

БОРИС ГОЛДОВСКИЙ

**РУССКИЙ НАРОДНЫЙ КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР
В XVII — XVIII вв**

Часть первая

Народная кукольная комедия XVII в

Великой Смутой встретила Россия XVII век. “Московской трагедией” называли ее современники иностранцы, “великой разрухой Московского государства” — русские¹. За каких-нибудь 24-15 лет смутного времени Россия пережила острейший кризис: политический, экономический, идеологический.

О настроении народа в этот период убедительно пишет историк В.О.Ключевский: “...с воцарения новой династии в продолжение всего XVII века все общественные состояния немолчно жалуются на свои бедствия, на свое обеднение, разорение, на злоупотребление властей, жалуются на то, отчего страдали и прежде, но с чем прежде терпеливо молчали. Недовольство становится и до конца века остается господствующей нотой в настроении народных масс. Из бурь смутного времени народ вышел гораздо впечатлительнее и раздражительнее, чем был прежде, утратил ту политическую выносливость, какой удивлялись в нем иностранные наблюдатели XVI в., был уже далеко не прежним безропотным и послушным орудием в руках правительства”².

Смута положила начало эпохе невиданных ранее по масштабу и количеству народных бунтов. Достаточно сказать, что только в царствование “тишайшего” Алексея Михайловича произошли мятежи в Москве, Томске, Устюге, Козлове, Сольвычегде (1648 г.), созрел бунт в Москве (1649 г.),

произошли мятежи во Пскове и Новгороде (1650 г.), “медный” бунт в Москве (1662 г.), и, наконец, крестьянская война под руководством Степана Разина (1670-1671 гг.) на Дону и в Поволжье. И это не считая локальных крестьянских и городских бунтов, сотен выступлений под знаменем борьбы с “никонианством”, отразивших и кризис русской православной церкви. По меткому выражению историка, в этих мятежах вскрылось полное отсутствие не то что благоговения, но и простой вежливости и не только к правительству, но и к самому носителю верховной власти³. Что же касается высшего боярства, духовенства, правительства России того периода, то “простой народ относился к этим временщикам с самой задушевной ненавистью”⁴.

Произошедший в Великую смуту перелом в народном сознании породил и новое отношение к власти. Из “данной богом” она стала очевидным ярмом.

Одним из следствий критического отношения народа к власти и церкви стало рождение русской сатирической литературы. Непосредственно отражая настроение масс, росло распространение анекдотов, лубочных листков. Сатирические произведения разоблачали, высмеивали существующие общественные порядки. Достаточно назвать наиболее известные: “Сказания о куре и лисице”, “Служба кабаку”, “Калязинская челобитная”, “Повесть о Карпе Сутулове”, “Повесть о бражнике”, “Повесть о Шемякином суде”, “Повесть о Ерше Ершовиче”, “Повесть о Фоме и Ереме” и т.д.

Тогда же появился “Лечебник... как лечить иноземцев в их земель людей”, где высмеивались шарлатаны-врачи с их лекарствами, состоящими из “тележного скрипа” и “свиного визга”. В устной и письменной сатирической литературе появляется новый тип героя — авантюрист и пройдоха Фрол Скобеев. Это герой своего мятежного XVII века, анархист, рубаха-парень, обманывающий боярина. Фрол женится на боярской дочери Аннушке, такой же предприимчивой плутовке, как и он сам. В этой паре без труда узнаются типажи героев народной кукольной комедии, дошедшей до нас благодаря записям, сделанным во второй половине XIX в.

По существу, появившийся поток сатирических песен, анекдотов, прибауток, лубочных картин, сказок, повестей был проявлением социального недовольства народа существующим положением дел в государстве, Поэтому было бы ошибочным рассматривать их только как явление культуры.

В начале XVII века в России уже существовали представления народного театра кукол, пользовавшиеся успехом у низового зрителя и вызывавшие неприятие властей. Судя по тому, что спектакли эти показывались в программе скоморошских игр, они были непродолжительны и состояли из одной или нескольких сцен. По типу и характеру описанное Олеарием кукольное представление было прообразом народной кукольной комедии о Петрушке XIX в. Герой этой комедии в XVII веке мог носить любое другое имя, а сюжетная цепь могла быть содержательно и композиционно другой.

На рисунке Олеария изображена, по всей видимости, сцена продажи лошади. Известно, что сцена эта логически вытекает из двух предыдущих: входа главного героя, его самохарактеристики, сватовства и женитьбы (сцена женитьбы Петрушки наиболее скаброзна, показывалась за отдельную плату и могла быть той самой сценой, которая так возмутила немецкого путешественника).

Кукольники 30-х годов XVII в. подобно своим собратьям XIX века, видимо, придерживались принципов импровизированной игры. Они могли “тотчас же” представить с помощью кукол свои “шалости”. В основе импровизации лежал некий элементарный сюжет. Под влиянием дальнейших социально-исторических и культурных перемен в России, этот сюжет видоизменялся, совершенствовался. сюжетная цепочка комедии варьировалась. Изменялся и главный герой спектакля.

В.Н.Всеволодский-Гернгросс в работе “Русская народная драма” отмечал, что старинный русский кукольный герой и внешне, и по характеру несколько отличался от того Петрушки, какого мы знаем по спектаклям XIX века. Он не был горбат, носил шапку иного покроя, амплитуда колебаний его

характера определялась с одной стороны характером пассивного молодого человека из “Повести о Горе-злосчастии”, а с другой — предприимчивым Фролом Скобеевым.¹¹

Изменение характера героя народной кукольной комедии естественно и потому, что оно отражало процесс смены типов народного сознания. Менялись условия жизни, а следовательно, и нравственные идеалы.

