

---

---

*Посвящаем эту работу своим  
маленьким учителям*

**А. Э. Греф,  
Е. А. Слонимская**

## **ЧЕЛОВЕК ПЕРВИЧНЫЙ ПЕТРУШКА КАК ФЕНОМЕН ПРИМИТИВНОГО СОЗНАНИЯ**

Каждый, кто видел Петрушку хотя бы раз, не спутает его ни с кем иным и узнает в любом облики. Этот персонаж, известный во всем свете под десятком имен — Петрушки, Панча, Пульчинеллы, Видушака, или Палван Качаля — отмечен тайным знаком. И любой из нас, вне зависимости от национальности, социального положения, возраста и образования, признаёт Петрушку-Панча за своего. Отчего же Петрушка так понятен и близок практически любому человеку?

Мы полагаем, что Петрушка — это воплощенное в сценическом образе «примитивное» сознание, то есть сознание прото-человека, *homo primitivus*, Человека Первичного. Именно это обстоятельство, по нашему мнению, делает Петрушку вечно актуальным, ибо «первичный человек» — фундамент личности каждого из нас и жив в «архетипической» глубине нашего сознания.

Из черт, отличающих Петрушку в его сценическом, кукольном воплощении: облика, голоса и поведения — в этой статье мы подробно рассмотрим два — голос и образ действия.

### **I. Голос Петрушки**

Смех Петрушки-Панча забываем и различим в любом разноголосном гаме. Это не просто высокая нота, но призывный «механический» и одновременно очень живой яркий звук, сразу приковывающий к себе внимание. Особый голос Петрушки создается специальным инструментом — «пищиком» — голосовым модификатором.

**Голосовые модификаторы в театре кукол.** Мировому театру кукол известны два типа голосовых модификаторов: мирлитоны и язычковые аэрофоны, то есть духовые.

У мирлитонов [Музыкальные инструменты, 2001: 161] звук, извлеченный голосовыми связками артиста и модифицированный его речевым аппаратом, затем искажается и усиливается специальным устройством, содержащим упругую мембрану. Общеизвестный пример простого мирлитона — «пение в расческу». Так устроены музыкальные инструменты казу или зобо<sup>1</sup>, исполнение на них очень распространено, например, в пародийных джаз-бандах. У мирлитонов, которые использует театр кукол, конструкция такая же: мембрана либо пере-

---

<sup>1</sup> Казу и зобо — духовые инструменты, появившиеся у афро-американского населения США в XIX в., уходящие корнями в африканскую культуру. В настоящее время это распространенный джазовый инструмент.

гораживает звуковой поток<sup>2</sup>, либо, не перекрывая выходного отверстия, натягивается на боковое отверстие в стенке раструба и модулирует отраженные стенками звуковые волны. Этот древний голосовой модификатор используют в театре кукол по всему свету: в турецком театре Карагёз, в африканском театре кукол [Darkowska, 1998: 109], в Юго-Восточной Азии, в театре теней Тамил [Proschan, 1981: 528].

Напротив, в театре Петрушек более распространены модификаторы типа язычковых аэрофонов. В них звук производится вибрацией воздушной струи, прерываемой эластичной пластинкой — тростью, язычком [Музыкальный словарь, 1990: 47]. В «пищиках» или «говорках», используемых в театре Петрушки, язычок выполнен в виде упругой тонкой мембраны, натянутой в щели между двумя изогнутыми пластинами<sup>3</sup>. Инструмент зажимается зубами или помещается на заднюю часть языка таким образом, чтобы плоскость мембраны была параллельна выдуваемому воздушному потоку. При сильной подаче воздуха трость-мембрана издает резкий высокий звук. Легче всего вообразить себе это устройство, вспомнив травинку, зажатую между пальцами, которой мы свистели в детстве. Инструмент так прост и столь архаичен, что не получил специального названия в музыкальной литературе и чаще всего именуется «пищалкой» или по функции: у охотников — «манком», у кукольников — «говорком». Собственное название этого музыкального инструмента нам удалось встретить лишь однажды у бойков Западной Украины, которые именовали его «органок» [Греф, 2005: 40].

В театре кукол пищик не претерпел серьезных конструктивных изменений относительно своих аналогов, но особенность его в том, что помещенный на границе твердого и мягкого неба, он, издавая сильный звук, позволяет артисту артикулировать и произносить довольно внятно большинство звуков речи, в то время как голосовые связки актера звука не издают, и руки актера свободны. Тренированный мастер способен языком убирать и ставить пищик чрезвычайно быстро, чередуя его звуки с «нормальным» человеческим голосом, и темп диалога персонажей может поддерживаться очень высоким. Однако использование такого инструмента требует особой тренировки и профессионализма. Актер должен подавать в узкую щель пищика сильный поток воздуха в течение всего спектакля, а это возможно лишь при специальной постановке дыхания. Тем не менее, подобного рода пищики применялись широко в и европейском, и в восточном театре кукол. В литературе пищик рассматриваемой конструкции описывался неоднократно [Голдовский, 2004: 309; Греф, 2009: 169; Pappetry Arts, 2000: 58; Фольклорный театр, 1988: 253, Симонович, 1980: 115]. Повторим еще раз: главная его особенность в том, что звуковые колебания издает язычок-мембрана, а голосовые связки актера молчат, и потому артикулируется звук уже искаженный, «искусственный».

Владение пищиком в сообществе кукольников традиционно считается одним из высших достижений. О. Дарковска приводит пример из интервью (1935) с африканским кукольником, который «рассматривал использование пищика, как очень трудную часть ремесла, посвятив несколько лет интенсивной тренировке для овладения ею», и продолжавший постоянно в ней совершенствоваться [Darkowska, 1998: 109]. Считается, что кукольники неохотно раскрывают

<sup>2</sup> Ф. Прошан употребляет глагол «obstruct», а Дарковска глаголы «obturer, fermer» [Proschan, 1981: 528; Darkowska, 1998: 109]

<sup>3</sup> Мы полагаем, что одна из причин распространения в театре кукол духовых с эластичным язычком, а не «твердой» тростью, в свойстве эластичного материала изменять высоту звука при изменении скорости воздуха, на него подаваемого. Артист при таком устройстве пищика получает возможность повышать или понижать высоту голоса куклы, усиливая или ослабляя подачу воздуха в пищик. Аэрофоны с «твердой» тростью (типа кларнета) таким свойством обладают в меньшей степени.

секреты своего мастерства. В Африке, например, «до наших дней техника изменения голоса относится к секретам профессии, и говорить об этом с кукольниками оказывается трудно» [Darkowska, 1998: 110]. Так было и в Европе, когда театр кукол представлял собою закрытый цех. Но современные европейские кукольники, люди, как правило, просвещенные, многие из которых имеют театральное или художественное образование, понимают, что старинные традиции умирают. Для их спасения они готовы делиться сокровенными знаниями<sup>4</sup>.

**Речь, музыка, ритм.** Понятно, что такой сложный инструмент как голосовой модификатор, — не самая удобная вещь для произнесения монологов. Тем более, что внятно с помощью пищика возможно произнести далеко не все звуки речи<sup>5</sup>. Четкость произношения зависит от конструкции и материала пищика, натяжения мембраны, в немалой доле от звуков языка, на котором играется спектакль, и безусловно от индивидуальности артиста, анатомии его речевого аппарата и положения в нем пищика. Поэтому вопрос о том, как используется этот специфический инструмент, для чего он нужен театру кукол и как сделать речь куклы понятной зрителю, — вопрос первостепенный.

