SlavVaria 1/2026. 71–80
DOI: 10.15170/SV.1/2026.71

ТЮНДЕ САБО
(Печ, Венгрия)

Вариации на тему «Петрушка»

Аннотация: В статье рассматриваются три адаптации образа Петрушки – главного персонажа русского народного кукольного театра. В балете И. Стравинского, в мультфильме Л. Кошкиной и в романе Д. Рубиной помимо различий средств и возможностей трех разных видов искусства, варьируются одни и те же темы, заданные в образе Петрушки: кукла vs. человек, любовь, смерть vs. воскресение. Таким образом, три рассматриваемые произведения составляют как бы «вариации на тему» в сфере русской, и шире, европейской культуры.

Ключевые слова: Петрушка, народный кукольный театр, балет «Петрушка», мультфильм «Рождественская фантазия», роман «Синдром Петрушки»

Тема

Имя «Петрушка» ассоциируется прежде всего с русским народным кукольным театром. Заимствованный из Европы театр кукол появился в России в XVII веке, был очень популярен в XIX веке, но затем «в XX веке начинает исчезать с исторической сцены» (ЕРЕМИН 1927: 53). Петр Уксусов – он же Петрушка – является главным персонажем этого театра, и сам театр часто так и называется «театром петрушки».

Перчаточная кукла Петрушка, близкий родственник, в том числе, неаполитанского Пульчинелла,[1] английского мистера Панча, немецкого Гансвурста (ЦЕХНОВИТЕР 1927: 42–45), как и они, обладает характерными внешними и «внутренними» чертами. Петрушка, как правило, одет в красную и/или клетчатую одежду и красный колпак, часто горбатый, у него длинный нос, смуглый цвет кожи и писклявый голос. Будучи хитрецом, сладострастником и драчуном он, однако, сам часто оказывается обманутым и побитым.

Представления, в которых кукла Петрушка выступала на ярмарках, состояли из слабо связанных между собой, но более-менее устойчивых сценок. В этих сценках Петрушка «работал» с определенным набором других кукол, прежде всего, с Невестой, Цыганом, Доктором и Солдатом, а завершалось представление, как правило, встречей с чертом или псом

[1] Изначально персонаж итальянской комедии дель арте, но существовавший и в кукольном варианте.

Барбосом, который уводил Петрушку в ад (ЕРЕМИН 1927: 58–70). Единственным живым персонажем был музыкант, сопровождавший спектакль музыкой на шарманке, с которым Петрушка время от времени вступал в диалог.

Слабо структурированный сюжет и периферийная роль импровизационных диалогов,[2] с одной стороны, привели к большому количеству версий представлений «театра петрушки». Но, с другой стороны, устойчивый характер как внешних и внутренних черт куклы, так и определенных сюжетных элементов с ее участием,[3] образовали неизменный, поэтому хорошо узнаваемый культурный топос, легко поддающийся переработке.

Я рассматриваю три версии такой переработки, которые, вместе взятые, представляют собой как бы вариации на тему «Петрушка» в условиях русской, и шире, европейской культуры. Они были созданы в разное историческое время, уже после ослабления, а потом и исчезновения живой традиции народного кукольного театра – в начале и конце XX века и начале XXI века. Используются они в разных видах искусства – в балете, кино и литературе. В них в основном варьируются три темы, заданные образом народной куклы-Петрушки: кукла vs. человек; любовь; смерть и воскресение.

Вариация No.1

Знаменитой вариацией на тему «Петрушка» является широко известный балет И. Стравинского. Он был создан для «Русских сезонов» С. Дягилева, премьера с В. Нижинским в роли Петрушки состоялась в 1911 году в Париже. Либретто было написано самим И. Стравинским в сотрудничестве с А. Бенуа,[4] который был также художником-постановщиком, а хореографию создал М. Фокин.[5]

Балет Стравинского был первой переработкой, в результате которой народный комедийный жанр вошел в «высокое искусство» в качестве предмета изображения, а также как активная формообразующая составляю-

[2] Несколько версий текстов театра Петрушки можно прочитать в сборнике НАРОДНЫЙ ТЕАТР 1991: 225–300.

[3] См.: «Перечисленные выше 14 сценок были тем фоном, откуда кукольники в любой момент, смотря по обстоятельствам и желанию, могли извлечь все необходимое для составления своего варианта комедии. Этот фонд сценок кукольники хранили или в своей памяти, или в рукописных тетрадочках» (ЕРЕМИН 1927: 72).

