

УДК 82-91  
ББК  
82.3 (2Рос=Рус) +  
83.3(2Рос=Рус)

ПЕТРУШКА В ДЕТСКОМ ТЕАТРЕ  
ПЕРВОГО ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОГО  
ДЕСЯТИЛЕТИЯ  
(ДВЕ ПЬЕСЫ С.Я. МАРШАКА)

© 2018 г. С.П. Сорокина

*Институт мировой литературы  
им. А.М. Горького Российской академии наук,  
Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 15 января 2018 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2018 г.*

DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-3-254-277

**Аннотация:** В июле 1920 г. в Екатеринодаре (Краснодаре) по предложению Маршака и при его участии был открыт профессиональный театр для детей. При выработке своих драматургических принципов Маршак ориентировался на детские игры с их импровизационностью, условностью, коллективностью творчества. На этих же принципах основан театр Петрушки, вследствие чего обращение Маршака к нему вполне закономерно. Своего «Петрушку» (1921) Маршак создал после общения с петрушечником И.А. Зайцевым. Сочиняя пьесу, Маршак стремился заложить в нее характерные для фольклорного театра импровизационное начало, принцип преодоления барьера между сценой и зрительным залом. Маршаку удалось органично соединить формулы и сюжетные ходы фольклорного театра с личным творчеством. Следующая пьеса — «Петрушка-иностранец» (1927) — по построению и сюжету дальше отстоит от фольклорной. Маршак теперь строит сюжет по типу цепевидной сказки, заменяет традиционные персонажи отражающими современные реалии действующими лицами. Петрушка, хотя и сохраняет сходство с фольклорным праобразом, в то же время сильно изменяется, превращаясь из условного персонажа неопределенного возраста, социального положения в мальчишку-озорника. Вербальная структура пьесы меньше опирается на собственно фольклорные речевые приемы. Два «Петрушки» Маршака отразили наиболее характерные тенденции обращения к этому фольклорному явлению в детском искусстве в их развитии от первых послереволюционных лет и до конца 1920-х гг.

**Ключевые слова:** фольклорный театр, Петрушка, детский театр, Маршак, детская литература.

**Информация об авторе:** Светлана Павловна Сорокина — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

**E-mail:** sorokinasp@mail.ru

**Для цитирования:** Сорокина С.П. Петрушка в детском театре первого послереволюционного десятилетия (две пьесы С.Я. Маршака) // Studia Litterarum. 2018. Т. 3, № 3. С. 254–277. DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-3-254-277



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

## PETRUSHKA IN THE THEATRE FOR CHILDREN IN THE FIRST TEN YEARS AFTER THE OCTOBER REVOLUTION (TWO PLAYS BY S.I. MARSHAK)

© 2018. S.P. Sorokina

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

*Received: January 15, 2018*

*Date of publication: September 25, 2018*

**Abstract:** Samuil Marshak came to Ekaterinodar in 1918 and became the leader of the Department for children's orphanages and colonies in 1920. In July 1920, he assisted and promoted the foundation of the professional theatre for children. He favored children's improvisation, use of theatrical conventionality, and group work. The same principles were at the basis of the Petrushka theatre; therefore, Marshak's turn to folklore theatre was a natural outcome of his previous work. Marshak wrote his first play *Petrushka* in 1921 upon meeting a popular folklore artist I. Zaitsev. In his play, Marshak attempted to make an emphasis on improvisation that was typical for folklore theatre, for example, encouraging performers to cross a boundary between the stage and the audience. These principles persevered in the staging of the play. Marshak thus naturally combined formulas and plot elements of folklore theatre with those of his own art. He was among those writers who tried to adapt Petrushka theatre for children. The plot and structure of the next play – *Petrushka the Foreigner* (1927) – were not as dependent on the folklore play as the previous one. Marshak builds the plot as a chain of events, gets rid of traditional folklore characters (except Petrushka), and substitutes the latter with contemporary characters that reflected new social reality. Petrushka as a character also undergoes changes. He is no longer a conventional character without social background and age but a mischievous little boy and urchin. Verbal structure of this play no longer bears on the verbal structure of the folklore play as before. Thus, the essay concludes that Marshak "Petrushka" plays illustrated the main trends of the folklore adaptation for children during the first ten years after the October revolution.

**Keywords:** folklore theatre, Petrushka, theatre for children, Marshak, children's literature.

**Information about the author:** Svetlana P. Sorokina, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

**E-mail:** sorokinasp@mail.ru

**For citation:** Sorokina S.P. Petrushka in the Theatre for Children in the First Ten Years After the October Revolution (Two Plays by S.I. Marshak). *Studia Litterarum*, 2018, vol. 3, no 3, pp. 254–277. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-3-254-277

25 октября 1921 г. на сцене тетра для детей в Краснодаре<sup>1</sup> состоялась премьера спектакля по пьесе С.Я. Маршака «Петрушка». Эта пьеса в ряду других, написанных Маршаком для Краснодарского театра, имела немаловажное значение как в личной творческой биографии Самуила Яковлевича, так и в «биографии» советского детского театра. С другой стороны, она — знаменательный факт в «биографии» народного театра Петрушки раннего советского периода.

Что касается творческой судьбы Самуила Яковлевича, то детский писатель Маршак родился именно в Краснодарском театре для детей. К 1920 г., когда начинается «детская» история Маршака, он был уже довольно известным литератором, переводчиком произведений английских поэтов, прежде всего Вильяма Блейка. В некоторой степени обращение Маршака к работе для детей было случайностью, обусловленной теми жизненными обстоятельствами, в которые он был поставлен в бурные революционные годы, перевернувшие многие жизни. Летом 1917 г. семья Маршака переехала из Петрограда в Екатеринодар (после установления советской власти — Краснодар), где отец писателя Яков Миронович получил работу на заводе [8, с. 446]. Как уточняет биограф Маршака М.М. Гейзер, «в Петрограде было голодно, а Кубань давала какие-то надежды, хотя бы на хлеб насущный» [6, с. 128]. Сам Самуил Яковлевич присоединился к семье несколько позже — в 1918 г. [6, с. 136]. Власть на юге охваченной Гражданской войной страны была в этот период в руках белогвардейцев. Маршак, зарабатывавший на жизнь литературным трудом, становится сотрудником «белой»

1 О предыстории этого театра и его возникновении см.: [17, с. 33–34].

