



Научная статья / Research Article

<https://doi.org/10.24412/2782-4519-2024-2122-22-32>

УДК / UDC 159.922.7, 159.923.375, 159.99

Проблемы психологического развития ребенка в зеркале игры в театр кукол: Театр Петрушки

Е.Е. Крашенинников^{1,2}✉¹ Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация² Федеральный научный центр психологических и междисциплинарных исследований, Москва, Российская Федерация

✉ eekrashen@narod.ru

Резюме

Актуальность. Проблемы театра кукол в детском саду анализируются в статье на пересечении двух областей психологического знания: психологии игры и психологии искусства. Постановка вопроса, в какой мере игра с дошкольниками в театр кукол является искусством и игрой и несет развивающий эффект, позволяет обнаружить новые особенности организации театрального процесса в детском саду.

Цель. Изучение возможностей одного из видов театра кукол (театра Петрушки) для психологического развития детей дошкольного возраста.

Методы. Исторический анализ; феноменологический анализ; анализ кейса (в статье проанализирован опыт постановки «петрушечных» спектаклей в ДО «Белый кролик» ГБОУ «Школа № 547» г. Москвы; изучено выстраивание внетеатрального пространства (как предметного, так и деятельностного), проектирование языковой среды спектакля).

Ход исследования. В статье представлена краткая история театра Петрушки в России с его характерными свойствами: площадной характер, импровизация и нарушение принятых в определённых слоях общества норм; это помещает петрушечные представления в пространство «карнавальной культуры» М.М. Бахтина и русской смеховой культуры Д.С. Лихачёва. Предлагается рассмотрение театра Петрушки как формы работы с нормативным пространством, расшатывания его как с целью развития творческого отношения к норме, так и для раскрытия более глубоких взаимосвязей в окружающем мире.

Результаты исследования. Превращение театра Петрушки в агитационное или детское представление с однозначной моралью лишает его специфики и заложенных возможностей. В статье изучается поведение дошкольника во время спектакля, которое может выражаться в непосредственной реакции на происходящее или в отстранённо-зрительском; обе позиции выводят детскую деятельность за пределы и игры, и искусства. «Петрушечный» театр, в котором нормой является натуральное и активное восприятие происходящего, становится опосредствующей формой, в которой происходит становление новой нормы соприкосновения с произведением искусства.

Выводы. Театр Петрушки является культурной формой нарушения нормы: норма нарушается в нормативном, особо сконструированном пространстве театрального действия, когда нормативное пространство ребёнка расширяется, и открывается пространство возможностей для собственного творчества.

Для цитирования: Крашенинников, Е.Е. (2024). Проблемы психологического развития ребенка в зеркале игры в театр кукол: Театр Петрушки. Современное дошкольное образование, 122(2), 22–32. <https://doi.org/10.24412/2782-4519-2024-2122-22-32>

Ключевые слова:

развитие, театр кукол,
смех, нормативное
пространство,
непосредственное
и опосредованное
восприятие, создание
новой нормы

Поступила: 14.03.2024.

Принята к публикации:

29.03.2024.

© Крашенинников, Е.Е., 2024





Problems of psychological development of a child in the mirror of puppet theater games: Petrushka Theater

Evgenij E. Krasheninnikov^{1,2}✉

¹ Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

² Federal Scientific Center for Psychological and Multidisciplinary Research, Moscow, Russian Federation

✉ eekrashen@narod.ru

Abstract

Relevance. The problems of puppet theater in kindergarten are analyzed in the article at the intersection of two areas of psychological knowledge: the psychology of play and the psychology of art. Asking to what extent playing puppet theater with preschoolers is an art and a game and has a developing effect allows us to discover new features of the organization of the theatrical process in kindergarten.

The aim of the study is to research of the possibilities of one of the types of puppet theater (Petrushka theater) for the psychological development of preschool children.

The methods are historical analysis; phenomenological analysis; case analysis (the article analyzes the experience of staging "Petrushka" performances in the kindergarten "White Rabbit" "School No. 547" in Moscow; the building of an extra-theatrical space (both subject and activity), the design of the linguistic environment of the performance).

Progress of the study. The article presents a brief history of the Petrushka theater in Russia with its characteristic properties: areal character, improvisation and violation of norms accepted in certain strata of society; this places petrushka performances in the space of the "carnival culture" of M.M. Bakhtin and the Russian laughing culture of D.S. Likhachev. It is proposed to consider the Petrushka theater as a form of working with the normative space, loosening it both in order to develop a creative attitude to the norm, and to reveal deeper relationships in the surrounding world.

Research results. The transformation of the Petrushka theater into an agitation or children's performance with an unambiguous morality deprives it of its specificity and inherent possibilities. The article examines the behavior of a preschooler during a performance, which can be expressed in a direct reaction to what is happening or in a detached spectator; both positions take children's activities beyond play and art. The Petrushka theater, in which the norm is a natural and active perception of what is happening, becomes a mediating form in which a new norm of contact with a work of art is being established.

Conclusions. The Petrushka theater is a cultural form of violation of the norm: the norm is violated in a normative, specially constructed space of theatrical action, when the normative space of the child expands and opens up a space of opportunities for his own creativity.

For citation: Krasheninnikov, E.E. (2024). Problems of psychological development of a child in the mirror of puppet theater games: Petrushka Theater. *Preschool Education Today*, 18(2), 22–32 (in Russ.). <https://doi.org/10.24412/2782-4519-2024-2122-22-32>

© Krasheninnikov, E.E., 2024



Keywords:

development, puppet theater, laughter, normative space, direct and indirect perception, creation of a new norm

Received: 14.03.2024.

Accepted: 29.03.2024.

Введение

Обсуждая возможности театра кукол в детском саду, мы оказываемся на пересечении двух областей психологического знания: психологии игры и психологии искусства. Хотя книги с одноименными названиями (Эльконин, 1999; Выготский, 2023) задают некоторое направление для размышления и проблематику исследования, остается много конкретных проблем, связанных с практическим воплощением педагогических задумок, если мы хотим организовать не только интересное проведение детского досуга, но и создать развивающее образовательное пространство.