[4] А. Бенуа выбрал довольно редкий персонаж в «театре петрушки» – Арапа в качестве соперника Петрушки.

[5] В итоге получился образец синтеза искусств (Gesamtkunstwerk) и «Дягилев мог на полном основании заявлять, что его „специализация заключается в объединении художников, музыкантов, поэтов и танцоров для совместной работы”» (БРЕЗГИН 2016: 309).

щая.[6] При превращении народного кукольного представления в балет, впервые в нем выделились и переосмыслились вышеназванные три темы, из которых сложился цельный сюжет.

Структура одноактного балета основана на дихотомическом взаимоотношении четырех картин. Первая и последняя противопоставлены двум средним по нескольким аспектам, таким как: пространство (открытое vs. закрытое), количество действующих лиц (массовая vs. камерная сцена), модальность (веселье vs. драма). Также дихотомичен образ главного героя Петрушки, он существует в двух ипостасях – куклы и человека.[7]

В первой картине, в контексте масленичного гулянья, кукольный театр показан как одна из реалий народного праздника. Три куклы, Арап, Балерина и Петрушка начинают танцевать под флейту кукольника-Фокусника, сначала на штативах, а потом среди публики. В их движении подчеркивается механистичность, несамостоятельность – то есть кукольность, а в образе Петрушки сохранена одна из важнейших постоянных черт куклы-Петрушки народного театра: он бьет своего соперника дубинкой.

Вторая и третья картины посвящены характеристике трех кукол и их взаимоотношений. Тут тоже сохраняется принцип дихотомичности: тогда как у Арапа присутствует механистичность и кукольность даже в его очеловеченном облике, образ Петрушки во второй и третьей картине балета в корне отличается от своей традиционной кукольной ипостаси. Он приобретает черты литературного типажа «маленький человек»:[8] жалкий, подчиненный более сильным по социальной иерархии, уязвимый,

[6] Сама музыка, часть которой была сочинена Стравинским раньше, чем возникла идея балета, являлась абсолютно новой для той эпохи. В ней было обработано «то, что было чуждо академическому искусству или, по меньшей мере, находилось на далекой периферии его интересов, относилось к „низовой" культуре либо считалось псевдонародным, стоящим вне критериев эстетики, хлынуло теперь самым широким потоком: шарманочные мелодии, так называемый жестокий романс, всевозможные плясовые, частушки, городские напевы нового времени; расхожие опереточные мотивы, штампы дилетантского музицирования, танцевально-эстрадные жанры начала века; бытовые инструментальные формы, будь то гармошечные наигрыши, балалаечное „треньканье" или имитации звучания духового оркестра» (ДЕМЧЕНКО 2023: 79).

[7] «...следует подчеркнуть, что в отношении данных образов Стравинский возражал против их кукольной трактовки и говорил о „чисто человеческом обобщении"» (ДЕМЧЕНКО 2023: 87).

[8] Параллель с гоголевским Акакием Акакиевичем очевидна: герой Гоголя также показан в окружении чиновников, где он чужой и жалкий, «оживляется» он только тогда, когда в его жизни появляется идея шинели как «светлый гость», «подруга жизни», умирает вследствие столкновения с агрессией со стороны более сильных, а после смерти он появляется в другой ипостаси. К этому можно еще добавить прием представления типажей, участников гуляния в первой и последней сценах балета, напоминающий начало «Невского проспекта» Гоголя, где перечисляются типажи, прогуливающиеся по Невскому проспекту в разное время суток.

страдающий от неразделенной любви, но в то же время готовый восстать против своей участи.[9]

В последней картине две ипостаси Петрушки показаны параллельно: в тот момент, когда Фокусник убеждает публику, что убитый Арапом герой всего лишь кукла, на крыше балагана появляется «живой» Петрушка и раздается его отчаянный крик. Таким образом, в балете Стравинского завершение традиционной кукольной комедии – перемещение Петрушки в ад – превращается в свою противоположность, человеческая составляющая персонажа оказывается вознесенной и бессмертной.

Пробуждение человеческих чувств в кукле инициировано любовью. В традиционной кукольной комедии, где сцены с Невестой тоже играют важную роль, влечение куклы-Петрушки в основном телесное, в нем доминируют эротические, часто обсценные элементы.[10] Петрушка же Стравинского любит Балерину страстно, ревнует ее к Арапу и готов отдать жизнь, чтобы привлечь ее. Но его любовь обречена изначально, поскольку Балерина, «пустенькая кокетка» согласно либретто, отдает предпочтение сильному и тупому Арапу.