Уместно подчеркнуть, что народная кукольная комедия на протяжении трех веков оставалась, видимо, тем сатирическим спектаклем, в котором проявлялся социальный протест народа против всех видов угнетения. Не случайно же впервые этот театр упоминается именно в начале XVII века. “Смута воочию показала, — пишет А.М.Панченко, — что “тишина и покой” канули в вечность. Русь переживала тяжелейший кризис — династический, государственный, социальный. Рушились средневековые авторитеты, и прежде всего авторитет власти. Процессы по “слову и делу” содержат на этот счет весьма красноречивые свидетельства. О царе говорят такие вещи, что сыщики их “в отписку писать не смеют”, — это речи “матерны и с государственным именем”.¹¹ Но “бунташный век” не укладывался лишь в рамки XVII столетия. На три столетия — от смуты первого Лжедмитрия до крестьянских восстаний XIX века — простирает он свои границы. И в этих границах, на этом пространстве, в этом времени, среди этого народа живет, совершенствуется русская сатирическая кукольная комедия. Разумеется, она груба и скаброзна, слова ее зачастую “матерны”, но в ней живет оптимизм народа, который, несмотря на эксплуатацию, рабский труд, бесправие, осознал свое бессмертие и конечную победу в борьбе с силами зла.

Факт существования народной кукольной комедии после встречи с нею Адама Олеария становится очевидным, благодаря многочисленным запретам на народные увеселения, существовавшим не только в то время, когда, по свидетельству путешественника, скоморохи разыгрывали кукольный спектакль, но и много позже. Известно, что в 1628 году вышел запрет патриарха Филарета, а в 1636 году (т.е. в тот период, когда А.Олеарий

зафиксировал распространение кукольной комедии и скоморошества) он еще раз подтвердил свое запрещение. А в 1648 году появляется народная запретительная грамота. В 1649 году, несмотря на предыдущие акты, “Память” констатирует умножение “бесовских игр”. В 1654 г. митрополит Иона вновь требует запрещения скоморошества.

Перечень запретов можно было бы и продолжить, но вывод из них и так очевиден: каждый следующий указ о запрещении “бесовских игр”, “хождение с кобылками” самим своим существованием констатирует беспомощность предыдущих. Само наличие запретов на “позорищные игры” подтверждает факт их жизнедеятельности. Здесь же необходимо отметить и еще одну немаловажную особенность: царь Алексей Михайлович, годы правления которого ознаменованы особым обилием запретительных эдиктов, пытаясь официально пресечь скоморошество, выписал из-за границы в Москву “мастеров комедии строить”. Здесь, видимо, нет противоречия, так как государство в данном случае пыталось противопоставить скоморошеству, народному сатирическому театру — театр официальный, профессиональный, служащий интересам государственной власти и правящей церкви.

Официальные запрещения имеют силу лишь на явления, подвластные запрету. Бесцензурный же театр кукол потому и оставался таким, что был преследуем официальными властями и только эта форма позволяла ему существовать вопреки запретам.

Разумеется, положение скоморохов в России XVII века было нелегким. “Придоша в село мое плясовые медведи с бубнами и домрами и я грешник, по Христе ревнуя изгнал их, и хари и бубны ломал на поле един у многих и медведей двух великих отнял, — одного вшубе, и паки ожил и другога отпустил в поле”.¹² Сцена эта, видимо, типична для века. Типична, но не ортодоксальна. Вспомним, чем закончилась она для неистового Аввакума? Порицанием от боярина В.Шереметьева, заступившегося за скоморохов. Таким образом, и кукольная комедия в XVII веке имела возможность развиваться, несмотря на запрещения. Да и сами эти запрещения были далеко

не категоричны. В них есть множество вполне логичных послаблений: скоморохам запрещалось, например, идти перед свадебной процессией в церковь, но запрета на участие в самом свадебном пире не существовало. Кроме того, скоморохи имели свою “честь”, пользовались многими гражданскими правами.

“С определенной долей условности, — пишет А.Белкин, — год русского человека можно разделить на две почти равные части. Одну из них занимали праздники, другую посты”¹³. Запреты, как правило, ограничивали деятельность скоморохов в дни постов и регламентировали их выступления в религиозной части праздников. Эти 140 праздничных дней — более трети года, в светской, бытовой своей части были практически неподцензурны, имели карнавальную природу и основывались на народной смеховой культуре, которая не подвержена упразднению свыше.

Таким образом, та народная кукольная комедия, которая была отмечена Олеарием в 30-х годах XVII века, продолжала естественно формироваться и совершенствоваться и в течение последующих двух веков. Кроме того, в XVII веке она, возможно, послужила одним из поводов к появлению профессионального театра кукол в России. Исследователи театра и устного народного творчества уже обращали внимание на этот факт. Так А.Белкин в своем исследовании “Русские скоморохи” отмечает, что “...и медвежья потеха и особенно “Петрушка” вполне могут быть отнесены к разряду спектаклей”. Кроме того, ученый здесь делает вывод о том, что “самим фактом своего существования медвежья потеха и “Петрушка содействовали появлению театра живого актера хотя бы тем, что готовили зрителя к его восприятию”¹⁴. С мнением А.Белкина перекликаются и выводы И.Еремина, сделанные на основе текстов комедии, о том, что театр кукол Петрушки — старейший театр в России, возникший еще в те времена, когда профессионального театра у нас не существовало и о театральном искусстве русские люди имели только смутное представление по слухам, рассказами бывалых людей да небольшому количеству описаний западноевропейских

театральных постановок. Подчеркивая значение данного периода для русской театральной культуры, Е.Г.Холодов также делает вывод о том, что создание публики, понимающей искусство театра и способной им наслаждаться, было главенствующим содержанием всего подготовительного периода истории русского театра.¹⁵

Здесь еще раз обратим внимание на то обстоятельство, что театральные начинания царя Алексея Михайловича, возможно, объяснимы и вполне логичным стремлением противопоставить народному театру, “мятежному действу” — театр официальный, контролируемый и управляемый, утверждающий, а не отрицающий идеи государства и церкви.

Таким образом, русская кукольная комедия в XVII веке не только явилась первым русским театральным спектаклем, не только подготовила зрительскую аудиторию к восприятию театрального искусства, но возможно, стала одной из причин появления в России профессионального театра кукол.