Психологические вопросы к театральной игре (в данном случае к игре посредством театра кукол) носят пограничный характер с точки зрения затрагиваемых научных областей, так как касаются не только психологии и педагогики, но и эстетики, нелегко поддающейся объективному исследованию (ср.: Искусство и точные науки, 1979) и с трудом конкретизируемой в привычных психологических категориях. Конструирование Л.С. Выготским эстетической реакции, которую можно описать только с точки зрения структуры порождающего его эстетического объекта при невозможности дать более-менее конкретную феноменологию психологических состояний



зрителя, слушателя, читателя за исключением простейшей и максимально обобщенной, приводит исследователя к единственному позитивному выводу, заключающемуся в том, что эстетическая реакция не сводима ни к одной известной эмоции. Но уже эта, казалось бы, простая идея может лечь в основу продуктивного понимания игры в театр кукол, так как сразу выводит обсуждение из области натуральных и субъективных отношений в сферу осознания культурного и объективного.

При этом мы оставляем как бы за скобками два существенных вопроса.

Первый вопрос, возникающий при таком способе рассмотрения: является ли организация театральной игры, в которой ребенок может быть как зрителем, так и непосредственным организатором (артистом, костюмером, декоратором и т.п.), именно искусством или же просто некой модельной деятельностью, подражающей искусству во внешних проявлениях. Создает ли ребенок спектакль, потому что хочет выразить невыразимое; погружается ли в процесс его творения, осознавая отсутствие обязательного материально-осознаваемого полезного результата; порождает ли уникальное содержание, вызывающее у зрителей не только умиление или даже удивление, но ту самую эстетическую реакцию? При отрицательном ответе на эти вопросы детское участие в театре кукол выводится из сферы психологии искусства (со всей возможной минимизацией эффектов для психологического развития человека) в область занятий «продуктивной деятельностью» с нарабатыванием некоторых навыков и освоением относительно простых средств создания продуктов с разной степенью единства.

Второй вопрос формулируется по сходной схеме, но уже по отношению к детской игре: может ли дошкольная игра в театр кукол становиться реальной детской игрой с ее спонтанностью, полным отрещением от сиюминутности, погружением в реально воспринимаемый воображаемый мир и, если да, то при каких условиях? Если этого нет, то за счет чего в данном пространстве может происходить психологическое развитие ребенка; или же мы имеем дело просто с интересным времязнанием, что тоже полезно, но уже не для развития конкретных способностей, а для создания комфортного и насыщенного проживания дошкольного возраста.

Цель

Возможности театра кукол для детского развития были проанализированы нами ранее (Крашенинников, 2021); отдельное внимание уделялось использованию планшетного типа кукол. В данной статье мы рассмотрим особенности другого типа театра кукол: по используемой конструкции кукол (перчаточных) и по жанровому своеобразию (площадное представление с участием Петруш-

ки) – в контексте диалектики средств развития у детей способа создания новой нормы, заключающейся в поиске культурного способа преодоления нормы, когда норма нарушается в нормативном, особо сконструированном пространстве театрального действия, нормативное пространство ребенка расширяется и открывает пространство возможностей для собственного творчества.

Выборка

Психологические проблемы, связанные с особенностями детского восприятия спектакля театра кукол, будут проиллюстрированы на примере работы по организации театра кукол в дошкольном отделении «Белый кролик» ГБОУ «Школа №547» г. Москвы. В этом коллективе в период с ноября 2022 по май 2023 года силами педагогов были организованы спектакли с применением различных типов кукол (вертепных, теневых, перчаточных, предметных); каждый раз при создании спектакля вставал вопрос как о выборе конкретной эстетики и технологии театра кукол, так и о развивающих задачах по отношению к дошкольникам. Нами будет рассмотрен один из кейсов: спектакль с участием Петрушки. В организации театрального действия участвовали старший воспитатель М.Н. Биленская, педагог-психолог Е.В. Крашенинникова, педагог-библиотекарь и писатель Л.А. Романовская, музыкальный руководитель Н.В. Зейналова, делопроизводитель Н.Н. Ким. Всего было организовано 4 спектакля для 14 групп детей, объединенных по возрасту 3–4 года, 4–5 лет, 5–6 лет, 6–7 лет, и их родителей (около 400 детей и 70 родителей).

Методы

Для достижения поставленной цели нами был проведен исторический анализ театра Петрушки, теоретический анализ психологии непосредственного и опосредованного восприятия дошкольниками театрального действия и проблемы взаимоотношения с нормативным пространством; проанализирован кейс «Петрушкина ярмарка» – площадное представление для дошкольников в пространстве детского сада.

Результаты

Первые сведения о кукольных представлениях с участием Петрушки (Петра Ивановича Уксусова, известного в отечественном уличном театре и под другими именами) относятся к середине XVII века и записаны германским дипломатом Адамом Олеарием. Из существенного в описании А. Олеария было то, что петрушечные спектакли разыгрывались на улице, артисты мгновенно реагировали на запрос публики и делали это чаще всего непристойным образом (Голдовский (1), 2004). Площадной характер, импровизация и нарушение принятых в определенных



