

Научная статья / Research article
УДК/UDC 159.9:791.5+792.9+82.37
DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-84-99

Штайн Оксана Александровна
Shtayn Oksana Aleksandrovna
кандидат философских наук, доцент,
PhD in Philosophy, Associate Professor,
Уральский федеральный университет имени первого
Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)
Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia)
shtaynshtayn@gmail.com

АВТОКОММУНИКАЦИЯ И КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР: К ПСИХОЛОГИИ СТЫДА И СТЫДЛИВОСТИ В ИСКУССТВЕ AUTOCOMMUNICATION AND PUPPET THEATER: TO SHAME AND PUDENCY EXPERIENCE IN ART

Статья исследует роль кукольного театра, скоморошества и юродства как механизма автокоммуникации, работающего с первоначальными механизмами стыда в культуре. Эти элементы карнавальской традиции, укорененные в отечественной культуре, переворачивают социальные нормы и обнажают скрытые механизмы взаимодействий. Кукла, шут и юродивый выступают медиаторами, разоблачающие пороки общества и изменяющие восприятие мира. Кукольный театр создает дистанцию между зрителем и действием, организуя внутренний диалог зрителя – в маске куклы он видит отражение собственных противоречий и неувязок. Автокоммуникация в кукольном театре возникает благодаря зазору, промежутку, «щели» (Сергей Образцов), где зритель, наблюдая условность игры, обращается к самому себе. Кукла, лишённая собственного голоса, становится зеркалом: её молчание наполняется голосом зрителя.

Ключевые слова: кукольный театр, скоморошество, юродство, карнавал, автокоммуникация, маска, стыд, власть, Петрушка, Сергей Образцов

Для цитирования: Штайн О.А. Автокоммуникация и кукольный театр: к психологии стыда и стыдливости в искусстве // Артикульт. 2025. №2(58). С. 84-99. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-84-99

The article explores the role of autocommunicative practices, tracing shame as cultural intuition, such as puppet theater, buffoonery, and holy foolishness, in Russian culture as elements of carnival tradition, subverting social norms and exposing hidden mechanisms of interactions. The puppet, the jester, and the holy fool act as mediators, unmasking societal vices and transforming worldviews. Puppet theater creates distance between the viewer and the performance, triggering self-reflection – the puppet's mask reflects the audience's own contradictions. Autocommunication emerges through the «gap» (Obraztsov's term) – a space where the viewer, confronted with the artifice of performance, turns inward. The puppet, devoid of its own voice, acts as a mirror: its silence is filled by the viewer's interpretations, forcing them to reconsider their assumptions.

Keywords: puppet theater, buffoonery, holy foolishness, carnival, autocommunication, mask, shame, power, Petrushka, Obraztsov

For citation: Shtayn O.A. "Autocommunication and puppet theater: to shame and pudency experience in art." *Articult.* 2025, no. 2(58), pp. 84-99. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-2-84-99

*Между мной и зрителем занавес,
в котором есть щели.
С. Образцов.*

Введение

Кукольный театр в русской культуре традиционно воспринимается как явление исторически маргинальное, связанное с народным смехом, карнавалом и пародией. Однако его конструктивная значимость гораздо глубже: он становится инструментом осмысления власти, истории и человеческой природы. В статье рассматривается, как кукольный театр, скоморошество, шутство и юродство формируют особую «карнавальную» картину мира, где власть предстает в масках, а реальность оказывается перевернутой.

Кукольный театр, скоморошество и юродство образуют единую систему «карнавального» восприятия мира в переплетении смеха и обличения, игры и мистики, власти и подчинения. Отечественный политический маскарад: шутовские представления при дворе Ивана Грозного, скоморошья «поносные песни», Всешутейший собор Петра Великого, театр кукол Сергея Образцова. Кукла, шут, юродивый –

© Штайн О.А., 2025

Дата поступления: 10.03.2025. Дата одобрения после рецензирования: 15.05.2025. Дата публикации: 30.06.2025.

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

медиаторы между миром реальным и ирреальным, между властью и народом, между смехом и страхом.

Исследование опирается на культурно-исторический подход, теорию карнавала М.М. Бахтина [Бахтин, 1990], концепцию древнерусского смеха Д.С. Лихачева [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984]. Анализируются исторические свидетельства (летописи, жития), театральные практики (свидетельства о скоморохах, шутах, кукольниках) и их отражение в современном искусстве. Особое внимание уделяется конструктивным для развития культуры перформанса и культуры импровизации, в том числе социальной, мотивам буффонады, арлекинады и мистического действия, которые пронизывают русскую культуру от Средневековья до наших дней.

Для этой работы принципиально различие стыда и стыдливости, хотя слово *стыд* и употребляется в ней номинативно в первом значении, а предикативно – во втором. Слово *стыдливость* решено использовать, так как оно закреплено в повседневной речи за бытовыми ситуациями, не связанными с перформативными искусствами. Такое двойное употребление слова, номинативное и предикативное, позволяет лучше показать эффекты перформативных искусств и перформативного поведения, рассматриваемые в этой работе.

Стыд (номинативный стыд) понимается как интенсивное аффективное переживание, связанное с осознанием собственной несостоятельности, нарушением социальных норм или моральных принципов, и часто сопровождается реакциями избегания или желанием скрыться. В отличие от него, стыдливость (предикативный стыд) трактуется как более мягкая, предупредительная форма стыда – внутренняя склонность избегать ситуаций, потенциально угрожающих достоинству, что ближе к понятию «застенчивости». Если стыд (номинативный стыд) реактивен и связан с уже совершенным действием, то стыдливость (предикативный стыд) имеет превентивный характер, выступая как механизм самоконтроля, предотвращающий нарушение границ приемлемого. Это разведение позволяет дифференцировать ретроспективную оценку поступка и проспективную этическую чувствительность и тем самым тоньше показать тот самый зазор или щель автокоммуникации в кукольном театре, в котором соединяются репрезентативность и перформативность.

Арлекинада, буффонада, мистическое действие, площадные выступления первых русских театров претерпевали на себе влияние *commedia dell'arte* как площадного действия с известными типажам. Особенность этого итальянского изобретения – соединение типичности и эксцентричности: в масках итальянской комедии мы прочитываем некоторые ожидания от того, каким должен быть комический итальянский врач или итальянский любовник, – при этом все они находились среди зрителей, узнавая себя не просто в кривом, а в прицельном зеркале, целесообразном для любого перформативного жеста. Они узнавали себя в персонажах Тартальи, Дотторе, Панталоне не как характеры, а себя как гримасы, маски, поэтические возможности организовать свою жизнь иначе, для чего необходимо сделать ее всецело публичной, и в таком вывернутом состоянии уйти в изнанку для разговора с самим собой, – автокоммуникации.

В Россию шутство пришло позже европейского, прижилось быстро, вследствие имеющейся народной традиции повествования с персонажем Иван-дурак. Шуты выделяются не только манерой поведения, но и манерой предъявления себя. Яркий костюм с головным убором, – колпаком с ослиными ушами и серебряными бубенцами как пародия на царскую корону; три конца колпака символизируют ослиные уши и хвост, атрибуты средневековых «ослиных процессий», ослиных праздников, о которых писали М. Бахтин [Бахтин, 1990, с. 90-91] и О.М. Фрейденберг. «В каждом из них – метафорический двойник актера, одетого в звериную маску и олицетворяющего собой злук» [Фрейденберг, 1997, с. 178].

Развитие буффонады: рефлексия прежде перформанса

Первое официальное упоминание о шутах в России относится ко времени правления Ивана Грозного и фигуре Осипа Гвоздя (князя Гвоздева-Ростоцкого) из древнего княжеского рода, потомка Рюриковичей [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 10]. Княжеский сын Осип словами мог «пригвоздить» любого, за что получил свое прозвище и должность придворного шута Ивана Грозного.

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater:
to shame and pudency experience in art*

Когда царь, следуя из загородного дворца, въезжал в Москву в сопровождении трехсот стрельцов, обычно впереди процессии на огромном быке и в золотых одеждах восседал шут Осип Гвоздь.