В итоге, в балете Стравинского народный «театр петрушки» показан, с одной стороны, как органическая часть народного быта: в первой и четвертой картинах акцент ставится на народных типажах, которые развлекаются на гулянье, и смотрят, в том числе, представление кукольника. Для этой публики Арап, Балерина и Петрушка – традиционные куклы, которые пляшут и дерутся перед балаганом, а гибель главного героя обозначает лишь повреждение тела куклы. Но, с другой стороны, в двух средних картинах, где народная масса не присутствует, взаимоотношения трех кукол показаны как бы изнутри. В этом ракурсе в них, особенно в образе Петрушки, усилена человеческая составляющая, и традиционная кукла-Петрушка переосмыслена в русле литературной традиции XIX века. Этот двойственный взгляд на народный кукольный театр и его главного героя делает сюжет балета Стравинского уникальным в том смысле, что в нем показаны параллельно как предмет художественного осмысления в оригинале, так и результат этого же переосмысления.

---

[9] См. в либретто: «он грозит кулаками своим мучителям» (СТРАВИНСКИЙ 1910: URL). Существует и другое прочтение образа: в процитированной выше статье на основе музыкального материала, использованного для характеристики Арапа и Петрушки, Демченко видит воплощение примитива и эксцентричности: «В отношении эксцентричности определяющую нагрузку несет образ Петрушки [...] Варваристика сосредоточена главным образом в эпизодах Арапа» (ДЕМЧЕНКО 2023: 87, 88).

[10] Ср.: «Перечисляя приданое, Петрушка иногда упоминает о вещах, совершенно нецензурных» (ЕРЕМИН 1927: 61).

Вариация No.2

Вторая рассмотренная вариация на тему «Петрушка» – это мультфильм «Рождественская фантазия», созданный в 1993 году. Автор сценария – Роза Хуснутдинова, режиссер и художник-постановщик – Людмила Кошкина.[11] Фильм был задуман по мотивам балета Стравинского, использует его музыку, но является экспериментальным в своем жанре, поскольку режиссер искала «способы соединения целлулоидной технологии с техникой „ожившей живописи”».[12] Визуальный план фильма имеет три основных источника: русский лубок, картины нидерландских художников на тему зимы и живопись М. Шагала. В нем, конечно, обнаруживаются также элементы декорации и костюмов к балету Стравинского, задуманные А. Бенуа.

Что касается сюжета фильма, он принципиально отличается от либретто, но при этом в нем четко проявляются выделенные нами выше общие для каждой вариации темы. Время событий, изображенных в фильме, это не время масленицы, а другой значительный народный праздник – святки. Композиционно сюжет делится на две, дихотомически соотносимые части: день vs. ночь; открытое пространство деревенской площади и покрытый снегом холм vs. закрытое пространсто замка Арапа. Обе части завершаются общим танцем Петрушки и куклы-Балерины.

В мультфильме Кошкиной Петрушка – человек, но его судьба и здесь определяется Фокусником, который изображен в облике заурядного участника праздника, имеющего, однако, сверхъестественную власть. Он появляется в картине незаметно, но как раз и только в поворотные моменты действия: веселье с выступлением Петрушки изначально является как будто его фокусом, он предвидит столкновение саней с экипажем, из которого выпадает коробка с игрушкой-Балериной и происходит ее встреча с Петрушкой, а в конце сюжета именно Фокусник воскрешает Балерину. В его образе практически воплощена функция автора рассказанной истории.

В мультфильме в образе Петрушки сохраняются традиционные черты куклы народного театра. Внешне он ближе к этой традиции, чем образ в представлении Бенуа: у него подчеркнуто длинный нос, ярко покрашенные губы, сине-красная одежда и забавный характер. Его фокусы в первой части в общем безобидны и воспроизводят народные формы развлечения, а эпизод, в которой он дразнит милиционера, отсылает к сценкам народ-

[11] См. КОШКИНА 1993: URL https://www.youtube.com/watch?v=eapvboj6a-A Мультфильм получил премию «Серебряного льва» на Международном фестивале детского кино в Каире, диплом Московского международного кинофестиваля для детей и юношества, а также первую премию на «Весеннем салоне» Ириды» (КОШКИНА URL).

[12] «В отличие от цеховой работы на киностудии эта технология связана с авторской работой прямо под киноаппаратом» (КОШКИНА URL).

ного кукольного театра, где Петрушка вступает в конфликт с Солдатом или Городничим.

