

Ольга БУТКОВА

ВОЛШЕБСТВО И МЕХАНИКА**СКАЗОЧНЫЕ ГЕРОИ И ТЕМЫ СРЕДИ КУКОЛ И МАРИОНЕТОК СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

В начале XX века художники полюбили кукол. Они любовались этими маленькими хрупкими созданиями и не на шутку их боялись. Они делали кукол, выдумывали для них костюмы, рисовали их, писали о них стихи, подражали их движениям на сцене. Театр кукол появлялся в драматургии и лирике Александра Блока, отражался в музыке Игоря Стравинского и картинах «мир-искусников» – Александра Бенуа, Константина Сомова, Льва Бакста. Художественная элита формулировала философию театра кукол, рождала практиков и теоретиков, возводивших «кукольное дело» в ранг высокого искусства.

Какова причина этого странного увлечения? Страстное желание вернуться в мир детства? Любовь к мимолетной и непрочной красоте? Возможно. Воспоминание об оживающих игрушках в пленительных и жутких сказках Гофмана и Андерсена? Безусловно. Но, может быть, одна из главных причин – замороженность Серебряного века темой смерти, пристальное внимание к таинственной границе, разделяющей живое и неживое. Кукла очаровывала и пугала именно потому, что вырывалась из мира неживых вещей и все же никогда не сливалась до конца с миром живых людей. Кроме того, в самом древнем искусстве кукольника художники угадывали нечто колдовское,

связывающее современный мир с незапамятной дикой древностью, перебрасывающее мостики между «этим» и «тем» светом.

Сама природа кукольных представлений, волшебство этого игрушечного театра сродни сказке: жанру с высокой степенью условности и обобщения, чуждому натуралистической имитации действительности. Куклы Серебряного века жили в мире заботливо созданных для них сказок.

Русские художники начала XX века знали театр кукол как явление народной культуры – площадной, уличной, которая расцветала во время праздников и, прежде всего, Масленицы. Этот яркий мир городских гуляний на рубеже XIX – XX веков уже угасал. В сознании людей эпохи Серебряного века он был связан не с сегодняшним днем, но с ностальгическими воспоминаниями детства. Бенуа в декорациях к «Петрушке» изобразил балаганы на Адмиралтейской площади. В эпоху создания балета все ярмарочные забавы уже были изгнаны из этой части города, так что декорация недвусмысленно указывала на прошлое.

Художников интересовал народный, так называемый «петрушечный» театр, который существовал в двух ипостасях – «демократической» (уличный театр), и «аристократической» (елки и детские

балы)¹. Второй, «облагороженный» род петрушечников появился гораздо позднее первого, и его возникновение само по себе было признаком упадка площадного искусства, низведением его до уровня детской забавы.

Народный кукольный театр был неперменной частью карнаваловой стихии. Разумеется, характер Петрушки должен был этой стихии соответствовать. По словам знатока ярмарочных увеселений А.Я. Алексеева-Яковлева, главный герой народных кукольных представлений, Петрушка, – «беззаботный чудака, остро слов и нарушитель обыденного житейского порядка»². Однако возможны и более суровые характеристики кукольного скандалиста и задиры: исследователь народного театра А.Ф. Некрылова определила Петрушку как трикстера, отметив характерные черты этого архаического героя – плутовство, коварство, жестокость. К трикстерам относятся и многочисленные «родичи» Петрушки из других стран – Пульчинелла, Панч, Гансвурст³.

Принцип построения петрушечного действия достаточно прост. Со всеми персонажами (Лекарем, Капралом, Городовым) Петрушка ссорится, насмехается над ними и расправляется с каждым при помощи дубинки, пока, наконец, песь или баран (символизирующие нечистую силу) не утаскивают его за пределы видимости⁴. Отдельные сценки были посвящены тому, как Петрушка любезничает со своей невестой. Уличное представление предназначалось для взрослых, и потому в нем могли встречаться грубоватые словечки. Несмотря на это, в ярмарочной толпе были зрители любого возраста, из всех



слоев общества, от самых невзыскательных до самых рафинированных. Для образованного горожанина ярмарки и гулянья были одними из главных источников знакомства с простонародной культурой. Нравились эти увеселения, конечно же, не всем. Прodelки Петрушки были жестоки и безжалостны; и если воспринимать их с обычной, житейской точки зрения, они не могли вызывать ничего, кроме возмущения. Однако наиболее пронизательные зрители понимали: за примитивным и, казалось бы, нелепым весельем петрушечных представлений таится богатый и глубокий мир архаики. Сюжеты народных кукольных представлений были, как правило, близки к бытовой сказке о дураках и шутах, также имеющей древние обрядовые корни. Петрушку можно

А. Бенуа.
Набросок афиши к балету «Петрушка»

¹ Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М., 1993. Т. 1. С. 285.