Сюжетная цепь кукольной комедии формировалась, видимо, под влиянием популярных народных игр: “хождение с кобылкой”, “сватовство”, “шутовское лечение”, “пародийные похороны” и т.д. Пародийная, внецерковная природа этих сцен очевидна. Здесь превалирует не магическая функция, а функция народной игры. Увязывая в единое понятие русского Средневековья церковную и народную культуру, крупнейшие советские фольклористы Д.С.Лихачев, Н.В.Понырко находят в ней обратные аналогии — смеховой мир, как “теневого” антимир культуры официальной.¹⁶ Эта диалектическая связь двух взаимоотрицающих культур распространяется и на театральное искусство. Народная кукольная комедия связана с официальной культурой ее неприятием, высмеиванием, пародированием.

Под влиянием народных игр, возможно, сформировалось ядро сюжета кукольной комедии: молодой парень решает жениться, обзавестись хозяйством, а потому первым делом покупает у цыгана лошадь. Упав с лошади, он обращается к лекарю-шарлатану, не стерпев обмана, убивает его

дубинкой и хоронит. Как видим, в данном первосюжете находят отражение наиболее популярные народные игры, в основе которых лежит пародия: на сватовство, свадьбу, торг, лечение, похороны. Подобные игры мы найдем в культурах всех западно-европейских народов. Их сходством, кстати, можно объяснить и сходство сюжетов героев народных кукольных комедий.

В ядре сюжета кукольной комедии типа “Петрушка” мы только найдем остропародийный образ. Обратим внимание на то обстоятельство, что сюжет “Петрушки” парадоксальным образом противоречит истинному содержанию этой комедии.

Ее сюжет — история молодого человека, совершившего ряд преступлений и попавшего за это в ад. При устном пересказе “Петрушка” неожиданно приобретает черты религиозной, морализаторской притчи. Таким образом бунтарская, безбожная, бесцензурная сатирическая кукольная комедия сюжетно — история наказанного грешника. Отрицающая все принятые моральные нормы, социальные устройства, государственные и церковные законы, она сюжетно лежит в рамках благонамеренной официальной культуры. Парадокс в данном случае проявляется в том, что “внутри” комедия оказывается неизмеримо значительнее, чем “снаружи”. В сладкой религиозно-нравственной оболочке содержится антицерковная, антигосударственная пилюля. Содержание комедии пародирует ее собственный сюжет.

Возможно, такой вид комедия приобрела под давлением многочисленных запретов. Оставаясь неизменной своему бунтарскому содержанию, она приняла внешне благопристойную сюжетную форму религиозной притчи.

В.Н.Всеволодский-Гернгросс, говоря о специфике социального пафоса комедии, утверждал, что она воплотила в себе те общественные настроения, которые характеризовали происходивший в XVII веке перелом в жизни русского народа. “Петрушка, — писал ученый, — отважный ниспровергатель старой русской государственности, бунтарь и смельчак. Его бунт не имеет

определенной целеустремленности, это бунт анархический. Вырвавшись из деревенской патриархальной обстановки и попав в город на отхожий промысел, он буквально “ошалел” от обилия новых впечатлений, “силушка его по жилушкам переливалась”, и он не знал, к чему применить свои силы. Начинается вереница приключений. Чем кончились бы они — неизвестно, если бы в комедию не была привнесена под давлением религиозной морали жестокая кара: черт уносит Петрушку в ад... гибель Петрушки формальна, она проходит мимо зрителя, восторженно принимающего его дебоши.¹⁷

Отмечая остросоциальную сущность народной кукольной комедии, необходимо подчеркнуть, что социальность эта особого рода, она принадлежала эпохе слепых яростных бунтов “за хорошего царя”, Жестоких крестьянских и городских восстаний, подавлявшихся с еще большей яростью и жестокостью. Точно так же, как дубинка крестьянских мятежей XVII - XVIII вв. далеко не всегда опускалась лишь на виноватого, палка Петрушки крушила на своем пути все и всех. Герой кукольной комедии — темный крестьянский парень с веселой отчаянной радостью анархиста обрушивался на окружавший его рутинный мир. Обостренно-классовый характер комедии, сформировавшейся в гуще народных мятежей и праздников, служил залогом ее долгой жизни на протяжении трех веков. Лишь когда в конце XIX - начале XX вв. ее антифеодальное содержание было исчерпано, отжившей стала и сама комедия.

Анализируя путь комедии о Петрушке, заметим, что под ней мы подразумеваем не размноженный на копии с незначительными вариациями спектакль, проживший несколько веков, а вид народного сатирического театра с постоянным героем и изменяющимся во времени и пространстве сюжетом. Причем характер, речь, внешность героя, сценография спектаклей также варьировалась и видоизменялась как видоизменялись в потоке времени умонастроения, условия жизни, социальные задачи самого народа.

Комедия о Петрушке часто рассматривается как вид заимствованной, кукольной игры, привнесенной из культур стран Западной Европы или

Востока. Причем время заимствования относят то концу XVI - началу XVII вв. (как полагал В.Н.Перетц), то к началу XIX в. (по предположению А.Ф.Некрыловой). Отсюда, на первый взгляд логически обоснованные, попытки поисков некоего “первопетрушки” — прототипа героя и сюжета.

Однако, представляется, что поиски такого “первосюжета” первопетрушки” бесперспективны. И не только потому, что повторяют методологические издержки “теории заимствования” (и шире сравнительного метода в театроведении и фольклористике), но и потому, что во всех народных культурах, на всех континентах они дадут парадоксально положительные результаты. Археологические раскопки, текстологические исследования, мифы, свидетельства этнографов уже сегодня позволяют одновременно считать истоком этой комедии и культуру Древнего Рима, и культуру стран Востока. Аналогичная кукла найдена археологами даже на острове Пасхи.

Поиск “первопетрушки”, вероятно, нет смысла вести, потому что это явление принадлежит общечеловеческой культуре. Но народная кукольная комедия одновременно остается и сугубо национальным достижением. Тождество таких комедий во многих странах мира разумнее объяснить сходством диалектически развивающихся в русле единого исторического процесса народных культур, имеющих в основе своей тождественные народные календарные игры и социально-исторические условия.