газеты «Утро Юга», где пишет стихотворные фельетоны под псевдонимом, который использовал, публикуясь ранее в Санкт-петербургских периодических изданиях, — д-р Фрикен [12; 6, с. 137; 5]. По поводу политических взглядов Маршака в разное время высказывались разные соображения. В советский период о сотрудничестве классика советской детской литературы в белогвардейской прессе в основном умалчивалось. В последние годы палитра рассуждений об этой мало документированной странице жизни писателя стала более пестрой: высказываются мнения как о вынужденной работе Маршака в «Утре Юга» [6, с. 137; 7, с. 111], так и о его симпатиях к Белой гвардии и Деникину [5]. Скорее всего, политические взгляды Маршака были не очень определенными. Он явно не был большим приверженцем старой власти, монархистом. Слишком болезненным для мальчика, а затем юноши и молодого человека из еврейской семьи был опыт жизни в царской России (см. письма Маршака к разным лицам этого периода [9, т. 8]). Кроме того, круг представителей интеллигенции, поддержавших начинающего литератора в пору его творческого становления, был демократический: В.В. Стасов, А.М. Горький и др. По-видимому, в первые послереволюционные годы для Маршака, как и для многих других россиян, вопрос о том, как выжить, стоял острее, чем задача политического самоопределения. Естественно, не потерял этот вопрос своей остроты и в марте 1920 г., когда Екатеринодар был занят частями Красной Армии: нужно было чем-то заниматься и, возможно, желательно для Маршака было отойти от «взрослой» журналистской работы. Сын писателя следующим образом излагает историю приобщения Самуила Яковлевича к работе с детьми: «Оказалось, что за него (Маршака. — С.С.) поручилась та самая молодая подпольщица-большевичка Дора, которую отец укрывал при белых, когда она заболела тифом. И не только поручилась, но, насколько я могу судить по смутным воспоминаниям о рассказах отца, она именно познакомила его с бывшим начальником политотдела освободившей Краснодар Девятой армии <...> Михаилом Александровичем Алексинским, который вскоре возглавил Кубано-Черноморский отдел народного образования. И отец сразу начал работать в этом отделе. Он собирал бездомных и голодных ребят на улицах города, участвовал в создании первых детских домов и колоний, организации первой продовольственной помощи детям. А следом за тем встала задача их воспитания и образования» [8, с. 453]. Итак, 2 апреля 1920 г. Маршак

был назначен заведующим секцией детских приютов и колоний Областного отдела народного образования [8, с. 453].

Еще в 1918 г. в Екатеринодаре Маршак познакомился и подружился с Елизаветой Ивановной Дмитриевой [6, с. 139], входившей в петербургский период своей жизни в круг символистов и печатавшей стихи под псевдонимом Черубина де Габриак [8, с. 454–456]. Вместе с ней Маршак организовал драматическую студию в клубе Красной Армии, и к 1 мая 1920 г. в ней был поставлен спектакль для детей по сказке О. Уайльда «Молодой король», инсценированной Дмитриевой [8, с. 453; 6, с. 140] (пьесы для детей она стала писать под псевдонимом Е. Васильева). Эта постановка оказалась не одноразовой затеей. 17 июня 1920 г. Маршак выступил на заседании коллегии Областного отдела народного образования с предложением создать профессиональный театр для детей (к этому моменту уже шли репетиции нового спектакля — «Летающий сундук» по сказке Г.-Х. Андерсена в инсценировке Е. Васильевой и С. Маршака), и 18 июля 1920 г. премьерой этого спектакля детский театр начал свое существование<sup>2</sup> [8, с. 461–462]. Так, почти случайно, Маршак стал создателем одного из первых в России детских театров.

Однако эта «случайность» в значительной степени была подготовлена некоторыми предшествующими событиями жизни Маршака. По словам Самуила Яковлевича, впервые с «детским театром» он столкнулся еще в пору своего пребывания в Англии (1912–1914), куда отправился учиться. Там ему в руки попала брошюра, рассказывающая о «Школе простой жизни», организованной Филиппом Ойлером. Идеи, лежащие в основе этого учебно-воспитательного заведения, привлекли молодого человека: «Читателю ее (брошюры. — С.С.) рисовалась идеальная семья воспитателей и воспитанников, объединенных идиллической любовью и бескорыстной дружбой, добывающих все необходимое для жизни трудами собственных рук и отделенных от всего остального мира непроходимыми лесными чащами. <...> Упрощение жизненной обстановки, один из главных принципов школы, распространяется не только на подробности домашнего быта, но и на учебные предметы, и на программу детского чтения. С течением времени перед детьми должна раскрыться самая захватывающая из книг: книга

2 Л. Шпет называет первым спектаклем «Кошкин дом» по пьесе С.Я. Маршака, не указывая источника этой информации [17, с. 33].

природы. Главной целью подобного “опрошения” было: укрепление духа и тела, приспособление к самым трудным обстоятельствам жизни, а также экономия времени и сил — тех сил, которые обыкновенно тратятся нами на удовлетворение наших — далеко не насущных — потребностей, а могли бы быть потрачены на служение и помощь ближнему» [9, т. 6, с. 464]<sup>3</sup>.

Маршак неоднократно посещал школу, и она не обманула его ожидания. В ней ему и «случилось наблюдать свободную детскую игру, представляющую собою уже не зачатки драматического искусства, а вполне развитое сценическое действие» [9, т. 6, с. 184]<sup>4</sup>. Среди книг, которые наставники читали своим воспитанникам, особенно полюбились ребятам рассказывающие о рыцарях Круглого стола. Они распределили между собой «имена важнейших рыцарей» и стали играть в них. В статье, написанной на второй год существования Краснодарского театра для детей, Маршак довольно подробно описывает эту игру как важный опыт, давший толчок его собственным размышлениям о роли театра в жизни малышей и подростков и о том, каким должен быть театр для них: «Распределение ролей было как нельзя более удачно. Роль сэра Ланселота, великодушного, безупречного и скромного рыцаря, была дана мальчику, превосходившему всех других товарищей прямою, честностью и выдержкой характера. Другому мальчику, пылкому и отважному, было присвоено имя рыцаря Тристана и т. д. Как в мистериях, происходящих в Обераммергау, роли эти были постоянными и могли передаваться другим мальчикам только в случае недостойного поведения носителя славного имени. Я наблюдал эту игру в течение целого лета. Она неизменно происходила на лесной поляне. Вначале игра была совершенно произвольной и несогласованной. По мере ее развития вырабатывались постоянные формы, устанавливались характеры, вводились костюмы (панцири, шлемы и т. п.), случайные слова заменялись постоянными репликами, определялся общий режиссерский план — игра естественно и незаметно переходила в театральное представление» [9, т. 6, с. 184].

В той же статье Маршак рассказывает еще об одном подобном опыте, свидетелем которого он стал в 1918 г. в детской колонии на берегу Онеж-

3 *Маршак С.Я.* Школа простой жизни. Полный текст статьи см.: [9, т. 6, с. 464–467], впервые опубликовано под псевдонимом «д-р Фрикен»: Биржевые ведомости. 1913. 2 авг.

4 *Маршак С.Я.* Театр для детей. Полный текст статьи см.: [9, т. 6, с. 183–188], впервые опубликовано: Просвещение. Краснодар, 1922. № 3–4 (7–8), январь–март.

ского озера<sup>5</sup>: «Среди воспитанников колонии был юноша пятнадцати лет, испытавший, несмотря на свой возраст, много превратностей судьбы. Чуть ли не с двенадцати лет он работал на дальнем Севере при постройке дороги, заболел цингой, попал в колонию <...> Рассказами о своей жизни <...> он до того увлек детей, что они решили изобразить “Жизнь Никифора” (так называлась импровизированная пьеса) в лицах. На небольшой площадке во дворе колонии были условно обозначены деревня, где родился Никифор, рядом с ней железная дорога, тут же завод и т. д. Никифор играл роль своего отца, а роль Никифора играл другой мальчик. Деревенские сцены были изображены с большим реализмом: полаты, на которых спали отец с матерью (роль матери играл мальчик), полевые работы, брань между родителями Никифора, избиевание сына, его бегство и т. д. Так же реалистично были изображены и железная дорога и фабрика» [9, т. 6, с. 185].