Нередко театр кукол вводит в действие специальный персонаж — толмача, переводчика, нарратора, разъясняющего происходящее в ширме. Он, находясь вне ширмы, как в театре Петрушки или в иранском театре [Соломоник, 1990: 116, 126], или оставаясь невидимым для публики, как в китайском театре [Образцов, 1957: 254–257], комментирует действия кукол и разъясняет слова, трудноразличимые из-за шума толпы или искаженные пищиком.

Основной прием разъяснения текста, произносимого куклой, заключен в повторении ее слов в виде вопроса. Этот прием, к сожалению, почти не зафиксирован в записях прошлого, что отмечает в своей работе и А. Ф. Некрылова: «Что же касается точной фиксации словесной, визуальной, игровой составляющих, то их просто-напросто не существует» [Некрылова, 2003: 27].

Для пояснения механизма диалога такого рода мы приведем пример из работы Ф. Прошана, в котором вопросы Панчу задает не стоящий вне ширмы музыкант-интерпретатор, а другая кукла, Джуди:

Judy: What do you want?  
 Punch: A kiss!  
 Judy: A kiss! Girls and boys, shall I give Punch a kiss?  
 [Proschan, 1981: 530]

<sup>4</sup> Все итальянские, английские, русские кукольники, с которыми автору довелось беседовать на эту тему, отмечая по традиции секретность информации, вслед за тем охотно ею делились.

<sup>5</sup> В театре «Бродячий Вертеп» был проведен ряд опытов по изучению «фонетики пищика». Представим некоторые выводы. Гласные звуки модулируются в целом неплохо: наблюдается лишь некоторое общее смещение к звуку 'y' — но в целом, гласные вполне узнаваемы. Это объясняется расположением пищика между задней частью языка и велярной зоной неба. Состояние речевых органов в таком случае близко их положению при произнесении звука 'y'. С согласными намного сложнее. Лучше других звучит апикальное [p], что можно объяснить свободным положением кончика языка при работе с пищиком. В целом, отмечено, что звонкие согласные оглушаются, и в парах: [д]—[т], [б]—[п], [г]—[к], [в]—[ф], [з]—[с], [ж]—[ш] — смещаются к глухим. Хуже всего дело обстоит с носовыми [м] и [н], которые звучат, как [п] и [т]. Объяснение тому мы находим в положении пищика выше голосовых связок и «выше» разделения потока воздуха на ротовую и носовую полости. Поскольку связки в данном случае исключены из звукообразования, то носовые звуки не реализуются, а воспроизводятся ближайшие по положению органов речи глухие смычные. Отмечено также: чем ближе расположен пищик к корню языка, тем выше его возможности в образовании звуков речи. Напротив, пищик, помещенный у кончика языка, лишает артиста возможности произнести членораздельные звуки речи. Этим объясняются, в частности, индивидуальные возможности вербализации у артистов даже в пределах одной традиции, поскольку различна анатомия их речевого аппарата. Кроме того отмечено, что пищик не мешает интонированию. Хотя К. Фредерикс считает, что произнести китайские слова с пищиком очень трудно, что, по его мнению, мешало превращению пищика в китайском театре кукол в инструмент вербализации.

Или в представлении нашего театра:

Петрушка:	Сколько стоит?
Музыкант:	Что лошадь стоит?
Цыган:	Миллион!
Музыкант:	Миллион?!
Петрушка:	Тю-тю!

И все же роль толмача не сводится к простому комментированию действий куклы или разъяснению трудно различимых пассажей искаженного пищиком голоса. Толмач, в русской традиции «музыкант», был организатором представления, связующим звеном между публикой и куклой. У Дарковской читаем: «Изменение голоса часто делает текст неразборчивым, и присутствие интерпретатора необходимо. Иногда привлекают двоих, так как одному «может стать плохо, или он может внезапно умереть», как объяснил нам нигериец Мусса Маман. <...> Функция такого артиста, аккомпанирующего всему спектаклю от начала до конца, не только в том, чтобы переводить слова кукол, но равно быть и их партнером, и посланцем. В непрерывном движении, вездесущий этот человек беспрестанно суетится, обращаясь то к куклам, то к музыкантам, то к зрителям. Он переводит, спрашивает, отвечает и комментирует, просит аплодисментов и понуждает публику проявлять щедрость, и он же начинает танец или подхватывает песню, затянутую куклами» [Darkowska, 1998: 112]. Те же закономерности в поведении толмача характерны всюду, где он появляется: и в иранском театре кукол, и в русском. [Соломоник, 1992: 20–24; Некрылова, 1988: 36]<sup>6</sup>.

Однако, повторение опорных слов диалога — не единственный прием в разговоре куклы со зрителями: существует целый ряд звуковых клише, которые иллюстрируют поведение петрушечного персонажа, и безошибочно понимаются зрителем, даже при отсутствии словесного диалога. Смех, рыдания, вздохи, восклицания — все это инструменты речи куклы, которые усиливаются ее искусственным голосом. В этом ряду особенно выделяется смех Петрушки-Панча! Он — его знак, ни с чем не сравнимый и не заменимый, его неотъемлемая принадлежность, такая же, как огромный нос! Смех сопровождает практически каждое действие куклы, формирует ее характер, во многом объясняет ее поведение и, в конечном счете, определяет взаимоотношения с другими персонажами спектакля и со зрителем. Отсутствие смеха, даже непродолжительное время, вызывает недоумение зрителя, как если бы в спектакле «выключили звук». Весь голосовой ряд спектакля — суть чередование смеха Петрушки с другими звуками.

Но и это не главное, суть дела в том, что пищик и колотушку Петрушки-Панча необходимо рассматривать как пару музыкальных инструментов — духового и ударного — пару, имеющую тысячелетнюю традицию в театре кукол. При такой точке зрения, роль пищика в формировании спектакля значительно изменяется. Дуэт пищика и колотушки и есть музыка спектакля. Она настолько самодостаточна, ее ритмический рисунок так ясен, столь полно иллюстрирует и одновременно формирует пластический ряд, что вербализация диалогов зачастую становится излишней. Этот вывод подтверждается практикой представления театра Петрушки-Панча в иноязычной среде: смех публики не оставляет сомнений в понимании ею сценического действия. «Кукольники по всему миру, — пишет Ф. Прошан, — предлагали мне достаточно глубокие объясне-

<sup>6</sup> Нарратор — один из самых архаичных персонажей театра Петрушки. Если принять, что Петрушка — представитель «иного» мира, то нарратор является естественным связующим звеном между «тем» миром и миром человеческим, и таким образом превращается из «переводчика» в «перевозчика». Но этим роль его не ограничивается, она столь многообразна, что требует отдельного исследования, что выходит за рамки данной статьи.

ния своей работы, которые сводятся к тому, что сама речь является излишней в представлении кукол, и что действия и жесты могут быть использованы для разъяснения речи без принесения в жертву ее понятности» [Proschan, 1981: 534]. Ну и, кроме того, как говорит Конрад Фредерикс, «Панч прекрасно поет!», расширяя тем самым музыкальную палитру спектакля<sup>7</sup>.

Мелодические возможности пищиков, как духовых инструментов, довольно разнообразны: ритм, интонационная, тембровая окраска позволяют выразить значительный диапазон настроений героев. Пищики хорошо использовать для имитации различных звуков, например, пения птиц. Но коронный номер, так сказать генеральная тема пищиков разного рода — плясовая! Нам приходилось наблюдать работу индийского театра из Раджастана: руководитель его Пуран Бахт зажимал в зубах *boli* (в точности похожий на упомянутый выше органок) для аккомпанемента танцующим марионеткам. Пуран Бахт, один управляясь со всеми куклами, имитировал энергичный напев кружившихся по сцене танцовщиков, голосом, как нельзя более куклам подходившим, и одновременно его *boli* был ведущим инструментом расположившегося тут же оркестра. Важно отметить, что разыгрываемый спектакль имел пролог, в котором куклы богов более крупные, чем остальные марионетки, переговаривались человеческими голосами, и только в основном действии, когда вышли, так сказать, «настоящие куклы», они запели действительно голосами «кукольными».