² Русские народные гулянья. М.: Л., 1948. С. 59.

³ См.: Некрылова А.Ф. Традиционная архитектура народной кукольной уличной комедии: Международный симпозиум историков и театроведов кукол. Москва, 6–9 декабря 1983 г. М., 1984.

⁴ См.: Народный театр. М., 1991. С. 225–299.

Pro настоящее


сопоставить с «дураком» или «шутком» из фольклорной бытовой сказки (эти персонажи порой сливаются в единый образ «дуракошута»). Что же объединяет противоположности – наивность «дурака» и хитрость «шута»? Исследователь жанра Ю.И. Юдин, последователь великого знатока и теоретика сказки В.Я. Проппа, поясняет: неважно, чем продиктованы поступки этих героев, общее в них то, что они «противопоставлены “нормальной” обыденной логике и тяготеют к парадоксу»⁵. Близость сюжетов бытовой сказки и народного театра очевидна. И сказка, и театральные представления связаны в своих истоках с земледельческими обрядами⁶; фантастическое начало, присутствующее в сказке и театре, сконцентрировано в психологии, логике и поведении персонажей⁷. Парадоксальные поступки продиктованы священным безумием или священной хитростью. В глазах профанов герой представляется дураком, но на самом деле является носителем древнего, доисторического, мифологического сознания, осуществляет связь времен. Петрушка асоциален, но его дикие выходки более здравы и разумны, чем обыденная несправедливость окружающего мира, ибо «социальная жизнь и отношения классового сословного общества обнаруживают свою призрачность и комизм в сопоставлении с обрядовым миром»⁸. И если в площадном театре Петрушка убивал палкой старика, этот поступок не должен был ужасать зрителя: в соответствии с мифологическими представлениями, старик воплощал собой отжившее, дряхлое начало, и его смерть могла быть сопоставима разве что с сожжением чучела зимы. Мерки

психологического искусства к Петрушке неприменимы.

Петербургские балаганские кукольные увеселения конца XIX века русским Петрушкой не исчерпывались. Зарубежные гастролеры также давали представления для простого народа. Бенуа вспоминает о кукольном театре англичанина Томаса Ольдена (его художник видел в детстве). Одним из номеров представления был «скелет, который весь на глазах у публики расчленился и снова складывался, причем на радостях череп принимался звонко щелкать челюстями»⁹. Так балаганное искусство воплощало древний сюжетный архетип смерти-воскресения, разъятия тела и его оживления, лежащий в основе обрядов перехода – инициации, свадьбы и т.д. – а также календарных обрядов. Танцующий игрушечный скелетик упоминался в литературе уже две тысячи лет назад, в античном романе – «Сатириконе» Петрония; эта страшная кукла должна была напоминать о смерти, что свидетельствовало о традиционной связи кукол с представлениями о мире мертвых.

Кроме кукольного театра, большим успехом у зрителей конца XIX века пользовались итальянские балаганские арлекинады, дававшие представления в российских городах – эти увеселения имели немало общего с цирком. Страстным любителем арлекинады был юный Александр Бенуа. В детстве он восторгался страшным зрелищем, увиденным им в балаганах на Адмиралтейской площади. Пьеро убивал Арлекина, разрубал его на части, играл «как в кегли, с головой, с ногами и руками», но потом прекрасная фея оживляла героя, и тот представал



А. Бенуа.
Эскиз костюма
Петрушки к балету
«Петрушка»

⁵ Юдин Ю.И. *Дурак, шут, вар и черт. (Исторические корни бытовой сказки)*. М., 2006. С. 198.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 224.

⁸ Там же.

⁹ Бенуа А. *Указ. соч. Т. 1. С. 288.*

Театральное пограничье

«в виде изумительно прекрасного, сверкающего блестками юноши». Далее Арлекин попадал в рай и ад, а в финале соединялся узамы брака с Коломбиной, причем враги его были посрамлены, и у них вдруг оказывались звериные морды¹⁰.

Как мы видим, арлекинада в общем и целом воспроизводила сюжет волшебной сказки: путешествие в «иное царство», т. е. царство мертвых, и возвращение. Состав персонажей также приближался к известной схеме, присутствующей в работах В.Я. Проппа о сказке: здесь были и герой, и невеста, и вредители, и волшебные помощники. Подобно сказке, представление завершалось свадьбой героев и посрамлением их врагов.