Во времена Алексея Михайловича было велено «скоморохов с домрами и гуслиями, с волынками не призывать в дома» [Куликова, 1966, с. 9], что конечно, напоминает итальянскую борьбу с заговорами, инквизицию и всячески выраженный страх перед публичным осмеянием пороков. В 1672 г. Алексей Михайлович приказал учредить первую в России актерскую труппу. Придворные комедианты, приглашенные из Европы, сыграли первое премьеру 17 октября 1762 г. на немецком языке, а в следующем году к ним присоединились 26 русских детей. «Скоморохи и царские комедианты.. Казалось бы, пропасть лежит между ними: гонимыми, ненавистными царю и церкви мятежными “веселыми людьми” и хранимыми царскими указами придворными актерами – учениками немецких учителей» [Куликова, 1966, с. 16].

Специалист по гендерным исследованиям в русской литературе М.В. Каплун в монографии [Каплун, 2019] о пасторе Грегори, первом официальном русском драматурге, раскрыла гендерную сущность этой реформы – мужские образы соответствовали школьному протестантскому и одновременно барочному католическому театру с его представлением о разграничении власти земной и небесной, где действует высшая сила, то есть власть над властью. Женские образы отвечали шекспировскому театру, в котором страсть приводит к новым силам в политике, включая призраки прошлого, народ, классы и сословия. Традиции европейского театра были приручены и сделаны начальной конструкцией или образом современного общества через соединение школьной драматургии с шекспировским сюжетосложением. Это был нонконформизм, встроенный в назревавшие реформы, требовавшие отражения прежде их осуществления, с последующим появлением «новых людей», классов и групп, чей выход на историческую арену активировал именно театр.

Скоморох на Руси, «кукольный игрец» [Куликова, 1966, с. 21], не всегда играл куклами в домике или за занавесом, его ширмой служила и сама рубаша актера: «Стоит кукольный игрец твердо на земле. Ноги широко расставил. Яркий кусок крашенины, будто поднятая вверх женская юбка, закрывает всю верхнюю часть туловища скомороха. А сверху, по краю юбки, во все стороны мечется непоседливый Ванюшка – носатый в красной рубашке» [Куликова, 1966, с. 21]. Цвет рубашки, красный, В. В. Биbihин [Биbihин, 2003, с. 10] связывает не только с революцией 1917 года, но и с петровскими реформами, подробно противопоставляя красный как цвет борьбы со старым миром и зеленый как цвет регулярного государства. Биbihин считает, что цвет, колорит, настроение в эпохи кризиса идентичности может управлять не только порядком настроений, но и порядком решений, точнее, примирения с этими решениями. Опять же, зеркало перформативности предшествует перформативности самих решений.

Перенос Петром Нового года на 1 января был связан с цветом зеленого ельника, зеленого сукна и платьев немецкого кроя. Это был цвет Преображенского полка. Как пишет В. Биbihин, «никто не ждал доказательности доводов и прояснений, все свершалось на уровне настроения. Сменился цвет времени. Петр повелел в Москве для украшения улиц и домов заготовить зеленого ельника» [Биbihин, 2003, с. 9].

Красная материя, красные галстуки на шее пионеров, красное знамя, – цвет революции – цвет крови, который поднимал на бой с представителями враждебной капиталистической мировой системы. «Допустим, кто-то стал бы следить за историей цвета, скажем красного цвета при Петре. Он отметил бы себе, что красные шуты в два ряда сопровождали юного царевича в баню. Затем революционные стрельцы пришли в начале лета 1682 года свергать недолгое, собственно месячное правление Нарышкиных в Кремле, требуя выдачи приемного отца Натальи Кирилловны Нарышкиной, второй жены царя Алексея и матери Петра, любимого брата Натальи Ивана и многих прочих, в красных рубашках с засученными рукавами вместо своей обычной длиннополой одежды. (Попутно историк обратил бы внимание на характерный для всякой революции, так и в феврале 1917-го, так в нашей последней революции, факт сожжения архивов: стрельцы якобы хотели сожжением крепостей помочь освобождению крестьян). Историк заметил бы, что те красные рубашки были отмищены всенародно показанной кровью стрельцов, относительно малой в 1689-м и большой в 1698-м, когда Петр вместо продолжения своей европейской поездки в Италию внезапно вернулся из Вены в Москву для оргии розыска

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

в Преображенских казармах и казней: 230 человек 10 октября в поле за казармами на Яузе, 500 молодых стрельцов 13 октября сосланы с отрезанием ушей и ноздрей на границы, 6 человек 19 октября зарублены топорами; 21 октября во все бойницы стен вставлены бревна и на каждом повешано по 2 стрельца, всего более 200 человек; 23 октября так же еще несколько сотен, 27 октября – еще, и лишь потом кровь начали скрывать, 31 октября казнили уже по местам заключения, потому что население пришло в ужас» [Бибихин, 2003, с. 10-11]. Красная рубашка куклы Ванюшки это вызов и цвет стыда, к которому площадные выступления взывали.

В царствование Петра I к театру снова появился интерес. Приказом Императора строить Хоромину для комедиантов стали на Красной площади. Первые театральные представления состоялись в палатах Франца Лефорта. Деревянная Хоромина не прижилась и была разобрана под руководством инженера-подпоручика Корчмина.

Арлекиада, буффонада, мистическое действие не была сразу культура площади. Это камерная атмосфера маленького придворного театра Алексея Михайловича. На примере «Шута Балакирева» Г. Горина профессор Удмуртского университета Т.В. Зверева замыкает «карнавалы» период русской истории с маскарадным переодеванием в «потешное короткое европейское платье» [Зверева, 2014, с. 17]. В 1723 году состоялся небывалый исторический маскарад, всем высокопоставленным вельможам в течение месяца приказано было не снимать маскарадных костюмов: «в присутственных местах высокие чиновники сидели в масках» [Зверева, 2014, с. 16], ибо «масочная природа власти – ее глубочайшая сокровенная тайна» [Зверева, 2014, с. 17].

Были куклы на тростях,
Оказались на гвоздях. [Берестов, 1976, с. 11].

Природа власти кровава. Политический театр – это когда вблизи Храма Василия Блаженного выбросили труп самозванного царевича Дмитрия, а сверху положили смешную маску, дудку и волынку скомороха, – знак позорного занятия («позорище» – славянское слово для зрелища, как перевод греческих слов *театр* и *теория*, – то, что выставлено на показ, демонстрируется, показывается и доказывается). Буффоны, фигляры, паяцы, клоуны, балясники, скоморохи, балаганные шуты, арлекины, полишинели, комедианты, джокеры представляли нетипичную провокативную модель заказного или самостоятельного представления народу и власти. Это своего рода рассмотрение перформативности в риторико-политическом ключе. Социокультурный код феномена юродства и шутовства предъявляет в коммуникации характерный набор знаков, задающий границы дозволенной манифестации, которые шуты и юродивые никогда не соблюдали, чем и были интересны для народа.

О политическом театре времен Петра I как барочном театре света и молнии пишет В.В. Бибихин: «Можно ли сказать, что Петр был сначала молнией или отдал себя молнии, позволил пройти через себя молнии в том смысле, как мы говорили о гераклитовской молнии, божественном биче, от которого получают свой закон существа, движущиеся способом постепенного перемещения?» [Бибихин, 2003, с. 14]. Поэтому маскарад Петра – не только перевертыш, это смена настроения и целой исторической парадигмы. Переодев подданных как кукол, он меняет сакральную точку, начало отсчета в системе координат, она стала европоцентричной.

Для В.В. Бибикина Петр I разыгрывает *Commedia dell'arte*, превратив страну в площадь, в строительную площадку для новых идей, призывая и повелевая участвовать в маскараде и реформах, чтобы не остаться под подозрением или штрафами. Так придворный уютный камерный театр Алексея Михайловича вырос в площадное масштабное представление его сына.

Зазор между серьезным и шутовским становится предельным, поэтому предельно как шутовство, так и личность императора и его придворных. Если шутить, то с полной отдачей. Например, юный Петр в 1710 г. хотел выдать карлицу Прасковью Федоровну замуж за своего любимого карла Якима Волкова, намереваясь осуществить «производство» («разведение») карликов в России. Или его балагурные отношения с шутом Балакиревым, дворянином по происхождению, «Царем Касимовским».