Мы настаиваем: характер представления театра Петрушки кардинально изменяется при использовании и без использования пищика. Это следует особо подчеркнуть, поскольку отказ от пищика в театре Петрушки-Панча имеет место не только в России, где живая традиция Петрушки была прервана минимум на полвека, но даже в Англии, где жизнь Панча не прерывалась сорока лет<sup>8</sup>.

Воспитанные в традиции литературного театра, многие русские кукольники придают значение исключительно вербальным диалогам персонажей в публикациях текстов старинных представлений, упуская из внимания то, что фольклорный спектакль — континуум пластики, музыки, слова, изображения<sup>9</sup>. Без внимания остается и то, что голос Петрушки не просто ведет за собой спектакль ритмически, но выражает саму его содержательную суть, противопоставляя персонаж странный, условный, из *иного мира*, всем остальным героям комедии, представителям человеческого общества, говорящим «человеческими» голосами. То, что голос куклы принадлежит не кукловоду, а самой кукле, знают все, серьезно работающие в ширме. Лучше других это выразил нигерийский кукольник Муса Маман: «Я кладу нечто в рот, но то, что я держу в руке, делает это» [Darkowska, 1998: 109].

**Зов мира иного.** Рассмотрим подробнее, почему театр кукол настаивает на применении этого сложного инструмента? Франк Прошан предлагает следующее объяснение: «Мотивы, побуждающие к этому, можно найти в работе театра, например, характерный звук голосового модификатора предупреждает толпу о появлении кукольников и начале представления, писклявый голос по

<sup>7</sup> В статье использованы материалы частной переписки К. Фредерикса с автором.

<sup>8</sup> В Великобритании для защиты пищика-«свазла» и традиций Панча создана даже специальная закрытая «Коллегия профессоров» — The Punch & Judy College of Professors (<http://www.punchandjudy.org>).

<sup>9</sup> К сожалению, до сего дня не сделано серьезной попытки проанализировать тексты записей представлений Петрушки с точки зрения фонетических особенностей пищика. Нам кажется, что некоторые сцены, записанные в виде словесного диалога, являются на самом деле попыткой очевидцев передать впечатление от увиденного, а не только услышанного представления. В том случае, когда информатором являлся сам профессионал-петрушечник, в записи опускались некоторые очевидные ему детали, например, повторы реплик.



существу своему является смешным, особенно для детей, которые составляют большую часть публики...» [Proschan, 1981: 541]. На полвека ранее Н. Я. Симонович писала приблизительно то же: «Этот прерывистый, резкий свист из-за колеблющейся от его же силы занавесочки... заинтересовывает публику и заставляет сосредоточиться на маленькой сцене» [Симонович, 1980: 116].

Мы не отрицаем сказанного, но все же видим причины применения пищика — специфического инструмента театра кукол — в ином. Опираясь на пример даже одной только европейской традиции, наиболее далеко ушедшей от древнего прото-театра, можно заметить, что модифицированный голос принадлежит лишь кукле особого рода, сохранившей, пусть не всегда осознанное кукольниками и зрителями, родство с архаическим, древнейшим театром. Странный голос Петрушки, как и его утрированный нос, как и его условный горб, как и его одежда, отделяет его от других персонажей, противопоставляет Петрушку всему человеческому, «*этому*» свету.

Описание африканского театра кукол, по сей день сохранившего элементы театра магического, позволит нам полнее осознать связь искусственного голоса с *потусторонним миром*: «Слушая кукольников Нигера и Нигерии, мы отметили, что хотя некоторые из них говорили мягко, издавая что-то вроде писка, приятного для уха, а другие воспроизводили звуки, невыносимые для барабанных перепонок — все они сохраняли один и тот же гнусавый тембр. Согласно антропологам, эта гнусавость связана со смертью, <...> и, таким образом, гнусавый голос кукольников приобретает особое значение. В этом особом контексте, кукольник, использующий «голос загробного мира», обозначает сверхъестественное измерение своего искусства, его изначальную противоположность миру живущих» [Darkowska, 1998: 111].

Происхождение пищика как театрального инструмента мы относим к очень древним временам, несмотря на то, что самые ранние упоминания о нем отмечены лишь началом XVII в.: «Сообщения об использовании модификаторов голоса в народных кукольных представлениях немногочисленны, а заметки разбросаны по всем историческим и этнографическим описаниям кукольных представлений. <...> Представление кукол в Севилье в 1608 году сопровождалось звуком *cerbatana* (“горохового ружья” или “духового пистолета”), а кастильскими кукольниками в 1611 году применялся *pito* (свисток), фразы которого повторял толкователь, стоящий перед сценой. Отмечено также, что кукольники Италии, показывающие Пульчинеллу в XVII веке, использовали *pivetta* (уменьшительное от *pivo* — свисток, то есть, говоря просто, свистульки) для декламации рассказов, при том что один кукольник отвечал за все голоса, используя свистульки разных размеров. В Германии модификаторы голоса применялись для обеспечения голоса Дьявола. <...> Самые ранние свидетельства в Великобритании неоднозначны: в “Варфоломеевской ярмарке”, написанной Беном Джонсоном в 1614 году, присутствует кукольный театр, где куклы описываются, как “ржущие” и “блеющие” “скрипящими голосами”. Однако это кукольное “скрипение” расшифровывает публике Тупица, повторяющий текст за куклами строку за строкой. А уже к 1660-м годам использование Панчем, уже появившимся в Англии, традиционного пищика — *swazzle* или *swotchel* (от немецкого *schwassl* — беседа, болтовня) прочно укоренилось» [Proschan, 1981: 547].

Сопоставление названия пищика в театральных традициях разных народов проливает свет на то, какую роль отводили ему сами кукольники и как они видели его значение в театре Петрушки-Панча. «Мы находим использование этого инструмента французскими кукольниками XVIII века: в 1722 году Абе Шерьер пишет, что блюстителем порядка разрешалось давать комедии с участием Полишинеля только если они игрались с применением *sifflet-pratique*

и включали компаньона, задававшего ему вопросы, на которые Полишинель отвечал своей обычной непристойной меткостью. <...> Иранские и афганские перчаточные кукольные инструменты использовали *safir* или *wizwizak* или *pustak*, тростниковый инструмент, который находился во рту у кукольников <...>, а в турецком театре Карагёза применялся схожий инструмент *nareke*. <...> В Пакистане и Индии марионетки Раджастана катпутли используют *boli* (“речь, разговор”) и также используют переводчика или музыканта. *Bowra*, духовой инструмент, схожий с *казу*, применялся в представлениях театра теней Тамил. <...> В египетском театре перчаточных кукол «Арагуз» актер говорил, используя голо-совой модификатор *amana*, иногда за всех героев, а иногда только за главного героя — Арагуза. Одновременно в разговоре принимали участие и музыканты, находившиеся вне кукольной ширмы. <...> Само название египетского инструмента *amana* отражает простое желание скрыть нужное. Слово *amana*, буквально обозначающее гарантию или поручительство, используется в разговоре, когда два человека хотят обсудить что-либо в присутствии слушающих так, чтобы окружающие их не поняли, то есть означает *сам знаешь что, нечто...*» [Proschan, 1981: 548–550].