слоях общества норм с первого взгляда отличали эти представления от иных театрализованных форм. А. Олеарий отмечает, что среди зрителей присутствовали и дети. Окончательно театр Петрушки утвердился в середине XIX века; при этом сам Петрушка принципиально проще своих европейских «предков»: он «окончательно опростонародился и стал далеко не таким остроумным и едким юмористом, каковы были, например, французский Полишинель и английский Панч. Он не играет... ни роли политического судьи, ни литературного критика: это ему не под силу...» (Перетц, 2021, с. 106). Но именно это оправдание, примитивность не только сюжетная, но и в отношении юмористических приемов (коверкание слов, непонимание заданного вопроса, выражавшееся в его нелогичном переиначивании, веселые множественные побои – как других дубинкой, так и самого себя о разные предметы, стенки и землю и т.п.), когда «от сцены к сцене... мы наблюдаем повторение одной и той же поведенческой модели в поступках персонажа Петрушки» (Стависский, Стависская, 2021, с. 128), позволила проявиться в максимальной мере тому, что М.М. Бахтин называл карнавальной культурой (Бахтин, 1965), а Д.С. Лихачев и А.С. Панченко обнаружили при анализе смеховой культуры Руси (Лихачев, Панченко, 1976). В нормированном обществе со строгими правилами поведения, касающимися в том числе и внешних проявлений (одежда, этикет, речь) – своих в разных сословиях, но при этом очень конкретно регулирующих взаимоотношения между людьми, возникало желание хоть иногда пренебречь этими нормами; причем не просто их незаметно обойти, а нарушить открыто, целостно и законно, что и происходит, например, на карнавале (масленичных гуляниях). Ярмарочный Петрушка демонстрирует глупость, «играет в дурака. Что такое древнерусский дурак? Это часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных форм, ...разоблачитель и разоблачающий одновременно, нарушитель знаковой системы...» (Лихачев, Панченко, 1976, с. 19).

В этом есть важный психологический смысл, заключающийся не просто в разрядке эмоционального напряжения, но и в появлении разыгрывающего эффекта. По мысли Н.Е. Вераксы и О.М. Дьяченко, в эти моменты «...фиксируется ситуация неопределенности, ставится проблема, имеющая разные варианты решения...», чтобы «в наглядной форме представить основные смыслообразующие характеристики бытия...» (Веракса, Дьяченко, 1994, с. 80). Причем речь идет не только о преобразовании бытовой нормы, но именно о понимании глубинных отношений: не случайно стандартный сюжет комедии о Пет-

рушке завершается тем, что черт или огромный пес уволакивают его в преисподнюю (Некрылова, 2014). Подобные темы (жизни и смерти, смысла сущего) принято относить к «серьезным». Но избыточная серьезность, ложный пафос приводят, по мысли Д. Рескина, к тому, что люди «чувствуют сильно, мыслят слабо и видят неверно» (Рескин, 2019, с. 112), потому что для постижения истинного нужно видеть всю существующую реальность, а для этого отрешиться от наблюдения внешних проявлений и привычных отношений, чему помогает состояние смеха: расслабляющее и тем самым помогающее снять с глаз привычные шоры и одновременно взвадривающее, заставляющее острее реагировать на казалось бы привычное, обнаруживая в нем неожиданность и новизну. Н.Е. Веракса и О.М. Дьяченко, говоря о познании смыслообразующих характеристик ребенком, замечают, что «в обычных образовательных ситуациях эти структуры... задаются... «серьезно». ...Смеховая культура противопоставлена серьезной норме, она дает возможность безнаказанно испытать, опробовать эту норму в разных вариантах и возможностях развития, а может быть, и расстаться с ней. С этой формой связаны такие малоизученные явления детской жизни, как смех, насмешка, кривляния, прозвища, дразнение и т.п.» (Веракса, Дьяченко, 1994, с. 86). И ярмарочный, площадной, карнавальный театр становится одной из форм «опробования» прочности норм окружающего мира.

Но в таком виде петрушечный театр просуществовал недолго. В 1920-е годы он превратился сначала в агитационный театр (Симонович-Ефимова, 1928), разоблачающий мировой империализм и классовых врагов, а затем вместе с другим жанрами кукольного театра опустился в детскую (Голдовский, 2004). Оба эти варианта «антипетрушечны» по сути, потому что в них, несмотря на внешнюю раскованность героя, которому позволялосьвольно отнести к некоторым правилам, всегда присутствовали четкие и однозначные суждения о правильности и неправильности поступков героя и его знакомых. Также важной особенностью нового Петрушки стало то, что он быстро превратился в персонажа на сцене, за которым наблюдают из удобных кресел зрительного зала. И даже талантливые сценические попытки С.Я. Маршака спасти истинного Петрушку все равно завершались словами о том, что хулиганистый герой всего лишь притворялся: «Виноват не я, а зрители» (Маршак, 1989, с. 109), ради веселья которых он и совершил нравственно сомнительные поступки. Ребенок уходил домой после просмотра такого спектакля еще более укрепленным в сознании незыблемости существующих правил. Эта традиция сохранилась практически до нашего времени; когда в 2014 году в Московском театре кукол во время фестиваля, темой которого была анг-



лийская культура, друг за другом были показаны традиционное «Панч-шоу» Конрада Фредерикса из Лондона и «Петрушка» организаторов фестиваля (режиссер А. Архипов), хотя и приближенный к натуральным традициям, но смягченный в конце победой главного героя, то трехлетний зритель на вопрос, кто лучше: Панч или Петрушка, ответил: «Петрушка: Панч троих убил, а Петрушка двоих; и еще он со смертью сражался, а смерть – зло», то есть выстроил логичное стандартное отношение к окружающим реалиям, не имеющее отношения к кукольному представлению и которое не позволяет выйти на новый уровень осознания проблем.

Но в XXI веке интерес к площадному Петрушке, разрушающему обыденные нормы, постепенно стал возвращаться; эту игровую эстетику используют многие театры кукол («Ученый медведь», «Бродячий вертеп» (все – Москва), «Вятский балаган» (Киров), «Лиходеи», «Петрушкин дом», «Петрушкина слобода» (Мытищи), «Лиходеи» (Ижевск), «Русский балаган» (Томск), «Петрушка Романовский» (Липецк), «Коза-Дереза» (Воронеж), «БалаганЪ», «Папье-машенники», «Кук-Артель» (все – Санкт-Петербург) и т.п.); Петрушка становится ведущим фестиваля «Образцов-фест: Истоки» в 2022 году, а его имя больше десяти лет носит другой фестиваль – «Петрушка Великий» в Екатеринбурге (Казарина, 2018); целый фестивальный день отводится на программу «Петрушки на Невском» в Санкт-Петербурге на КУКАРТЕ в 2023 году (Константинова, 2023). Но, что важно, новые представления носят либо открытый характер (то есть их могут наблюдать зрители любого возраста), либо ориентированы преимущественно на детскую (часто дошкольную) аудиторию. Каким же образом можно совместить достаточно наглого и расхлябанного персонажа, не отличающегося умом, с воспитанием и развитием детей?