Разные «зрители» этих самостоятельных детских опытов драматического творчества сделали бы разные заключения о том, в чем их суть и каким должен быть театр для детей. Вполне вероятно, что для кого-то они стали бы свидетельством в пользу реалистического и даже натуралистического сценического искусства. Маршака они привели к совсем другим выводам, сформулированным в той же статье. Во-первых, с его точки зрения, театр для детей должен оставлять место импровизации: «*Детям доступно высшее искусство — импровизация*<sup>6</sup>. Не заменяйте ее там, где не надо, нарочитостью и скучной подготовкой» [9, т. 6, с. 184]. Во-вторых, это должен быть театр, оставляющий простор фантазии: «Характер постановок в театре для детей должен определяться одним принципом: поменьше связывать фантазию зрителя реалистическими подробностями. Ребенок больше любит палку, изображающую лошадь, чем искусно сделанную игрушечную лошадь; смутное подобие паровоза, состоящее из куска дерева и гвоздя в виде трубы, он часто предпочитает модели паровоза. Он ищет работы для своей фантазии и отказывается от тщательно разжеванной умственной пищи» [9, т. 6, с. 187]. Еще один принцип излагает Маршак (совместно с Е. Васильевой) в статье, помещенной в сборнике их пьес, написанных для Краснодарского театра

5 Летом 1918 г. С.Я. Маршак приехал к своему старшему брату в Петрозаводск и стал работать инструктором дошкольного воспитания в Олонецком губернском отделе народного образования [8, с. 447].

6 Курсив Маршака.

для детей [4]. По мнению авторов, задача детского театра — устранить непроницаемый барьер между сценой и зрителем, побудить юную публику к сотворчеству, преодолеть зрительскую пассивность: «Спектакль обычно является для ребенка только зрелищем; к творчеству же, как таковому, зритель не приобщен. Даже в том случае, когда действие находит отклик в его душе, — все же самый творческий процесс как бы остается за кулисами. Ребенок не знает того живого актера, который силой своего таланта преображается на сцене в то или иное действующее лицо. Декорации, грим — все это дается в готовом виде. Между тем, во всяком искусстве важнее всего именно творческий процесс» [9, т. 6, с. 17].

Очевидно, что выдвинутые Маршаком театральные принципы ограничнее всего могли быть воплощены на сказочном материале<sup>7</sup>. Сказка и заняла основное место в репертуаре Краснодарского театра. Но уже существовал феномен, эмпирически основывавшийся на этих принципах, — народный театр и, в частности, хорошо знакомая жителям России XIX — начала XX вв. его разновидность — театр Петрушки. Он не мог не привлечь внимание Маршака<sup>8</sup>, работавшего над созданием детского театра.

Маршак был одним из первых, кто попытался перенести петрушечное представление на сцену профессионального театра для детей. Из известных, ярких и интересных попыток, осуществленных ранее Маршака, следует назвать опыт Н.Я. Симанович-Ефимовой и И.С. Ефимова<sup>9</sup>. Художники по образованию, они еще в 1916 г. увлеклись театром Петрушки, начали устраивать кукольные представления, а в декабре 1918 г. при поддержке Театрального отдела и Детской комиссии театрально-музыкальной секции Отдела просвещения Московского совета рабочих и крестьянских депутатов открыли театр кукол в Мамоновском переулке в Москве [11, с. 6]. В отличие от театра, созданного Маршаком, театр Ефимовых был только кукольным и, по преимуществу, в соответствии с народной традицией, пе-

7 См. помещенные в сборнике «Театр для детей» статьи сотрудников Краснодарского театра для детей и, в частности, статью С. Маршака и Е. Васильевой о театральных прологах [4, с. 17–18]. Отметим также, что взгляды Маршака на театр для детей были в значительной степени типичны для первой половины 1920-х гг. См.: [17, с. 4–109, 117–120].

8 Хорошо известно, насколько глубоко Маршак знал фольклор разных стран и народов, чувствовал специфику речи его комических жанров. Таким образом, обращение писателя к театру Петрушки представляется более чем закономерным.

9 В этот же ряд следует включить опыты петроградцев Л.В. Шапориной-Яковлевой, Е.С. Деммени и др. Однако обзор данных опытов не входит в задачу настоящей статьи.



редвижным [13, с. 64–78]. «Преемственность кукольного дела» [13, с. 183] как явления фольклорного чрезвычайно важна. Симанович-Ефимова в своей книге подробно рассказывает о личном знакомстве с народными кукольниками начала XX в. [13, с. 181–192]. Особое место отводит она петрушечнику И.А. Зайцеву [13, с. 183–188]. Любопытно, что и Маршак создал своего Петрушку под влиянием Зайцева. Об этом рассказала в воспоминаниях о писателе актриса и режиссер Краснодарского театра для детей А.В. Богданова: «В один, как говорится, из “счастливых дней” заведующий Детским Городком<sup>10</sup> Л.Р. Свирский привел знакомиться с Самуилом Яковлевичем известного кукольника Ивана Афиногеновича Зайцева, который был проездом в Краснодаре. Этот фанатик народного кукольного театра с радостью открывал тайны своего любимого действия. Маршак, автор будущей пьесы для детей, и Орлов, будущий Петрушка, даже заперлись с Зайцевым, чтобы им никто не мешал познавать все тонкости этого искусства» [3, с. 136].

К моменту обращения Маршака к «Петрушке» в Краснодарском театре уже были поставлены пьесы «Сказка про козла», «Город Злосчастья», «Кошкин дом», «Волшебная палочка», «Финист — ясный сокол» [6, с. 142]. Часть этих пьес была создана им в соавторстве с Васильевой. «Петрушку же (а также «Сказку про козла» и «Кошкин дом»), как позже в письмах к Л.А. Кононенко и С.Б. Рассадину указал Маршак, написал он сам [9, т. 2, с. 584]. Роль Петрушки в спектакле исполнял Дмитрий Николаевич Орлов. Актеры Д.Н. Орлов и его жена А.В. Богданова приехали в Краснодар в 1920 г. из Харькова, где играли в труппе Синельникова, и поступили в Краснодарский театр им. А.В. Луначарского. Но вскоре стали сотрудничать также с детским театром, созданным Маршаком<sup>11</sup>, а через некоторое время покинули взрослую сцену. Орлов стал ведущим актером в театре для детей. Вспоминая о нем, Маршак писал: «В его игре не было и тени упрощения, небрежности или снисходительности, которыми так часто грешат “взрослые” актеры, участвующие в детских утренниках. В сущности, нашему театру для детей повезло. Ему нужен был именно такой исполнитель сказочных ролей, как Орлов, — то есть комедийный, подлинно народный актер, не отгоро-

<sup>10</sup> С.Я. Маршак не остановился на создании детского театра и организовал «вокруг него» детский городок — нечто вроде современных культурных центров для детей, где ребята могли заниматься в различных кружках по интересам.

<sup>11</sup> В 1922 г. Д.Н. Орлов и А.В. Богданова переехали из Краснодара в Москву, где играли в театре В.Э. Мейерхольда.

женный рампой от зрителей, для которых игра — родная стихия, а фантазия — реальность» [9, т. 7, с. 268]<sup>12</sup>.