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater:
to shame and pudency experience in art*

Иван Балакирев в 16 лет отправился на службу в Санкт-Петербург рядовым гвардейцем Преображенского полка, где будучи в карауле на берегу Невы салютовал императору нагишом. Петр рассмеялся, оценив солдатское остроумие, и приказал Балакиреву быть при дворце. Так Иван оказался вблизи трона.

Чувство юмора Петра I, о коем свидетельствуют Всешутейшие соборы, привело к постройке архитектурных парковых шуток – встроенных в парковые зоны фонтанов-шутих в Нижнем парке Петергофа, скрытая водная забава, замаскированная под привычные предметы или спрятанная в ландшафте. При царском дворце в Санкт-Петербурге числилась шутовская бригада из 24 человек во главе с португальцем Яном Лакостой, которого Пётр наградил островом в Финском заливе и титулом «Самоедского короля».

Но что император в Петербурге, что царь шутовской в Палатах, председатель Всешутейшего собора, они сохраняют комедию в заранее отведенных целостных ролях на сцене власти при радикальных политико-экономических реформах. Целостность комического перевертывания была не менее значима, чем целостность бюрократического регулирования. Например, Венера, которую Петр привез в Летний Сад, получив от Папы Римского по итогам подписания мирного договора (Папский престол был посредником в переговорах России и Швеции). Шедевр античной скульптуры, требующий серьезного научного изучения и сохранности, для современников Петра оставался «идолом», «бесом», – представителем языческого перевернутого мира. Участники коллективного труда [Позднев, 2022] показали, что Петр принимал не развлекательную функцию антиков, а их историко-археологическую ценность, в его уме в Петербурге, в городе, а не вне города, была лейбническая кунсткамера, а не версальский маскарад – но тем более существенным оказалось перевертывание, которое могло быть нейтрализовано только шутовством Петергофа, уже вполне версальским и легкомысленным. Во многом это отразится в намерении Мейерхольда заменить театральные буфеты, создающие эффект скуки, зимним садом как пространством галантного легкомыслия [Вендровская, 1967, с. 534].

Кодировка археологического историзма и семиотика религиозного эсхатологизма шутовски перевели скульптуру в парк в качестве объекта любования.

Стыд и кукла: полюса автокоммуникации

Петровские реформы представляют собой дисциплинарную и визуальную диктатуру. С его указов государство начинает брать на себя ответственность за легитимизацию отклоняющихся девиантных, церковь за легитимизацию юродивых.

Юродивый разоблачал поступки людей, служащих культу, срывал покровы с неподлинных икон. Уличение является главным видом испытания и самого юродивого со стороны окружающих. Юродство – подвиг, отвоевывающий ценой жизни, потерянного статуса, гордости, чести, комфорта у повседневности, пространство сакрального и рафинированных культурных смыслов.

Кукольный театр – обращение персональное и историческое, это часть карнавальной картины мира и продолжение мира перевернутого. Известный «перевертыш» М.М. Бахтина и Д.С. Лихачева: «Перед нами изнанка мира. Мир перевернутый, реально невозможный, дурацкий» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 15]. Начало кукольного театра в мире и на Руси конкретно связано с представлениями древнерусских пародийных произведений, так называемые «поносные песни» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 14]. Кукольный театр вырос из изобличения, он высмеивал, вытаскивал изнанку наружу. Древнерусский смех – «смех раздевающий, обнажающий голого, ничем не дорожащего» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 16], поэтому кукольный театр в отечественной традиции вырастает в среде балагурства, буффонады, лицедейства, героями/артистами/персонажами которого были как скоморохи, так и цари.

В процессе спектакля происходит обнажение, уличение пороков, ситуации. Нагота – характеристика маски, куклы, цель спектакля. От обнажения поступков на сцене к обнажению мотивов героев, а после к обнажению ситуации, в которой стали возможны эти герои и эти мотивы. У публично раздетого смехом больше нет скрываемого, все лукавое вытащено на поверхность сцены, и это обнажение

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

напоминает открытый суд или казнь. Зазор между мотивами и поступками, между физиологическими и социальными предпосылками поступков наконец схлопнулся. Причем, даже если сошествие в ад называется «Божественной комедией» (спектакль Сергея Образцова), этот комизм может быть интегрирован в скоморошество. Дети более естественно воспринимают смерть, своих кукол они лечат и хоронят, а многие игры с покойниками (прятаться от него или наоборот, его будить) имеют корни от народных игрищ переодевания и пере-лице-вывания жизни.

Скоморохи обнажали жадность власти, детские куколки – жадность детей. Нагота всегда находится на поверхности, мы разучились ее видеть, потому что она связана с первородным грехом. «Нагота – нечто видимое в то время как отсутствие одежды незаметно» [Агамбен, 2014, с. 95]. Обнажение и утрата одеяния в христианском сознании связаны с грехопадением, утратой благодати. Человек, окруженный ранее Божественной заботой, был одет его мощью. После греха он теряет опеку, а его естество смотрится жалко. Тело, лишенное Божественной лучезарности, благородства и благодати, предстало уязвимой плотью, которую нужно прикрыть, спрятать, чтобы придать плоти новые значения и концепты.

Эрик Петерсон размышляет о наготе в «Теологии одежды» («Theologie des Kleids»), применяя выражение «метафизическая трансформация» [Агамбен, 2014, с. 97]. Теологически этот термин обозначает утрату одеяния благодати, покрывавшего «нагую телесность первых людей» [Агамбен, 2014, с. 97]. Если перенести термин «метафизическая трансформация» на «кукольных людей», то они своими красными рубашками, простынями, занавесками, черными перчатками доразвивают куколок до самостоятельных живых персонажей.

Так Сергей Образцов описывает китайский народный театр кукол, изумляясь их живости и энергии: «Львы бегали, кувыркались, грызлись между собой, нежно облизывали львят, ни на секунду не выходя их четкого танцевального ритма, как не выходил из него акробат, дразнивший львов большим красным шаром» [Образцов, 1957, с. 63]. Ритм львов был ритмом сердца, они дышали и вздыхали, зритель, который знал, что под маской актеры, делали этот факт невидимым. Львы были самостоятельные: «Те, кто изображает львов, и те, кто смотрит, никогда с живыми львами не встречались», поэтому, делает вывод Сергей Образцов, театральные львы стали живой метафорой и живым образом. «Перед вами возникают, безусловно, живые существа, даже когда они уходят отдохнуть от танца, львы устало дышат, чешут за ухом» [Образцов, 1957, с. 66].

Нагота – это снятие завесы. В пример чему – эротический характер художественной культуры и практик Серебряного века: трагико-дифирамбические «Золотые завесы» Вячеслава Иванова и фраппирующе-комические «Занавешенные картинки» Михаила Кузмина. Продолжение – проект Мейерхольда создания при театре Творческой башни – застекленных мастерских для художников-декораторов, композиторов, конструкторов [Вендровская, 1967, с. 576] – благодаря чему сценография превращается из психологической иллюзии в конструктивное понимание самой человеческой природы, самих условий ее осуществления, в психологический эксперимент и эпизод конструирования нового человека.

Наготой может быть не только снятие, но и поднятие занавеса, который открывает «нагую телесность» мертвой куклы на шарнире, палочке или полой внутри. Сергей Образцов выделил при наблюдении за китайскими традициями четыре вида кукол: перчаточные (как его Ба-бо-бу), куклы из театра на коромысле: «Коромысло это служит подпоркой, на которую устанавливается маленький красивый домик с крытой террасой» [Образцов, 1957, с. 250]. Тетра на коромысле передвижной, бродячий со складывающимся помостом, мешочные куклы с детально разработанными анатомическими особенностями, например, с подвижными пальчиками, ртом, глазами. И тростевые куколочки на палочках («яванские» или куклы на нитках, что прикреплены к крестовине).

Без актера любая кукла безжизненно лежит в ящике/коробе/комоде/кофре и не в состоянии вызвать голос в зрителе. Автокоммуникация, это, как писал С. Образцов, «щель между мной и зрителем», вздох перед высказыванием. Нагота куклы обнажает души зрителей, в ходе спектакля происходит уличение или раздевание, а нагота связана со стыдом, который заставляет опускать глаза и

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater:
to shame and pudency experience in art*

смотреть внутрь себя. Одним из предшественников такой автокоммуникации следует признать Гордона Крэга с его идеей сверхмарионетки: в музыкальной драме «Вифлеем» он включил в число паломников к вертепу и актеров-кукольников, и тем самым спектакль, включавший кукол, куклоподобных актеров и чистые символы (Младенца заменял столп света, воображаемая кукла и символ Богочеловечества) [Бачелис, 1983, с. 92] становился автокоммуникативным, требуя от зрителя не просто следить за действием и выбирать аффективно близкое, но понимать, что он уже оказался внутри действия, смущенно увидеть себя на сцене.