Обсуждение результатов

Перед педагогами встало несколько проблем. Должен ли театр быть особым пространством, неким «священнодействием», погружение в эстетику которого влечет за собой выстраивание новых форм поведения в условном пространстве и развивает опосредованность? Или же в театре для детей важна их активность и свобода реакции на проходящее?

Р. Архейм, анализируя психологические особенности восприятия искусства и условия их изменения, обращает внимание, что раньше в театре «...сцена была отдельным миром, а драма, происходящая на ней, выступала как самостоятельное, изолированное событие. ...Попытка обойтись без какой-либо дистанции между сценой и залом показала, что ...пространственная интеграция требует не меньших усилий...» (Архейм, 1994, с. 87–88). В спектакле в детском саду разделение

пространства на сцену и зрительный зал требуется, с одной стороны, потому что иначе непосредственная реакция дошкольников и их динамическая активность могут не позволить развернуться сценическому действию, с другой, обеспечивает появление новой системы знаков и возникновение понимания новой формы жизни – восприятия искусства, для которого в высших его формах требуется дистанция (скульптуру в музее не трогают руками, музыке в оперном театре не подпевают).

В какой мере спектакль должен быть иммерсивным, размывающим пространство разделения спектакля и реальной жизни, привлекающим зрителя к активному участию, превращающимся в «анимацию» (не в мультипликационном, а в развлекательном смысле), исходя из необходимости приспособления к возрастным особенностям дошкольников, которым трудно удерживать внимание? Либо же в спектакле полезно сохранять правило «четвертой стены», для достижения эстетического эффекта вынося действие в особое пространство, отделенное от маленько-го зрителя? При этом в связи с реальными условиями большинства детских садов труднодостижима постановка спектаклей в помещении, где зрителей и артистов разделяет приличное расстояние; кроме того, с увеличением отдаления от ширмы, за которой происходят происшествия с куклами, детям труднее удержать внимание. А если вести речь именно о куклах перчаточных («петрушечных»), то они вынужденно всегда соответствуют размеру руки кукловода, не сильно ее превосходя; а значит, расстояние, отделяющее от маленького зрителя, не может увеличиваться сильно.

В дошкольной игре происходит соединение правил воображаемого мира и реального; и в искусстве важно объединение противоположных начал. Ф.В.Й. Шеллинг отмечает два признака искусства: «неизменность как таковая» и «поступательное движение в смене», – постулируя их «из противоположности того и другого как природы и свободы» (Шеллинг, 1966, с. 158), имеющегося и возможного. Когда ребенок участвует в театральной игре (именно как зритель – нескованый сценарием и сценической задачей), его наполняет абсолютная вера в наблюдаемое на сцене, он относится к происходящему как к объективной реальности, как к данности и как к неизменности, что проявляется в способности многократного просмотра и прослушивания полубывшихся произведений; это создает немалые проблемы для взрослого, воспринимающего увиденное или услышанное как пройденный этап, повторение которого является малопродуктивным. Но у ребенка есть еще и искреннее, активное желание изменить происходящее в спектакле, вмешаться, исправить, поменять – и не только в те моменты, когда исполнители в лице героев спектакля просят выдать, куда убежал какой-либо персонаж.



Если рассматривать ребенка в качестве артиста, то важно помнить, что особое внимание педагогов в дошкольном возрасте направлено на развитие детской опосредованности (Выготский, 1983); ребенок овладевает системами знаков, которые позволяют воздействовать на объект не с помощью непосредственного взаимодействия, а через посредника: на вещь через орудие, на человека через слово. В этом отношении компьютерная «мышка» создает большие возможности для развития опосредования, чем натуральное передвижение значка пальцем на экране смартфона. В театре кукол передача содержания происходит с помощью явного посредника – куклы. Артист придает ей определенное положение тела, выражение лица (если кукла мимирующая, то еще и изменяемое в процессе игры), разыгрывает движения, и через такую систему создания образа добивается от зрителя нужного сопереживания. Возможно, получить такой же эффект только используя свои собственные мимику, пластику, интонацию сложнее, но для развития опосредованного поведения театральная игра с куклой потенциально продуктивнее. Но проблема взаимоотношения непосредственного и опосредованного восприятия становится и остро практической, когда ребенок оказывается в позиции зрителя.

Родители и педагоги, приводящие детей на спектакль театра кукол, оказываются перед выбором. С одной стороны, есть ожидание, что спектакль захватит ребенка полностью, и он будет эмоционально реагировать на сценические события, а значит, громко говорить или даже кричать, вскакивать с места, размахивать руками. Одно дело, когда это провоцируют артисты, обращаясь в зрительный зал с вопросом, куда пошла Лисичка или иной персонаж. Другое, когда дети начинают сами подсказывать с места, что надо остерегаться подкрадывающегося сзади Волка, разрушая тем самым сюжет спектакля, в котором Зайчик не должен ни о чем догадываться. Эффект «Мстителей из 2-го «В», расстреливающих из игрушечных пистолетов киноэкран с врагами, из киноновеллы В.Ю. Драгунского, демонстрирует не только отсутствие произвольности у детей, но и неспособность развести реальное и воображаемое. Театр перестает быть игрой и становится реальностью, теряя тем самым как свои развивающие возможности (как игра), так и эстетическое воздействие (как искусство), добавляя такие же переживания, какие могут быть в обыденной жизни. От того, что эти переживания сильнее (что на самом деле не факт: реакция на отобранную игрушку может быть куда более эмоциональной, чем переживание за экранных героев), развитие ребенка не прогрессирует. Но, с другой стороны, если ребенок реагирует на все невозмутимо, считая, что перед ним всего лишь жизненные перипетии придуманных

персонажей, то он оказывается вне воображаемого мира, и тем самым опять и вне поля игры, и вне поля искусства.