О характере исполнения Орловым роли Петрушки и о самом «облике» спектакля сведений сохранилось не очень много. Известно, что музыку к пьесе, имитирующую звуки шарманки, написал В.А. Золотарев: «Хрипит-сипит простуженная под дождями и ветрами шарманка. Что-то в ней заедает — повторяется один и тот же звук. А потом, пересилив хрипоту, она начинает играть грустную песню. За сценой дирижирует оркестром автор — композитор В.А. Золотарев. Музыка похожа до мелочей на старую шарманку» [3, с. 137]. Декорации создали С.В. Воинов и Я.Г. Гарбуз [4, с. 12]. Сын Маршака вспоминает свои детские впечатления от спектакля: «Помню Дмитрия Николаевича Орлова — Петрушку, перекинувшего ногу через поставленную посреди сцены пестро раскрашенную ширму и весело заливающегося высоким, гортанным раешником» [8, с. 451]. Он же в воспоминаниях об отце цитирует письмо, написанное в 1960 г. Самуилу Яковлевичу Богдановой, которая говорит о Петрушке-Орлове: «А кто помогал убедить Д.Н. Орлова, что он “Петрушка”, с необычным голосом, носом, вылезавший из-за ширмы?» [8, с. 480]. Именно Богданова в уже упоминавшихся воспоминаниях наиболее подробно рассказала о замысле спектакля и его реализации. После знакомства с Зайцевым Маршак загорелся идеей создания своего «Петрушки»: «Дело закипело. На вечерних встречах Маршак писал, переделывал куски “Петрушки”. Тут же они на пробу исполнялись актером, и тут же находились решения этой постановки» [3, с. 136]. Как видим, сам подход к сочинению пьесы в данном случае был сродни импровизационной стихии народного театра, для которого текст ничего не значит в отрыве от сценического действия, от самого процесса исполнения спектакля. Маршак так же старается согласовать текст с непосредственным произнесением актером, не относясь к литературной основе как к неизменной данности.

Идея импровизационности, преодоления барьера между сценой и зрительным залом была положена и в основу постановки пьесы. Организацию действия достаточно полно охарактеризовала Богданова: «Издали доносятся крики: “Петрушка, Петрушка!” Самуил Яковлевич, сидящий среди детей, встает и приглашает детей пойти посмотреть, что там такое. Навстречу

12 *Маршак С.Я.* Народный актер. Полный текст статьи см.: [9, т. 7, с. 266–273].

в зал входят шарманщик, человек с ширмой и несколько ребят. И среди них рыжий мальчишка с улицы — это была моя роль. Мне надо было играть в дальнейшем как бы “вожака” зрителей. К моему удовольствию, дети, конечно, узнают знакомую им актрису и вступают с ней в дружбу. Шарманщик обращается к Самуилу Яковлевичу и просит разрешить ему показать Петрушку на сцене нашего театра. Самуил Яковлевич поручает рыжему мальчишке проводить шарманщика на сцену. Я это делаю, захватив с собой несколько ребят, и при этом шепчу им: давайте попросим рабочего — пусть он позволит нам устанавливать с ним декорации. Ребята оживляются и уже чувствуют себя как бы включенными в игру — ждут, чтобы “дяденька” разрешил. Разрешение, конечно, дается сейчас же, и мы — несколько человек (по моему приглашению) устанавливаем, верней, помогаем рабочему по его указанию устанавливать декорации. Все идет так, как хотелось: легко, естественно. Окончив работу, мы сбегает со сцены и садимся среди зрителей. <...> Раздвигается занавес. В публике движение. На ширме появляется Петрушка — Орлов. <...> На приветствие детям: “Здравствуйте, здравствуйте!” — ребята отвечают радостно: “Здравствуй!” — и аплодируют. Мы готовы к тому, что Петрушка потянет детей поближе — к ширме. Самуил Яковлевич — главный “ответственный” за этот момент — чувствует, что минута настала, что вот-вот дети поднимутся и побегут к ширме и этим сорвут ход действия. И тогда он встает и делает, привлекая к себе внимание, озорной жест — дескать, пойдем поближе, но тихо и молча. В других рядах повторяют это педагоги. Самуил Яковлевич идет на цыпочках, за ним тихо — ребята, предупрежденные С.Я., чтобы они слушали, что говорит Петрушка. Дети, затаив дыхание двигаются, не спуская глаз с Петрушки, слушают... И вот уже перед ширмой — как на площади — стоят в куче» [3, с. 136–138]. Таким образом, писатель побуждал юных зрителей становиться соучастниками представления: отвечать на реплики Петрушки, двигаться по зрительному залу, входить на сцену, группироваться перед ширмой, как это делала публика во время игры народных петрушечников. В то же время ему необходимо было управлять реакцией зала, заставлять ребят более внимательно слушать текст. Принцип «не любо — не слушай, а врать не мешай», вполне пригодный для фольклорного театра, все же не мог быть приемлемым для профессионального театра для детей.

Написанная Маршаком пьеса «Петрушка», насколько можно судить по рассказу Богдановой, им самим в значительной степени в ходе представ-

ления видоизменялась; текст оказывался лишь канвой для речевых импровизаций автора и Орлова-Петрушки: «Петрушка в восторге от близкого соседства с публикой. Он, что ни фраза, — в публику глаз, ища поддержки у ребят. На каждую фразу — хохот. Петрушка вовлекает ребят в общую игру. Сначала отзываются очень скромно и тихо педагоги, поощряя этим и детей к действию. Слышны ребячьи реплики. Петрушка ликует, отвечает мимикой. Вызывает их на активный разговор. И в зависимости от их реплик меняется и Петрушкина интонация и весь его внешний облик. Кто-то из ребят поддерживает вранье — Петрушка еще больше разгорается, азартнее пересказывая свои небылицы. Несмолкаемый хохот стоит в зале. Когда Петрушке уже нет возможности играть, он начинает вместе со всеми заразительно смеяться. Потом мгновенно, протягивая вперед руку, останавливается. В зале воцаряется тишина. Он принимается с новой силой варьировать свои выдумки. Вот тогда происходит самое захватывающее и для детей и для нас, взрослых. В разговор с Петрушкой вступает Самуил Яковлевич. Трудно сказать, что тут происходит. Дети замерли, не спуская глаз со своих любимцев — автора и актера. И, как теперешние “болельщики” на футболе, ждали, кто кого “переиграет”. Все зрители и актеры сливаются воедино. <...> Самуил Яковлевич уличает Петрушку во вранье, Петрушка отвечает мимикой — яркой и такой понятной, что у всех создается впечатление, будто мы слышим голоса обоих. Это чудесное исполнение ролей автора и актера было виртуозно. Петрушка, пораженный доводами автора, вдруг как бы в раздумье на минуту останавливается и, делая трогательно наивное лицо, говорит: “Простите, наврал!..” На одном из спектаклей произошло очень смешное и неожиданное. Самуил Яковлевич явно подавил своими доводами Петрушку, и Орлову ничего не оставалось, кроме признания, что он — актер — побежден автором. Самуил Яковлевич, уверенный в победе, бросает последнюю фразу: “Вот что, Петрушка, нечем тебе больше оправдаться. Почему же ты врешь?” И вдруг Петрушкин голос зазвенел, и он резко выпалил: “Потому что так написано!..” Я ахнула. Такой убеждающий ответ не входил в нашу игру. Петрушка-актер, заигравшийся как ребенок, весело захохотал и зааплодировал, считая автора окончательно побежденным. Ответ Петрушки на самом деле заканчивал спор. Самуил Яковлевич на минуту остановился. Было заметно, что даже он поражен неожиданностью. И вдруг засмеялся: “Петрушечка, дружок, ведь писал-то пьесу я...” Петрушка удивленно открывает глаза... Автор смотрит,