Балерина является единственным кукольным персонажем в мультфильме, но во втором значении слова: она заводная игрушка,[13] которая способна повторять бесконечно только одно и то же движение, в нашем случае фуэте. Тем не менее, человек-Петрушка влюбляется в нее, а она в него. Языком их взаимной любви становится танец, к которому присоединяется Петрушка и который устремлен вверх, в сферу, где исчезает граница между человеком и куклой.

Во второй части сюжета Балерина попадает в замок Арапа. В этой ночной сцене сам Арап как персонаж остается эпизодичным, намного более значимы его гости – полузвери, полулюди, являющиеся будто бы изнанкой народной толпы первой части сюжета.[14] Балерина заставлена кружиться в их кругу, запуганная и беспомощная до предела. Петрушка – в противовес образу в балете – в этой части абсолютно пассивен, не пытается проникнуть в помещение и спасти свою возлюбленную, следит за происходящим лишь через окно.

Визуальный пласт второй части мультфильма вызывает ассоциацию со сном Татьяны, известным эпизодом романа в стихах А. С. Пушкина. В фильме присутствуют все важнейшие элементы этого сна: время святок, большой снег, медведь, девушка, которую ведут по снегу к зданию, в котором пиршествуют, в том числе, «собачья морда в рогах» и «полукот» и слышится «лай, хохот, пенье, свист и хлоп» (ПУШКИН 1960: 100, 101). Как отмечает Ю. Лотман, сравнив эпизод сна с другими произведениями Пушкина, возможность, что хозяин убивает девушку, попавшую в шалаш, «потенциально присутствует и в сне Татьяны» (ЛОТМАН 1995: 658). В ночном эпизоде мультфильма реализуется именно эта возможность: запуганная и обессиленная Балерина «погибает», ее «труп» звери выбрасывают на снег. Петрушка своими трюками безуспешно пытается оживить ее, и только вмешательство Фокусника воскрешает ее и перемещает Балерину с Петрушкой в высшую сферу – на верхушку сказочной елки. Елка создана из перьев Жар-птицы, персонажа русской народной сказки и одноименного балета Стравинского, где сюжет завершается торжеством любви.[15]

В итоге, в «Рождественской фантазии» Кошкиной происходит дальнейшее переосмысление образа Петрушки. Важнейшей чертой этой вариации

[13] Ее голубые волосы отсылают к другому литературному источнику – к сказке «Буратино» А. Толстого и ее экранизациям.

[14] Если иметь в виду время создания фильма, то две версии толпы в двух частях можно воспринимать как воплощение простого народа, с одной стороны, и новых русских, с другой.

[15] Этот эпизод сопровождается также музыкой из балета «Жар-птица» Стравинского.

является, на мой взгляд, усиление роли женского персонажа. Кукла Балерина становится равной Петрушке не только в том смысле, что в их любви стирается граница между человеком и куклой, но и по своему удельному весу в сюжете. В центре второй части сюжета – участь женщины, оказавшейся пассивной и уязвимой среди мужчин-полузверей. Литературная подсказка этого прочтения – эпизод сна Татьяны из «Евгения Онегина», тоже переосмысляется: эпизод в замке получает более негативный исход по отношению к женскому персонажу, чем сон Татьяны у Пушкина, а завершение сюжета со своей сказочной концовкой – в противовес «Онегину» и «Петрушке» Стравинского – утверждает возможность счастливого финала любви. Петрушка же здесь выступает как нежный любовник, который, однако, не рискует своей жизнью, чтобы спасти свою возлюбленную. Его роль исчерпывается пассивным наблюдением за происходящим: только благодаря вмешательству Фокусника он оказывается на елке вместе с воскресшей Балериной.

Вариация No.3

Третьей вариацией на тему «Петрушка» является роман Д. Рубиной «Синдром Петрушки», вышедший в 2010 году как последняя часть трилогии «Люди воздуха». Переосмысление образа Петрушки осуществляется в нем, в соответствии с жанровыми особенностями романа, наиболее обширно и сложно, но в его сюжете также играют определяющую роль выделенные выше три темы.