Практическое применение результатов

Педагогам предстояло найти такую форму, которая позволяла бы и ярко, открыто выражать свои эмоции, и при этом оставаться в культурно-заданном пространстве. Поэтому продуктивен был поиск таких видов кукольного театра, в которых непосредственное взаимодействие с персонажами – принципиальное свойство эстетики; где кукольник сам идет «в народ». Такой формой оказался народный петрушечный площадной театр, в которой и был создан спектакль «Петрушкин балаган».

Слово «петрушечный» означает не только соптнесение с именем главного героя, но и тип используемых кукол; другое название – перчаточные. Их отличают мелкие, «суетливые» движения и напрямую вытекающая из этого комичность. «Нескончаемая вереница веселых нелепостей», как описывал Г.В.Ф. Гегель подобные представления с Арлекином и Коломбиной (Гегель, 1973, с. 525), непосредственно зависит от актера-кукловода, так как сценарий – всего лишь повод для совершения простых, но ярких, быстрых, резких действий. «Петрушечный» спектакль погружен в бытовую среду как лексически и сюжетно, так и по форме представления: среди народа на ярмарках, праздниках.

Перед педагогами возникла необходимость создания внешнего для спектакля пространства, в которое будет погружено действие. Его невозможно ставить в музыкальном зале; вокруг ширмы должно происходить непрерывное движение; зрители не могут спокойно сидеть на стульчиках: они должны толпиться, сталкиваться, приподниматься на цыпочки, пробиваться ближе к ширме, чтобы лучше увидеть и услышать. Но мало просто поместить ширму в широком коридоре; надо погрузить спектакль и в особое содержательное пространство, делающее логичным и присутствие Петрушки, и некоторую суетливость, и толкотню, и разговоры с повышенной громкостью. Педагогами была организована ярмарка, где дети предлагали купить плоды своего труда: печенье, которое пекли в «Кулинариуме», глиняные бусы, закладки с заламинированными сухими листочками и цветами и другую сувенирную продукцию, изготовленную на мастер-классах, проводимых специально для этого приходившими родителями; компоты в баночках из-под детского питания, тоже сваренные с участием детей; домашние поделки и множество других товаров, что создавало для гостей ярмарки визуальный хаос при строгой логистике организации ярмарочного взаимодействия, происходившего на всем пространстве детского сада. Ярмарка



была устроена на территории всего детского сада с приглашением родителей. Петрушка выступал и в роли зазывалы, и для создания не просто жизнерадостной, но и свободной атмосферы.

Это было вызовом для педагогов-артистов, так как площадные представления отличаются свободой лексики и демонстрацией ситуаций, которые привычно воспринимаются как антипедагогические. Но если убрать из спектакля издевательские диалоги, повторяющиеся «глупые» оговорки и сцены, когда либо Петрушка колотит окружающих, либо сам получает тумаки, выйдет совершенно другой спектакль («Что такое хорошо и что такое плохо»), для которого использование перчаточных кукол будет либо не совсем адекватным, либо противоестественным.

Авторы должны были придумать не столько сюжет, сколько речь Петрушки, чтобы она сохранила свою натуральность, естественность и неформальность, не разрушая при этом привычные правила. Языковая норма детей должна была расширяться, отличаясь как от общепедагогической усредненности, так и от грубости и неприличности возможного бытового семейного или дворового общения. Из опыта взрослые знают, что самый бурный детский смех вызывает не тонкий каламбурный юмор, а простое и даже немотивированное употребление слов, связанных с реализацией естественных физиологических потребностей (начиная от слова «туалет»; если же в сказке – обычно переводной или старинной – будет произнесено, что на героине надет «нарядный туалет», то успокоить аудиторию будет непросто).

Как отмечал М.М. Бахтин, важно понимать контекст употребления «площадного» слова. «Все подобные жестикуляционные и словесные образы являются частью карнавального целого, проникнутого единой образной логикой. Это целое – смеховая драма одновременной смерти старого и рождения нового мира. Каждый отдельный образ... отражает в себе единую концепцию противоречивого мира... Поэтому все такие образы лишены цинизма и грубости в нашем смысле. Но те же самые образы, ... воспринимаемые в системе иного мировоззрения, где положительный и отрицательный полюсы становления... разорваны и противопоставлены друг другу в разных несливающихся образах, становятся действительно грубым цинизмом, ...фиксируют только отрицательный момент» (Бахтин, 1965, с. 161–162).

И Петрушка, и его партнеры в народных представлениях общаются с публикой сниженной лексикой:

«**Филимошка**. ...Это, братец ты мой, я не пью... Нет, брат, не хочу.

«**Петрушка**. А я тебе в глотку заколочу» (Петрушка (2), 1988, с. 282).

«**Немец**. Гут морген.

Петрушка. За что по морде?» (Петр Иванович Уксусов, 1988, с. 296).

«**Старик**. Я товарищ твой.

«**Петрушка**. Какой ты товарищ?

«**Старик**. А ты помнишь город Тросну, когда мы стояли с тобой на мосту, пили водку и закусывали колбасой?

«**Петрушка**. Ага-га! Вот какой ты мне товарищ!» (Петрушка (1), 1988, с. 312).

И ситуации, вызывающие хохот, в исторических спектаклях театра Петрушки не отличаются глубиной фантазии:

«Начинается осмотр Петрушки; доктор ищет больные места, тыкает Петрушку пальцем и спрашивает: «Тут? тут?», а Петрушка все время кричит: «Повыше! Пониже! Крошечку повыше!» – и вдруг неожиданно вскакивает и колотит доктора» (Петрушка. Народная кукольная комедия, 1988, с. 258).

«Входит Немец и ударяет Петрушку палкой. Тот хватается за голову.

Ой-ой!.. Что это такое?

«**Музыкант**. Это тебя комар укусил.

«**Петрушка**. Какой черт «комар укусил»; это вроде оглоблей залепил...» (Петрушка, он же Ванька Рататуй, 1988, с. 265–266).