Кукольный театр и автокоммуникация вершатся при условии разделения, расщепления. Михаил Баженов указывает на то, что «с помощью стыда обнаруживается и конституируется как бытие Другого, так и собственное бытие» [Баженов, 2009, с. 39], что боль стыда, хотя и принадлежит мне-стыдящемуся, но указывает «на нечто, не принадлежащее моему внутреннему миру, моей психике» [Баженов, 2009, с. 39], на нечто, что является ее частью в качестве инородного объекта. Боль стыда может оказаться фантомной, а сам стыд возникает там, где мы не успеваем выделить из целого часть. Стыд, как и бытие, полнместен. Он либо возникает, либо его нет, его не может быть частями, как бытие не может быть на одну треть. Стыд и есть выход в бытие. Об этом писал Ф. Федье, рассмотревший метафизику М. Хайдеггера в ключе стыда [Fédier, 2010]. Федье считал, что греческая цивилизация создала философию как практику отвлеченного мышления, потому, что начальная встреча с языком, историей и самим собой (совесть) была стыдливой, смущенной, скромной онтологически, а не ситуативно, она включала осознание вины и своей слабости, незащищенности, потому позволила воспринимать бытие как целое. Забвение бытия, по Хайдеггеру, это бесстыдство встреч, забвение первой любви, которая всегда стыдлива.

Об этом говорит и В. Подорога, указывая, что Другой занимает мое место «как непреодолимый и самый ближайший ко мне предел существования» [Подорога, 1993, с. 23]. Становясь в самосознании объектом для самого себя, Я переживает стыд как результат видения себя глазами Другого. Индивиду стыдно *за* ситуацию, *за* себя, и предлог «за» указывает на разделенность субъекта. Та часть индивида, за которую стыдно, переживается отстраненно, дистанцированно, как Другой внутренний, нарушивший целое. Согласно Федье [Fédier, 2010], Другой и есть частность, изнанка собственности, собственность-кража Прудона, нарушение первичной встречи с собой, когда окружение, кроме Я, воспринимается как частное, разноцветный набор частностей, пестрые ромбики Арлекина. Стыд появляется там, где кто-то крадет, не обязательно вещь, это может быть внимание, время, эмоция, переживание, опыт – стыдно бывает тогда, когда произошла кража (чужого времени, поцелуя под маской).

Как только индивид осознал, что украл, появляется стыд. Он выставляет себя на созданную им же самим сцену, освещенную светом должного/приемлемого и ощущает стыд. Он оказывается как девочка из Института благородных девиц, поставленная в центре залы на табуретку без передника. Над ним преломляют шпагу. Он у Позорного столба. Само переживание в момент стыда запускается присутствием Другого внешнего (режиссёра, пастора, бабушки, соседа по школьной парте), чей взгляд и голос являются причиной стыда. Других в стыде двое: тот, кто стыдит, и тот, за кого стыдно.

В истории России замена физических телесных наказаний на публичное осквернение чести/имени известна с XVIII века. Позорный столб устанавливался в прилюдном месте. Такие наказания были предназначены для нобилитета – высокородных. По сути дела, это вариант изгнания, сакрализации, превращения человека в *homo sacer* по Агамбену, в жертву, которой любой может причинить вред, и вред перестают причинять только потому, что как бы всё плохое с человеком уже случилось, по семиотическим, а не аффективным причинам.

Чтобы обеспечить устойчивую семиотику такой сакрализации, приговоренного привозили к месту на так называемых «позорных» дрогах (специальные сани) и ставили на колени, над голову палач ломал шпагу с фамильной символикой. Ритуал преломления шпаги, введенный Петром для представителей военной службы, постепенно перешел в светско-гражданское поле. Прилюдное унижение для дворян сопровождалось лишением воинских званий, сословных привилегий и иногда ссылкой в каторгу. Такое наказание в народе называлось «шельмованием» и сопровождалось прибиванием к виселице таблички с именем осужденного. Подобной сакрализации могли подвергаться и группы

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

людей: шельмование старообрядцев или пугачевцев было устроено так же. Даже те, кто не подвергались легальным санкциям и могли вести повседневную жизнь, рассматривались как лишенные прав голоса. Иногда это доходило до буквализации: вырванный язык бунтаря-башкира в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина. Пушкин показывает нам пример исторического «перевертыша» наоборот, когда Пугачев стремился в повседневной жизни вести себя как царь: внешность, жесты, нюансы, обиход, – все становилось в голос заявленной политической претензией, хоть пока и игрой-маскарадом [Марков, Штайн, 2024].

Из исторических примеров политического театра можно привести манеру обращения с подчиненными Ивана Грозного, за которую было стыдно или неловко, неудобно или смущенно. Если мужик Пугачев видел себя царем, то царь Иван, наоборот, придуривался под мужика. В 1571 году Грозный выражается перед крымскими гонцами, прибывшими за данью, в дряхлое потертое одеяние и отвечает: «Видишь же меня? В чем я? Так-де меня царь (крымский хан) сделал! Все-де мое царство выпленил и казну поджег, дати мне нечево царю!» [Пискаровский летописец, 1955, с. 80].

Известное притворство, переодевание и самоуничтожение царя приводило в смятение окружающих. Д.С. Лихачев отмечал: «То он пишет от имени бояр, то придумывает себе литературный псевдоним «Парфений Уродливый» – и постоянно меняет тон своих посланий: от пышного и велеречивого до издевательски подобострастного и униженного» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 27]

На утренник детский
Артисты спешат.
У них в чемоданах
Артисты лежат. [Берестов, 1976, с. 4]

Иван Грозный не только прячет лицо, но и публично обнажается, от чего стыдно становится присутствующим. Он смущает подчиненных и послов, ввергая их в недоумение. Лицо сокрыто, потому что его, как и имущества, у царя нет: «Дати мне нечево царю!» Истеричность Ивана Грозного – истеричность юродивого, который вне площади/царских палат вымаливает на коленях свои бесчисленные грехи.

Жестокий театр Ивана Грозного выстраивания новых структур подчинения стал предметом стихотворения Елены Шварц «Историческая шкатулка», образ шкатулки тоже отзывает нас к коробу/кофру с куклами.

В русском подполе, душном рае
Князя красивые такие -
Они совсем как горностаи
Или каменья дорогие;
Из шкатулки их достану,
Из тьмы навозной,
Из алмазной -
Хотя бы Грозного,
Дьяка, приказных
Я рассмотрю их, поверчу,
Булавкою пощечочу -
Какие куколки,
Марионетки!
Да были ли вы вправду,
Деточки?
Я постелю им шубку белую,
Насыплю жемчугу и пороху,

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater:
to shame and pudency experience in art*

Дам мышшь под хреном, каши гречневой,
Медового густого мороку.
Они пищат – да где Расея-то?
Она не нами ли засеяна?
Во тьму мы пали, чтоб росла.
Я их верну в ларец узорчатый,
Задерну полостью волчьей серою -
Как там темно, и как прекрасен
С клюкою царь (и неопасен),
Согнувшись маленькой химерою. [Шварц, web]

Лирическая героиня делает князей шутами, только потому что их красота возможна в замкнутом пространстве кукольного театра, короба. Если вытащить их из короба, они покрываются плесенью и выглядят страшно, подобно Ивану Грозному в гневе. Такова онтология маски, которая становится личиной, характерной для узорчатого ларца, каждый князь не просто предстоит истории и эшафоту, но и оказывается декорацией и фасадом истории. Историческая судьба властна и над царями (как у Пушкина Борис Годунов убивает царевича Димитрия, а Григорий Отрепьев берет на себя роль судьбы, понятную полякам с их театрализованной культурой барокко) [Марков, Штайн, 2024]. Это не столько *Commedia dell'arte*, сколько ее камерный вариант.