Лондонский панчмен Конрад Фредерикс привел ряд синонимов, используемых для обозначения пищика: *swazzel*<sup>10</sup>, *call*, *unknown tounge*, *mouth chat*. «*Call*» — это и крик животного, и манок, и зов как тяга, влечение, и сигнал для сбора, и вызов в суд, и, что немаловажно для нас, зов смерти. Реже используемый *unknown tounge* можно перевести, как «неизвестный говор, диалект». Но существительное *unknown* имеет значение «незнакомец», а наречие, образованное от этого слова, переводится «тайно». Неизвестный говор, потайной язык, речь незнакомца — все это напоминает описательное наименование того, кого очень не хочется назвать прямо, кого опасаются. Начало этому в древнейших пластах культуры. *Mouth chat*: *mouth* — не только рот, уста, входное отверстие, кратер вулкана, горлышко бутылки, но и голос глашатая, но и дурень, и гримаса, и едок. Глагол *mouth* — чавкать, держать в зубах, класть в рот (и даже архаическое «изрекать»), завершает синоптический ряд, который делает излишними и описание изготовления и инструкцию по использованию! Итак, *chat* — общеизвестно — «болтовня» — болтовня дурака сквозь зубы, сквозь чавканье, голос обжоры и площадного глашатая и, наряду с тем, голос того, чье имя страшно, и потому его именуют описательно.

*Siflette pratique* можно перевести с французского как «искусная свистулька», но поскольку в просторечном французском *siflette* еще и горло, то возможен смысл: «искусно сделанное горло» — само уже фольклорное изделие<sup>11</sup>.

В этой связи невозможно обойти сказочные сюжеты, в которых упоминается изменения звука голоса: «...Между тем бирюк пришел к кузнецу и говорит ему: “Кузнец, кузнец! Сделай мне тоненький язычок”. Кузнец сделал ему» [Афанасьев, 1957, № 54]. «Ведьма <...> побежала к кузнецу и просит его: “Ковалику, ковалику! Скуй мне такой тонесенький голосок, как у Ивашкиной матери; а не то я тебя съем!” Коваль сковал ей такой голосок, как у Ивашкиной матери» [Афанасьев, 1957, № 108] То, что искусственный странный голос — одна

<sup>10</sup> Интересно, что другой английский Панч — Дэн Бишоп привел иное написание — *swazzle*, более распространенное в литературе.

<sup>11</sup> На сайте <http://www.punchandjudy.com>, опубликован словарь сленга, своего рода тайного языка английских панчменов и уличных торговцев, который опирается, в основном, на слова итальянского и цыганского происхождения, как сказано в пояснении. В нем приводится один из синонимов *swazzle* — *sgherlo*, с примечанием (Italian). Жерло — согласно Историко-этимологическому словарю П. Я. Черных, в др.-рус. (языке) (чаще в форме жерело) означало и устье, и горло, и голос, и имеет родственные слова в других славянских языках. Нам также небезынтересно знать, что жерло родственно жертве [Черных, 1993].

из характерных черт представителей «иного мира», их опознавательный знак, не отрицается ни кем. И голос Петрушки стоит именно в этом ряду<sup>12</sup>.

Пищик, рожденный двуединым, предназначенный и для модуляции человеческой речи, и для музыкального аккомпанемента действию, в современном театре выполняет ту же роль, сохранив до наших дней — редчайший случай в истории культуры — практически без изменения и конструкцию и функцию. «Искусственный» голос Петрушки видится нам «прото-инструментом», сохранившимся со времен синкретического существования человеческой культуры.

## II. Homo Primitivus

Анализ феномена примитивного сознания, явленного в Петрушке, как нам кажется, будет плодотворным в сравнении, в первую очередь, с действиями ребенка на пути его в познании мира. Там, где возможно, мы привлекаем, конечно, и иные примеры, но все же, ребенок — Человек Первичный и сегодня и во все века<sup>13</sup>.

**Элементы игры в поведении Петрушки.** Что делает Петрушка на сцене? Женится, покупает лошадь, болеет, идет в солдаты и т. д. [Некрылова, 1973: 5–11; Фольклорный театр, 1988: 258–321; Некрылова, 2003: 26–47]. То есть он примеряет на себя различные социальные роли. Но не исследует социальную роль в полноте отношений, а лишь выделяет наиболее типическую, точнее «архетипическую» ее черту. В свадьбе — танец и «тискание», в торговле — мена, в болезни — «ой, я больной!», в солдатиках — артикулы... Реприза выстраивается по законам простейшей игры: распределение ролей — «я доктор, я Петрушка, я цыган», затем — развитие репризы строго в рамках обозначенного конфликта и, наконец, мгновенный обрыв репризы в момент исчерпания сюжета игры, причем обрыв катастрофический — «трах, бах, — убит!»<sup>14</sup>. Каждый персонаж пьесы в руках Петрушки — кукла. Он — единственный, кто обладает свободной волей, и, в этом смысле единственный живой и действующий персонаж в своем театре. Он волен расправляться со своими «игрушками» так же, как ребенок волен распоряжаться собственной коробкой с куклами. А то, что игрушка, по исчерпании ее игровых возможностей, выбрасывается, не секрет для любого, кто имеет детей. Петрушка исследует мир, как ребенок, — играя.

Нам интересен этот способ познания мира, нам забавен метод поисков Петрушкой решений, точно так же, как нам любопытно наблюдать за поведением ребенка, исследующего ситуацию или назначение предмета. Нам весело от того, что мы, как нам кажется, «знаем» ответ. Петрушка смешон розысками «зада-переда» лошади, ибо мы наверное знаем, что хвост сзади. Потому неочевидность решения, сама возможность считать первым элементом пылесоса — колесо (ведь можно лечь на пылесос и прокатиться), или использовать барабан вместо шляпы, а флейту в качестве дубинки, доставляет удовольствие.

<sup>12</sup> «Обрезание — возможно, самый важный из австралийских обрядов инициации, его главный символ — ритуальное убийство. Выполняющие операцию воплощают или представляют сверхъестественных — весьма демонических существ. В некоторых племенах перед совершением этой операции вращают гуделки и показывают их неофитам сразу после нее. Символический смысл очевиден: обрезание исполняется представителем сверхъестественных существ, чей «голос» слышен (звук гуделки). Но посвященному раскрывают также секрет реального источника «голоса» сверхъестественного существа» [Элиаде, 1998: 124]. Самое интересное здесь, конечно, кроме факта использования инструмента для создания голоса, раскрытие секрета источника искусственно-го голоса после инициации.

<sup>13</sup> Существенно, что этого «первичного человека», в отличие от аборигена Австралии, мы хорошо знаем и всегда имеем перед глазами.

<sup>14</sup> О роли «исчерпания сюжета» в процессе игры см.: [Родари, 1978: 98].



Беда Петрушки, впрочем, как любого примитива, не в том, что он «путается» в применении вещей, а в неумении довести практикум до конца, в неумении длительно сосредоточиться на одной точке! Все его отвлекает, все интересно и от того он скачет с одного на другое.

Однако игра — не только, да и не столько познавательная деятельность, но деятельность, имеющая целью саму себя. Не познание — узловая цель игры, но удовольствие от процесса игры!

Двухлетний мальчик долго составлял пустые вёдра, ростом чуть не с самого, одно в одно, а затем повалил пирамиду разом и стал катать с грохотом по двору. Мгновенно всплыло в памяти: «...Вот какой бы вышел треск! Вот какой бы вышел плеск!» Огромный труд ради звука<sup>15</sup>. Чем не Петрушка? Вспомните его бесконечные драки и наслаждение звуком удара и восторг в движении и танце!