Роман Рубиной в основном реалистичен, в нем героями выступают не куклы, а исключительно «живые» люди, а сюжет развертывается в XX веке, в разных городах разных стран. Однако, имя и фамилия главного героя – Петр Уксусов – полностью совпадает с именем героя народного кукольного театра. Он сам кукольник, поэтому акцент в романе ставится не на восприятии кукольных и/или ярмарочных представлений, как в балете Стравинского и мультфильме Кошкиной, а на их создании. Поэтому в сюжете романа нет массовых сцен, воспринимающая аудитория изображается лишь в нескольких эпизодах. Герои романа связаны между собой прежде всего семейными узами и тесной дружбой. Тем не менее, с точки зрения интриги важнейшие из них носят черты и выполняют отчасти функции кукол народной комедии, с которыми чаще всего имеет дело кукла-Петрушка: Лиза – куклы-Невесты, Боря – Доктора, а профессор Ратт – Цыгана.[16] Но эти параллели не отрефлексированы с их стороны.

Тема человек vs. кукла связана, прежде всего, с образом главного героя, Пети, и развернута она в разных направлениях. Петя как преданный своему делу кукольник-профессионал создает перчаточных кукол и марионеток, которые словно оживают в его руках, тем более, что он является также чревовещателем, умеющим изменять свой голос в зависимости от

[16] Подробнее см. SZABÓ 2025.

пола, возраста и характера кукол. Апофеозом творчества Пети является кукла-андроид Эллис,[17] точная копия жены Лизы. Эллис настолько похожа на живого человека, что наблюдающие ее танец с Петей воспринимают ее – «шелковые, женственные, абсолютно человеческие движения партнерши» (РУБИНА 2011: 403) – как настоящую танцовщицу. Эллис «претендует» на место жены Лизы, которая, со своей стороны считает, что Петя скопировал не только ее тело для создания Эллис, но и вдохнул в нее и ее душу.

В этом смысле Петя отождествляется с магом Симеоном из ядерной мифологемы сюжета, взятой Рубиной из «Псевдоклементинов». В эпиграфе к роману цитируется фрагмент о маге, который сотворил человека из воздуха и убил одного мальчика для того, чтобы взять его душу на службу.[18] Петя, однако, не уверен в своей роли творца, ему иногда кажется, что именно он является тем мальчиком, душу которого взяли: «Создатель или Тот, другой – кто-то из них двоих, – взял к себе на службу. А вот к кому из них я взят на службу [...] не знаю» (РУБИНА 2011: 412). Двойственность роли героя подчеркивается также амбивалентностью мифической основы его образа: с одной стороны, он демиург, но с другой – трикстер, антипод божественного творца. Эта вторая ипостась героя выражается в его сближении с куклой-обезьянкой Мартыном, имя которой становится его «ночным именем». Эта двойственность определяет также отношение героя к окружающим, которых он воспринимает чаще всего как кукол. Он обращается не только со своей женой Лизой как «главной куклой» его жизни, или воскрешает своего отца в образе куклы, он готов превратить в куклу любого встречного.

Кукольная тематика тесно связана в сюжете романа Рубиной с темой любви. В центре интриги – история любви Пети и Лизы, их сложные взаимоотношения[19] и попытка преодолеть кризис, наступивший после смерти новорожденного сына. В процессе выяснения причины болезни («синдрома Петрушки») и смерти сына постепенно раскрываются семейные тайны Лизиных предков, полные сексуальных табу.

Тема смерти и воскресения, таким образом, развертывается в контексте рода. В родословной Лизы мальчики умирают от болезни «синдром Петрушки», продолжение рода поэтому возможно только по женской линии.

[17] Сам образ куклы-андроида и отношение героя к ней отсылают к знаковому произведению романтизма, к повести «Песочный человек» Э.Т.А. Гофмана. Об этом подробнее см. ПОЛУПАНОВА 2014.

[18] Ссылка на историю мага Симеона появляется в виде «cameo» в монологе профессора Ратта, когда он говорит о том, что недавно рассказал эту историю писательнице, работающей над романом о сумасшедшем кукольнике.

[19] Эти отношения воплощены, в том числе, и в их общем танце, хореографию которого Петя создал под музыку Джанго Рейнхардта. Сам танец как элемент сюжета продолжает традицию народного кукольного театра, балета Стравинского и мультфильма Кошкиной.

Раскрытие и принятие Петей тайны Корчмаря, родильной куклы рода Лизы, служит залогом зачатия нового ребенка – девочки, что дает возможность и Лизе возродиться.[20]

Роман Рубиной таким образом является особым переосмыслением народной традиции «театра петрушки». Он опирается непосредственно на эту традицию, без прямой связи с балетом Стравинского или мультфильмом Кошкиной. Тем не менее, с первым сближает его амбивалентный – кукольный и вместе с тем и человеческий – характер героев, а со вторым – большой удельный вес женских персонажей и финал сюжета, оставляющий открытой возможность счастливой любви. По сравнению с этими двумя адаптациями, бросается в глаза отсутствие образа Фокусника в романе. Это объясняется, на мой взгляд, тем, что превращение куклы в человека и человека в куклу предъявлено в романе как экзистенциальная проблема творчества и творческой личности, что становится предметом рефлексии и для самого героя.