Между кукольным театром и арлекинадой существовала важная область соприкосновения. И тот, и другая при своем рождении были связаны с изображением потустороннего мира. Арлекин обнаруживал свою infernalную природу в таких, скажем, названиях представлений: «Арлекин, повелитель Фауста во тьме адской». И немудрено: истоки балаганских зрелищ связаны с карнавальными шествиями, процессиями ряженных, якобы пришедших из царства мертвых¹¹. Принадлежность к загробному миру обязывала и ряженных, и Арлекина не только смешить, но и пугать зрителей. Кукла, как и ряженные, изначально тоже изображала умершего, являлась вместилищем его души (к примеру, в сказке «Василиса Прекрасная» кукла заменяет героине покойную мать). Страх перед маской и куклой, присутствующий во многих произведениях искусства, возможно, объясняется еще и

архетипической памятью культуры, в которой они представляют мир мертвых.

Балет «Петрушка» И. Стравинского и А. Бенуа отсылает к знакомым каждому зрителю рубежа XIX–XX веков увеселениям, неумолимо уходящим в прошлое. Бенуа, как и другие художники его времени, без сомнения, ощущал, что ярмарочный рай его детства имел древние глубокие корни.

«Кукольность» стала одним из любимых приемов Бенуа. В своем творчестве художник неоднократно обращается к лубку и площадному театру, черпая вдохновение из простонародного искусства. При этом Бенуа не пытается превратиться в «наивного» художника, не отождествляет себя с «дикарем», а смотрит на лубочный мир со стороны, отстраненно и иронично.

Либретто знаменитого балета «Петрушка» написано Бенуа в соавторстве со Стравинским. Художник вольно или невольно сближает кукольного Петрушку и Арлекина, что было отмечено филологом, специалистом по Серебряному веку З.Г. Минц¹². В решении сюжета содержатся элементы так поразившей Бенуа в детстве арлекинады: в финале мы видим чудесное оживание Петрушки. Однако авторы балета во многом уходят от сюжетов народных «петрушечных» представлений: здесь не действуют ни черт, ни смерть, исчезли такие представители «социальных масок», как Лекарь или Городовой. Шут Петрушка – одинокая душа, а прекрасная героиня отдает предпочтение сопернику; эта линия сюжета характерна скорее для романтической культуры, нежели для фольклора.



А. Бенуа.
Эскиз костюма
Балерины???? к балету
«Петрушка»

¹⁰ Там же. С. 295.

¹¹ См.: Иевлева Л. Ряженный антимир // Маска. Кукла. Человек. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М., 2004.

¹² Минц З.Г. В смысловом пространстве «Балаганчика» // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. С.–Пб., 1999. С. 564.

Pro настоящее

Как подмечает выдающийся исследователь театра кукол И. Уварова, авторы «Петрушки» избавили героя «от вульгарной и неуязвимой победоносности, а на его месте создали удачный симбиоз Арлекина и Пьеро»¹³. Драчуну, невеже и забияке Петрушке Бенуа придает черты страдающего героя, возлюбленная же Петрушки из простонародной девки Акульки или Параши превращается в воздушную Балерину, олицетворение Вечной Женственности¹⁴. Вероятно, здесь присутствует сближение мира кукольного театра с игрушечным миром Андерсена (особенно сказки «Стойкий оловянный солдатик», где героиней является картонная балерина) и Гофмана. О том, что Бенуа знал и любил сказки этих писателей, он также оставил свидетельства в своих воспоминаниях.

Художник испытывал также значительное влияние поэтики Блока, соединявшего балаганные образы с философским, иногда трагическим взглядом на мир, а иногда придававшего им ироническую окраску.

В стихах Блока, как и в творчестве Бенуа (при всей несопоставимости их дарований), смешиваются образы балаганной арлекинады и петрушечного театра. Арлекин, Коломбина, Пьеро – излюбленные блоковские герои, однако некоторые строки явно напоминают именно о народных кукольных представлениях: так, Коломбина в «Балаганчике» оказывается куклой, «картонной невестой». Знаток блоковской лирики, З.Г. Минц обратила внимание на соответствие между строкой Блока «Страшный черт ухватил карапузика...» и воспоминаниями Бенуа о театре

Петрушки, где, «как и на балаганых пантомимах, все сводилось к бесчисленным проделкам какого-то озорника, кончившимся тем, что мохнатый черт тащил «милого злодея» в ад»¹⁵. Осуществленные Бенуа-либреттистом превращения Петрушки и его возлюбленной в страдающих героев проистекают, скорее всего, из увлечения художника блоковскими образами.