Именно из удовольствия игры как действия и ребенок, и Петрушка так легко относятся к полочкам. Исследование без результата. Ради самого процесса. Игра! Взял куклу — бросил, схватил другую.

Английский Панч учит младенца ходить ровно до момента, покуда тот не начинает ходить. Сразу вслед за тем, когда «сюжет исчерпан» и игра потеряла интерес, Панч попросту прибывает ребенка палкой.

Причем, если уж говорить об исследовании, то примитив исследует, как правило, не взаимоотношения вещей, а устройство самой вещи. Для Петрушки и Доктор, и Цыган, и Невеста, и Капрал — суть не личности, а вещи, которые следует изломать и заглянуть внутрь. Не функция, но конструкция — генеральный интерес исследовательского труда ребенка<sup>16</sup>.

Когда Петрушка или Пульчинелла хоронят только что убиенного персонажа, который никак не уместается в кукольный гроб, то тут рассматриваются не взаимоотношения персонажей в траурном обряде, а сама конструкция похорон: труп, гроб, могильщик. Сцена смешна именно «выключенностью» из социального, функционального контекста похорон. Кукольный мертвяк-тряпочка не лезет в гробик, его прилаживают так и эдак и, в конце концов, просто запихивают, втискивают под крышку<sup>17</sup>.

Анализируя поведение ребенка в игре, нужно отметить, что ребенок не только познает окружающий мир, играя с вещами или играя в обстоятельства, но и рассказывает миру о себе игрою, образами, которые читаются как невербальный текст<sup>18</sup>. Присмотритесь внимательно к любой из игр, в которой малыш предоставлен сам себе, и вы уведите не только «социальные роли», но прежде всего, самих себя, сегодняшние события в точнейшем, зеркальном изображении. И Петрушка, в точности как ребенок, не говорит, а изображает свое отношение к предмету: страх, радость, агрессия — о любом из состояний он рассказывает действием. Конечно, Петрушка всего лишь сценический персонаж и плотно сидит на руке артиста, однако поведение его детерминировано его собственными свойствами.

<sup>15</sup> Примеров затрат больших трудов ради извлечения «звука» предостаточно. Нами описано «фуркало» — специальный пропеллер на ниточке, использовавшийся крестьянскими детьми еще в позапрошлом веке в Прикарпатье [Греф, 2005: 41].

<sup>16</sup> Как говорил Ролан Быков: «Взрослые смотрят на стол сверху и видят его функцию, а ребенок смотрит на стол снизу и видит его конструкцию».

<sup>17</sup> Это очень похоже на исследование «конструкции» похорон в детских играх. Помнится, мы делали «секретки» со стеклышком, под которое прятали трупик птички, куколку или просто фантик. Конечно, в «секретках» все много сложнее, чудится желание заглянуть по «ту сторону», но все же, все же...

<sup>18</sup> Чтение образов игры, как невербального текста лежит в основе одного из методов психотерапии — игротерапии. см.: [Лэндрет, 1994: 10–14], также об этом мы подробно писали в книге, посвященной куклотерапии [Греф, Соколова, 2007: 5–11].

Игра — способ жизни ребенка, но игра — способ жизни и Петрушки. Только под этим углом зрения можно понять его абсолютно асоциальное поведение.

**Человек асоциальный.** «Ужасные» игры Петрушки, все эти «избиения», «убийства», «похороны» и прочее, страшны, только если рассматривать Петрушку сквозь призму «характерности» или «социальной типичности». Петрушка — вне этих критериев.

Вообразите «несмышленного» младенца ростом в метр семьдесят, мысленно придайте ему физическую силу взрослой особи — каким страшным монстром будет это существо! Что для него ценность вещи? Что для него ценность самой жизни? Нам милы поломки, наносимые младенцем окружающему пространству и нашему имуществу, только в силу его малых возможностей — буде ребенок помощнее, мы бы сразу перестали улыбаться!

Та же история с Петрушкой. Если хоть на секунду представить реальность урона от его деяний, то «шуточки» его приобретут отталкивающий характер и выпадут из разряда «смешного». Особенной кровожадностью отличается Панч, способный укокошить не только любого и каждого, но разорвать в клочки собственную жену! То, что Петрушка-Панч-Пульчинелла остаются смешными, указывает на несерьезность нашего отношения к их деяниям. В момент очередного «убийства» Петрушка для нас не «человек социальный», а «человек асоциальный», ребенок, *homo primitivus*.

Природа смешного, как известно со времен Аристотеля, в «безвредной ошибке». «Комическое возникает тогда, — пишет А. Ф. Лосев, — когда идея пробует осуществиться в том или другом образе, но это ей никак не удается...» [цит. по: Рюмина, 2003: 215]. То есть нам важно понять, что смешное связано с попыткой «осуществления» и неудачами, возникающими в этих попытках.

Но чего ищет ребенок? И в чем его познавательная деятельность? В поисках границ собственных возможностей, в частности, этических границ поведения.

Когда ребенок, что называется, «вредничает», то он всего-навсего исследует нормы и обстоятельства своего существования в этих нормах, пытается расширить границы своих возможностей. Ребенок очень рано усваивает, что споры со старшими на тему «нельзя-можно», легко разрешить, переведя конфликт на смеховое поле. «Я пошутил!» — часто говорят дети в случае неудачи. Хулиганство — всего лишь шутка вне морали.

В этом ключ оценки поведения Петрушки. Он, как примитив, живет в мире нечетких этических нормативов. То, что для него шутка, в дидактическом рациональном мире — чистое хулиганство! Дети прекрасно понимают природу поведения Петрушки-Панча, она им близка, понятна и симпатична, тут даже нечего оценивать. Но самое забавное, что и нам нравится Петрушка! От чего же? Не от того ли, что и мы втайне мечтаем нарушать нормы? Не от того ли, что в каждом из нас не умер, но жив «первичный человек»?

Смешное всегда на грани допустимого. В этом и заключается его универсальная природа. Смешно то, что на краю, когда вывернут взгляд, вывернуты нормы. Еще чуть-чуть, и уже не смешно, а скверно. Хулиганство — «шутка» с попранием норм, с нанесением вреда — выходит за пределы смешного. Примитивы исследуют мир, нащупывают границы нормы, оттого их юмор часто переходит в хулиганство. Они просто в нормах еще не очень сильны.

Петрушка — маргинал по самой своей сути. Но жизнь на краю, на обочине, в стороне от магистрали дает ему возможность не только вести себя «как попало», не соблюдая границ поведения, но главное — расшатывать, расширять эти границы. Однако согласитесь, расширять можно только по краю, и, чтобы завоевать новые области, надо оказаться у кромки. Граница, и в том дуализм ее свойств, защищает «этот» мир от проникновения извне, но сообщаться с «иным» миром можно только ступив за черту. Маргинальность Петрушки и новорож-

денного человечка, осваивающих мир у границ этических норм, в этом смысле тождественны.