Запечатленный на рисунке А.Олеария кукольный спектакль, видимо, был одной из начальных фаз развития театра Петрушки. Судя по гравюре, это еще синтетическое скоморошье действо, находящееся на стадии расчленения по видам искусства. По свидетельству путешественника, кукольный комедиант всегда находился при вожаке медведя, демонстрировавшем “медвежью потеху”. Содержание комедии было непристойного характера. Здесь необходимо обратить внимание на утверждения свидетеля, что кукольник, как правило, исполнял и роль козы, паяца, шута. Вполне естественно, что эти роли проецировались и на

кукольный персонаж. Кукольная комедия в комплексе скоморошьевого представления, увиденного Олеарием в XVII веке, проходила последним, “ударным” номером, что свидетельствует о ее успехе у зрителей, которых не смущало скромное содержание комедии. В XVII в. комедии аккомпанировал гусяр или гудочник. Он же был своеобразным связующим звеном между куклой и зрителями: зазывал, собирал плату, вел диалог с героем, выступал в роли раешника. Аккомпанемент кукольной комедии со временем изменялся. В первой половине XVIII в. “Петрушка“ исполнял свои песни и пляски под звуки гудка, скрипки. Позднее, когда во второй половине XVIII века в России появилась шарманка, этот механический духовой инструмент, не требовавший от исполнителя музыкальных способностей, вытеснил народные инструменты. Появление шарманки в системе народного кукольного спектакля свидетельствовало, видимо, о начале угасания этого вида театра, переходе его в систему коммерческого балаганного представления.

В исследуемый период претерпела частичные изменения и техника показа спектаклей кукольной комедии. В начале XVII века ширмой служила остроумная конструкция, которая выглядела так: “... впереди мужик в женской юбке с обручем на подоле, он поднял ее кверху и, закрывшись таким образом, может спокойно двигать руками, поднимать кукол вверх и представлять целые комедии...”¹⁸. Эта чрезвычайно подвижная ширма позволяла кукольнику мгновенно начинать спектакль и также молниеносно его заканчивать, если того требовали обстоятельства.

Такая конструкция ширмы была удобна актеру и позволяла, в случае необходимости быстро исчезнуть в рыночной толпе при появлении блюстителей порядка.

Известно, что в XIX веке устройство ширмы было уже иным. “На двух палках развешивалась простыня из крашенины, и из-за этой простыни кукольник показывал свой спектакль”. Были и более сложные конструкции, когда кукольник показывал спектакль из-за ширмы, образующей

четырёхгранный столб. Внутри ширмы помещался ящик с куклами¹⁹. Для установки таких ширм нужно, конечно, больше время, а следовательно и более терпимое отношение властей к факту показа спектакля. Однако, учитывая, что в XVII в. кукольная комедия существовала на положении гонимого народного театра, реально предположить, что когда-то ширма-юбка была для исполнителей более практична, чем конструкция ширм конца XVIII — XIX вв. Она же, возможно, избавляла кукольника от уплаты налога — неизбежной “каждой пятой деньги” в пользу казны.

Исходя из описания Олеария, можно предположить, что во время спектакля куклы, не участвовавшие в данной сцене, скорее всего подвешивались на груди у артиста. Когда же кукольник опускал поднятую над головой юбку и превращался в паяца, шута-скомороха, висящие на его одежде куклы служили дополнительными шутовскими украшениями и атрибутами.

В текстах Маскарада “Торжествующая Минерва” Ф.Волкова до сего времени было не совсем ясно следующее место: “Момус или пересмешник. На нем куклы и колокольчики”. Учитывая же, что эта часть маскарада представляла собой “театры с кукольщиками”, естественна аналогия с народным кукольником, опустившим ширму-юбку и представшим перед зрителями богом дурачества, увешанным куклами.

Возможно, что новая конструкция ширмы появилась у российских кукольников вместе с появлением шарманки.

Спектакль “Петрушки” давался двумя актерами — кукольником и музыкантом-раешником. Этот принцип, видимо, оставался неизменным на протяжении всего периода жизнедеятельности комедии. До начала XIX века возможно оставалась неизменной и традиция исполнения этой комедии с помощью “перчаточных” кукол.

Спектакли с использованием этих кукол требуют от исполнителей минимум мастерства. Сценография такого театра значительно проще, условнее сценографий профессионального театра марионеток. В этом легко

убедиться, сравнивая рисунок Олеария с гравюрами, изображавшими марионеточные спектакли Западной Европы того времени.

Театр Петрушки не знал декораций. Не знал он и многочисленной бутафории, присущей представлениям профессиональных кукольников. Единственной бутафорской деталью комедии была дубинка, ставившая точки в финалах комических сцен, опускаясь а головы петрушкиных недругов. Походу действия эта же дубинка обыгрывалась главным героем и как скрипка, и как метла, и как ружье.

Время меняло не только конструкцию ширмы, аккомпанирующие музыкальные инструменты, но и сюжет спектаклей, характер, внешность, даже имя главного героя.

В XVII веке герой комедии, видимо, еще не звался Петрушкой и выглядел несколько иначе, чем его потомок XIX века. Вероятнее всего он носил в то время имя “Ивашка”, В.Н.Всеволодский-Гернгросс в работе “Русская устная народная драма” справедливо заметил, что смена имен героя кукольной комедии “определяется, по-видимому, сменой среды и времени бытования комедии. Сельской крестьянской и городской посадской”²⁰. Поддерживая предложение В.Н.Перетца о том, что в XVI — XVII вв. этот герой звался Иваном, подобно своему “близкому родственнику” Иванушке-дурачку, ученый обоснованно предполагает, что новое прозвище герой комедии получил по имени известного в России шута царицы Анны Иоановны, Пьетро Мирро (он же Педрилло, он же Петруха-Фарнос, или просто Петруха). Подтверждением тому служат многие лубочные изображения и тексты XVIII века, тождественные текстам и сюжетам комедии о Петрушке.

