

Министерство образования и науки Российской Федерации

ФГБОУ ВО «САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра теории, истории и
педагогике искусства

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ
ЭЛЕМЕНТЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕАТРА
«ПЕТРУШКА»**

**АВТОРЕФЕРАТ
ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ БАКАЛАВРА**

Студента 4 курса 412 группы
направления подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура»
профиль «Руководство любительским театром»
Института искусств

Ермакова Алексея Анатольевича

Научный руководитель
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры теории, истории и
педагогике искусства


_____ Е.П. Шевченко

Заведующий кафедрой
доктор педагогических наук, профессор


_____ И.Э. Рахимбаева

Актуальность. Развитию «увеселительного» искусства в России способствовали глубочайшие перемены в жизни страны. В эпоху правления Петра I в Российской империи произошли сдвиги в экономике и политике, это сопровождалось изменениями в мировоззрении и психологии людей и повлекли за собой социально-бытовые перемены. Развитие промышленности и рост городов привели к оживлению торговли внутри страны, к созданию единого общероссийского рынка. Резко увеличилось количество ярмарок, их товарооборот. Кроме непосредственных участников купли-продажи, на ярмарки стекалось много «обслуживающего персонала»: продавцов снеди, носильщиков, грузчиков, ростовщиков, и, конечно же, увеселителей. Наряду с торговыми палатками возводились качели, карусели, цирковые и театральные балаганы, позднее – эстрады. Ярмарочная площадь стала местом различных массовых развлечений и забав.

Ярмарки устраивались перед большими праздниками. Праздники включали элементы и формы различных традиций, сфер быта, культуры и искусства. Первоначально народно-ярмарочная культура вобрала в себя строгую регламентацию и обрядность, магические и языческие функции. Главным элементом городского зрелищного фольклора является площадное искусство. Между русскими и западноевропейскими ярмарочными увеселениями ученые (М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев, А.Ф. Некрылова, Н.И. Савушкина) обнаруживают сходство художественных средств и стилистических приемов слияния двух культур – аграрной и индустриальной. Ярмарочный площадный театр вбирает в себя многие постановочные приемы, различные пиротехнические и световые эффекты, яркие костюмы и репертуар европейского искусства.

Уже с середины XVII века на русское общество стала влиять иноземная культура, причем влиять неравномерно, а, касаясь, главным образом верхних слоев в то время как крестьянское население по-прежнему хранило традиционную культуру. С реформами Петра I произошло социальное расслоение культурной традиции. Высшее общество в своих культурных

потребностях ориентировалось на Запад, в то время как городские низы ощущали необходимость в создании своего искусства. Таким образом, начал формироваться городской фольклор.

Петр I искал новые формы пропаганды своих начинаний. С этой целью в 1702 году он распорядился воздвигнуть в самом центре Москвы, на Красной площади, «комедийную хоромину» – первый публичный театр, на представлении которого могли приходиться все желающие. По словам крупнейшего исследователя ранней русской драматургии Н.С. Тихонравова, «театр должен был служить Петру тем, чем была для него горячая, искренняя проповедь Феофана Прокоповича: он должен был разъяснять всенародному множеству истинный смысл деяний преобразователя». Как известно, с этой задачей труппа «комедийной хоромины» не справилась, однако интерес к театру пробудился в разных слоях городского населения: уже во второй четверти XVIII века в России бытовали школьный, придворный, устный народный, городской театры. XVIII век не без основания называют «играющим веком».

Характерной чертой России XVIII века был наплыв в страну иностранцев, бродячих актеров, познакомивших население с европейским ярмарочным искусством. Формирующийся городской фольклор вбирал в себя и традиционные народные зрелища: выступление кукольников, вожаков медведей, музыкантов и балагуров. Городская площадь впитывала, отбирала, перерабатывала весь разнообразный материал, выплескивающийся сюда в праздничные дни, приспособлявала его к требованиям своего зрителя.

Возникают новые жанры фольклорного театра. Непременной частью праздничных увеселений с начала XIX века становится раек (или потешная панорама), завоевавший популярность у зрителя своими картинами на былинно-сказочные и исторические сюжеты. Веселая речь раешников раздавалась и на Марсовом поле Петербурга, и на ярмарках Нижнего Новгорода, Саратова, Ярославля, Одессы и других городов, и крупных сел.

С середины XVIII века балаган становится душой всех городских празднеств. В крупных городах во время традиционных народных гуляний появляются итальянские труппы, познакомившие русских зрителей с «*commedia dell'arte*». Найдут место в балагане и комические пьесы демократических низов, так называемые «игрища», и веселые бытовые сценки-интермедии школьного театра, популярность которых придерживалась широко вошедшими в культуру и быт народа потешными лубочными картинками.