Кукольный театр продолжает онтологию маски, в нем укоренена дихотомия маски вещи и лица как инстанций собственности. Он живет в раздвоении и исторически в смеховой культуре: «Существо смеха связано с раздвоением. Смех открывает в одном другое, не соответствующее: в высоком – низкое, в духовном – материальное, в обнадеживающем – разочаровывающее» [Лихачев, Панченко, Понырko, 1984, с. 35].

Смеховая культура и балагурство это первые исполнения ролей кукольников: балагур исполняет роль балагура, от которого ждут шуток и плясок, который между шутками остается актером в своем театре и режиссёром, дистанцируясь от роли между репликами. «Смех в Древней Руси был сопряжен с особым самовозрастанием темы, с театрализацией, приводил к созданию грандиозных смеховых действий – не просто к карнавалу, а к тематическому действу, в котором, естественно, постепенно утрачивалось само смеховое начало» [Лихачев, Панченко, Понырko, 1984, с. 38].

Где веселье, там и шут.
Где печаль, он тут как тут. [Берестов, 1976, с. 9]

Шут, скоморох – герои хаотичного, хтонного антимира, который они желают упорядочить своим представлением. Сам герой – вечный скиталец, поэтому скоморохи и шуты близки юродивым. Их характеры являются продолжением изначально смехового мира скитаний, неупорядоченности и спутанной знаковой системы. Образ скоморохов был запечатлен песенным фольклором. Песня восемнадцатого столетия «Вдоль по улице молодчик идет»:

*Вдоль по улице молодчик идет.
Вдоль по широкой удаленький.
Как на молодце смур кафтан,
Опоясочка шелковая.
На нем шапочка бархатная,
А околышек черна соболя,
Сапожки сафьяновые,
Рукавички барановые,
За них денежки не даванные –
Со прилавочка украденные.*

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

*Под полою он гусли несет,
Под другою – дуду-загуду.
Как струна-то загула, загула,
А другая выговаривала...* [Власова, 2001, с. 317]

Герой/артист сам является кодом, знаком, который упорядочивает и расшифровывает, зачитывая летопись зрителям.

Элемент автокоммуникации – это публичное обезличивание или уличение, обнажение. Как «Грозный направлял смех на самого себя, притворялся изгнанным и обиженным, отрекался от царства, одевался в бедные одежды, что почти равнялось обнажению, плясал под церковные напевы, окружал себя шутовским, изнаночным, «опришным» двором» [Лихачев, Панченко, Понырко, 1984, с. 49]. Даже сама опричнина внешне напоминала историческое театральное представление с метлами. Стыдно было за царя верующим людям, в это время находившимся в храмах.

Слово «стыд» происходит от понятий маски, сцены, прикрытия. Немецкий корень *skam/skem* отсылает к индоевропейскому корню *kam/ken*: «покрывать, вуалировать, прятать». Приставка *s-(skam)* добавляет рефлексивное значение – «покрывать себя». От того же самого корня происходят еще два слова: *skin* (англ. – кожа) и *hide* (англ. – скрывать, прятать). Ощущение зрителя во время просмотра спектакля/представления о несовпадении субъекта с самим собой. Глазницы масок пусты, они не для того, чтобы смотреть, а для того, чтобы подглядывать. Глазницы, прорехи, дыры предстают как нагота, обнажение и разоблачение.

Стыжение есть не прямое, а символическое отнятие собственности – Федье [Fédier, 2010] противопоставляет его истинной начальной стыдливости, где нечего отнять, как невозможно отнять воспоминание Пруста о пирожном Мадлен: можно отнять пирожное, но не их запах, не их воспоминания. О российской традиции публичных наказаний было сказано выше. В европейской культуре Нового времени телесные наказания постепенно вытеснялись позорящими наказаниями через обнажение, через символическую, а не реальную кражу. Выставление на позор (всеобщее обозрение) было признано действенным не менее, чем причинение физической боли. Упомянутый выше ритуал наказания воспитанниц, которых ставили *без передника* на табурет посреди зала, полного учениц. Отсутствие передника символически приравнивалось к обнажению, несмотря на то, что девушки носили длинные платья с глухим воротом и длинными же рукавами. Цель позорящего наказания парадоксальна – отличить субъекта от других: все в передниках, я – без, вознести вверх (на табуретку) через падение вниз, в место ничто, которое занимает наказанный. Согласно Дж. Агамбену [Агамбен, 2014], узнать себя в неприемлемом отличии, то есть субъективировать в абсолютной десубъективации, и означает пережить стыд.

Стыд в пассивном переживании отдает субъекта во власть реально или воображаемо присутствующего Другого. В языке опыт переживания стыда связан со смертью: «провалиться со стыда», «сгореть со стыда», или, согласно Федье, с уничтожением (сгоранием, провалом) тебя-собственного Я остается только в несобственном варианте, *я в гостях у себя примерного*, образцового. Поэтому индивид ощущает стыд, когда его ставят в пример и когда ставят памятник рукотворный при жизни – это несобственное существование.

Это и есть автокоммуникация, которая в накрывшем стыде заставляет изгонять скоморохов, сжигать волынки и игрушки, срывать занавески или красные рубашки «кукольных людей». «Стыд оказывается моим признанием, – говорит М. Баженов, – так как я признаю, что действительно являюсь таким, каким другой меня видит» [Баженов, 2009, с. 11]. Стыд это я-как-не-я, я, лишенный права иметь собственность, так и оказываться в собственности своих мыслей, чувств, идей. Стыд сбивает с толку, и только начальная стыдливость может вернуть мне мой толк, о чем свидетельствуют распространенные в речевой практике выражения «сойти с ума», «прийти в себя» или «до сих пор в себя не могу прийти». Персональная способность свободно выбрать, какой идее я принадлежу, выбрать целое, а не часть, как дети, субъекты первичной стыдливости, которых обучают стыду, дисциплинируя их взгляд и переживания (реплики родителей: «Тебе должно быть стыдно» или «Как не стыдно»).

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater:
to shame and pudency experience in art*

Дети могут играть во все игры одновременно и выбирать не кусок пирога, а весь пирог.

Стыд как вторичная стыдливость, воспитанная, привитая, имеет в виду не сцену гармонии, но сцену отталкивания, где мы отталкиваем свой образ, оказываясь его заложником. Мы оказываемся схвачены им как оцененные по этому/должному образу, соизмеряющие свою оценку и самооценку с этим образом, образом на пьедестале, тем «нерукотворным памятником», который каждый себе сооружает. Другой сообщает мне свое отвращение и, разочарованный, отворачивается от меня с презрением. Это публичное изобличение/уличение. Реальный (кукловод) или воображаемый Другой делает замечания или неприемлемое невидимое видимым. Зло, проступки выворачиваются наружу и признают его существование. Вне его взгляда и демонстрации неприемлемое не существует как провозглашенное. Потому шуты опасны вне контроля. Легче их кормить, поить и держать на службе.

Структура автокоммуникации: наблюдение наблюдателя и кукольный театр мысли

Автокоммуникация – это обращение к самому себе во время представления со срыванием одежды, куколкой на руке, через зрителя или через институцию Бог. Юродивые являют собой еще один институт древней Руси: если институт летописания ограничивал абсолютизм со стороны прошлого, то юродство – со стороны будущего. Автокоммуникация – когда субъект-наблюдатель наблюдает систему, в которой он существует и различает себя в ней как наблюдателя, наблюдающего за собой. Самоопределение субъекта коммуникации в дискурсе сообщения возможно, если точкой отсчета системы станет наблюдатель, помещенный в автономную коммуникацию, который самообнаруживает себя в качестве субъекта этой коммуникационной системы со своим языком. Это «поносный» язык балагура, смеховые народные произведения, исполняемые на площадях или язык юрода с «поруганием мира» и заботой о нравственном здоровье людей.