Гипотеза эта наиболее вероятна, но не единственна. Свое имя герой комедии (по созвучию) мог перенять от имени одного из предшественников — древнеиндусского шута Видушака, имевшего горб, “смешную голову”, вызывавшего своим поведением веселье зрителей²¹. И Видушака и Петрушка — оба спорщики, оба глупы какой-то особой, напускной карнавальной

глупостью. Язык обоих героев — язык толпы, орудия их расправы — дубинка и смех.

В равной степени возможны и другие версии. В подорожных актерам-кукольникам начала XVIII в. мы встречаем имя Петрушки Иванова, а в первой половине того же века в Москве давал спектакли кукольник Петр Якубовской. Вполне вероятно, что свое имя кукольный герой мог заимствовать у одного из кукольников, представления которого были наиболее популярны.

Следующее предположение, хотя и может показаться маловероятным, но также, видимо, имеет право на существование. Шуты и народные комические герои нередко получали прозвища по названиям различных кушаний и приправ. Ганствурст — Иван Колбаса (в России это имя переводилось как “заячье сало”), Жан Фарина — Иван Мучник, французская разновидность Полишинеля, Пиккельгеринг — Маринованная селедка, Джек Снак — легкая закуска. Почему бы Петрушке не получить свое имя аналогичным образом? Появилась же у него впоследствии (вероятно в первой трети XVIII века) фамилия Самоваров в память о прижившейся в России технической новинке, введенной Петром I.

Кроме того есть все основания предположить, что этот герой — горластый забияка в красном колпаке, с петушиным профилем, нередко изображавшийся верхом на петухе, сам — вылитый петух, мог позаимствовать у него вместе с характером и имя. Тем более, что в России всякий петух — “Петя”.

Так или иначе, но не следует забывать, что Петрушка приобрел свое имя в “Петров век”, когда не ведавший сантиментов преобразователь России, по меткому выражению В.Н.Всеволодского-Гернгросса “не пером, а дубинкой подписывал свои рескрипты”²², а в часы отдыха под именем Петрушки Михайлова пьянствовал и дурачился на “всешутейших соборах”.

--ooOoo--

Часть вторая

Народная кукольная комедия XVIII в.

Петров XVII век — время метаморфоз, приключений, великих созидательных преобразований и невиданных крестьянских войн, век авантюристов, стекавших со всего света в разбуженную, неустроенную, богатую и нищую страну, придавал комедии о Петрушке вид авантюрно-приключенческой комедии. Деревенский парень с несдержанным характером превратился в дебошира и авантюриста, пренебрегавшего существующими социальными порядками, готового, не раздумывая, сразиться со всеми, кто встанет на его пути.

В это столетие кукольная комедия приобрела жанровую устойчивость, окончательно определившись как авантюрно-приключенческая. Ее сюжетная цепочка могла быть сколь угодно велика. Сами же авантюры нанизывались друг на друга во вневременной и, в сущности, бесконечный ряд, который не имел в себе никаких существенных ограничений.

В XVIII веке комедия приобрела множество новых сцен, некоторые из которых (Встречи Петрушки с квартальным, немцем, евреем, турком, отцом солдата и др.) сохранились и в XIX веке.

В отличие от спектаклей профессионального театра кукол, появившегося в России в конце XVII века и совершенствовавшегося в основном за счет разнообразных сценических трюков, народный театр развивался не столько внешне, сколько внутренне — по линии социально острой темы. Форма оставалась для него вопросом второстепенным, т.к. зрительский успех комедии зависел от злободневности (и скоромности) содержания. Его популярность была прямо пропорциональна сатирической мятежной силе, степени заразительности анархического бунта. Художественная же сторона оставалась делом второстепенным. Потому-то, вероятно, куклы народного театра были проще, условнее, чем куклы театра профессионального. В этом мы без труда убедимся при обращении к

спектаклям последнего. Сатирическая народная игра требовала иных, социально-активных, внецензурных выразительных средств. Пародийная острохарактерная внешность, солено-острая реприза, подобная удару, и палочный удар, стоящий крепкого словца, — вот, наверное, те компоненты, которые решали успех спектакля у “подлого” люда. А уж острого словца Петрушка не жалел ни для квартального, ни для собственной невесты “из двенадцатой роты”.

Поведение героя комедии обуславливается не только выдумкой кукольника, сюжетными ходами, но и проекцией на кукольную сцену идеалов, интересов публики, воплощением стихийного народного стремления к справедливости, удовлетворению естественных для человека желаний. Поэтому народная кукольная комедия в XVIII веке была не менее популярна среди зрителей, чем в XVII или XIX вв.

Об этой популярности с плохо раскрытым раздражением повествует автор первой статьи “О позорищных играх или комедиях и трагедиях”, напечатанной в Примечаниях к Санкт-Петербургским ведомостям в 1733 году. Рассмотрев особенности и задачи официальных кукольных зрелищ, автор пишет: “... Еще худшие комедианты то там, то инде скитаются, а особенно часто волочатся, где подлой народ их непорядочными представлениями забавляется”¹.

Разумеется автор статьи не снизошел до более подробного изложения содержания этих “непорядочных представлений подлого народа”, Однако и этого свидетельства достаточно, чтобы констатировать успех низовой народной кукольной комедии у зрителей XVIII века. Подробнее данный вопрос позволяют раскрыть недавно найденные документы о династии московских кукольников Якубовских. По своему социальному положению Якубовские были теми самыми “худшими комедиантами”, которые давали представления для простого народа.

Они жили своим домом в Москве на Поварской. Членами этой семьи были: “каметчик” (т.е. комедиант — Б.Г.) Осип Якубовской, его жена

Матрена Климентьева (1682 г. рождения), их сыновья Петр (1712 г. рождения) и Илья (1725 г. рождения).

В конце 20-х, начале 30-х годов Осип Якубовской умер, успев обучить своей профессии обоим сыновей.

Первые документальные упоминания об этих кукольниках относятся к 1737 году. В сохранившейся Ведомости из Исповедных росписей есть следующая запись: Каметчик Петр Осипов 25 лет.

Мать ево вдова Матрена

Климентьевна 55 лет.

Брат его Илья Осипов 12 лет.

Жена ево Петрова Ирина

Васильева 17 лет.

Работница девка Катерина

Гаврилова 60 лет.

