

## ТЕАТР «ПЕТРУШКИ»

Разговор о русском народном кукольном театре по справедливости следует начать с «Петрушки». В России прошлого века комедия о Петрушке не знала себе равных среди других типов кукольного театра по степени популярности у простого населения, по широте распространения (от Петербурга до Сахалина и от Архангельска до северного Кавказа), по злободневности, остроте и убийственной силе смеха. Петрушка осознавался главным и едва ли не единственным героем русского кукольного театра, так что часто петрушечником называли любого кукольника, а слова «петрушки» и «куклы» употреблялись как синонимы.

Высокий дребезжащий голос этого героя раздавался на всех ярмарках, на традиционных народных гуляниях, на храмовых призраках. В Петербурге, например, на Адмиралтейской площади в дни масленичных и писхальских гуляний выступало одновременно несколько петрушечников, причем каждый из них прогрызил комедию 8–10 раз в день, и всегда вокруг ширмы собирались толпы народа.

Обычно с «Петрушкой» ходили два человека: кукловод и музыкант. Имущество театра состояло из легкой складной ширмы, ящика с 7–20 куклами и шарманки. Все куклы были перчаточными<sup>1</sup>, с головками из дерева или папье-маше, кроме лошади, которую вырезали из картона или фанеры.

Состав действующих лиц комедии достаточно широк и пестр — солдат, барин, цыган, невеста, доктор, квартальный и др. Сохранившиеся материалы позволяют говорить примерно о 50 персонажах, хотя в действительности у каждого кукольника имелось не более 20–25 кукол, а в представлении участвовали далеко не все из них. Внешнему виду персонажей комедии старались придать типовые черты, чтобы легко было «узнать» героя — его социальное положение, национальность, профессию и т. п. К Петрушке таких требований не предъявляли, он не имел прототипа в реальном быту, но входил в семью фольклорных шутов, обладающих (в пределах европейской традиции) общими обязательными чертами во внешнем облике: огромный нос, горб или два горба — спереди и сзади, выступающий подбородок, дурацкий колпак на голове и т. п.<sup>2</sup> Одет Петрушка был в красную сорочку или красный каftан, брюки заправлены в лаковые сапожки. Иногда его наряжали на манер арлекина (одежда из цветных лоскутков) или клоуна (воротник с бубенчиками и пр.).

Голос Петрушки отличался особым тембром и высотой, для этого в разговоре за него кукольники использовали специальное приспособление — говорок, пищик. Как сообщал один из корреспондентов П. Н. Тиханова, это — «маленький снаряд, со-

стоящий из двух костяных пластинок, внутри которых укреплена узкая полоска полотняной тонкой ленточки»<sup>3</sup>. По словам собирателя из Волынской губернии, «особый пискливый голос Петрушки производится с помощью «говорка», который хозяин театра, произнося роль Петрушки, кладет себе посередине языка, а, произнося роли других кукол, быстро отодвигает в сторону, за щеку; быстрота передвижения «говорка» с языка к щеке и обратно замечательна и достигается путем продолжительной практики»<sup>4</sup>.

Театр «Петрушки» не знал декораций. Из бутафорских принадлежностей основной и часто единственной была палка, которой Петрушка бил своих недругов. Для создания шумовых эффектов использовали специальную дубинку-трещотку. Палка выступала и как заменитель какого-либо упоминаемого по ходу действия предмета: она имитировала ружье, скрипку, метлу и т. п.

На петрушечной сцене могли одновременно присутствовать только две куклы (по одной на каждой руке кукольника). Рядом с ширмой, сбоку, располагался музыкант с шарманкой.

Представление состояло из цепочки встреч—столкновений Петрушки с разными персонажами. Сценки в комедии слабо или вовсе не связаны друг с другом, поэтому порядок их размещения не был строго закреплен и допускал самые различные перестановки, выпадение отдельных сцен и присоединение новых.