покачивает головой, подтверждая: “Да, конечно, это я выдумал и шарманщика, и человека с ширмой, и всех действующих лиц. А они все по моему велению уговаривали тебя не врать. Да ты и ухом не повел, сел верхом на ширму и только и знаешь, что говоришь небылицы! Спроси режиссера, Елизавету Ивановну<sup>13</sup>, они тебе то же самое скажут”. Петрушка медленно снимает свой колпак с кисточкой, мнет его и растерянно смотрит на нас с Елизаветой Ивановной умоляющим взглядом... И как же трогателен этот Петрушка-весельчак, и как понятно становится детям, что говорил он небылицы не со зла, а чтобы порадовать их веселой выдумкой автора — Маршака. Петрушка вздыхает, вытирает кисточкой набежавшую слезу и сконфуженно говорит: “Извините... Я немножечко переиграл...”» [3, с. 138–189].

Таким образом, как и в представлениях петрушечников, Маршак своим текстом как бы только задавал тему (у Маршака такой темой было вранье), а далее перед зрителем развивалась речевая импровизация, успех которой зависел от таланта и остроумия ее участников. В народном театре партнером Петрушки выступал, как правило, шарманщик. В театре Маршака — автор. Интересно при этом, что в самом тексте пьесы такого персонажа вообще нет. Маршак в данном случае использует прием, сходный с подготовленной импровизацией в фольклоре, которая заключается в том, что однажды придуманный и понравившийся исполнителю ход он затем делает постоянным элементом своего выступления, оставляя возможности для дополнительных вариаций [1, с. 399].

Приведенный фрагмент с описанием постановки указывает на то, что этот спектакль был экспериментальным еще в одном отношении — он не был кукольным: Богданова обращает внимание на невозможные в кукольном исполнении мимику, выражение глаз главного героя, его некукольные движения. Кроме того, наверняка Богданова или И. Маршак оставили бы в своих воспоминаниях хотя бы какую-то информацию о куклах, а ничего подобного в них нет. Данное постановочное решение вполне понятно, Орлов, как и другие актеры Краснодарского театра для детей, не владел техникой кукольного театра, а освоить приемы кукловодства в короткое время совсем не просто. Для изготовления театральных кукол также требуется большое мастерство.

13 Имеется в виду Е.И. Васильева.

В истории фольклорного театра известны случаи исполнения вертепной кукольной пьесы живыми актерами. В истории народного театра Петрушки нам такие примеры неизвестны. «Живой» и кукольный театры разные, хотя и связанные друг с другом семиотические системы [2]. Взаимодействие их возможно, и очевидно, что при таком взаимодействии неизбежно что-то теряется, а что-то приобретается. Кукла, слишком точно имитирующая человека, может быть интересна, а может вызывать отторжение. Так же и человек, играющий в спектакле, рассчитанном на куклы, может добиться блестящего эффекта, а может выглядеть в нем просто неуместным [1, с. 128–137]. По-видимому, талант Орлова позволил ему справиться со сложной задачей, которая перед ним стояла, не случайно Богданова делает акцент в своем описании его игры на мимике актера, его активной и выразительной жестикуляции.

Текст пьесы «Петрушка» демонстрирует, что Маршак глубоко проник в природу петрушечного представления, в специфику его речевой стихии. Ему удается чрезвычайно органично сочетать формулы и сюжетные ходы фольклорного театра с личным творчеством. В основу своего «Петрушки» Маршак положил сцены, чрезвычайно близкие к традиционно исполняемым в представлениях народных кукольников: это комические диалоги Петрушки со своей женой Марфуткой (в народном театре женский персонаж чаще еще только невеста главного героя), немцем, сторожем (в народном театре в этой сцене участвовал обычно городской), доктором. При этом писатель использует отдельные речевые клише фольклорных пьес, по-своему оформляя диалог в целом. Например, сцена с доктором начинается характерным для этого персонажа выходным монологом, в котором Маршак использует фольклорную формулу: «Я — доктор, лекарь, из-под Каменного моста аптекарь, был я в Париже, был и ближе, был в Италии, был и далее», развивая ее далее по-своему: «...объехал все государства, есть у меня разные лекарства, целебные травы, банки, пьавки, держусь старых правил, много людей на тот свет отправил. Тем и знаменит» [9, т. 2, с. 527]. В этом монологе образ доктора вполне соответствует фольклорному «прототипу» — профессионал наоборот. После самохарактеристики следует диалог доктора и Петрушки, также повторяющий фольклорные клише: «*Доктор*. Что у тебя болит? — *Петрушка*. Какой же ты доктор, коли спрашиваешь? Сам должен знать, что болит. — *Доктор*. Тут? — *Петрушка*. Повыше! — *Доктор*. Тут? —

*Петрушка*. Пониже!» [9, т. 2, с. 528]. И вновь Маршак по-своему развивает дальнейший ход действия: «*Доктор*. Понимаю, понимаю! Проглоти одну маленькую пилюлю! (Дает пилюлю величиной с арбуз)» [9, т. 2, с. 528]. После отказа Петрушки проглотить пилюлю, которую доктор обещает протолкнуть ему в горло палкой, последний пытается дать ему столь же впечатляющую дозу капель и в конце лечения заявляет, что больной умер. На возражения Петрушки отвечает: «Не умер? Вот дуралей! От моих порошков все умирают» [9, т. 2, с. 528]. Маршак прекрасно чувствует характер комического фольклорного языка и очень хорошо конструирует в его духе речь персонажей своей пьесы, так что переход от традиционных формул к авторскому творчеству практически не ощущается.

Две сцены в пьесе Маршака не имеют аналогов в театре Петрушки. Это эпизод с кондуктором, в котором Петрушка пытается проехать без билета в трамвае, и заключительная сцена вранья Петрушки. Диалог с кондуктором по понятным причинам содержательно абсолютно независим от фольклорных текстов. В то же время построен он в соответствии с принципами фольклорной комической речи, на игре слов, рифм, смыслов. Например, завершается неудачное путешествие Петрушки следующей репликой: «Выгоняют меня зря, ехал до проспекта Октября, а доехал только до Июля — тут меня и турнули!» [9, т. 2, с. 529].