Аналогичная запись сделана и в 1741, 1744 гг., но из списка исчезает “работница”.

В 30 годах главой семьи становится Петр Якубовской. Свои кукольные комедии он дает на Поварской для зрителей среднего и низшего сословия. О многих обстоятельствах, фактах деятельности кукольника повествуют архивные документы.

Вот один из них: “По делу лейбгвардии семеновского полку салдата Александра Каменева о польской шубе бархатной но лисьем чернобуром меху жены его Марьи Семеновой...”⁴ С этой шубой была “...поймана камедианта Петра Якубовского мать Матрена Климонтова”. Сысканный полицией Петр Якубовской на допросе показал, что “...марта в первых чисел приехал к нему порутчик Александр Воейков для отдачи в обучение человека своего на скрипиче и в те поры приехала означенная Каменева жена с сенацким подъячим Иваном Копийным и быв у него не имея никакие ссоры з двора поехали как Воейков так и она Каменева жена а по отбытии их остался показанной Копийной с человеком Каменевой и ево Якубовского

били и не стерпя тех побои он Якубовской кричал караул чего ради он и взят в съезжий двор а каким образом вышеписанная шуба найдена матерью ево и где того не знает...”

Таким образом становится известно, что Якубовской обучал игре на “скрыпице” и, по всей видимости под аккомпанемент этого инструмента проходили его кукольные комедии. О том, что они были именно “кукольные”, а также о составе зрителей повествуют следующие документы.

“1745 году Апреля 4 дня

По репорту от 5 команды, при котором присланы комедианта Осипа Якубовского (отца Петра Якубовского — Б.Г.) жена ево вдова Матрена Климантова и при ней шуба бархатная фиолетовая на лисьем чернобуром меху опушена белым горностаем а сказкой Семеновского полку солдат Александр Каменев показал прошедшего марта в первых чисел жена ево Марья Семенова дочь по зову комедианта приехала на камедию где прилучился напольных полков порутчик Александр Воейков и без всякого резону взял жену ево за руку и она вырвавшись ис того дому ушла, а в те поры схвачена с нее показанная шуба, а кто снял за торопостью не усмотрела, а потом с той шубою поймал человек ево реченную Матрену и допросом она вдова показала жительство она имеет в Моисеевских богадельнях и по тех богаделен ходила она на Поварскую улицу в дом сына своего Петра Якубовского и как пришла на двор и на том дворе усмотрела у погреба за кадкою означенную шубу и взяла тою шубу з двора снесла...”⁵

Здесь содержится дополнительный фактический материал о том, что Осип Якубовской так же как и его сыновья был комедиантом. Возможно, эта профессия была потомственной, и Осип получил ее от отца так же, как Петр и Илья. На “комедии” зрителей приглашал сам кукольник и, возможно, члены его семьи. Случаи воровства, драк были, по всей видимости частыми “на дворе” Якубовских. Об этом свидетельствует документ, датированный годом позже: “февраля 3 дня 1746 году”.

По репорту от 3 команды, при которой прислана салдацкая жена Анна Иванова в крике караул в том де доме комедианта Петра Якубовского жилец де, а как зовут не знает бил ее смертно да и в того ж Якубовского дому взяты дому стольника Ильи Иванова сына Неронова служителя ево Иванова жена Афимья Семенова салдацкая жена Марфа Иванова дому вдовы Марфы Степановой дочери Зиновьевой служительница девка Алена Михайлова салдацкая дочь девка Марья Александрова драгунская жена Прасковья Васильева а в полиции оные женки и девки показали что де они в доме того Якубовского были для смотрения кукольной игры из которых женка Анна Иванова показала, что жительство она имеет церкви Николая Чудотворца что на курьей ножке у дьячка Степана Федорова с неделю без найма и без записки где надлежит: а показанной дьячок Федоров показал что де та женка ночевала у него только одну ночь без объявления где надлежит, а Афимья Семенова показала что де ночевала две ночи в доме комедианта Петра Якубовского без найма и без записки где надлежит”⁶.

Как видим, крики “Караул!” из дома Якубовского раздавались нередко. Дом этот мог служить и ночлежкой, и воровским притоном, и домом свиданий. Впрочем, в основном, сюда, видимо, приходили действительно ради “кукольной игры”. Сама “игра” проходила, возможно, силами двух братьев Якубовских, один из которых играл на “скрипице”, а другой — водил кукол. На “комедию” допускались и мужчины, и женщины.

Рассмотренные документы, к сожалению, не дают информации о содержании кукольных комедий, но, учитывая состав аудитории, не без основания можно предположить, что в спектаклях было достаточно и острых, соленых шуток на злобу дня, и скоромных сцен.

Спектакли Петра Якубовского проходили без афиш, без специальных разрешений, и если бы не “репорты” о случаях воровства, избиений, жительства без “записки”, деятельность этого кукольника канула бы в Лету точно также, как деятельность многих безвестных русских “каметчиков” XVII — XVIII вв.

Гораздо удачнее в этом смысле была организована деятельность другого брата — Ильи Якубовского. Пройдя хорошую школу обучения у отца, а позже у старшего брата, Илья Якубовской налаживает свою работу более официально и спектакли дает для более состоятельной публики. Для этого ему нужно было получить покровительство кого-либо из власти имущих и, пользуясь им, занять помещение в более или менее респектабельном районе Москвы.

Так или иначе, но в 1751 году кукольник Илья Якубовской по документам значится уже “служителем” княгини А.Л.Трубецкой и под покровительством этой знатной фамилии подает прошение: “1751 году генваря 10 дня Слушали

По челобитью дому княгини Анны Львой Трубецкой служителя ее Ильи Якубовского коим просил о допущении для игrania кукольной комедии в доме полковника Григория Богданова сына Засекина на один месяц ПРИКАЗАЛИ к игранию показанной комедии допустить а для прекращения ссор и драк у оной комедии от команды поставить пекет и о том в тою команду послать приказ и ежели кто в ссорах и драках явятца таковых забирая присылать в полицию.