Судя по имеющемуся в нашем распоряжении материалу, в состав комедии могли входить следующие сцены:

*Выход Петрушки.* Представление начиналось с того, что из-за ширмы раздавался хохот, пение, шум и затем стремительно высекивал Петрушка. Он здоровался с собравшимся вокруг его ширмы народом, поздравлял всех с праздником, заводил разговор на какую-либо злободневную тему, задавал вопросы, шутил, «задирал» публику. Характерной особенностью этой сцены является выходной монолог Петрушки, включавший в себя типичную фольклорную комическую самохарактеристику и насмешку над зрителями.

*Женитьба.* Поговорив с публикой, Петрушка обращался к музыканту и сообщал ему о своем намерении жениться. Музыкант просил привести невесту, расспрашивал о приданом. Появлялась невеста, Петрушка ее расхваливал, а музыкант всегда находил в ней изъян: с его точки зрения, она курносая, «хрома на один глаз», «кирпаченькая» и т. п. Петрушка сердился, просил музыканта сыграть что-нибудь веселое, танцевал со своей избранницей и затем провожал ее «домой», за ширму. В большинстве случаев невесту изображали круглоголовой, краснощекой, полной, одетой по моде, при этом модные детали утилизировались, окарикатурировались.

Нередко сцена с невестой наполнялась комическим цинизмом и выделялась в особую интермедию, которая под названием «Петрушкина свадьба» показывалась за дополнительную плату и не для широкого круга зрителей<sup>5</sup>.

*Покупка лошади.* Петрушка задумывал купить лошадь. Едва он успевал сказать об этом музыканту, как тут же появлялся цыган и предлагал отличного коня: «Не конь, а диво: бежит — дрожит, а упадет, так и не встанет. По ветру, без хомута, гони в два кнута, летит, как стрела, и не оглядывается... На гору побежит — заплачет, а с горы бежит-скакет, а завязнет в грязи, так оттуда уж сам вези — отменная лошадь»<sup>6</sup>.

Цыган — кукла в красной рубахе, черном жилете, с кнутом за поясом, черными всклокоченными волосами и лицом, вымазанным сажей — заламывает огромную цену. После долгой торговли Петрушка отправляется за задатком, но возвращается с палкой и колотит цыгана, который убегает или падает убитым от слишком большой порции «березовых денег».

*Испытание лошади.* Петрушка рассматривает лошадь, пытается сесть на нее, влезает задом наперед и падает, сброшенный норовистой покупкой.

*Лечение.* Петрушка, лежа на земле, громко стонет, кричит, зовет доктора. Появляется доктор, одетый во все черное, с огромными очками. Он произносит комический монолог-самохарактеристику:

Я штабс-доктор, лекарь,  
о под Каменного моста аптекарь.  
Зубы вынимаю,  
нишки и банки приставляю..  
Принимаю на ногах,  
отправляю на костилях<sup>7</sup>.

Затем следует эпизод поисков ушибленного места, во время которого доктор и пациент взаимно сердятся друг на друга: Доктор за то, что Петрушка не может указать, что и где у него болит, а Петрушка за то, что врач сам не в состоянии определить больного места. В конце концов Петрушка колотит доктора, платя ему таким образом за визит и показывая на самом «лекаре-аптекаре», куда ударила лошадь.

*Встреча с иностранцем.* Чаще всего в роли иностранца выступает немец. Петрушка учит его говорить по-русски или сам пытается объясниться по-немецки, переводя иностранные слова и выражения по принципу народной этимологии (перевод не по смыслу, а по сходному звучанию). В сцене с немцем обыгрываются самые бытовые и лучшие других известные русскому населению городских низов немецкие фразы:

Was? Was ist das? — раз, кислый квас.  
Donner Wetter? — дует (дерет) ветер.  
Guten Morgen? — по морде  
Schrechen sie Deutsch? — Иван Андреич, Трифон Матвеич и т. п.

После нескольких неудачных попыток понять друг друга, герои дерутся, Петрушка одерживает верх, прогоняет, а чаще убивает немца.