Излюбленные темы и персонажи лубочных картинок и книжек – доказательство теснейшей связи русского лубка с народным демократическим театром и балаганом. Точнее, о взаимосвязи, так как театральные представления оказывали влияние на сюжеты лубка, а сказочный лубок был своеобразным сценарием для создания спектаклей. Но по-настоящему русская тема вошла в репертуар демократического театра лишь в 1860-е годы, после того как было разрешено на гуляньях играть пьесы русской жизни.

С середины XVIII века русское самодержавие, став на путь официального просветительства, одной из форм воздействия на «простонародье» считало общественные празднества, которые должны были демонстрировать якобы существующее равноправие всех сословий, единение царя и феодальной верхушки со «своим» народом. Екатерине II принадлежит изречение: «народ, который поет и пляшет, зла не думает». Императрица высказала еще одну мысль, на столетие, опередив обер-полицмейстера Петербурга Трепова: «Театр есть школа народная, она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе, и за нравы народа мой ответ богу».

Вся сравнительно короткая история городских гуляний в России демонстрирует стремление правящих кругов завладеть праздничной площадью, подчинить ее своим требованиям, сделать из народного праздника праздник для народа. Однако, несмотря на все устремления

властей, площадь во время гуляний все-таки оказывалась неуправляемой, она не была беспечно весела, она взрывалась смехом при острых, далеко выходящих за пределы допустимого цензурой шутках паяцев, клоунов, раешников; она выплескивала злые, беспощадно жалящие реплики и куплеты, разыгрывала сценки, где за наивным содержанием скрывался обличительный смысл, угадываемый и горячо поддерживаемый толпой гуляющих «низшего класса». Поэтому, начиная с середины XIX века, а точнее, после усилившихся волнений среди крестьян накануне 1861 года, официальные власти все с большей опаской относились к бесцензурным речам, свободному слову на ярмарочной площади. Постепенно на жанры ярмарочного искусства накладываются различные ограничения, они подвергаются строгой цензуре; ярмарки, и места увеселений выносятся за пределы города, где вытесненные с давно освоенных мест подвергаемые цензурному контролю, в начале XX века, они затихают. Прекращают существовать и городские жанры фольклорного театра.

Особой популярностью на ярмарках и народных гуляньях пользовались выступления петрушечников, можно было встретить сразу несколько кукольников, каждый из которых проигрывал комедию восемь – десять раз в день. Широкое знакомство с Петрушкой во многом обеспечивалось портативностью театра (легкая складная ширма, ящик с семью–двадцатью куклами и шарманка). Куклы были перчаточными, с головками из дерева или папье-маше, кроме лошади – ее вырезали из картона или фанеры. Декораций этот театр не знал, а из бутафорских принадлежностей употреблялась лишь палка или дубинка-трещотка, которой Петрушка всех колотил. Разыгрывали комедию два человека: кукольник и музыкант, который играл и вступал в разговор с действующими лицами. Одновременно на ширме могли присутствовать только два персонажа (по одной кукле на каждой руке актера), причем одним из них обязательно был Петрушка.

Цель исследования: выявить художественное своеобразие и выразительные элементы представлений фольклорного театра «Петрушка». Для достижения цели исследования были выдвинуты следующие *задачи*:

1. изучить теоретические труды по истории фольклорного театра;
2. рассмотреть понятие фольклорного театра;
3. определить место кукольного театра в традиционной русской культуре;
4. рассмотреть содержание и сущность «петрушечных представлений»;
5. проанализировать художественно-выразительные элементы образа Петрушки.

Методологической основой данного исследования являются работы Олеария А., Смирновой Н.И., Голдовского Б.П., Перетц В.Н., Цехновицер О.В., Зайцева И.А. и др.

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные теоретические положения и результаты выпускной квалификационной работы были изложены автором в докладах на четырех конференциях:

- 1) доклад «Народные массовые зрелища на Руси» // Вторая научная студенческая конференция Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского, 2013 года, с которым занял 1 место в секции;
- 2) доклад «Народные массовые зрелища на Руси» // Итоговая научная студенческая конференция СГУ, 2013 года, с которым занял 2 место;
- 3) доклад «Особые формы фольклора – ярмарочные заклички и приговорки» // II Международная научно-практическая конференция «Проблемы теории и практики постановки голоса» г. Саратов, 24-25 ноября 2015 года;
- 4) доклад «Музыкальная характеристика Петрушки в балете И.Ф. Стравинского "Петрушка"» // Международная научно-практическая конференция «УЧИТЕЛЬ-УЧЕНИК: Проблемы методики музыкального образования» г. Саратов, 16 марта 2016 года.