Бенуа, подобно Блоку, весьма чутко улавливает все «жуткие» черты вымышленных миров. В том, как он представляет оппозицию «живого» и «неживого», всегда сосуществуют оттенки легкой насмешки и тревоги. Это роднит «кукольные» образы Бенуа с соответствующими образами из стихотворений Блока и других символистов.

Кукла и кукольность также привлекательны и для других участников объединения «Мир искусства». Персонажам К. Сомова вообще свойственна кукольная изломанность движений, нарочитая неестественность. Сомов изображает своих героев в виде маленьких нарядных фигурок в маскарадных костюмах – аналогии с куклами напрашиваются сами собой. Л. Бакст иллюстрирует «Песочного человека» Гофмана с его зловещей героиней – куклой Коппелией. Он также создает костюмы к балету Й. Байера «Фея кукол», причем, по мнению Бенуа, художнику удается придать представлению «гофмановское», таинственное звучание. В восприятии Сомова и Бакста изящная кукла отождествляется с хрупкой, непрочной красотой, которая может и вызывать жалость, и пугать – ведь она неживая. Художники эпохи символизма и модерна, в частности, мастера «Мира искусства» прекрасно осознавали, что



В. Нижинский в роли Петрушки

¹³ Уварова И. *И закрылся веселый балаганчик // Балаган. Ч. 1. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М., 2002. С. 62–63.*

¹⁴ См.: Бенуа А. *Указ. соч. Т. 2. С. 516.*

¹⁵ Там же. С. 515.

Театральное пограничье

кукольность имеет свою страшную, вернее, жуткую, сторону¹⁶. Эта амбивалентность придавала сюжетам острую привлекательность. Серебряный век заворочен темами мнимости и двойничества, и кукла представляется пародирующим двойником человека.

Магические, обрядовые истоки кукольного мира очевидны, однако они не объясняют столь эффектного появления куклы именно в искусстве Серебряного века. О философии куклы как таковой сказано немало; она изучена с антропологической, культурологической, религиоведческой точек зрения¹⁷. Среди эпох, отличающихся особой любовью к кукле – романтизм (конец XVIII–начало XIX), а также начало XX века.

Романтическая мифология куклы, воспринятая Серебряным веком, точнее всего сформулирована Ю.М. Лотманом: «Кукла оказалась на скрещении древнего мифа об оживающей статуе и новой мифологии мертвой машинной жизни. Это определило вспышку мифологии куклы в эпоху романтизма. Таким образом, в нашем культурном сознании сложилось как бы два лица куклы: одно манит в уютный мир детства, другое ассоциируется с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью. Первое глядится в мир фольклора, сказки, примитива, второе напоминает о машинной цивилизации, отчуждении, двойничестве»¹⁸. При этом особенно важно, что мир детства синонимичен понятию подлинности – мира более правдивого и естественного, чем взрослого жизнь. Развивая и детализируя мысль Лотмана, можно обнаружить еще большее количество «лиц» куклы (детская

игрушка; двойник; вместилище неизвестных сил; механизм; безвольный предмет, орудие в чьих-то руках; безжизненная красота). Однако все эти «лица» тяготеют к одному из двух полюсов: волшебство или механика.

Александр Бенуа в своем «Петрушке» решает этот спор, выбирая волшебство. Его образ куклы – метафора живой и страдающей души человека; такая трактовка смягчает и почти снимает оппозиции «живое – неживое», «человек–кукла». Сочувствие к Петрушке переживается как жалость к человеку – игрушке судьбы.

Характерно, что наибольший интерес к кукле демонстрируют эпохи господства иррационализма, актуализирующие понятия магии и колдовства. Именно кукла обнаруживала грань между двумя однокоренными словами «искусство» и «искусственность», связывая детский и взрослый, современный и первобытный, механистический и колдовской миры.

Серебряный век рождает художников-кукольников в элитарной среде. Это, прежде всего, Н.Я. Симонович-Ефимова, страстный апологет перчаточной куклы «петрушки», двоюродная сестра В. Серова, и Ю. Слонимская, писательница и художница, основатель театра-студии марионеток. Особенно важно, что обе художницы оставили теоретические труды, где выразили свои взгляды на куклу; для обеих куклы были связаны с миром не только волшебной сказки, но и мистерии. «Кукла всегда была религиозной. Куклы с гибким, одушевленным нитями телом, исполняли как бы живыми картинами сцены из божественной истории»¹⁹, – пишет Юлия Слонимская.