« – Слушай, как я тебе скажу, так и пали!.. – командовал Капрал.

– Запалю, запалю!.. – голосил Петрушка, обняв руками.

– Ра-а-аз!.. – командовал Капрал.

– Ра-а-аз!.. – гнусавил Петрушка.

– Два-а-а!.. – командовал Капрал.

– Два-а-а!.. – передразнивал Петрушка.

– Три-и-и!.. – выкрикивал Капрал.

– Четыре!.. Пять!.. Шесть!.. Семь!.. Восемь!.. Девять!.. Десять!.. – восторженно отсчитывал Петрушка, избивая Капрала, который спасался бегством» (Алексеев-Яковлев, 1988, с. 278).

Да, представить подобные вышеприведенным тексты и ситуации, отыгрываемые педагогами детского сада, сложно (при этом мы выбрали далеко не самые неоднозначные примеры); но и выхолащивание натурального содержания не только искажает народный образ Петра Петровича Уксусова (и тогда проще использовать образ иной, нейтральный), но и приводит к потере развивающего эффекта столкновения с новой нормой. Самые слова детям известны из обыденной жизни; и ма-лоосмысленные потасовки тоже являются частью их взаимоотношений. Но в данном случае появляется новое, юмористическое отношение, которое превращает гипотетически обидное в игровое. В эпоху политкорректности, налагающей еще более мощные запреты на простые формы поведения, чем в средневековье, смеховое проживание бытовых взаимоотношений позволяет избежать перекосов в ограничении многих форм взаимодействия. Потешки, дразнилки, небылицы в их сложившихся культурных формах – и петрушки-



ны эскапады – умело включаемые в общение детей, создают необыдное пространство для смеха и самоиронии. Поэтому педагогам-артистам нужно было найти характерные элементы игры в Петрушку, заменить в них тексты на менее экстравагантные для восприятия родителей, использовать предметы, создающие доброжелательный комический эффект, не теряя при этом энергичности действия.

Приведем отрывок из чернового сценария спектакля; так как площадной театр по сути своей импровизационный, то помимо того, что в этом виде театра кукол необходимо, чтобы текст сочиняли сами исполнители, должна быть и готовность менять его, реагируя на реакцию зрителей, отсюда любой сценарий всегда будет лишь черновиком, более или менее совпадающим с тем, что получится в реальности («...художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста» (Соловьев, 1990, с. 404)). Это необходимо и для того, чтобы дети видели, что праздник может рождаться на глазах, не сводясь к произнесению заранее заготовленного заученного текста.

«Петрушка. А зачем вы на ярмарку пришли?

Купчиха. Я и говорю: торговать!

Петрушка. Зубы рвать?

Купчиха. Да не зубы рвать, а продавать!

Петрушка. А-а-а, под кровать? Что под кровать? Зачем под кровать?

Купчиха. Да нет, не под кровать, а говорю тебе: иду на рынок!

Петрушка. Ботинок? Не, у меня нет ботинок, у меня сапоги. Ать-два-три-пять, ой, сбылся.

Купчиха. Вот видишь, ты и считать не умеешь, тебе никто ничего не продаст. А вот ты на ярмарку идешь, а у тебя деньги есть? Надо иметь двести рублей.

Петрушка. Пять гвоздей? Сейчас принесу.

Купчиха. Да не гвоздей, а рублей.

Петрушка. Да не гонял я голубей!

Купчиха. Да не смеши, Петрушка, людей!

Петрушка. Просиши меня – ворота побей?
С удовольствием! (Бьет ворота.) Отворяйте ворота!
(Бьет ворота кукурузой.)

Купчиха. Ха-ха-ха.

Петрушка. (Бросает кукурузу, берет половник, бьет им, раздается металлический кастрюльный звон.) Заходите все сюда!

Купчиха. И это не подойдет.

Петрушка. Тогда у меня осталось последнее, самое лучшее средство! (Разбегается, врезается головой, раздается хрюк.) Ой. Что-то у меня сил больше нет.

**Купчиха. А давай мы тебя заведем ключом.
(Достает ключ.)**

Петрушка. Отдай-отдай-отдай! Я им ворота открою! (Трещотка, звук открывания.) Вот и открылась ярмарка!»

Нехитрый текст, произносимый голосом, подражающим петрушкиному «пищику» (специальному устройству, помогающему создать тонкий, дребезжащий звук), вызывает бурную реакцию детей, выражющуюся и в смехе, и в двигательной активности.

При этом важно, что необоснованная нелепость Петрушкиных реплик и поступков воспринимается детьми в контексте ярмарочного балагана, хотя и разворачивающегося в привычных помещениях детского сада. Существенно важно, что расшатывание нормы продуктивно только при наличии уже сложившейся нормы; нормы, которая проявляется в действиях детей, а не в их ожидаемых ответах на вопросы о правилах поведения.

Выводы

Разумеется, невозможно с помощью реализации даже развернутого и психологически продуманного единичного события достичь видимого прогресса в психологическом развитии ребенка; но можно выстроить новые формы работы, которые в ситуации системного применения в неповторяющихся формах могут перевести работу из экспенсивной (увеличение числа привычно организованных занятий по развитию когнитивной, коммуникативной или регуляторной сферы) в интенсивную.

Театр-балаган позволяет нарушать норму – но это культурная форма нарушения нормы; норма нарушается в нормативном, особо сконструированном пространстве театрального действия. Нормативное пространство ребенка расширяется и открывается пространство возможностей для собственного творчества. По мысли Г.В.Ф. Гегеля, «...повор к творчеству может явиться совершенно извне, и единственное важное требование к художнику состоит лишь в том, чтобы он серьезно заинтересовался этим материалом и чтобы предмет стал в его душе чем-то живым. Тогда вдохновение... придет само собой. И подлинно живой художник... находит тысячи стимулов к деятельности и вдохновению, стимулов, мимо которых другие проходят, не обращая на них внимания» (Гегель, 1968, с. 299). Но диалектика творческого процесса состоит и в том, что материал, которым ребенок должен «серiously заинтересоваться», лучше если будет совершенно несеръезный.