Русское юродство всегда связано с душевным или телесным убожеством (под крылом Бога и около человеческого рода), собственно слово «юродивый», «урод» – это безродный, на кого стыдно отцу с матерью смотреть, как «убогий» – без богатства, «утопия» – без места. Быть без места и собственности означает быть освобожденным и отпущенным в начальную стыдливость. Пассивная часть его, обращенная на себя (оскорбление, мнимое безумие, аскетизм, умерщвление плоти), дополняется активной частью юродства (обличать пороки мира, «ругаться миру»). Жизнь юродивого – зрелище, театр, за кулисами которого вся его святость. Также на сцене куклы через отношения к событиям и собственности проявляются в особенном языке описания происходящего. «Театральный язык, – говорил Сергей Образцов, – это тот язык, на котором те, кто находится на сцене, говорит с теми, кто сидит в зрительном зале, Зритель ничего не поймет, если он не знает этот язык» [Образцов, 2025, с. 26].

Агиографы подчеркивают, что юродивый наедине с собой не юродствует: «В день убо яко юрод хождаше, в нощи же без сна пребываше и молящиися непрестанно господу богу» [Житие..., 1893, с. 16]. Или как писала Фрейденберг: «В виде безумия, образ этот делается обязательной чертой всех, кто проходит фазы смерти, и потому племенные боги, ставшие позднее героями, временно впадают в безумие, и как раз в стадии мытарств и наибольшего мрака» [Фрейденберг, 1997, с. 210].

Театральность юрода автономна от него. Шуты балагурят, юродивый «шалует», но внешне это напоминает скоморошничество: шутки и поучение, только наедине с собой он остается серьезен. В житии Андрея Цареградского рассказчик сообщает, что ему удалось подсмотреть, как юродивый молился днем: «Възря семо и овамо да яко же не виде никого же, въезде руце горе, творя молитву» [Ковалевский, 2013, с. 29]. Рука здесь оказывается жестом самоманипуляции, тогда как лицо он прячет для автокоммуникации, для понимания себя перед выходом к людям. В моменты уединения юродивый снимает с себя маску «мнимого безумия». В толпе, на площади он режиссёр, превращающий в марионетку себя и толпу:

За нитки

Кукол потяни –

Что хочешь

Выполнят они. [Берестов, 1976, с. 10]

И даже побои, которые частенько терпит юрод от толпы, входят в сценарий его действия. Он провозирует «биения и пихания», смиренно и даже с некоторой долей благодарности принимая их. Тело юродивого, подобно телу Христа, становится жертвой («подвиг Христа ради»). «В монастыре стану слугою всем, буду умывать ноги, буду как странная, терпя все от больших и малых, потерплю поношения ради Христа», – говорила Пелагея, направляясь в Дивеево [Ковалевский, 2013, с. 78]. Юродивый не был обнажен, он был гол, побои воспринимал как испытание, не как стыд. Он благодарен за них, потому что его путь, «Христа ради», есть часть подвига. Даже нагой Андрей Первозванный был одет в благодарить Божию.

Обычный стыд, как и нагота, унижают, указывая на ничтожество человека без покрывала, одежды, прикрытия, куклы, маски, потому маска становится необходима как способ что-то значить для Другого, явиться ему. Голое тело – неозначенная, немаркированная, мертвая территория.

В архаике рисунок в виде татуировок, порезов, скарификации воспроизводил органы тела как частичные биологические объекты по отношению к полному социальному телу. Единичное полое тело должно было заполниться, чтобы индивидуальное стало коллективным, частное – целым. Индивидуально-биологическое тело через письмо, меты, знаки становится коллективно-социальным: человек-ворон, человек-кенгуру, человек-вода, – это рождение родового тела.

В русском языке слова «голод» и «голый» имеют общий корень. «Голод» говорит об образовавшейся пустоте, жаждущей заполнения («дыра в желудке»), «голый» указывает на непокрытое тело, не отмеченное никакими социальными метками («в бане все равны»). Такова постыдная изнанка полноты, подлежащая сокрытию в публичном пространстве. Невыносимость публичного обнажения указывает на невыносимость быть ничем для Другого, обнаружить перед ним свое ничто. Русское слово «стыд» этимологически означает «то, что заставляет сжиматься, цепенеть, коченеть», отсюда и однокоренные слова – «студеный», «стужа». В отличие от английского, этимология стыда в русском языке отсылает не к маскировке, а к раз-облачению, раздеванию (раздетый человек дрожит и сжимается от стужи).

В кукольном театре кукольник, что за куклами, гол. Он не обнажен, он гол, его не должно быть видно. Он – часть ландшафта, черные перчатки и черное одеяние. Так вспоминает спектакль «Синяя птица» в Художественном театре с ожившими тарелками и разбитыми зеркалами Сергей Образцов: «Все чудеса происходили в полумраке, на фоне черного бархата, и поэтому людей не видно, а видны только тарелки или римские цифры оживших часов, которые “черные люди” держат в руках» [Образцов, 2025, с. 24]. Посредники, «черные люди», как в информационную эпоху «черные пиксели».

Он пытался объяснить природу кукольного театра: «Моя основная профессия, – писал он, – театр кукол» (вступление). Детское удовольствие наблюдения за птицами привело к профессиональному переводу окружающего мира в материал. Он изучал анатомию и понимал механику и пластику всего человеческого тела: «Я лепил из глины и учился понимать движение объема в пространстве». Как режиссёр, он был обязан думать «в фактуре, в объеме, в метре» [Образцов, 2025, с. 6].

В кукольном театре рука является маской, лицо же актера скрыто или его не замечают, это среда «черных пикселей», но сама маска/кукла является посредником, медиумом, микрофоном автокоммуникации. В архаической действительности маска передавалась как олицетворение и фетиш племени, в Риме связывала человека с родом. В каждом доме была столовая с восковыми масками предков, в Новое время маска и «persona» обозначает правоспособность и политическое достоинство свободного человека» [Агамбен, 2024, с. 78]. Раб не имел маски, предков и не был правоспособен. Маска – социальный персонаж. Основным топосом ее раз-вы-ворачивания Дж.Агамбен называет театр, ссылаясь на стоиков. Эпиктет писал: «Помни, что ты актер в пьесе, которую ставит ее режиссер. Если он пожелает сделать ее короткой – ты актер короткой драмы, а если пожелает сделать ее долгой, то долгой. Если он хочет, чтобы ты играл роль нищего, сыграй ее хорошо, равно как и роль хромого, начальника, плембса. Твое дело – хорошо исполнить данную тебе роль, а выбрать ее для тебя волен Другой» [Эпиктет, 2012, с. 40].

Маску/куклу личность принимает, параллельно отстраняясь от нее, уходя в паузу безмолвия. Агамбен приводит примеры с многочисленными изображениями мозаик или картин, где актеры

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater:
to shame and pudency experience in art*

Commedia dell'arte грустно смотрят на зрителя, держа маску в руках или водрузив ее на постамент. Таким образом фиксируется отстраненность, которая является голосом автокоммуникации. Вдох перед высказыванием и есть момент обращения к самому себе, который часто фиксируется художником как грустное просветление. Каждый из нас видел картины с шутами/скоморохами, что после представления остались наедине с собой. Нет картины грустнее этой, разве что выброшенная 1 января новогодняя елка с обрывками гирлянд на ветках. Моделью и метафорой театра повседневной жизни является миниатюрный театр кукол. Мы не-в-себе или вне-себя, редкое посещение себя Дж. Агамбен называет «безмолвным диалогом актера и маски» [Агамбен, 2010, с. 80].

Если не произойдет отстранения актера от роли, то ситуация полного погружения в роль рассматривается как не взрослая или ошибочно недопустимая. «Скоро настанет время, – говорит Эпиктет, – когда трагические актеры будут думать, что их маски, башмаки, волочащееся одеяние и есть они сами» [Эпиктет, 2012, с. 41].

Первая ожившая в руках Сергея Образцова кукла была подаренная матерью игрушка «с неопределенным выражением лица». Это обстоятельство помогало Сереже обыгрывать ее мимику, оживлять куклу, дополняя ее поведение, жестикуляцию и обращение к другим, деталями и штрихами. Образцов вспоминал магазин с пирожными и куклами, где в витрине были механические куклы-марсиане. «Смотреть живых кукол, – пишет он, – было интересно, но если постоять подольше, становилось ясно, что они совсем не живые, а мертвые». По сравнению с ними кукла, которая вырастала из рукава мальчика (Би-ба-бо), действительно оживала. Мейерхольд, учитель Образцова, настаивал на том, что загримировавшись, актер должен идти не через коридоры от гримерной до сцены, но сразу выходить на сцену, гримерная должна быть частью кулис, а не отдельным помещением [Вендровская, 1967, с. 535].