- в статье:

«Народные массовые зрелища на Руси» // Научные исследования студентов Саратовского государственного университета: материалы итог. студ. науч. конф. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2013. –156 с. С.91-93.

Структура работы: введение, две главы, заключение, список использованных источников и приложение.

Основное содержание работы. Во введении обосновывается актуальность исследования, показывается степень разработанности проблемы, ставятся: цель, задачи, указывается методологическая основа и структура работы.

В первом параграфе первой главы рассматривается самобытность народного театра кукол как формы городского зрелища. Искусство оживления кукол очень древнее, история его огромна, география очень широка. Один из самых популярных европейских кукольных героев – Пульчинелла, родившись в Италии, «пересёк её границы» и прочно обосновался во Франции, потом «перебрался» через Ла-Манш, покорила британцев, «переплыл» через океан в Америку. Добрался он и до России.

Не менее популярная форма кукольных представлений в Италии – театр марионеток, достигший своей наивысшей популярности в Италии в XVII-XVIII веках. В XVII веке у марионеток появились свои собственные маленькие театрики, сцены которых в точности повторяли сцены знаменитейших театров того времени.

Близкая марионеткам по способу управления, но сильно от них отличающаяся в остальном форма была широко распространена на Сицилии в XIX - начале XX века. Сицилийцы её называли "опера деи пупи". Сходство пупи с марионетками заключается в том, что ими управляют сверху с помощью металлического прута. Главная особенность сицилийского театра в его репертуаре. Он основан на французском героическом эпосе, поэтому большинство кукол – воины.

Театры марионеток Франции мало отличаются от итальянских. На севере Франции, в Амьене, родился еще один французский кукольный герой, но уже не на ширмах бродячих кукольников, а на подмостках маленьких постоянных городских театриков, персонажи которых висели на нитках. Имя этого героя – Ля флёр.

Средневековые рыцари дожили до XX века на кукольных сценах не только на Сицилии. Их можно было встретить ещё в одной стране Европы – в Бельгии. Термин "пушенелленкельдер" означает "кукольный подвал", так называли в Бельгии кукольные театры, которые по большей части располагались в подвалах старых домов рабочих кварталов.

По мнению английского историка кукольного театра Джорджа Спейта, кукольные представления появились на Британских островах не ранее XIII века. Он полагает, что принесли этот театр бродячие актеры из Франции. К XVII веку театр кукол приобрел в Англии широкую популярность. Его представления дают на улицах, они – обязательное ярмарочное развлечение. Итальянская традиция сопровождать кукольное действие на ширме пояснениями ведущего сохранилась и в Англии. Широкое распространение получает перчаточная кукла.

По просторам России бродило много странствующих актёров. Одни приходили с востока, из Азии, другие – с запада, из Европы. Принесённое ими искусство странным образом перемешивалось, переплеталось на российском перекрёстке, порождало формы, которые со временем воспринимались как "своё" искусство, да и, по сути, становилось им. Всё это происходило и в народном кукольном театре.

Во втором параграфе первой главы рассматривается социальная и эстетическая сущность фольклорного театра «Петрушка». Если говорить о злободневности театра «Петрушки», его социальной заостренности, то, необходимо отметить, что степень их могла быть разной, даже у одного и того же кукольника, менялась от сцены к сцене, от выступления к выступлению.

Комический эффект в большинстве случаев достигался приемами, характерными для народной смеховой культуры, о которой писал М.М. Бахтин. Это бесконечные драки, избиения, всевозможные непристойности, остроумные и алогичные сочетания слов, обыгрывание мнимой глухоты партнера и т.п. Кукольник каждому эпизоду мог придать нужный ему в данный момент оттенок, расставить необходимые акценты, заострить внимание на одних сценах и убрать, сгладить другие.

Сюжетная цепочка кукольной комедии композиционно была открыта, она имела жанровые свойства, как бы мы теперь сказали, пьесы-обозрения с цепевидным построением. Сами же сцены и явления нанизывались друг на друга во вневременной и, в сущности, ничем не ограниченный ряд. В отличие от иностранных традиционных театров кукол, появившихся в России в конце XVII в. и совершенствовавшихся в основном за счет разнообразных сценических эффектов, русский народный театр кукол развивался как искусство социально-острой сатиры. Форма оставалась для него вопросом второстепенным, т.к. зрительский успех «петрушечной комедии» зависел от злободневности ее содержания.