Заключительная сцена вранья играла в спектакле особенно важную роль, поскольку именно по поводу небылиц Петрушки, как пишет в воспоминаниях Богданова, разгорается не зафиксированный в тексте пьесы спор главного героя и самого Маршака. Начинается сцена не совсем обычным для театра Петрушки образом. Традиционный, построенный на смене кратких реплик диалог главного героя с кем-либо из действующих лиц, в данном случае уступает место двум монологам — лживым воспоминаниям Петрушки. В первом используется типичный для народного театра мотив покупки лошади. В фольклорных пьесах он разворачивается как диалог Петрушки и цыгана. У Маршака Петрушка *рассказывает*, как он *некогда* покупал коня, который в конце концов заявляет незадачливому новому хозяину: «Я, говорит, мужик, пешком ходить не привык: подавай мне карету!» [9, т. 2, с. 529]. Здесь, как и в народной сценке, приобретение оказывается комически неудачным, но сам характер неудачи несколько переосмысливается. В фольклорных пьесах лошадь обычно оказывается неспособной выполнять те функции, для кото-

рых она предназначена, из-за дряхлости, что подчеркивается использованием оксюморона: «Не конь, а диво: бежит — дрожит, а упадет, так и не встанет. <...> На гору побежит — заплачет, а с горы бежит — скачет, а завязнет в грязи, так оттуда уж сам вези — отменная лошадь» [10, с. 278]. В истории, придуманной Маршаком, конь спесив и не хочет делать то, что должен, — везти седока, а, напротив, требует, чтобы в карете везли его. Таким образом, сам принцип искажения привычных отношений «вещей», характерный для народной смешовой культуры, Маршаком сохраняется в полной мере.

Во втором монологе Петрушка рассказывает о своем героическом подвиге — победе над медведем, но тут же пугается появившейся на сцене собаки, что позволяет шарманщику уличить его во лжи и трусости. По-видимому, здесь-то во время спектакля и включался в игру автор.

Пьеса Самуила Яковлевича — талантливая попытка перенести представление Петрушки на профессиональную сцену театра для детей. В то же время она знаменательное явление той эпохи революционных перемен, в которую писалась. Хотя и не прямо, но в ней преломились весьма важные тенденции времени. Во-первых, Маршак выступил здесь в ряду тех авторов (писателей и деятелей театра), кто попытался превратить театр Петрушки в театр для детей<sup>14</sup>. Фольклорный Петрушка, безусловно, был любимцем детской публики, но все же театром для детей не был, о чем свидетельствует и набор сценок, входивших в представление, и их вербальный строй. С установлением советской власти выдвинутая на государственном уровне идея создания театров для детей самым тесным образом сопрягалась с мыслью об использовании в этих целях народного кукольного театра Петрушки. Об этом говорят неоднократные выступления в прессе представителей партии и правительства, деятелей культуры, обсуждения этого вопроса на различных совещаниях и съездах [14, с. 93–135]. В первые послереволюционные годы театр Петрушки как любимое развлечение в прошлом угнетенных классов, понятный и «свой» для простого человека, вполне закономерно оказался востребован в просветительских целях. Маршак со своим «Петрушкой» в этом смысле отразил витавшее в воздухе веяние и в то же время сам принял участие в формировании новой культурной конструкции.

<sup>14</sup> Можно, конечно, говорить и о созвучности принципов театра Петрушки театральным исканиям начала XX в., имея в виду театр для взрослых. Но в настоящей статье этого вопроса мы касаться не будем.



Безусловно, важно ответить на вопрос, зачем нужен был советской власти театр для детей, о каком просвещении шла речь и как соотносились с официальными идеями взгляды и творческая практика Маршака? На начальном этапе, по данным Б. Хеллман, примерно до середины 1920-х гг., партия и правительство не проводили жесткой идеологической политики в области культуры, в том числе и в сфере искусства для детей [16, с. 285]. В то же время буквально сразу после революции, в феврале 1918 г., в газете «Правда» вышла статья Л. Кормчего «Забывтое оружие», в которой говорилось о необходимости государства «взять на себя ответственность за создание детской литературы» [15, с. 21], способной воспитать поколение новых людей. Однако поначалу цель воспитания такого поколения мыслилась скорее как задача эстетического и общеэтического просвещения. Так, в документах и статьях первой половины 1920-х гг., которые цитирует в своей монографии Н.И. Смирнова, делается упор именно на эстетическое развитие детей [14, с. 93–136]. Пьеса Маршака и его собственные творческие установки вполне согласуются с таким пониманием задач детского искусства. В статье «Театр для детей» 1922 г. он писал: «Ребенок в каждой сказке, в каждом художественном произведении хочет увидеть всю жизнь, он не развлекается, а учится. Поэтому театр для детей должен давать пьесы, заключающие в себе большие идеи, — конечно, не в скучной, не в тенденциозной форме, а в живых образах» [9, т. 6, с. 186]. Его пьеса «Петрушка» — один из наглядных примеров реализации изложенной установки. В «нескучной», яркой и веселой форме ребенку в ней рассказывается о том, что врать нехорошо. В том же ключе с «Петрушкой» работали и другие авторы тех лет. В определенном смысле, таким образом, статус театра Петрушки в послереволюционную эпоху повышался. Если до революции бродячие кукольники разыгрывали свои представления только ради развлечения и смеха публики (и собственного заработка), то теперь «Петрушка» оказался официально признанным средством эстетического и этического воспитания.

Отметим, что в новом «положении» театра Петрушки крылись по крайней мере два противоречия. Во-первых, традиционный фольклорный театр принципиально неназидателен. Он часть народной смеховой культуры, не скованной никакими ограничениями. Делать его ступенью некоего воспитательного процесса (а воспитание всегда связано с ограничениями) сложно, так как разрушительно для природы фольклорного театра. Но что

касается Маршака, то в своем «Петрушке» ему удалось найти баланс, позволяющий сохранить прелесть свободной игры, добавив в нее лишь каплю нравоучительности.

Другое противоречие носит еще более общий характер и связано с проблемой перенесения фольклора на сцену. Такое перемещение всегда искусственно, и нужен огромный талант и такт, чтобы оно оказалось эстетически оправданным. Поскольку постановку Краснодарского театра для детей мы увидеть не в силах, то судить, насколько художественно самостоятельным спектакль получился, мы не можем. Что же касается текста, созданного Маршаком, то, на наш взгляд, он удачен и может составить основу очень хорошего представления. Судя по воспоминаниям, спектакль таковым и был.

Пьеса Маршака «Петрушка», включенная в сборник «Театр для детей», шагнула далеко за пределы Краснодара (отметим, что сборник, по-видимому, пользовался популярностью, так как неоднократно переиздавался), наверняка пережив множество сценических воплощений в самодеятельных театрах<sup>15</sup>. На новой профессиональной сцене «Петрушка» был поставлен уже в 1922 г. в петроградском Театре юного зрителя<sup>16</sup>, куда переехал работать и сам Самуил Яковлевич [8, с. 483].

29 апреля 1922 г. нарком просвещения А.В. Луначарский вызвал Маршака в Москву, и после беседы с ним Самуил Яковлевич получил назначение в петроградский ТЮЗ, где вскоре занял должность завлита (занимал эту должность до 1925 г., а в 1926–1927 гг. выступал в качестве консультанта [8, с. 480–481, 485]). Очень быстро Маршак стал «центральной фигурой во многих детских культурных проектах» [16, с. 298]: возглавлял студию детской литературы (вместе с О.Е. Капицей), был редактором издательства «Радуга» и журналов «Новый Робинзон», «Ёж» и «Чиж», с 1924 г. стал главой детской литературной секции ленинградского отделения «Госиздата».

Новую версию «Петрушки» Маршак создал в 1927 г. Пьеса получила название «Петрушка-иностранец». По своему построению и сюжету она гораздо дальше отстоит от фольклорной комедии, чем первая. Вместо набора слабо связанных между собой сцен, характерного для народного театра и

<sup>15</sup> Известно, например, что Ленинградский театр Петрушки под руководством Е.С. Деммени вырос из самодеятельного театрального кружка и его «профессионализация» связана как раз с постановкой пьесы С.Я. Маршака «Петрушка» в 1924 г. [14, с. 174].