¹⁶ Поспелов Г.Г. Русское искусство начала XX века: судьба и облик России. М., 2000. С. 75.

¹⁷ См.: Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1; Уварова И.П. Смеется в каждой кукле чародей. М., 2001; Морозов И.А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре. М., 2011; Подорога В. Кукла и марионетка. Синий диван. № 2. М., 2003.

¹⁸ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 379

¹⁹ Слонимская Ю. Марионетка. «Аполлон», 1916, № 3. С. 40

Pro настоящее


Если для романтиков кукла (как и любой двойник человека) нередко связана с диаволическими темами, то для Слонимской и Симонович-Ефимовой кукла – вместилище высших, божественных сил. Кукольный театр рождает атмосферу благословенного праздника, божественной игры.

В своем предисловии к «Запискам петрушечника» Н.Я. Симонович-Ефимовой П.А. Флоренский игровое пространство кукольного театра ассоциирует и даже до известной степени отождествляет не только с миром сказки, детства, праздника, но с иной, высшей реальностью.

«Представление начинается игрою, но далее – вырастает в глубь жизни и граничит то с магиею, то с мистерией»²⁰ – делится Флоренский своим пониманием кукольного действия. Замечание Флоренского о том, что через кукол могут действовать «иные силы» И. Уварова считает удивительным для священника²¹. Удивительно здесь именно то, что Флоренский видит эти силы как благие. В литературе был распространен сюжет о том, как в куклу вселяется злая сила; Флоренский предполагает, что может вселяться и добрая. Куклы, по его мнению, гораздо ближе к реальности, к сути вещей, чем то искусство, которое принято называть реалистическим: «Кукольный театр имеет высокое достоинство не быть иллюзионистичным. Но, не будучи «как настоящее» и не притязая казаться таковым, куклы на самом деле осуществляют новую реальность»²². Сказка, донесенная до зрителя кукольным театром, по мысли философа, может способствовать обретению религиозного опыта: «Духовная гармония,



которая открывается внезапно при обращении, живет в тех самых слоях личности, которые будит в нас кукла. Кукольный театр есть очаг, питаемый сокровенным в нас нашим детством и в свой черед пробуждающий в нас к деятельности уснувший дворец детской сказки»²³. Благожелательный, даже восторженный отзыв философа о куклах, видимо, свидетельствует о том, что этот вид искусства оказался ему особенно созвучен. В своем неприятии «иллюзионистичного», натуралистического театра он склонен видеть наибольшие достоинства там, где отсутствует всякая претензия на реализм, где возможна наибольшая степень условности.

Восприятие кукольного мира Флоренским почти полностью противоположно тому, которое характерно для «Мира искусства». Если Бенуа, Сомов, Бакст очарованы «неживой жизнью» кукол, то для Флоренского они куда живее, одухотвореннее, чем обыденная жизнь. В книге художницы Н.Я. Симонович-Ефимовой, которой посвящены эти строки Флоренского, присутствует

Н.Я. Симонович-Ефимова

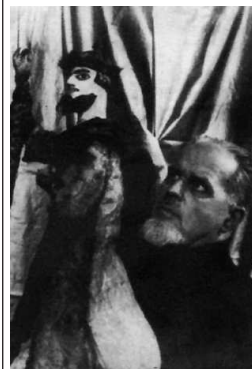
²⁰ Флоренский П.А. Предисловие к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» // Сочинения: В 4 т. М., 1995. Т. 2. С. 534.

²¹ Уварова И. «Золотой ключик» и Серебряный век. Вопросы театра. № 2011. 1–2.

²² Флоренский П.А. Указ. соч. С. 535.

²³ Там же. С. 536.

И.С. Ефимов



Театральное пограничье

совпадение с мнением философа. Кукла, по ее мнению, наделяет исполнителя новыми возможностями: «Все волшебное, все нездешнее, все легкое, как дуновение, делается доступным с куклами на руках»²⁴. Для художницы кукольный театр принадлежит к сфере сакрального, тогда как «обычная» сцена остается в пространстве повседневности. В своем творческом увлечении и полемическом запале Симонович-Ефимова даже прижала значение театра обычного, выглядевшего в ее глазах обыденным и приземленным в сравнении с волшебными куклами.