Прародителем отечественного кукольного театра можно назвать Петрушку, он же Пьеро, Петр – образ простоватого крестьянина, погонщика осла. В работах О. М. Фрейденберг показана связь мотивов ослиного праздника крестьянского плодородия с появившимися позже масленичными гуляниями: «Отсюда образ смерти как подательницы жизни и всякого плодородия, как фруктодоры и онесидоры» [Фрейденберг, 1977, с. 63].

При этом если в архаике время циклично, то линейное время прогресса диалектично. Первичным тезисом такой диалектики можно считать магию появления куклы: Биомеханика Мейерхольда, учителя Образцова, как раз имела в виду, что весь театр превращается в такой ящик, и тем самым создает возможность творческих решений, различных вариантов оживления кукол с участием новых художников. Во времена Мейерхольда революционный карнавал стал ресурсом больших творческих проектов. Русский модернизм заинтересовался Петрушкой как вариантом маленького человека, обиженного бюрократией и властью. Кукольный театр Петрушки тоже маленький. Петрушка в нем актер и повествователь, он играет и объясняет зрителю, что произойдет на сцене. Он на сцене и за кулисами. Он разоблачает себя как перчатку на руке, раскрывает театральные условности. Как будто актер после представления снимает с головы парик или камзол. Прекрасно этот феномен разоблачения или, наоборот, двойного уличения показала Н.Н. Козлова в Исторической антропологии [Козлова, 1998]. Пример, когда актер на сцене снимает парик эпохи Просвещения, камзол, а под ним остается матроска, что Наталья Никитична рассматривает как историческое облачение. Так и Петрушка, снимая с себя перед зрителями одну маску, перчатку, примеряет другие образы и играет дальше.

Петрушку сравнивают с куклами других народов (скандинавским Локи, джокер, Панча, Полишинель, Пильчинелла). Образ Петрушки выстраивался с XVII века: несоразмерно большая голова, большой нос с горбинкой, яркая красная рубашка. В XIX веке его именами были Петр Иванович Укусов или Иван-Рататуй.

Имя Петрушки связано с именем Ивана Афиногеновича Зайцева, который в дореволюционные времена на московских улицах давал кукольные представления. В советское время Петрушка в красной рубашке и с колотушкой продолжал высмеивать пороки, только его оппонентами стали не царские городовые, а белогвардейцы или буржуи. Петрушка поменял много ролей: «Петрушка-рабфаковец», «кооперативный Петрушка». И его снова любили, менялись времена, дети остаются детьми.

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

Петрушка – кукла уничтоженного в семнадцатом столетии скомороха: «А вот и я опять, не сжечь меня, не распять!», отечественный смеховой архетип, синтез рыжего и белого клоуна, Арлекина и Бригеллы. Балет «Петрушка» (1911) И. Ф. Стравинского, по либретто Стравинского и А. Н. Бенуа как раз имел в виду экстатического, дионисийского героя, способного к трансгрессии даже в момент предельного унижения. Социальная тема маленького человека совпала здесь с дионисийскими экстазами Серебряного века, с трансгрессиями и противостоянием безволию и как бы аполлинической застылостью прежней культуры интеллигенции. Должна была быть создана новая интеллигенция, авангардная, способная на страдание не только в социальном мире, но и в мире личного сомнения, экзистенциального самоощущения, автокоммуникативного творчества.

В игре Петрушки в балете Стравинского была проблема: Петрушка должен иметь пластику тряпичной куклы, выражающей судьбу маленького человека. Он лишен голоса, физической стройности, прочности. Он не просто хрупкий и ломкий, он расползается, как расползается ветхая ткань. Такой психологический портрет трудно выразить в пластических формах балета, где постоянно требуется внутреннее мышечное напряжение и красноречивость тела. Выбор героини между Арапом и Петрушкой, то есть выбор куклы между двумя куклами, это выбор между почтенным классическим и авангардным балетом. Авангард приносится в жертву для того, чтобы потом ожить на улицах. Поэтому Стравинский решил идею Петрушки наподобие тогдашних танцев, в чем-то пластика становится близка танго – телом можно играть в уличных танцах, но с возвращением классической гармонии, Петрушку разрывают на части, как Диониса.

В постановке «Стравинский. Куклы. Танцы» Музыкального театра Станиславского в Москве (2025) Петрушка-актер, искусно танцующий в начале среди огромных трехметровых этнокукол, к концу незаметно подменяется декадентской куклой из папье-маше, которую буквально раздирают и разбирают на части, когда звучит классическая кода. Это метафорическое выворачивание классики и утверждение авангарда как голоса XX–XXI вв.

Выводы

Кукольный театр в русской культуре выступает не просто развлечением, а инструментом осмысления социальных и политических структур. Через пародию, гротеск и карнавальное переворачивание норм он обнажает механизмы власти, делая видимым то, что обычно скрыто. От скоморохов до Петрушки и театра Образцова – кукла становится медиатором между официальной культурой и народным смехом, между принуждением и свободой.

Скоморошество, юродство и шутовство формируют особый язык, позволяющий говорить правду под маской безумия или игры. Этот смех не просто развлекает, но заставляет зрителя увидеть себя со стороны, запуская механизм автокоммуникации. Как писал Сергей Образцов, между актером и зрителем всегда есть пространство для рефлексии («щель»), где смех превращается в способ диалога с самим собой и обществом. Этот диалог автокоммуникативен, он вершится «здесь и сейчас», и он отличен от проекции актерского опыта на зрителей, как в драматическом театре.

Кукольный театр работает с методом обнажения – как буквального (физического), так и символического (разоблачения пороков). Маска, с одной стороны, скрывает, а с другой – выворачивает наизнанку социальные роли. Стыд, возникающий при этом, становится ключевым переживанием: он маркирует границы дозволенного и заставляет зрителя столкнуться с неприглядной правдой о себе и других.

Исторически кукольный театр в России тесно связан с социальным устройством: от шутов Ивана Грозного до петрушечных представлений, высмеивающих чиновников. Карнавальная традиция здесь трансформируется в инструмент критики – будь то народный балаган или авангардные эксперименты XX века. Кукла, как и шут, оказывается фигурой, которой позволено то, что запрещено другим.

В эпоху цифровых технологий кукольный театр не теряет актуальности, ведь его принципы – дистанция, игра, двойственность – лишь усиливаются в виртуальном пространстве. Современные медиа, как и старые ширмы, создают иллюзию присутствия, но оставляют зрителю возможность

O.A. Shtayn *Autocommunication and puppet theater: to shame and pudency experience in art*

внутреннего диалога. Кукла сегодня – это не только тряпичный Петрушка, но и любой медиаобраз, который мы наделяем голосом и смыслом.

Кукольный театр, несмотря на возможную маргинальность по отношению к другим формам театра, остается мощным культурным феноменом, потому что говорит на языке архетипов. Кукла – это и посредник между мирами, и пародия на человека, и его alter ego. В ее утрированных чертах, в ее «ненастоящести» мы узнаем себя – таких же условных, управляемых, но стремящихся к свободе. И в этом – ее непреходящая ценность.