Проанализировав развивающие особенности театра Петрушки (и, ранее, планшетных кукол), мы должны отметить, что каждый вид кукольного театра имеет свои существенные и неповторимые особенности, помогающие развитию разных способностей как ребенка, так и педагога. Так, в особенности в театре Петрушки, педагог не может напрямую воспроизводить созданные другими сценарные наработки; он неизбежно оказывается в позиции импровизатора. Даже при использовании готовой куклы необходимо



помочь ей выстроить «свой характер», который будет отличаться при театральной игре с ней разными взрослыми. Осознанное использование взрослыми перчаточной куклы в площадном типе театрального действия позволяет открыть свой авторский потенциал и перевести просмотр детям спектакля из относительно пас-

сивного, хотя и эмоционально насыщенного времяпрепровождения в активное преобразование нормативного пространства (в первую очередь, внутреннего). Теневой, предметный, вертепный и другие формы театра кукол ждут своего рассмотрения с точки зрения пространства детского развития. ■

Список литературы

- Алексеев-Яковлев, А.Я.** (1988). Петрушка в Петербурге. Фольклорный театр. Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и comment. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. Москва: Современник. 476. (Классическая б-ка «Современника»). 276–278.
- Арнхейм, Р.** (1994). Новые очерки по психологии искусства. Пер с англ. Москва: Прометей. 352.
- Бахтин, М.М.** (1965). Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература. 528.
- Веракса, Н.Е., Дьяченко, О.М.** (1994). Элементы «карнавальной культуры» в развитии ребенка-дошкольника. *Вопросы психологии*. 2. 77–87.
- Выготский, Л.С.** (1983). Овладение собственным поведением. Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 3. Проблемы развития психики. Под ред. А.М. Матюшкина. Москва: Педагогика. 368. (Акад. пед. наук СССР). 273–291.
- Выготский, Л.С.** (2023). Психология искусства. Москва: Эксмо-Пресс. 416.
- Гегель, Г.В.Ф.** (1973). Письма. Эстетика. В 4-х томах. Т. 4. Москва: Искусство. 676. 509–546.
- Гегель, Г.В.Ф.** (1968). Фантазия, гений и вдохновение. Эстетика. В 4-х томах. Т. 1. Москва: Искусство. 312. 291–299.
- Голдовский, Б.П.** (2004). Олеарий Адам. Куклы: Энциклопедия. Москва: Время. 496. 286–287.
- Голдовский, Б.П.** (2004). Петрушка. Куклы: Энциклопедия. Москва: Время. 496. 305–307.
- Искусство и точные науки (1979). Москва: Наука. 296.
- Казарина, А.** (2018). «Петрушка Великий»: выход за рамки. Театр чудес. 28. 34–36.
- Константинова, А.** (2023). Петрушкина эстафета. Театр чудес. 33. 34–37.
- Крашенинников, Е.Е.** (2021). Современный театр кукол: от спектакля к детской игре в куклы. *Современное дошкольное образование*. 6 (108). 45–55.
- Лихачев, Д.С., Панченко, А.М.** (1976). «Смеховой мир» Древней Руси. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение. 204.
- Маршак, С.Я.** (1989). Петрушка-иностраниец: Сказки для чтения и представления: Для мл. школ. возраста. Кишинев: Лит. Артистика. 192. 93–110.
- Некрылова, А.** (2014). Загадка финала комедии «Петрушка». *Театр чудес*. 1 (19). 42–45.
- Перетц, В.Н.** (2021). Кукольный театр на Руси. Исторический очерк. Москва: Юрайт. (Антология мысли). 120.
- Петр Иванович Уксусов (1988). Фольклорный театр. Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. Москва: Современник. 476. (Классическая б-ка «Современника»). 293–303.
- Петрушка, он же Ванька Рататуй (1988). Фольклорный театр. Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. Москва: Современник. 476. (Классическая б-ка «Современника»). 260–270.
- Петрушка (1) (1988). Фольклорный театр. Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. – Москва: Современник. 476. (Классическая б-ка «Современника»). 279–292.
- Петрушка (2) (1988). Фольклорный театр. Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. Москва: Современник. 476. (Классическая б-ка «Современника»). 307–312.
- Петрушка. Народная кукольная комедия (1988). Фольклорный театр. Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. Москва: Современник. 476. (Классическая б-ка «Современника»). 258–259.
- Рескин, Дж.** (2019). Условия творчества. Теория красоты. Москва: РИПОЛ классик. 288. (Искусство и действительность). 108–135.
- Симонович-Ефимова, Н.Я.** (1928). Петрушка. Москва: Крестьянская газета. 30.
- Соловьев, В.С.** (1990). Общий смысл искусства. Сочинения в 2 т. 2-е изд. Т. 2. Общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева; примеч. С.Л. Кравца и др. Москва: Мысль. 822. (Филос. наследие. Т. 111). 390–404.



Стависский, А.Я., Стависская, Т.Р. (2021). Обращение к традиции. Народный театр Петрушки в учебном процессе. В профессиональной школе кукольника: Сборник статей. Вып. 5. Составитель Н.П. Наумов. Санкт-Петербург: Изд-во РГИСИ. 308. 117–139.

Шеллинг, Ф. (1966). Философия искусства. Москва: Мысль. 496.

Шкловский, В.Б. (1985). Пять фельетонов об Эйзенштейне. За 60 лет: Работы о кино. Москва: Искусство. 573.

Эльконин, Д.Б. (1999). Психология игры. 2-е изд. Москва: ВЛАДОС. 358.