Супруги Ефимовы для своих представлений использовали не только сказочные, но и басенные сюжеты, однако мир кукольного театра они называли сказочным («Куклы – погружение в иной, сказочный, забавный, интересный мир»²⁵). Слово «сказочный» в книге художницы становится синонимом «праздничного», означая свободу, в том числе и от законов эмпирического, материального мира. «Им (петрушкам) в гораздо большей степени, чем людям, свойственно вызывать чувство таинственного, сказочного, нездешнего»²⁶. Кукольный театр, как принадлежащий к иной реальности, обладает, согласно Симонович-Ефимовой, большей силой воздействия на человеческую душу, большими возможностями для исцеления искусством, чем театр драматический: «Есть области, куда входить имеет право только кукольный театр петрушек. Области эти – целые миры. Мир больных и мир обездоленных», – пишет художница²⁷. Актер, по ее мнению, мог вызывать у нищих и голодных зрителей зависть и неприязнь, то кукла – гость из Иного



мира – лишь восторг. Последнее утверждение было проверено супругами Ефимовыми на практике. В самые тяжелые и голодные годы военного коммунизма они давали представления в детских домах, больницах, в нищих и разоренных деревнях. «Волшебство» кукольного театра передавалось даже самой трудной и критически настроенной аудитории. Разумеется, взгляд Симонович-Ефимовой субъективен; драматический театр в эту тяжелую пору также утешал людей, помогая им выжить. Однако книга художницы, страстная и искренняя, полна стремлением не столько непредвзято рассказать о своем опыте, сколько обратить читателя в свою веру – веру в почти безграничные возможности куклы.

Перчаточную куклу, являющуюся своего рода продолжением человеческой руки, Симонович-Ефимова противопоставляет механизму, которым, с ее точки зрения, является марионетка («Марионетки – это механизм, система ниток, рычажков, крючков»²⁸). Для Слонимской же нить марионетки – это отнюдь не деталь механизма; она имеет мистическое значение,

Н.Я. Симонович-Ефимова.
Обложка книги
«Записки
петрушечника», 1925

²⁴ Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980. С. 43.

²⁵ Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. М., 1925. С. 81.

²⁶ Там же. С. 114.

²⁷ Там же. С. 80.

²⁸ Там же. С. 20.

Pro настоящее

подобно связующей нити между человеком и Богом. Возможно, идеи русских художниц были в определенной степени созвучны мыслям Г. Крэга о сверхмарионетке – актере, чьи возможности почти превышают человеческие, который с кукольной легкостью преодолевает ограничения физической конкретности и законов природы. Преимущества куклы Крэг хотел бы передать актеру – именно для того, чтобы «человеческое, слишком человеческое» не мешало проявляться одухотворенности. Кукольность воспринималась им как путь к духовным высотам.

После 1917 года Юлия Слонимская покидает Россию, а супруги Ефимовы пытаются продолжать свою подвижническую деятельность, однако им не удается добиться поддержки со стороны государства. Еще раньше многие виды народного искусства начинают приходить в упадок, это касается и площадного кукольного театра. В 1900–1910-е годы границы традиционной культуры размываются, структура зрелищ меняется под влиянием появления новых видов искусства – таких, как кинематограф и новых жанров – таких, как бульварная литература. После революции наступает эпоха политизации массового искусства.

Феномен куклы по-прежнему волнует деятелей искусства – особенно искусства «левого», авангардного. Интерес авангардистов вызывают как «архаический», так и «механический» образы куклы. Одна из «амазонок авангарда», художница, проявившая себя во многих жанрах, Любовь Попова, создает эскизы занавеса и кукол для кукольного спектакля «Сказка



Н.Я. Симонович-Ефимова.
Портрет
П. Флоренского.

о попе и работнике его Балде» для детского театра.

Попова, будучи ближе всего к таким художественным течениям, как супрематизм, конструктивизм, кубизм, оформляя сказку, обращается к образам народной кустарной игрушки, глиняной или деревянной. Упрощенные выразительные формы, тяготеющие к геометрическим фигурам, так представлены в этих работах, что связь авангардного искусства с народной традицией кажется очевидной. И это несмотря на то, что характеристики народного искусства – теплота, биологичность, эмоциональность, а авангард предпочитает механистический рационализм (как не вспомнить биомеханику Мейерхольда!). В теориях авангардных художников существует некоторое внутреннее противоречие: стремление к «новому» оборачивается поиском «абсолютного начала». Любовь к «простонародному» и «дикарскому» проистекает из представлений о человечестве, еще не обремененном цивилизацией, начинающем новый виток истории с нуля. Так любовь к будущему становится

Театральное пограничье

любовью к абсолютному прошлому. И кукла, сочетая в себе механистичность и архаику, прекрасно вписывается в эту концепцию.