Но «универсальное» смешное: драка, нелепое падение и тому подобное — смешно лишь в до-моральном мире. Мораль подразумевает рефлексию. Петрушка, как и маленький ребенок, не думает о том, больно ли упавшему человеку. Он вообще не способен оценивать последствия своих и чужих поступков. Сочувствие ему не знакомо, поскольку требует отстраненного взгляда на собственное «я». Эгоцентризм — вот определяющая черта структуры личности «человека примитивного». Более того, Петрушка находится на уровне развития еще «доэмпатическом»<sup>19</sup> и органически не способен прийти кому-либо на помощь или кого-то пожалеть. Как личность, он просто-напросто не умеет этого делать. Но и очень маленький ребенок тоже не умеет сочувствовать, то есть воспринимать других равновеликими себе. Ласки малых детей связаны с желанием ласки для себя лично, из инстинкта жизни, ибо ребенок, лишенный ласки, погибает. Парадокс в том, что самый зависимый из членов сообщества чувствует себя его хозяином.

Вот и Петрушка ведет себя как малый ребенок, то есть как «хозяин»: берёт, что хочет, если усаживается, то, не считаясь ни с кем, а как удобно ему, в центре, всех раздвигая. Дитя и Петрушка уверены, что все им рады, и отсутствие внимания к себе оценивают как непорядок.

Слабое знакомство с нормами поведения, неумение его контролировать, вызывает, всплески агрессии, ничем внешним не спровоцированные. Младенец способен играть, хохотать, веселиться и вдруг замахнуться кулаком, ни с чего. Но эти приступы агрессии не злобны, ибо они не что иное, как шутка, доведенная до абсурдного предела, шутка за гранью норм. Младенец не помнит зла и не знает зла — в том корневое свойство его личности<sup>20</sup>. Как и Петрушка, который только что женился, лечился, торговался, уже дерется! Налицо немотивированный извне приступ агрессии<sup>21</sup>. Во истину, от смеха до слез — один шаг. Но взгляните, как он весел и даже в драке не зол! Будь Петрушка злым, он бы утратил привлекательность. Сочувствие к дракам Петрушки конечно многослойно, но толика нашей к нему симпатии в том, что Петрушка не знает и не помнит зла<sup>22</sup>.

Косвенным подтверждением суждения о том, что личность Петрушки, как примитива, не достигла даже «эмпатического» состояния, мы находим в развитии личности ребенка. Когда у человека появляется чувство вины, которого не имеет и не может иметь Петрушка? Я знал мальчика, к 3,5 годам научившегося сожалеть о содеянном, умевшего не только повиниться в дурном поступке, но даже просить прощения абсолютно искренно, как он сам выражался «в сердце». Вот путь от «человека примитивного» к «человеку социальному»<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Эмпатия — форма просоциального поведения, способность сопереживать другим, проявлять участие. Эмпатия свойственна животному миру — дельфины спасают тонущего собрата, волки не убивают раненного сородича и пр.

<sup>20</sup> Необходимо сделать уточнение, выходящее, правда, за рамки статьи: главное, корневое, основополагающее свойство ребенка, формирующее его личность — *немотивированная любовь*.

<sup>21</sup> Для объяснения тех же поступков Петрушки зачастую привлекают мотивы социального протеста — наказание недобросовестного врача или торговца. Но, уверяем вас, Петрушка подрался бы с любым, даже очень хорошим лекарем! Нашел бы к чему придраться, ибо придраться ни к чему не надо, мотивировка драки внутри Петрушки, а не в «несправедливом» устройстве общества.

<sup>22</sup> Впрочем, не зная и не помня зла, Петрушка не знает и не помнит добра, что сразу переводит его из разряда «положительных» в разряд весьма сомнительных персонажей.

<sup>23</sup> Нам очень важен вопрос о том, когда и под влиянием чего происходит этот гигантский рывок. В какой момент человек, не ощущавший боли другого, вдруг начинает ощущать в себе Нравственный закон? Или Закон дается извне? Во всяком случае, отличие homo primitivus от человека,

**Пространство и время, живое и косное**<sup>24</sup>. Дети живут в спрессованном времени. В их воображении одновременно реализуются все возможные сценарии проживания, все роли. Если ребенок играет в сказку, то одновременно он и Буратино, и Папа Карло, и Дуремар.

Представление о продолжительности времени примитиву не свойственно. «Завтра» в его сознании также удалено, как и следующая, неделя, следующее лето, вечер нынешнего дня. Природное свойство примитивного сознания — отсутствие временной перспективы — рождает циклическое ощущение времени, известное у первобытных народов [Гумилев, 2005: 355]. Как бы ни были разнообразны дни, примитив воспринимает каждый, как истинно новый и завершённый временной цикл. Время протекает для него вне истории, вне развития.

Понятие об историческом времени отсутствует и у Петрушки. Он никак не изменяется и ничему не учится в течение спектакля. Да и скорость проживания Петрушкой эпизодов невероятно велика. Только плясал, дрался, торговался — и, будто не было — забыл. Петрушка ведет себя так, словно отродясь никого не убивал или не веселился секунду назад у гроба. Он ничего не помнит. Мы же помним, отчего и странны нам его «аморальные» шутки. К каждому эпизоду, каждой встрече Петрушка относится, как к неожиданной новости. Он не продумывает стратегии своего поведения не от того вовсе, что не способен думать, а в силу отсутствия понятия о причинно-следственной связи поступка и результата. Наказание для него — полная неожиданность! Как истинный примитив, Петрушка живет в замкнутом, как Оуробор времени<sup>25</sup>. Репризы в десятый и пятидесятый раз разыгрываются вовсе не «условно новым» персонажем в «условно новом» спектакле, а тем же самым Петрушкой в непрерывном циклическом действе. Придуманый для улицы, для непрерывного показа, Петрушка живет в замкнутом круге времени естественным образом без рефлексии.

Свои отношения с пространством Петрушка также решает просто. Вне ширмы для него пространства не существует. Точнее сказать — вне поля спектакля, небольшой площадки с публикой перед ширмой. Поэтому ему так важна порталная рама — дом и убежище. И когда Петрушка выходит из ее пределов пообщаться с публикой, то должен чувствовать ширму за спиной. Ощущение ограниченности пространства видимыми пределами свойственно примитивам. Так для вашего малыша поездка в метро к бабушке, на автомобиле в деревню или в ракете на Луну — события по пространственному масштабу равновеликие. Русские крестьяне отличают соседа<sup>26</sup>, то есть того, с кем имеют общий забор, от других односельчан. Примитивным сознанием пространство разделено на свое и враждебное, отсюда робость ребенка в новой обстановке. Да и наши собственные стеснения в новых стенах — рудимент примитивного сознания. Потому-то и неуместен Петрушка на открытой площадке, от этого он и бежит в ширму.

С миром живого и миром косного взаимоотношения наших героев также непросты. Дело в том, что любой из объектов окружающего пространства интересен ребенку лишь в силу возможности быть включенным в собственный

---

познавшего Нравственный закон, настолько разительно, что Петрушку нельзя назвать в этом контексте *завершённым человеком, человеком вполне*.

<sup>24</sup> «Косное вещество», «мир косной материи» — понятия, употребляемые в естественных науках в значении «неживой природы» в отличие от «живой природы», «живой материи» — мира биологической жизни. Понятия «живое вещество» и «косное вещество» введены В. И. Вернадским.

<sup>25</sup> Ouroboros — змея вечности, кусающая собственный хвост.

<sup>26</sup> Сосед — кто живет (сидит) близко кого-либо, соств. бок-о-бок, подле, возле, межа с межой; в одном доме, стена-об-стену; кто поселился рядом; чьи земли стыкаются [Даль, 1955, т. 4: 281]



мир. В этом смысле любой объект есть лишь продолжение его эгоцентрической личности; даже имея живую природу, он не может считаться самостоятельной, «вполне живой». Но одновременно именно включенность любого внешнего объекта (вне зависимости от его происхождения) в «собственный» мир ребенка наделяет этот объект свойствами самого ребенка, то есть любое физическое тело не может считаться «неживым» в полной мере. Поневоле вспомнишь Сову и Богомола у тела Буратино: «Пациент, скорее жив, чем мертв!» — «Нет, скорее мертв, чем жив!» Ребенок и Петрушка могут делать с любым «предметом», что хотят, ничтоже сумняшеся сломать и выкинуть куклу, которая буквально минуту назад «самостоятельно» ходила и говорила: им даже в голову не придет удивиться тому факту, что неживая тряпка только что «ходила и говорила», как живая<sup>27</sup>.