Итак, сопоставление трех вариаций на тему «Петрушка» убедительно демонстрирует, что происходит в сфере культуры с ее архаичными элементами. Главный персонаж исчезнувшего уже к середине 20-х годов XX века жанра обнаруживается в разных областях искусства, смешивается с другими (литературными, как правило) образами и используется для развертывания актуальных для других эпох проблем. Сохраняются при этом связанные с ним архаичные сюжетные элементы, которые как раз позволяли увидеть в оригинальном образе зачатки этих же проблем.

Литература

БРЕЗГИН 2016 = БРЕЗГИН О. Сергей Дягилев. ЖЗЛ. М.: Молодая Гвардия, 2016.

ДЕМЧЕНКО 2023 = ДЕМЧЕНКО А. «Петрушка» И. Стравинского: ракурсы осмысления // Opera musicologica 15 / 3 (2023). 74–93. DOI: 10.26156/OM.2023.15.3.005

ЕРЕМИН 1927 = ЕРЕМИН И. Русский народный кукольный театр // Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. Для работников городских клубов, школ и кукольных театров. Москва – Ленинград: Государственное издательство, 1927. 49–82.

КОШКИНА 1993 = КОШКИНА Л. Рождественская фантазия. https://www.youtube.com/watch?v=eapvboj6a-A

КОШКИНА URL = Информационный портал АртПанорама. Раздел «Статьи, Книги»: Женщины художники Москвы (путь в искусстве). Людмила Кошкина https://www.artpanorama.su/?category=article&show=subsection&id=1004

ЛОТМАН 1995 = ЛОТМАН Ю.М. Евгений Онегин. Комментарий // Он же. Пушкин. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1995. 472–762.

ПОЛУПАНОВА 2014 = ПОЛУПАНОВА А.В. 2014. Трансформация «кукольного» сюжета в прозе XIX–XXI вв.: Э.Т.А. Гофман («Песочный человек») – А. Грин

[20] Ее сообщение о новой беременности после уничтожения куклы Эллис происходит в новогоднюю ночь, то есть во время святок.

(«Серый автомобиль») – Д.И. Рубина («Синдром Петрушки») // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 10. (40) 2014, часть 2. 142–145.
ПУШКИН 1960 = ПУШКИН А.С. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1960.
РУБИНА 2011 = РУБИНА Д. Синдром Петрушки. Москва: Эксмо, 2011.
СТРАВИНСКИЙ 1910 = СТРАВИНСКИЙ И.Ф. Петрушка. Балет в одном действии. Либретто А. Бенуа и И. Стравинского // https://allclassica.com/video/17943/petrushka-pdf/
ТЕАТР ПЕТРУШКИ 1991 = ТЕАТР ПЕТРУШКИ // Некрылова А.Ф., Савушкина Н.И. (составление, вступительная статья, подготовка текстов и комментарии) Народный театр. Советская Россия, Москва, 1991. 225–300.
ЦЕХНОВИЦЕР 1927 = ЦЕХНОВИЦЕР О. 1927. История народного кукольного театра в Азии и Европе // Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. Для работников городских клубов, школ и кукольных театров. Москва – Ленинград: Государственное издательство, 1927. 11–48.

‘Variations on a Theme’: Three Adaptations of Petrushka. The article discusses three adaptations of Petrushka, the main character in Russian folk puppet theatre. Apart from the differences in the means and possibilities of the three different art forms, the same themes – the dualities of puppet vs. human and death vs. resurrection and the motif of love – are varied in Stravinsky’s ballet, Koshkina’s cartoon, and Rubina’s novel. Thus, the three works constitute, as it were, ‘variations on a theme’ in the sphere of Russian and, more broadly, European culture.

Keywords: Petrushka, folk puppet theatre, the ballet ‘Petrushka’, the cartoon ‘Christmas Fantasy’, the novel ‘Petrushka Syndrome’

Szabó Tünde, PTE BTK Szlavisztika Intézet, Orosz Filológia Tanszék. Pécs
E-mail: szabo.tunde@pte.hu