ИСТОЧНИКИ

1. Берестов В. Театр кукол. – Москва: Малыш, 1976.
2. Вендровская Л.Д. (сост.) Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний. – Москва: Всероссийское театральное общество, 1967.
3. Житие Прокопа Устюжского // Памятники древней письменности. – Вып. СIII. – Санкт-Петербург, 1893. – С. 16-19.
4. Ковалевский И. Юродство о Христе и Христа ради. Юродивые восточной и русской церкви. – Москва: Книговек, 2013.
5. Куликова К. Рассказы о первых русских комедиантах. – Ленинград: Детская литература, 1966.
6. Образцов С. Моя профессия. – Москва: Азбука, 2025.
7. Образцов С. Театр китайского народа. – Москва: Искусство, 1957.
8. Пискаревский летописец // Материалы по истории СССР. – Т. 2. Документы по истории XV–XVII вв. – Москва, 1955.
9. Шварц Е.А. Историческая шкатулка. – Цифровое собрание сочинений. – Режим доступа: https://eshvarts.com/soch_v_1_text_8203/ (дата обращения: 01.03.2025)
10. Эпиктет. Энхиридион. Краткое руководство к нравственной жизни. Комментарий на «Энхиридион» / Пер. А. Тыжова; под ред. Р. Герасимова. – Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2012.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агамбен Дж. Нагота. – Москва: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014.
2. Баженов М.В. Бытие стыда (стыд в человеке, человек в стыде). – Ижевск: Издательство ИЖГТУ, 2009.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Художественная литература, 1990.
4. Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. – Москва: Наука, 1983.
5. Бибихин В.В. Закон русской истории // Бибихин В.В. Другое начало. – Санкт-Петербург: Наука, 2003. – С. 7-69.
6. Власова З.И. Скоморохи и фольклор – Санкт-Петербург: Алетей, 2001.
7. Зверева Т.В. Повторность отраженья. Размышления о литературе и театре. – Ижевск, 2014.
8. Каплун М.В. Первые пьесы русского театра и эстетические взгляды пастора Иоганна Готфрида Грегори // Герменевтика древнерусской литературы: Сборник 18 / Отв. ред. О.А. Туфанова. – Москва; Берлин: Директмедиа Паблишинг, 2019. – С. 12-180. DOI: 10.23681/500015
9. Козлова Н.Н. Социально-историческая антропология. – Москва: Изд. дом «Ключ-С», 1998.
10. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в древней Руси. – Ленинград: Наука, 1984.
11. Марков А.В., Штайн О.А. Иллюстрации А.А. Пластова к роману А.С. Пушкина «Капитанская дочка»: изображение как интерпретация понятия русская классика // Культурное наследие России. – 2024. № 4 (47). С. 4-12.
12. Подорога В.А. Метафизика ландшафта: коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв. – Москва: Наука, 1993.
13. Позднеев М.М. (ред.) Петр Великий и античность. Рецепция античного наследия в петровскую эпоху / Под общ. ред. М.М. Позднеева. – Санкт-Петербург: Издательско-полиграфическая ассоциация высших учебных заведений, 2022.
14. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста, науч. аппарат, вступ. ст., послесл. Н.В. Брагинской. – Москва: Лабиринт, 1997.
15. Fédier F. Le temps et le monde ; de Heidegger à Aristote. – Paris: Agora, 2010.

SOURCES

1. Berestov V. *Teatr kukol* [Puppet Theater]. Moscow, Malysh, 1976. (in Russian)
2. Epictetus. *Enkhiridion. Kratkiye rukovodstvo k nraistvennoy zhizni. Kommentariy na «Enkhiridion»* [Enchiridion: A Short Guide to Moral Life. Commentary on the "Enchiridion"]. Transl. by A. Tyzhov, ed. by R. Gerasimov. St. Petersburg, Vladimir Dal', 2012. (in Russian)
3. Kovalevsky I. *Yurodstvo o Khriste i Khrista radi. Yurodivyye vostochnoy i russkoy tserkvi* [Foolishness for Christ and Holy Fools of the Eastern and Russian Church]. Moscow, Knigovek, 2013. (in Russian)
4. Kulikova K. *Rasskazy o pervykh russkikh komediantakh* [Stories about the First Russian Comedians]. Leningrad, Detskaya literatura, 1966. (in Russian)
5. Obratsov S. *Moya professiya* [My Profession]. Moscow, Azbuka, 2025. (in Russian)
6. Obratsov S. *Teatr kitayskogo naroda* [Theater of the Chinese People]. Moscow, Iskusstvo, 1957. (in Russian)
7. "Piskarevsky letopisets" [Piskarevsky Chronicler]. *Materialy po istorii SSSR* [Materials on the History of the USSR]. Vol. 2. *Dokumenty po istorii XV–XVII vv.* [Documents on the History of the 15th–17th Centuries]. Moscow, 1955. (in Russian)
8. Schwartz E.A. "Istoricheskaya shkatulka" [The Historical Box]. *Tsifrovoye sobraniye sochineniy* [Digital Collected Works]. Available at: https://eshvarts.com/soch_v_1_text_8203/ (accessed: 01.03.2025). (in Russian)
9. Vendrovskaya L.D. (ed.) *Vstrechi s Meyerkhod'm: sbornik vospominaniy* [Encounters with Meyerhold: A Collection of Memoirs]. Moscow, Vserossiyskoye teatral'noye obshchestvo, 1967. (in Russian)
10. "Zhitie Prokopa Ustyuzhskogo" [The Life of Prokopy of Ustyug]. *Pamyatniki drevney pis'mennosti* [Monuments of Ancient Literature]. Vol. CIII. St. Petersburg, 1893. P. 16-19. (in Russian)

REFERENCES

1. Agamben G. *Nagota* [Nudity]. Moscow, ООО "Izdatel'stvo Grundrisse", 2014. (in Russian)
2. Bachelis T.I. *Shekspir i Kreg* [Shakespeare and Craig]. Moscow, Nauka, 1983. (in Russian)

О.А. Штайн *Автокоммуникация и кукольный театр:
к психологии стыда и стыдливости в искусстве*

3. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1990. (in Russian)
4. Bazhenov M.V. *Bytiye styda (styd v cheloveke, chelovek v styde)* [The Being of Shame (Shame in Man, Man in Shame)]. Izhevsk, Izdatel'stvo IzhGTU, 2009. (in Russian)
5. Bibikhin V.V. "Zakon russkoy istorii" [The Law of Russian History]. Bibikhin V.V. *Drugoye nachalo* [The Other Beginning]. St. Petersburg, Nauka, 2003. P. 7-69. (in Russian)
6. Fédier F. *Le temps et le monde ; de Heidegger à Aristote*. Paris, Agora, 2010. (in French)
7. Freidenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The Poetics of Plot and Genre]. Ed. by N.V. Braginskaya. Moscow, Labirint, 1997. (in Russian)
8. Kaplun M.V. "Pervyye p'yesy russkogo teatra i esteticheskiye vzglyady pastora Ioganna Gotfrida Gregori" [The First Plays of Russian Theater and the Aesthetic Views of Pastor Johann Gottfried Gregory]. *Germenevtika drevnerusskoy literatury: Sbornik 18* [Hermeneutics of Old Russian Literature: Collection 18]. Ed. by O.A. Tufanova. Moscow, Berlin, Directmedia Publishing, 2019. P. 12-180. DOI: 10.23681/500015 (in Russian)
9. Kozlova N.N. *Sotsial'no-istoricheskaya antropologiya* [Socio-Historical Anthropology]. Moscow, Izd. dom "Klyuch-S", 1998. (in Russian)
10. Likhachev D.S., Panchenko A.M., Ponyrko N.V. *Smekh v drevney Rusi* [Laughter in Ancient Rus']. Leningrad, Nauka, 1984. (in Russian)
11. Markov A.V., Shteyn O.A. "Illyustratsii A.A. Plastova k romanu A.S. Pushkina "Kapitanskaya dochka": izobrazheniye kak interpretatsiya ponyatiya russkaya klassika" [A.A. Plastov's Illustrations for A.S. Pushkin's 'The Captain's Daughter': Image as an Interpretation of the Concept of Russian Classics]. *Kul'turnoye nasledie Rossii* [Cultural Heritage of Russia]. 2024. No. 4 (47). P. 4-12. (in Russian)
12. Podoroga V.A. *Metafizika landshafta: kommunikativnyye strategii v filosofskoy kul'ture XIX–XX vv.* [The Metaphysics of Landscape: Communicative Strategies in the Philosophical Culture of the 19th–20th Centuries]. Moscow, Nauka, 1993. (in Russian)
13. Pozdnev M.M. (ed.) *Petr Velikiy i antichnost'. Retseptsiya antichnogo naslediya v petrovskuyu epokhu* [Peter the Great and Antiquity: The Reception of Ancient Heritage in the Petrine Era]. St. Petersburg, Izdatel'sko-poligraficheskaya assotsiatsiya vysshikh uchebnykh zavedeniy, 2022. (in Russian)
14. Vlasova Z.I. *Skomorokhi i fol'klor* [Buffoons and Folklore]. St. Petersburg, Aleteyya, 2001. (in Russian)
15. Zvereva T.V. *Povtornost' otrazhen'ya. Razmyshleniya o literature i teatre* [The Repetition of Reflection: Reflections on Literature and Theater]. Izhevsk, 2014. (in Russian)