Все элементы мира любой примитив воспринимает живыми, не различая живое и мертвое, и Петрушка также не тверд в определениях. Одна из самых смешных реприз Панча — перекладывание убиенных кукол-тряпочек на ширме — смешна именно тем, что герой непрерывно путается: жива ли кукла или мертва? И в этом смысле все отношения примитива с миром в целом, есть отношения примитива с миром живым, ибо мира косного он не знает.

**Человек считающий.** Коль скоро мы заговорили о счете, то этому очень характерному процессу надо уделить несколько слов. «...я взял несколько полосок бумаги <...> нарезал сам не знаю сколько и передал целую пригоршню одному из туземцев <...> Вся толпа немедленно его обступила. <...> Этот важно сел, позвал другого на помощь, и они стали считать. Первый, раскладывая кусочки бумаги на колене, при каждом обрезке повторял: “наре, наре” (один); другой повторял слово “наре” и загибал при этом палец, прежде на одной, затем на другой руке. Насчитав до десяти и согнув пальцы обеих рук, опустил оба кулака на колени, проговорив: “две руки”, причем третий папуас загнул один палец руки. <...> оставшиеся бумажки не составляли... десятка и были оставлены в стороне. Все, кажется, остались довольными» [Миклухо-Маклай, 1982: 59].

Сцена, описанная здесь, удивительно напоминающая, не правда ли, поведение Петрушки, может быть, важностью самого процесса. Петрушке-Панчу позарез нужно знать, сколько трупиков он уложил на грядке. Он берет каждого упокоенного в руки и перекладывает, перекладывает и бесконечно сбивается...

«Собственная история счета начинается лишь тогда, когда счет сопровождается материальной манипуляцией откладывания, перекладывания, прибавления и т. п., конкретно проводимую с самими предметами. Первобытному человеку необходимо дотрагиваться до предметов пальцами» [Ермилов].

Ребенку тоже, чтобы сосчитать, необходимо предмета коснуться рукою. «Сколько у нас гостей?» — спрашиваем малыша, и он бегаёт по комнате и, дотронувшись, считает — «Три!» — «А кто на кухне?» — «Мамуля и бабуля!» — «Так сколько всего?» — допытываемся мы, зная, что до пяти он складывать умеет. Но нет! Малыш бежит в кухню и, коснувшись еще двоих, возвращается — «Пять!» Такова сила природы!

Но нам интересно вот что: счет и именование в сознании примитива прочно связаны. Лингвисты знают, что у народов первобытных культур для предметов разных групп разработаны различные способы счета. Один из древнейших языков Евразии, язык нивхов, для каждого типа предметов, подверженных счету (одушевленных, неодушевленных, разного пола или формы), имеет от-

<sup>27</sup> Дуализм отношения к живому и мертвому, как и дуализм феномена игры в целом, может быть во многом объяснен волшебным словом «понарошку». В устах ребенка «понарошку» вовсе не очерчивает границ условности, а напротив, служит паролем, которым ребенок по доброте душевной делится со «взрослыми», чтобы и мы могли заглянуть в сказочный мир целостного, синкретического сознания.

дельный класс числительных, и всего таких классов 26 [Атлас культур, 2008: 193]. Для обитателей островов Фиджи 10 лодок — это «боло», а 10 кокосовых орехов — «каро», точно так же, как у североамериканских индейцев 10 лодок, участвующих в военных действиях, называются совсем иначе, чем те же самые лодки, используемые для перевозки продовольственных запасов [Ермилов].

Что так напугало Теленка, Корову, Быка и Свинью, когда козленок сосчитал их в сказке Сутеева? Он присваивал им новые имена! Ты был просто «Бык», а теперь ты «Бык-Четыре». Что делать тебе с новым именем, и как оно повлияет на твои свойства, на твою жизнь? Для примитива вопрос не праздный. Ребенку очень важно знать, как его зовут. Но и для нас, какими бы «просвещенными» мы ни были, имя имеет значение первостепенное. Таинственная магия счета покоится на самых архаичных представлениях человека о мире и о себе. Этот отголосок архаичного мышления, отношение к счету, как к чему-то чрезвычайно существенному, очень живуч в нас, мы по какой-то причине с замиранием сердца следим за переключением и пересчетом «трупиков» на ширме, хотя действие само по себе очевидно бессмысленное. Петрушка-Панч обращается напрямую к нашему архаичному сознанию и в этом его сила.

**Драка и смерть в театре Петрушки.** Приглядимся подробнее к основному занятию Петрушки — дракам. Выше говорилось о том, что перестук палок, при разнообразии звуков удара палкой о палку, палкой о голову, палкой о спину, палкой о грядку, головой о грядку, головой о голову, в сопровождении смеха через говорок (пищик) — основа музыкального рисунка спектакля.

Петрушка начинает драку не тогда, когда «мирные» аргументы исчерпаны, а внезапно. Не то чтобы у него не было слов убеждения, просто слова не нужны. Уговоры возможны лишь в игре по правилам, но внутренняя цель Петрушки — нарушить правила.

Основной вопрос, которым задается ребенок двух лет — «почему?» — формулировался вне контекста бесед, а из глубин его личности, из потребностей той колоссальной работы, которую вела его душа. Нескончаемая оппозиция Петрушки окружающему миру исходит вовсе не из злого умысла, а в силу того обстоятельства, что примитив, вступивший в мир, не может не задаться вопросом: почему?! — даже не высказанным вербально. Почему мир устроен «так» и почему поступать следует «этак», а не иначе?

В турецком представлении Карагёза, аналоге Петрушки, выведен на сцену Хадживат, хитрый и изворотливый персонаж. Он делает то же, казалось бы, что и Петрушка — пререкается, плутует, пытается всех надуть и прочее и тому подобное. Все, как Петрушка, кроме одного — Хадживат не дерется! Обитая внутри сообщества, прекрасно ориентируясь в правилах игры, он великолепно использует их в свою пользу. Драка в подобной ситуации не только не надобна, но невыгодна. Карагёз же дерется! У него нет потребности приравниваться к правилам, он пробивается дубинкой прямо и грубо. Если нельзя ответить на вопрос: почему так правильно, а так неправильно? — надо действовать в свою пользу без обиняков<sup>28</sup>. Как примитив, Петрушка расширяет зону жизни, устраняя преграды дубинкой.

Значение «драки», как ритуального боя со «злыми силами», описано в монографиях по истории театра [Соломоник, 1992: 31]. Бой против сил зла, связанный с магическим танцем и ритуальным театром, имеет древнейшие корни<sup>29</sup>, и нам

<sup>28</sup> У Карагёза и Петрушки много общих черт, но мы подчеркнем лишь ту, что касается их речи: Карагёз и Петрушка — иностранцы, пришельцы из «иного мира», и это обстоятельство выделено у Петрушки пищиком, а у Карагёза — акцентом. В представлениях театра Карагёз всегда говорит на наречии, не свойственном данной местности.

<sup>29</sup> См. подробнее: [Некрылова, 2005].