*Обучение солдатским приемам.* На сцену является солдат, объявляет о приказе взять Петрушку на службу и начинает учить

его солдатской науке. Центральным моментом сцены является эпизод комического выполнения Петрушкой команд солдата, где также широко используется игра на слуховых омонимах:

Капрал. Вот тебе ружье. [...] Держи!  
Петрушка. Держу.  
Капрал. Смотри!  
Петрушка. Смотрю.  
Капрал. Слушай!  
Петрушка. Скушаю.  
Капрал. Не кушать, а слушать. Держи ровно!  
Петрушка. Что такое? Матрена Петровна?  
Капрал. Не Матрена Петровна, а держи ровно! Какая тебе Матрена Петровна? Какой ты бесполковый.  
Петрушка. Давай, беру целковый, поди да принеси...<sup>8</sup>

Когда это занятие надоедает Петрушке, он избавляется от своего «учителя» как всегда с помощью дубинки.

*Допрос.* Допрос учиняет городовой, квартальный, офицер после очередной расправы Петрушки над каким-либо персонажем. Представитель полиции хочет наказать Петрушку, но тот не дает себя в обиду и по-своему разделяется даже с таким, реально опасным противником. Эта сцена часто воспринималась как кульминация комедии, она была самой острой и вызывала горячее одобрение у зрителей «Петрушки». Напомним, что и в поэме А. Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» народная петрушечная комедия охарактеризована двумя строчками:

Хожалому, квартальному  
Не в бровь, а прямо в глаз! —

В этом, по мысли поэта, основное ее достоинство, сила, и этим она привлекает многочисленных участников сельской ярмарки.

Поэт-искровец Г. Н. Жулев посвятил «Петрушке» целое стихотворение, в котором подчеркивает те же черты и ту же реакцию зрителей:

Молодец, Петрушка! Но все стихло в миг:  
Из-за ширя явился красный воротник,  
Подошел к Петрушке и басит ему:  
— Что ты тут каналья? Я тебя уйму!  
Петрушка не робеет: взявш палку, хлоп!  
Мудрое начальство в деревянный лоб.  
Хохот одобренья, слышны голоса:  
«Не сробел начальства!... Эхи чудеса!...»<sup>9</sup>

Д. А. Ровинский, дойдя в своем описании московского представления с Петрушкой до сцены допроса, который здесь производил «фатальный офицер», отмечал: «... начинается драка, которая кончается уничтожением и изгнанием фатального, к общему удовольствию зрителей; этот кукольный протест против полиции производит в публике обыкновенно настоящий фурор»<sup>10</sup>.

*Сцена с отцом убитого.* Отец солдата, немца или приятеля выходит на сцену, видит убитого Петрушкой сына и начинает плакать над ним. Выскакивает Петрушка и убивает его.

**Служба у барина.** Петрушка объявляет музыканту, что вынужден поступить в услужение, так как окончательно «промотался», или же барин сам приглашает его к себе и назначает жалованье — «первый месяц... пуд мякины, на второй месяц — четверть гнилой рябины»<sup>11</sup>. Договорившись о плате, барин посыпает нового слугу ставить самовар. Через какой-то промежуток времени Петрушка появляется и сообщает, что «самовар убежал». Глупый барин понимает это в прямом смысле и удивляется, как может самовар бегать. Иногда в этой сцене принимает участие и жена барина или просто «мамзель Катерина», с которой Петрушка пляшет.

**Состязание с арапом.** Очень часто в состав представления включались сценки состязания Петрушки с арапом (кукла с черным лицом в красном одеянии) в пении, игре на скрипке и т. п., которые, по правилам комедии, кончаются победой Петрушки.

**Драки, танцы.** Петрушечное представление могло прерываться своеобразными интермедиями — сценами драк или танцев. Кукольник в этом случае демонстрировал свою виртуозность, выдумку, выставил кукол в экзотических нарядах, не имеющих никакого отношения к комедии с Петрушкой. В спектакле, показанном в 1890 г. в г. Любече Черниговской губ, после нескольких обычных приключений Петрушки наступала пауза: «Из-за ширмы являются куклы — представители разных национальностей, и все они начинают танцевать. Петрушка в это время поет «По улице мостовой», сидя на краю ширмы»<sup>12</sup>.