Петрушка – это непобедимый герой народной кукольной комедии, он побеждает всех и все, а сам остается бессмертен. В глубоком и наивном образе этом, трудовой народ воплотил сам себя и свою веру в то, что, в конце концов, именно он преодолет все и всех.

Вторая глава посвящена своеобразию и художественно-выразительным элементам представлений кукольного театра «Петрушка». *В первом параграфе* рассматривается содержание и сюжетная основа петрушечных представлениях фольклорного театра. Своеобразие театра «Петрушки» было в том, что зритель получал удовольствие не от знакомства с новым для себя героем и сюжетом; содержание комедии и действующие лица ее всем были хорошо известны. Главное внимание обращалось не столько на то, что играют, сколько на то, как играют. Этому же способствовал и «антипсихологизм» героев комедии. Зрители «Петрушки»,

чьи эстетические идеалы и художественный вкус воспитывались в основном на фольклорных произведениях, не требовали наличия в комедии психологической разработки характеров, им нравилось следить за тем, что станет делать тот или иной уже известный персонаж, оказавшись в данной ситуации. В этом театре все действующие лица хорошо известны народному зрителю из жизни, из быта; они входили в пьесу уже вполне сложившимися, и не их «развитие» было интересно зрителю, а их «преодоление», их «посрамление».

Петрушка, да и сама комедия, прошли интересный, сложный путь, вобрав иностранные и русские черты, переработав и, по-особому освоив богатый зрелищный фольклор, комические и сатирические жанры русского народного творчества, достижения демократического театра XVII-XVIII веков народной драмы.

Состав действующих лиц комедии достаточно широк и пестр – солдат, барин, цыган, невеста, доктор, квартальный и др. Сохранившиеся материалы позволяют говорить примерно о пятидесяти персонажах, хотя в действительности у каждого кукольника имелось не более двадцати – двадцати пяти кукол, а в представлении участвовали далеко не все из них.

Представление состояло из цепочки встреч – столкновений Петрушки с разными персонажами. Сценки в комедии слабо или вовсе не связаны друг с другом, поэтому порядок их размещения не был строго закреплен и допускал самые различные перестановки, выпадение отдельных сцен и присоединение новых.

Во втором параграфе излагаются художественно-выразительные элементы образа Петрушки. Многие черты западноевропейских шутов, фарсеров и масок комедии «d'ell arte» вобрал в себя и Петрушка. Несмотря на очевидные заимствования в образе Петрушки, он в первую очередь – потомок уничтоженного в XVII веке скоморошества, передавшего свои традиции с помощью лубочных картинок в позднейшие века, ожившего в кукольном Петрушке, который появляется перед публикой с восклицанием:

«А вот и я опять, не сжечь меня, не распять!»». Что же касается безобразной внешности Петрушки, то она не результат (или не только результат) западноевропейского влияния. Это просто смеховой архетип, гротескный образ тела, существующий у всех народов независимо друг от друга.

Для «валяния дурака», создания смехового начала в петрушечной комедии используется характерно русское средство: балагурство. Голос Петрушки отличался особым тембром и высотой. Для этого в разговоре за него кукольники использовали специальное приспособление – говорок, пищик, состоящий из двух костяных пластинок, внутри которых укреплена узкая полоска полотняной тонкой ленточки.

Петрушка во всех своих поступках – выразитель протеста. Его неиссякаемая веселость, разящее остроумие и сделали его любимцем широких масс, а комедию о нем – самой популярной из всех старинных народных комедий.

В заключении изложены основные выводы. Народная кукольная комедия о Петрушке незамысловата. Это ряд сцен, в которых Петрушка, зубоскал и весельчак, встречается с разными людьми, столкновение с которыми и составляет содержание представления. Любопытно, что Петрушку М. Горький отнес к числу таких совершенных типов, созданных устным творчеством трудового народа, как Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, Фауст, Василиса Премудрая.

Весь "театр" был предельно подвижен. Позднее, когда складную юбку заменила складная ширма, умещавшаяся на спине кукольника, театр также легко перекочевывал с места на место. Петрушечники не мечтали об оседлой жизни. Из села в село несли они свое искусство простому народу, вызывая раздражение у "власть имущих", не раз пытавшихся подрезать острый язычок Петрушки.

В Приложении представлены иллюстрации.

СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ

1. Ермаков А.А. Народные массовые зрелища на Руси // Научные

исследования студентов Саратовского государственного университета:
материалы итог. студ. науч. конф. Саратов: Изд-во Саратовского
университета, 2013. – 156 с. С.91-93.