<sup>16</sup> О создании и начальном этапе работы ТЮЗа см.: [17, с. 76–92].

первого опыта Маршака, писатель теперь строит сюжет по типу цепевидной сказки: родители отправляют Петрушку в школу, но он не хочет учиться и надевает свой ранец на свинью. Родители пытаются догнать Петрушку, чтобы отдать ему забытые карандаши, тетрадки и пирожок. Петрушка прячется от них в табачный ларек и устраивает драку с продавцом. Их разливают водой дворники. Петрушка убегает. Теперь его разыскивают родители, продавец табака и дворники, а он прячется в ящик с мороженым, отчего мороженое тает. Петрушка снова убегает, а к группе его преследователей присоединяется еще и мороженщик. На берегу Обводного канала Петрушка видит одежду купающегося иностранца, надевает ее и выдает себя за последнего. Французский инженер, чью одежду украл Петрушка, присоединяется к тем, кто ищет безобразника. Петрушке-иностранцу не удается обмануть своих преследователей во главе с милиционером. Он разоблачен, и только просьбы родителей спасают его от отправки в милицию.

В пьесе сохраняются лишь отдельные намеки на традиционные сюжетные ходы. Например, в начале действия Петрушка, чтобы не идти в школу, прикидывается больным, и родители намереваются позвать доктора. В фольклорной комедии сцена с доктором — одна из наиболее популярных; была она и в первой пьесе Маршака. Теперь он саму сцену в текст не включает, ограничившись коротким описанием возможного лечения и отказом от него Петрушки:

Родители.  
 Если ты нездоров,  
 Позовем мы к тебе докторов,  
 Пропишут они тебе валерьянки,  
 Поставят банки,  
 Обложат ватой,  
 Накормят мятой,  
 Уложат в постель  
 На семь недель.  
 Петрушка.  
 Не хочу я докторов —  
 Я совсем уже здоров [9, т. 2, с. 240].

В качестве отсылки к приемам и технике традиционного театра Петрушки можно рассматривать большое количество потасовок, затеваемых главным героем, периодически используемое в пьесе прямое обращение персонажа к зрителям: «Здравствуйте, юные зрители! / А подраться со мной не хотите ли?» [9, т. 2, с. 241], «Спасите меня, юные зрители! / Гонятся за мною родители» [9, т. 2, с. 242] и т. п. В конце Маршак актуализирует игровой характер произошедшего на сцене. Его герой заявляет: «Драгоценные родители! / Виноват не я, а зрители, / Я для них-то и припас / Сто проделок и проказ <...>» [9, т. 2, с. 251].

Не остается в «Петрушке-иностранце» персонажей фольклорной комедии (кроме главного героя). Маршак создает произведение о новой жизни, с отражающими современные реалии действующими лицами (милиционер, французский инженер), вкладывая в нее больше назидательности: надо учиться, нельзя обманывать родителей, нельзя лениться, нельзя хулиганить. Сам Петрушка-иностранец, хотя и сохраняет некоторое сходство в своем характере с фольклорным праобразом, в то же время сильно изменяется. Фольклорный герой — персонаж неопределенного возраста, социального положения, кукла, играющая человека. Новый Петрушка Маршака становится гораздо более реалистичным: это мальчишка лентяй и озорник, не задумывающийся о последствиях своих поступков.

В плане вербальной структуры новая пьеса в гораздо меньшей степени опирается на собственно «петрушечные» речевые приемы, Маршак отказывается от использования в ней традиционных формул, но в языке комедии по-прежнему большое значение имеют словесные игры, характерные, впрочем, не только для народного театра, но и для других комических жанров фольклора как русского, так и западноевропейского, с которым Маршак был хорошо знаком и переводчиком которого являлся.

В 1927 г. пьеса была опубликована в издательстве, где работал Маршак («Петрушка-иностранец». Л.: Радуга, 1927). В том же году поставлена кукольной группой ленинградского ТЮЗа под руководством Е.С. Деммени. Сам Маршак в письме к Богдановой и Орлову отмечал, что, по его наблюдениям, «Петрушка-иностранец» больше нравится ребятам, чем его старый «Петрушка» [9, т. 8, с. 112 (Письмо от 6 декабря 1928 г.)]. В том же письме писатель рассказывает друзьям и соратникам по Краснодарскому театру для детей, что он часто читает своего «Петрушку-иностранца» на встре-

чах с детьми и предлагает Орлову выступить с этой пьесой на утреннике в Большом зале консерватории. В годы, когда новую силу набирала развернувшаяся еще до революции полемика о вреде для детей сказки и — шире — фантазии, игры, Маршак остался верен своим взглядам. В 1927 г. он писал А.М. Горькому: «Очень мешает нам в работе отношение педагогов (а они почти единственные, к сожалению, критики и рецензенты дет<ской> литературы). Почти всегда они оценивают произведение только со стороны темы (“Что автор хотел сказать?”). При этом они дают похвальные отзывы часто явно бездарным произведениям и порицают талантливые книжки, не подходящие под их рубрики. <...> Веселые книжки — особенно те, в которых юмор основан на нелепице, — упрекают в легкомыслии и в том, что они вносят путаницу в детские представления. <...> Требуют, чтобы весь текст, все слова и обороты речи были понятны ребенку, а это чаще всего ведет к зализанности и приглагольности, к вытравлению *личности*<sup>17</sup> писателя из произведения. <...> Пусть люди с юности приучаются к тому, что художественные образы не летят сами, как гоголевские галушки, в рот, а иногда требуют от читателя сосредоточенного внимания и активности» [9, т. 8, с. 96 (Письмо от 9 марта 1927 г.)]. Уже два года спустя и Маршак, и ленинградский ТЮЗ попали под огонь суровых обвинений в «мелкобуржуазности», «бессодержательности» творчества, неспособности создать новое «пролетарское искусство» для подрастающего поколения. Печальный этап развития искусства для детей, начавшийся во второй половине 1920-х гг. и прерванный Великой Отечественной войной, в настоящее время довольно хорошо исследован, сведения о нем, в частности, обобщены в книге Б. Хеллмана [16, с. 327–372]. В борьбу был вовлечен и любимый герой народной кукольной комедии. Этот образ во второй половине 1920-х гг. весьма по-разному использовался авторами противоположных творческих взглядов. Петрушке Маршака удалось сохранить ту меру свободной игры, которая позволяет искусству для детей не превратиться в иллюстрацию «циркуляра Наркомпроса» [9, т. 7, с. 309]<sup>18</sup>.

В заключение отметим, что два «Петрушки» Маршака отразили характерные тенденции обращения к этому фольклорному явлению в детском

17 Курсив С. Маршака.

18 *Маршак С.Я.* О наследстве и наследственности в детской литературе. Полный текст статьи см.: [9, т. 7, с. 279–311], впервые опубликовано под названием «Литература — детям»: Известия. 1933. № 131, 23 мая; № 134, 27 мая.

искусстве в их развитии от первых послереволюционных лет и до конца 1920-х гг.