тут нечего добавить. Может быть, только то, что театр Петрушки — в целом театр пластический, скорее балет, чем драма. Однако в контексте представления Петрушки-Панча, бой с силами зла «снижается» до драки с персонажами не очень симпатичными, хотя и смешными и, потому, безвредными: полицейским, сварливой супругой, вербовщиком в солдаты, лекарем и даже палачом.

Единственным серьезным персонажем в этом ряду выступает представитель inferнального мира: собака у Петрушки, крокодил у Панча, дьявол у Пульчинеллы. Адские силы почти всегда утаскивают Петрушку под грядку, что, безусловно, означает и конец представления, и конец самого Петрушки. Тем не менее, сила петрушечного действия именно в том, что Петрушка бессмертен! И потому он всенепременно выскакивает на грядку вновь либо тут же, после смерти непосредственно, либо в соседнем дворе, куда перемещается вместе с ширмой. Заметьте, воскресает без всякой внешней мотивировки, которая в театре Петрушки и не нужна, поскольку имеет место детерминизм куда более серьезный, более общего характера, чем мотивация внутри сюжета. Неизбежность воскресения Петрушки отпечатана в мозгу каждого зрителя: персонаж, являющий собою персонификацию примитивного, архетипического сознания, то есть неуничтожимого элемента сознания любого человека, не может быть смертным!

Но в этом случае бой со злом смыкается с иным, хотя и близким, сюжетом — осмеянием смерти. Смерть же, в свою очередь, подвергается значительной метаморфозе. Возникая либо собственной персоной в виде куклы, как в представлениях Панча и Полишинеля, либо опосредовано в сцене похорон, как у Петрушки и Пульчинеллы, после унижений, избиений и обмана, не только теряет статус «судьи наказующего», но и саму способность исполнить свое прямое назначение — оборвать жизнь. То есть смерть перестает быть собою. Но одновременно победа над смертью Петрушки — это победа в самом себе, поскольку сам Петрушка имеет родовые признаки смерти. Один из них — гнусавый механический искусственный голос представителя «того света» — мы рассмотрели подробно. Таким образом, бой Петрушки со смертью принципиально не может окончиться чьей-либо победой.

Суть дела в том, что драка, как наиболее энергичное действие, как квинтэссенция жизни, как балет на острие копья, осуществима лишь при наличии смерти, как фатума, как неизбежности, которая неизменно присутствует, нависает, маячит, но никак не может осуществиться.

## Заключение

Петрушка очень смешон, смешон универсально. Вне рационального, национального, социального и пр. Петрушку невозможно играть, если не любить. Невозможно изобразить его искреннюю веселость, коренящуюся в самых глубинах человеческой природы. В нем мы видим универсальную радость нарождающейся жизни. Одновременно Петрушка, как существо «только что возникшее», невероятно серьезен, и этим бесконечно трогателен. Он серьезен, как ребенок, только что вошедший в мир.

Но Петрушка, все-таки, не ребенок! Петрушка — всего лишь образ, слепок того состояния человеческой натуры, которая родила его в незапамятные времена, возможно, что и на заре человечества. Сам же человек меняется каждую секунду, но в том и есть одна из его жизненных задач. Петрушка не учится ничему, тысячу раз спотыкаясь о тот же камень, и этим забавен. И, странным образом, он актуален всегда именно потому, что неизменен.

Петрушка задевает такие архаические глубины в нас самих, что диву даешься: как мало изменился человек с момента создания! Петрушка будет смешон до тех пор, покуда в нас будет жить, homo primitivus, перво-человек.

## Литература

- Атлас культур, 2008 — Народы России. Атлас культур и религий. М., 2008.
- Афанасьев, 1957 — *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки: В 3 т. М., 1957.
- Голдовский, 2004 — *Голдовский Б. П.* Куклы: Энциклопедия. М., 2004.
- Греф, 2005 — *Греф А. Э.* Детские забавы бойков // *Живая старина*, 2005. № 1. С. 39–41.
- Греф, 2009 — *Греф А. Э.* Голос куклы в традиционном театре кукол // *Живая кукла: Сб. статей*. М., 2009. С. 166–185.
- Греф, Соколова, 2007 — *Греф А. Э., Соколова Л. В.* Лука Лукич или Доктор-Кукла. Психологическая помощь болеющим детям. М., 2007.
- Гумилев, 2005 — *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера земли. М., 2005.
- Даль, 1955 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955.
- Ермилов — *Ермилов А.* Математические представления у первобытных народов [Электронный ресурс] /URL: <http://www.personalism.narod.ru/p1.html> (дата обращения 12.03.2010).
- Лэндрет, 1994 — *Лэндрет Г. Л.* Игровая терапия: искусство отношений. М., 1994.
- Миклухо-Маклай, 1982 — *Человек с луны. Дневники, письма, статьи* Н. Н. Миклухо-Маклая. М., 1982.
- Музыкальные инструменты, 2001 — *Музыкальные инструменты мира* / Пер. с англ. Т. В. Лихач. Минск, 2001.
- Музыкальный словарь, 1990 — *Музыкальный энциклопедический словарь* / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1990.
- Некрылова, 1973 — *Некрылова А. Ф.* Русский народный кукольный театр «Петрушка» в записях XIX–XX веков. Автореф. дисс. на соиск. степени канд. искусствоведения. Л. 1973.
- Некрылова, 1988 — *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII — начало XX века. 2-е изд., доп. Л., 1988.
- Некрылова, 2003 — *Некрылова А. Ф.* Театр Петрушки // *Традиционная культура*, 2003. № 4. С. 26–47.
- Некрылова, 2005 — *Некрылова А. Ф.* Русский народный кукольный театр «Петрушка» в свете этнографии // *Искусство театра вчера, сегодня, завтра*. № 4. Екатеринбург, 2005. С. 105–121.
- Новик, 1981 — *Новик Е. С.* Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири // *Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении*. М., 1999. С. 217–235.
- Родари, 1978 — *Родари Дж.* Грамматика фантазии. М., 1978.
- Рюмина, 2003 — *Рюмина М. Т.* Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М., 2003.



- Симонович, 1980 — *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки петрушечника. Л., 1980.
- Соломоник, 1992 — *Соломоник И. Н.* Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра объемных форм. М., 1992.
- Соломоник, 1990 — *Соломоник И. Н.* Традиционные перчаточные куклы на Востоке и в России // Что такое театр кукол? Сб. ст. / Сост. О. И. Полякова. М., 1990.
- Фольклорный театр, 1988 — Фольклорный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. М., 1988.
- Черных, 1993 — *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь русского языка. М., 1993.
- Элиаде, 1998 — *Элиаде М.* Религия Австралии. СПб., 1998.
- Darkowska, 1998 — *Darkowska-Nedzgorski O., Nidzgorski D.* Marionnettes et masques au coeur du theatre africain. Institut International de la Marionnette. Sepia, 1998.
- Puppetry Arts, 2000 — World Encyclopadia of Puppetry Arts. Project of UNIMA, 2000.
- Proschan, 1981 — *Proschan F.* Puppet Voices and Interlocutors: Language in Folk Puppetry // Journal of American Folklore, 1981, N 94, P. 527–555.

*Alexander Gref, Elena Slonimskaya*

**«Homo elementicus»: Petrushka as a phenomenon  
of primitive mentality**

Petrushka-Punch in this article is concerned as an «under-social» person, homo primitivus. The authors compares Petrushka's behaviour on the stage with behaviour of a child or a member of a primitive culture in the same situation. The authors also make close study of the sound modifier called swazzle and its role in the Petrushka-Punch theatre.