Секретарь Захар Фокин

Василий Неелов

Максим Данилов”⁷

Как видно из документа, Илья Якубовской арендует помещение в доме Засекина на любимый москвичами период праздников перед великим постом.

Полицейская команда во время проведения спектаклей выполняла не только функцию охраны порядка, но и своеобразной цензурой над самой “кукольной игрой”. Документы прямо указывают на то, что “...подчиненным оной команды приказать смотреть чтоб шуму и драк и противных указам игор не происходило...”⁸

в своих комедиях Якубовской-младший, вероятно, уже не мог себе позволить те шутки, сцены, какие игрались у его брата, не обремененного полицейским надзором.

Из документа в документ о представлениях Ильи Якубовского проходят полицейские распоряжения о том, что “...к объявленному игранию кукольной комедии позволить с таким обязательством что он Якубовской ту игру производил порядочным образом и шуму и драк и протчих непристойностей при той игре происходило в том его обязать подпискою и о том в команду к афицерам послать приказ”.⁹

Причем в данном случае речь идет именно о содержании кукольного спектакля, играя который Якубовской обязуется “игру производить порядочным образом”, исключая сцены драк “и протчих непристойностей”.

Еще точнее, определеннее об этом говорится в документе, который предписывает кукольнику “...чтоб в той комедии непристойных игор и противных указам поступков не производить в том оногo Якубовского обязать подпискою...”¹⁰

Эта формулировка из года в год не только повторяется, но подчеркивается, конкретизируется, недвусмысленно указывая на природу тех комедий, которые игрались Якубовским.

В одном из последних документов об Илье Якубовском роль полиции, как цензора кукольных спектаклей особо очевидна. Здесь предписывается “...в команду к офицерам послать приказ по которому велеть смотреть чтоб в той комедии богомерзких и протчих непристойных игр не производили ...”¹¹

Со времен Олеария до настоящего времени в России известна лишь одна кукольная комедия, включавшая в себя такие сатирические сцены, которые расценивались властью имущими как “богомерзкие”, “непристойные” — это народная кукольная комедия с постоянным героем типа “Петрушка”.

Все другие кукольные спектакли, даваемые в то время профессиональными актерами, как мы убедимся ниже обходились без явной полицейской опеки.

Таким образом, есть все основания предполагать, что репертуар “кукольной игры” династии Якубовских составляли спектакли “петрушечного” типа. И как только народный кукольник решался выступить официально, его комедии моментально попадали под жесткий полицейский надзор.

Как уже отмечалось, в 1751 году Илья Якубовской внял помещение для показа спектаклей в доме полковника Григория Засекина.

Примечательно, что под полицейским разрешением в числе других стояла подпись некоего Василия Неелова, в доме которого Якубовской будет нанимать помещение с 1753 по 1756 гг.

“1753 году декабря 23 дня Слушали

По доношению дому вдовствующей штатс дамы Анны Львовны Трубецкой служителя Ильи Якубовского который объявил желает де он производить кукольную публичную комедию для которой снял в доме коллежского советника Василия Неелова ворот деревянный покой в год ценою за двадцать рублей...”¹²

Итак, Якубовской-младший для своих публичных спектаклей снимает “деревянный покой” в доме у Петровских ворот, платя за аренду немалую сумму, что говорит об устойчивом финансовом положении кукольника и популярности его спектаклей. Любопытно, что стоимость аренды в будущем 1754 году или Неелову покажется низкой, или Якубовскому чрезвычайной. Во всяком случае 30 декабря 1754 года выходит новое разрешение “играть кукольную комедию у Петровских ворот... в особливом покое”,¹³ но помещение снимается уже не на год, а на три месяца “за десять рублей”.¹⁴

Видимо, данное соглашение утроило и нанимателя и владельца помещения, т.к. кукольник заплатил вдвое меньше и играл в наиболее активный сезон, а Неелов получил за эти три месяца столько же сколько в 1753 году за полгода.

В 1755 году “декабря 20 дня” Якубовской вновь нанимает то же помещение в доме Неелова, но уже сроком на два месяца за 6 рублей.¹⁵

В 1756 году Илья арендует помещение у другого домовладельца "...в доме двора Ея Императорского Величества певчего Кирилл Степанова сына Рубановского отстоящем в 9-ой команде в Плетешках в коем нанял он на три месяца особой покой ценою за восемь рублей..."¹⁶

Кукольник снимает помещение для спектаклей, которые он демонстрирует в один и тот же период, на больших народных праздниках, или как писалось в то время: "для наступающих праздников во увеселение народа".

"Особой покой", который нанял Якубовской у певчего обошелся кукольнику на два рубля дешевле, чем у Неелова. Этим, возможно, объясняется смена места демонстрации спектаклей в зимний сезон 1756 — 1757 гг.

В следующие зимние праздники 1757 — 1758 гг. Илья находит еще более дешевое помещение "для игrania кукольной комедии в первой команде в доме лейб гвардии Измайловского полку капитана Ивана Темяшева".¹⁷ Этот "покой" обошелся ему в 3 рубля за 2 месяца.¹⁸

Неизвестно где снимал помещение Якубовской в последующие два сезона (возможно у того же Ивана Темяшева), но "декабря 20 дня 1760 году" под наступающие зимние праздники "нанял он дом в 9-ой команде в Новой Басманной ревизион коллегии у секретаря Льва Федорова..."¹⁹ Причем на этот раз не на 2-3 месяца, как раньше, а "до великого поста ценою за шесть рублей..."²⁰ Такой срок, конечно, гораздо больше устраивал комедианта, т.к. давал ему возможность "производить кукольную комедию" без лишних издержек вплоть до окончания Масленицы.

Арендуя то или иное помещение, Якубовской каждый раз платит в казну "помянутой наемной цены" пошлину (довольно небольшую — "за три рубля наемной цены пошлин семнадцать копеек три четверти"²¹).

Через несколько лет условия работы комедиантов, подобных Якубовскому резко ужесточается. По указу Екатерины II от 1 сентября 1763 года "со всех увеселительных зборищ за деньги" в пользу казны будет

взиматься четвертая часть от сборов, в уплате которой “камечик” должен будет дать часть от сборов, в уплате которой “камечик” должен будет дать письменное обязательство²².