References

- Alekseev-Yakovlev, A.Ya.** (1988). Petrushka in St. Petersburg. Folklore Theater. Sost., vступ. stat'ya, predisl. k tekstam i komment. A.F. Nekrylovoj i N.I. Savushkinoj. Moscow: Sovremennik Publ. 476. (Klassicheskaya b-ka «Sovremennika»). 276–278.
- Arnheim, R.** (1994). New essays on the psychology of art. Translated from English. Moscow: Prometej Publ. 352.
- Art and Exact Sciences (1979). Moscow: Nauka Publ. 296.
- Bahtin, M.M.** (1965). The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ. 528.
- El'konin, D.B.** (1999). Psychology of the game. 2nd ed. Moscow: VLADOS Publ. 358.
- Gegel', G.V.F.** (1968). Fantasy, genius and inspiration. Aesthetics. In 4 volumes. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo Publ. 312. 291–299.
- Gegel', G.V.F.** (1973). Letters. Aesthetics. In 4 volumes. vol. 4. Estetika. V 4-h tomah. Vol. 4. Moscow: Iskusstvo Publ. 676. 509–546.
- Goldovskij, B.P.** (2004). Olearius Adam. Dolls: Encyclopedia. Moscow: Vremya Publ. 496. 286–287.
- Goldovskij, B.P.** (2004). Petrushka. Dolls: Encyclopedia. Moscow: Vremya Publ. 496. 305–307.
- Kazarina, A.** (2018). “Petrushka the Great”: Going beyond. *Teatr Chudes*. 28. 34–36.
- Konstantinova, A.** (2023). Petrushkina relay race. *Teatr Chudes*. 33. 34–37.
- Krasheninnikov, E.E.** (2021). Modern puppet theater: from a play to a children's doll game. Sovremennoe Doshkol'noe Obrazovanie. 6 (108). 45–55.
- Lihachyov, D.S., Panchenko, A.M.** (1976). “The Laughing world” of Ancient Russi. Leningrad: Nauka Publ., Leningradskoe otdelenie. 204.
- Marshak, S.Ya.** (1989). Petrushka-the foreigner. Petrushka-the foreigner: Fairy tales for reading and presentation: For junior schools. age. Kishiniov: Lit. Artistika Publ. 192. 93–110.
- Nekrylova, A.** (2014). The riddle of the finale of the comedy “Petrushka”. *Teatr Chudes*. 1(19). 42–45.
- Peretc, V.N.** (2021). Puppet theater in Russia. Historical essay. Moscow: Yurajt Publ. (Antologiya mysl'i). 120.
- Petrushka, aka Vanka Ratatouille (1988). Folklore Theater. Comp., intro. article, preface. to the texts and commentary by A.F. Nekrylova and N.I. Savushkina. Moscow: Sovremennik Publ. 476. (Klassicheskaya b-ka «Sovremennika»). 260–270.
- Petrushka. Folk puppet comedy (1988). Folklore Theater. Comp., intro. article, preface. to the texts and commentary by A.F. Nekrylova and N.I. Savushkina. Moscow: Sovremennik Publ. 476. (Klassicheskaya b-ka «Sovremennika»). 258–259.
- Petrushka. Folklore Theater (1988). Comp., intro. article, preface. to the texts and comments by A.F. Nekrylova and N.I. Savushkina. Moscow: Sovremennik Publ. 476. (Klassicheskaya b-ka «Sovremennika»). 279–292.
- Petrushka. Folklore Theater (1988). Comp., intro. article, preface. to the texts and comments by A.F. Nekrylova and N.I. Savushkina. Moscow: Sovremennik Publ. 476. (Klassicheskaya b-ka «Sovremennika»). 307–312.
- Pyotr Ivanovich Uksusov (1988). Folklore Theater. Comp., intro. article, preface. to the texts and commentary by A.F. Nekrylova and N.I. Savushkina. Moscow: Sovremennik Publ. 476. (Klassicheskaya b-ka «Sovremennika»). 293–303.
- Ryoskin, D.** (2019). Creative conditions. The theory of beauty. Moscow: RIPOL klassik Publ. 288. (Iskusstvo i dejstvitel'nost'). 108–135.
- Shelling, F.** (1966). Philosophy of art. Moscow: Mysl' Publ. 496.
- Shklovskij, V.B.** (1985). Five feuilletons about Eisenstein. For 60 years: Works on cinema. Moscow: Iskusstvo Publ. 573.
- Simonovich-Efimova, N.Ya.** (1928). Petrushka. Moscow: Krest'yanskaya Gazeta. 30.
- Solovyov, V.S.** (1990). The general meaning of art. Essays in 2 vols. 2nd ed. Vol. 2. General ed. and comp. A.V. Gulygi, A.F. Losev; Note by S.L. Kravts et al. Moscow: Mysl' Publ. 822. (Filos. nasledie. T. 111). 390–404.



Stavisskij, A.Ya., Stavisskaya, T.R. (2021). Appeal to tradition. The folk theater of Petrushka in the educational process. In the professional school of the puppeteer: A collection of articles. Issue 5. Compiled by N.P. Naumov. Sankt-Petersburg: RGISI Publ. 308. 117–139.

Veraksa, N.E., D'yachenko, O.M. (1994). Elements of “carnival culture” in the development of a preschool child. *Voprosy Psihologii*. 2. 77–87.

Vygotskij, L.S. (1983). Mastering one's own behavior. Collected works: In 6 volumes. Vol. 3. Problems of mental development. Psychology of art. Pod red. A.M. Matyushkina. Moscow: Pedagogika Publ. 368. (Akad. ped. nauk SSSR). 273–291.

Vygotskij, L.S. (2023). Psychology of art. Moscow: Eksmo-Press Publ. 416.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Евгений Евгеньевич Крашенинников, кандидат психологических наук, психолог кафедры психологии образования и педагогики факультета психологии Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, старший научный сотрудник лаборатории детства и цифровой социализации, Федеральный научный центр психологических и междисциплинарных исследований, Москва, Российская Федерация, eekrashen@narod.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0910-0297>

ABOUT THE AUTHOR

Evgenij E. Krasheninnikov, Cand. Sci. (Psychology), Psychologist of the Department of Psychology of Education and Pedagogy of the Faculty of Psychology of Lomonosov Moscow State University, Senior Researcher at the Laboratory of Childhood and Digital Socialization, Federal Scientific Center for Psychological and Interdisciplinary Research, Moscow, Russian Federation, eekrashen@narod.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0910-0297>