### Список литературы

- 1 *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 511 с.
- 2 *Богатырев П.Г.* О взаимосвязи двух близких семиотических систем (Кукольный театр и театр живых актеров) // Труды по знаковым системам. Вып. 6: Сборник научных статей в честь Михаила Михайловича Бахтина: к 75-летию со дня рождения. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1973. С. 306–329.
- 3 *Богданова А.В.* Детский городок // «Я думал, чувствовал, я жил...» Воспоминания о С.Я. Маршаке / сост. Б.Е. Галанов. М.: Сов. писатель, 1971. С. 128–146.
- 4 *Васильева Е., Маршак С.* Театр для детей. Краснодар: Кубано-Черноморск. отд. нар. образ., 1922. 234 с.
- 5 *Вьюгин В.Ю.* Д-р Фрикен в тылу врага...(Маршак и газета: к предыстории советской классики) // «Убить Чарскую...» Парадоксы советской литературы для детей. 1920-е — 1930-е гг. / сост. и ред. М.Р. Балина и В.Ю. Вьюгин. СПб.: Алетейя, 2013. С. 46–76.
- 6 *Гейзер М.М.* Маршак. М.: Молодая гвардия, 2006. 325 с.
- 7 *Куценко И.Я.* С.Я. Маршак в Екатеринодаре — Краснодаре, 1918–1922. Краснодар: Б. и., 1997. 877 с.
- 8 *Маршак И.С.* От детства к детям. Главы из биографической книги // Жизнь и творчество Маршака / сост. Б.Е. Галанов. М.: Детская литература, 1975. С. 349–486.
- 9 *Маршак С.Я.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1968–1972.
- 10 Народный театр / вступит. ст и ст. к разделам, подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Советская Россия, 1991. 544 с.
- 11 *Некрылова А.Ф.* Предисловие // *Симанович-Ефимова Н.Я.* Записки петрушечника. Л.: Искусство, 1980. С. 5–32.
- 12 *Петровский М.С.* Доктор Фрикен? Что такое? // Литературная газета. 1987. № 46. 11 ноября.
- 13 *Симанович-Ефимова Н.Я.* Записки петрушечника. Л.: Искусство, 1980. 271 с.
- 14 *Смирнова Н.И.* Советский театр кукол. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 384 с.
- 15 *Хеллман Б.* Детская литература как оружие: творческий путь Л. Кормчего // «Убить Чарскую...» Парадоксы советской литературы для детей. 1920-е — 1930-е гг. / сост. и ред. М.Р. Балина и В.Ю. Вьюгин. СПб.: Алетейя, 2013. С. 20–45.
- 16 *Хеллман Б.* Сказка и быль. История русской детской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 560 с.
- 17 *Шпет Л.Г.* Советский театр для детей. М.: Искусство, 1971. 432 с.

## References

- 1 Bogatyrev P.G. *Voprosy teorii narodnogo iskusstva* [The question of the theory of folklore]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 511 p. (In Russ.)
- 2 Bogatyrev P.G. O vzaimosvyazi dvukh blizkikh semioticheskikh sistem (Kukol'nyi teatr i teatr zhivykh akterov) [On the interaction of two close semiotic systems (The puppet theatre and the theatre of human actors)]. *Trudy po znakovym sistemam. Vyp. 6: Sbornik nauchnykh statei v chest' Mikhaila Mikhailovicha Bakhtina: k 75-letiiu so dnia rozhdeniia* [Studies in semiotic systems. Issue 6. Collection of articles in honor of the 75 year anniversary of Mikhail Mikhailovich Bakhtin]. Tartu, Izd-vo Tartuskogo gos. un-ta Publ., 1973, pp. 306–329. (In Russ.)
- 3 Bogdanova A.V. Detskii gorodok [Child's town]. "*Ja dumal, chuvstvoval, ia zhil...*" *Vospominaniia o S.I. Marshake* ["I thought, I felt, I lived..." The Memoir about S.I. Marshak], ed. B.E. Galanov. Moscow, Sovetskii pisatel Publ, 1971, pp. 128–146. (In Russ.)
- 4 Vasil'eva E., Marshak S. *Teatr dlia detei* [Theatre for children]. Krasnodar, Kubano-Chernomorsk. otd. nar. obraz. Publ., 1922. 234 p. (In Russ.)
- 5 V'iugin V.Iu. D-r Friken v tylu vraga... (Marshak i gazeta: k predystorii sovetskoi klassiki) [D-r Friken behind the enemy's lines. Marshak and the newspaper: On the prehistory of the Soviet classic literature]. "*Ubit' Charskuiu...*" *Paradoksy sovetskoi literatury dlia detei. 1920-e – 1930-e gg.* ["To Kill Charskaya..." Paradoxes of the Soviet literature for children, 1920s – 1930s], eds. M.R. Balina i V.Iu. V'iugin, St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2013, pp. 46–76. (In Russ.)
- 6 Geizer M.M. *Marshak* [Marshak]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2006. 325 p. (In Russ.)
- 7 Kutsenko I.I. *S.I. Marshak v Ekaterinodare – Krasnodare, 1918–1922* [S.I. Marshak in Ekaterinodar – Krasnodar, 1918–1922]. Krasnodar, sine nomine, 1997. 877 p. (In Russ.)
- 8 Marshak I.S. Ot detstva k detiam. Glavy iz biograficheskoi knigi [From the childhood to children. Chapters from autobiography]. *Zhizn' i tvorchestvo Marshaka* [Marshak's life and work], ed. B.E. Galanov. Moscow, Detskaia literatura Publ., 1975, pp. 349–486. (In Russ.)
- 9 Marshak S.I. *Sobr. soch.: v 8 t.* [Collection of Writings]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1968–1972. (In Russ.)
- 10 *Narodnyi teatr* [Folklore Theatre], introduction, ed., comments A.F. Nekrylova and N.I. Savushkina. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1991. 544 p. (In Russ.)
- 11 Nekrylova A.F. Predislovie [Preface]. *Simanovich-Efimova N.I. Zapiski petrushechnika* [The notes of the Petrushechnik]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1980, pp. 5–32. (In Russ.)
- 12 Petrovskii M.S. Doktor Friken? Chto takoe? [Doctor Friken? What is it?]. *Literaturnaia gazeta*, 1987, no 46, 11 nov. (In Russ.)

- 13 Simanovich-Efimova N.Ia. *Zapiski petrushechnika* [The notes of the Petrushechnik]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1980. 271 p. (In Russ.)
- 14 Smirnova N.I. *Sovetskii teatr kukol* [The Soviet puppet theatre]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1963. 384 p. (In Russ.)
- 15 Khellman B. Detskaia literatura kak oruzhie: tvorcheskii put' L. Kormchego [Literature for children as a weapon: Literary career of L. Kormchy]. "Ubit' Charskuiu..." *Paradoksy sovetskoi literatury dlia detei. 1920-e – 1930-e gg.* ["To Kill Charskaya..." Paradoxes of the Soviet literature for children, 1920s – 1930s], eds. M.R. Balina and V.Iu. V'iugin. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2013, pp. 20–45. (In Russ.)
- 16 Khellman B. *Skazka i byl'. Istoriia russkoi detskoj literatury* [The tale and the truth. The history of Russian Literature for children]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 560 p. (In Russ.)
- 17 Shpet L.G. *Sovetskii teatr dlia detei* [The Soviet theatre for children]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 432 p. (In Russ.)