. 34, 191028 St. Petersburg, Russian Federation)

Summary. Stability of the folk puppet-show genre, integrity of its formal signs, its amazing preservation through centuries can be explained by interdependence of all its structural

components. The article covers constructive, technological and performing peculiarities of the traditional Petrushka street theatre's scenic space, connection between action formulas and theatrical construction. The idea of spatial-ludic performing theatricality emerges naturally from the phenomenon of two mutually interpenetrating structure-forming definitions, revealing to us. Polysemous dialectics of this phenomenon consists of two notions: corporeality and architecture. The puppet with its rag body is immanent both to the theatrical construction and to the performer. As a sort of moving sculpture, it belongs to the categories of architectural plastic; as a character, it produces an influence by gesture, kinetics, evident physical anomaly (in the case of the protagonist), thus arousing curiosity, laugh, fear.

Screen as a theatrical construction and as a performing theatrical scenic space is also "corporeal" and pliable. Firstly it contains functions and meanings of the viviparous beginning, Mother-Soil, the birthplace and the graveyard of things. Secondly, it contains functions and meanings of a theatrical costume with all its mimetic and secondary pliable features. Thirdly, it hides the performer inside. "Corporeality" spreads all through area surrounding the screen, where spectators are involved in the play relations. It generates a special multilevel composition, spatial alternation of "animated and unanimated" arranged in the pyramid principle: puppet — performer — screen — spectator. Audience (i.e. the marketplace) forms the basement of the pyramid, the puppet and its actions — its top. The structure of the puppet show resembles bee's cells, reproducing itself.

In other words: puppets, the Musician, as well as the screen itself are important, mutually determining components of the general theatric spatial concept, i.e. the stage image of the performance. Thus "place of action" forms both the action and the actor.

Key words: street folk puppet-show genre, scenic space, constructive, technological and ludic features, traditional street Petrushka-theatre, theatre construction.

Literature

Bogatyrev P. G. Questions of Theory of the Folk Art. Moscow, 1971. In Russian.

Buckland Raymond. The Gypsy: Mysteries of Life and Tradition. Moscow, 2003. [Russian translation from: Buckland Raymond. Gypsy: Witchcraft & Magic. Llewellyn Publications; 1st edition, 1998.] In Russian.

Evreinov N. N. "Theatre Everywhere, in Everything..." Theatre Inventions. Moscow, 1992. In Russian.

Freydenberg O. M. The Poetics of Plot and Genre. Leningrad, 1936. Pp. 203–204. In Russian.

Ivanova A. A. Puppet Theatre: Substantial Content of the Technologic Systems. St. Petersburg, 1996. In Russian.

Kerzhentsev P. M. The Creative Theatre. Moscow; Petrograd, 1923. In Russian.

Lehmann Hans-Thies. Postdramatic Theatre. [Russian translation of: Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999]. Moscow, 2013. In Russian.

Morozov I. A. The Puppet Phenomenon in Traditional and Modern Cultures. Cross-cultural Studies upon Ideology and Anthropomorphism. Moscow, 2011. In Russian.

Nekrylova A. F. The Russian "Petrushka"—Folk Puppet Theatre in Ethnography Light. *The Art of Theatre Yesterday, Today, Tomorrow.* Yekaterinburg, 2005. № 4. Pp. 105–121. In Russian.

Ponyrko N. V. Christmastide and Butter Week Laughter. Likhachev D. S., Panchenko. I., Ponyrko N. V. *Laughter in the (Medieval) Old Russia.* Leningrad, 1984. Pp. 154–202. In Russian.

Solomonik I. N. Traditional Puppet Theatre of the Orient. Moscow, 1992. In Russian.

ABOUT THE AUTHOR

E-mail: alexander.stavisky@yandex.ru

Tel.: +7 (812) 272 85 20; +7 (812) 272 17 89;

Mokhovaya st. 34, 191028 St. Petersburg, Russian Federation;

associate professor (Acting skills and direction), St. Petersburg Theatre Arts State Academy, Puppet Theatre Faculty