Спор между «естественным» и «механическим» советский авангард решает в пользу последнего. Исследователь авангарда Е. Штейнер убедительно доказывает это на примере детской книжной иллюстрации 1920-х годов²⁹. Согласно мысли этого автора, авангард подзревает все природное, биологическое, и в том числе человеческое, в мягкотелости и несовершенстве. Следствием этого становится деперсонализация, безликость книжных героев, приближение контуров их тел к геометрическим фигурам, а иногда и вовсе замена изображения человека изображением его форменной одежды.

Герои народной сказки и народного театра тоже в немалой степени деперсонализированы: они зачастую являлись ходячей функцией (вредитель, даритель, помощник) или же представляют определенный социальный статус (поп, квартальный, лекарь и т.д.). Однако в творчестве художников-авангардистов кукольность становится синонимом обезличенности.

Е. Штейнер указывает на сходство персонажей русской детской книги 1920-х годов с куклами-марионетками. Исследователь отмечает как «стремление эпохи к механизации натурального», так и «антропоморфизацию механического»³⁰. Это наблюдение перекликается со словами философа В. Подорога: «Два процесса идут рука об руку, а временами даже навстречу друг другу: персонификация, «оживление» вещи (анимация/витализация) и деперсонализация человеческого. Кукла

удовлетворяет обоим этим условиям»³¹.

Авангардом оказалась востребована такое специфическое свойство кукольного театра как «бестелесность», т. е. «условная плоть» куклы. Кукла не только легка (а перчаточная еще и полая изнутри), но и свободна от человеческих проявлений телесного. «Куклы избавлены от собственного тела, и вместе с тем театр кукол избавлен от всего, что с телом связано, от материальности быта, от его физиологии, от физиологии нравов. У кукол нет тела, у них есть только платье и голос (...) Кукольный театр – чистейший театр душ³²», – пишет Н.Я. Берковский. О «бестелесности» марионетки говорила еще Юлия Слонимская: «Марионетка дает театральную формулу без плотского выражения. Как алгебраические знаки заменяют определенные численные величины, так условная плоть марионетки заменяет реальную человеческую плоть»³³. Персонажи живописных работ К.С. Малевича и других авангардистов также выглядят бестелесными, лишены объема, движения и позы плоскостных фигур схематичны. По словам культуролога А. Гольдштейна, «авангардное тело»³⁴ бесплотно и спиритуально»³⁵, но именно это роднит его с куклами-марионетками.

Важнейшей характеристикой марионетки становится движение, на что указывает В. Подорога: марионетка «не имеет телесного воплощения», в ее движениях сбывается «утопия преодоленного тела»³⁶. Причина состоит в том, что «марионетке незнакома сила сопротивления земли, ибо марионетка, по выражению ее знатока Г. фон Клейста, «антигравна»³⁷.

²⁹ Штейнер Е. *Авангард и построение нового человека*. М., 2002.

³⁰ Там же. С. 96.

³¹ Подорога В. *Указ. соч.* С. 61.

³² Берковский Н.Я. *Романтизм в Германии*. Л., 1973. С. 92.

³³ Слонимская Ю. *Указ. соч.* С. 40

³⁴ *Т.е. тело, представленное в искусстве авангарда.*

³⁵ Гольдштейн А. *Расставание с Нарциссом. Опыт поминальной риторики*. М., 1997. С. 129.

³⁶ Подорога В. *Указ. соч.* С. 71.

³⁷ Там же.

Pro настоящее

Еще одно определение сущности марионетки философом прямо отсылает нас к эстетике авангарда 1920-х годов: «и если кукла всегда заземлена – фрагмент фона, ожившая часть тяжелой «первоматерии», то марионетка – это воздух, небо, птицы, сияния и полеты, она противовоздушное существо»³⁸.

Отсутствие сопротивления материи – характерная черта волшебной сказки. Время и пространство в сказке легко проницаемы, в ней не действуют законы земного тяготения, об этом писал еще Д.С. Лихачев³⁹. Но этот же динамизм, стремление к полету в сочетании с принципиальным недоверием к земному, тяжелому, неподвижному – неотъемлемая черта творчества авангардистов. При этом механическому движению авангард отдает предпочтение перед естественным, биологическим. Авангард, некогда тянувшийся к изображению духовного, сверхчувственного мира, в условиях советской действительности наполняется все более рационалистическим и механистическим содержанием; машина входит в противоречие с магией и вытесняет ее; так происходит разрыв авангардного искусства со сказочностью. В детской книге и театре волшебство заменяется «чудесами техники».