Состав зрителей спектаклей Якубовского был, по всей видимости весьма разнообразным. Комедии посещались всеми сословиями, независимо от возраста, рода занятий, пола и состояния.

Ценное свидетельство об этом содержится в сатирической сказке поэта И.И.Дмитриева “Причудница”, написанной в 1794 году. Повествуя о тех временах, когда русские бояре “...бросили запоры и замки, не запирали жен в высоки чердаки, но следуя немецкой моде, уж позволяли им в приятной жить свободе”, автор отмечает, что “...светская тогда жена могла без опасения, с домашним другом иль одна, и на качелях быть в день светла воскресенья, и в кукольный театр со скуки завернуть.”²³

Точно так заходили к Осипу, Петру Якубовским подъячие “салдацкие” жены. А наличие специальных полицейских пикетов позволяло и “светским женам” без опасения посещать спектакли у Ильи Якубовского и ему подобных комедиантов.

История семьи Якубовских позволяет в общих чертах проследить тенденцию развития нескольких существовавших в XVIII в. направлений театра типа “Петрушка”. Одна из наиболее существенных — развитие от низового бесцензурного сатирического представления к контролируемому властью публичному спектаклю.

Само же явление — народная кукольная комедия, было достаточно многообразно, захватывало все слои населения, существуя и в бесцензурном народном искусстве, и в официальных увеселительных зрелищах.

“Не сохранилось точных данных о представлениях Петрушки в XVIII веке,— писала В.Д.Кузьмина,— но совершенно бесспорно, что такие спектакли были и явились естественным звеном между той комедией Петрушки, которую видел Олеарий в исполнении скоморохов XVII столетия,

и народной кукольной комедией XIX-XX вв.”²⁴ Документы о Якубовских — прямое подтверждение реального существования этого “звена”.

О сценах “Петрушки” того времени сегодня можно судить по дошедшим до нас лубочным картинкам — своеобразным комиксам XVIII века, разносившим истории о проделках народного героя по всей России. Лубок XVIII века сохранил в общих чертах и внешность героев комедии, и их тексты.

Вот, к примеру, сценка, в которой Фарнос и его жена Пигасья встречаются с целовальником Ермаком: “Брат целовальник,— обращается к Ермаку Фарнос,— не ты ли Ермак, что носишь красный валеный колпак? Отдал бы я тебе поклон с хохлом. Знал ли ты Фарноса, желаешь ли ты посмотреть красного моего носа. Жену мою Пигасью, видал ли ты? Вести такие про нас слышал ли? Мы собою хотя не богаты, да имеем у себя носы горбаты, и хотя кажемся непригожи, да не носим на себе рогожи, а во хмелю бываем весьма угожи. Вчерась мы здесь у тебя пребывали и все гроши свои прогуляли, тогда были пьяны и к расходу денег неупрямы. Ныне с похмелья много мы имели воздыхати, да принуждены к тебе идти винца поискати, и ты нас похмельных не моги оставити, прикажи ендовку и пива поставити, а мы впредь готовы будем хоть деньгами платить или тебя жгутами молотить”.²⁵

Как видим, характер народного комического героя XVIII века был уже сформирован. И в стилистике его речи, и во внешности, и в самохарактеристике, и в агрессивности персонажа, привыкшего все свои проблемы разрешать битьем партнера, отчетливо виден тот Петрушка, о котором писал В.Даль (1801-1872 гг.): “Петрушка — кличка куклы балаганной, русского шута, потешника, остряка, в красном кафтане и красном колпаке...”²⁶

Историки русского театра неоднократно отмечали сходство многих сцен Петрушки не только с лубочными картинками, но и с различными интермедиями, с “Шутовской комедией” XVIII в., а также интермедиями драматического театра конца XVII — начала XVIII вв.

Так “Шутовская комедия” начала XVIII века во многом аналогична “Петрушке”. В ней высмеиваются невежественные врачи-шарлатаны, содержатся резкие нападки на засилье иностранцев. Здесь же многие сцены заканчиваются комическими драками, аналогичными “петрушечным”. Еще очевиднее сюжетное сходство со сценками “Петрушки” в интермедиях.

Вот, к примеру, интермедия “Херликин и Судья”, датируемая началом XVIII в. В ней Херликин подает Судье жалобу.

СУДЬЯ. О чем твое прошение?

ХЕРЛИКИН. Тому явствует мое доношение.

СУДЬЯ. (Отдает секретарю). Секретарь, доношение сие прими.

И, о чем оно явствует, прочти.

В доношении Херликин жалуется на мух и комаров и просит судью о защите. Судья же решает, чтобы Херликин сам бил своих обидчиков. Тогда Херликин начинает бить Судью и Секретаря:

СУДЬЯ. За что ты бьешь меня?

ХЕРЛИКИН. Молчи, я — муху, а не тебя!

Так и сюды уже поспела,

Эдак она где села! (по сем ударит секретаря).

СЕКРЕТАРЬ. Изрядно присудил.

ХЕРЛИКИН. Уже много я убил.

Вот там, вот сям,

Вот где, и везде,

Аха, ха, охо, хо! (И тако с тем судьей прогоняет).

Подобное сходство интермедий со сценами народной кукольной комедии наводит на следующие размышления:

А не являются ли кукольные сценки в отдельных случаях первоисточниками этих интермедий?

Исходя из выводов исследователей драматического театра, кукольные спектакли того периода — это аннотированные, усеченные спектакли театра драматического. Но предположим, что процесс происходил несколько иначе.

Драматические спектакли — это расширенные и дополненные спектакли театра кукол. Думается обе эти гипотезы имеют одинаковое право на жизнь.

Народная кукольная комедия — явление мигрирующее. В XVII-XVIII вв. она распространилась на территории России от Москвы до низовий Волги и не позднее середины XVIII века достигла Украины, где частично ассимилировалась с вертепом.

Однако здесь мы уже подходим ко второму периоду развития народного театра кукол в России, к иному его виду — вертепу.