Марионеточная отрывистость движений – это, по мнению Е. Штейнера, «прорыв неживого в живое». Книжная графика художников-авангардистов, стремящаяся к «раскадровке» движения, рождает, по мнению исследователя, еще один «бестелесный» жанр – анимацию: «Если в кинокартине непрерывная лента движения состояла из отдельных фрагментов,

запечатлевших неподвижные фазы этого движения, то в картине живописной или графической движение домысливалось зрителем, пред глазами которого представляли в динамически наклоненных фигурках отдельные остановленные во времени моменты. Движение при этом разбивалось, естественная пластика сменялась угловато-прерывистой механистичностью, низводившей живой организм к плоской шарнирной марионетке»⁴⁰.

Тот же «прорыв неживого в живое», по мнению Штейнера, «нашел одно из самых типичных воплощений в кинематографическом образе Чарли». В фильмах Чарли Чаплина, «завоевавших» в 1920-е годы Европу, фигура главного героя демонстрирует «марионеточную» пластику. Быстрота и прерывистость движений придает фигурке Чарли известную мультипликационность, а то и кукольность. Точная и виртуозная пластика вызывают у ряда русских художников-авангардистов размышления о «человеке-машине».

Штейнер указывает, что один из столпов европейского модернизма Ф. Леже вынашивал замысел мультипликационного фильма под названием «Чарли-кубист» с выпиленной из фанеры марионеткой⁴¹. Русские модернисты шли еще дальше – Илья Эренбург называл Чаплина «конструктором», который разрабатывает схему движений. В статьях Александра Родченко и Льва Кулешова Чарли также предстает конструктивистом, а в рисунках Варвары Степановой тело Чарли буквально превращается в механизм пропеллера⁴²; машина и человек становятся неотделимы друг от друга.

³⁸ Там же. С. 67.

³⁹ Лихачев Д.С. *Поэтика древнерусской литературы*. Л., 1971. С. 253.

⁴⁰ Штейнер Е. *Указ. соч.* С. 92.

⁴¹ Там же.

⁴² См.: Цивьян Ю. *О Чаплине в русском авангарде и законах случайного в искусстве* // НЛО, 2006, № 81.

Театральное пограничье

Сам Чарли Чаплин отдает предпочтение человеческому несовершенству Чарли перед совершенством механизма. В «Новых временах» именно Чарли предстает воплощением естественности, противостоящей миру машин и вносящей в него хаос. «Человеческое измерение» в кинематографе побеждало механистичность и деперсонификацию. «Чарли-машина» существовал только для профессионалов и теоретиков движения. Чарли-недотепа, одним своим существованием разоблачавший бездушную технократию, остался в памяти миллионов. Знаменательно, что Марк Шагал – убежденный сторонник не механистической, но таинственно-чудесной картины мира, – также считает Чарли «своим» и придает в одной из картин его облику птичьих черты – знаки не механического, но волшебного овладения пространством⁴³.

Авангард 1920-х годов, при своем глубоком интересе к театральной механике, не создал в России ярких произведений в области театра кукол – исключением можно считать только эскизы Л. Поповой. Возможно, виной тому отход художников от народной традиции, возможно – излишняя обобщенность и механистичность образов, превращавшая авангард в элитарное искусство, недоступное массовому зрителю. «Механистический» подход оказался тупиковым для куклы. Для «волшебного» же настали трудные времена.

В 1930-е годы политические реалии оказывали все более заметное давление на искусство, которое должно было максимально приблизиться к жизни земной, материальной. Сказочное

«время-пространство» тяжелеет, обрастает житейскими подробностями. Происходит постепенное угасание кукольной мифологии – кукла больше не может быть посланцем Иного мира – ввиду его отсутствия. Зрелый сталинский стиль порицает и авангардный «механицизм». Эстетика 1930-х годов декларирует привязанность к земле, земным плодам и благам; символом эпохи становится монументальная скульптура. Телесный канон, запечатленный художниками этого времени, отрицает «воздушность», подчеркивая в каждой фигуре крепкие, твердо стоящие на земле ноги. Даже динамические образы поражают своей массивностью. На смену кукольной легкости, «бестелесности» приходит подчеркнута тяжеловесная основательность. Тоталитарные гонения на условность в искусстве коснулись и кукольного театра, сообщив ему реалистические формы, удручавшие своей предсказуемостью⁴⁴. При этом, разумеется, театру кукол в системе советской культуры отводилась особая ниша, и из священной игры он превратился в «младшего брата» театра драматического.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Орлов А. Возвращаясь к Петрушке // Балаган. Ч.2. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И.Уваровой. М., 2003. С. 74.