**Встреча с приятелем.** Во многих вариантах комедии имеется сцена, где Петрушка встречается с персонажем, объявляющим себя его приятелем. Филимошка пытается напомнить о себе, рассказывает о их совместных гулянках, о прежнем веселом времяпровождении и просит угостить его по случаю встречи. Петрушка делает вид, что узнал приятеля, уходит за выпивкой и закуской, и, как всегда, является с палкой, угощая ударами отыскавшегося товарища.

**Похороны.** Из наиболее частых сцен комедии назовем еще «похороны», когда Петрушка или какие-либо другие действующие лица хоронят жертву петрушиной дубинки. Как правило, это была пантомимическая сцена. Яркий пример такой вставной сцены содержит один из южных списков комедии: «Входят две чернички. Берут они убитого немца и закатывают в холст. Затем кланяются публике и уходят за гробом. [...] Чернички вносят гроб. Берут немца и начинают мерить. В длину гроб оказывается короток, а в ширину узок. Три раза примеряют. Потом задумываются. Потом схватывают немца, складывают, комкая его, втрое и запихивают в гроб. Одна из монахинь-черничек низко нагибается, чтобы посмотреть, удобно ли помещен усопший. Другая, по рассеянности, не замечает этого, прикрывает крышку гроба, причем защемляет голову своей товарки. Та кричит благим матом, стараясь всеми силами вырваться. Когда ей это

наконец удается, затевает драку с рассеянной товаркой. Наконец под звуки комаринского гроб уносят»<sup>13</sup>.

В единичных случаях встречаются записи сцен ссоры Петрушки с женой, расправы его над лавочником, суда над Петрушкой и некоторые другие.

**Финал.** Особого внимания заслуживает заключительная сцена «Петрушки». В подавляющем числе дошедших вариантов герой попадает в лапы барбоса, шавки, черта, домового, которые уносят его вниз, тем самым ставя точку в представлении. По-видимому, именно такой конец надо считать наиболее соответствующим характеру комедии, где каждая сцена и весь спектакль в целом имеют ярко выраженные начало и конец. К примеру, Петрушка всегда почти скрывается за ширмой, как только кончается очередная сцена (у кукольника, кстати, в этот момент отдыхает рука), и вновь появляется в начале следующей, тем самым механически подчеркивая рамки отдельных сцен. В этом смысле «настоящим» концом комедии должна считаться смерть героя, так как, пока он жив, его приключения могут продолжаться бесконечно долго. Однако это веселая гибель, чисто формальный, композиционный прием, и воспринимается он именно так, без всякого сожаления и недоумения по поводу столь неоправданной кончины любимого героя, тем более что Петрушка «воскресает» в начале следующего представления. Как раз об этом говорит последняя реплика в приводимом А. Я. Алексеевым-Яковлевым описании петербургского спектакля: «Но тут музыкант натравливал на Петрушку злого, свирепого барбоса, который хватал Петрушку за нос, волок его за ширму.

— Ой, музыкант, заступись, пожалуйста, — гнусаво вопил Петрушка — Прощай, ребята! Прощай, жисть молодецкая!... Уй-юй-юй!... Пропала моя головушка удалая, пропала вместе с колпачком и с кисточкой!... Мое почтение!... До следующего представления!...»<sup>14</sup>

Отдельные варианты, в которых отсутствует подобная сцена, чаще всего представляют собой неполные или дефектные записи.

Однако можно предполагать, что в прошлом веке комедия знала и другой конец — торжество Петрушки. Это имел в виду М. Горький, когда в речи на I Всесоюзном съезде советских писателей среди других народных героев назвал и Петрушку, побеждающего «доктора, попа, полицейского, черта и даже смерть»<sup>15</sup>. Слова М. Горького подтверждаются новгородским списком комедии, где Петрушка чертом бьет городового, убивает их обоих и утаскивает на свалку<sup>16</sup>. Кроме того, есть описание московских спектаклей 70-х годов прошлого века, в нем говорится, что Петрушка, расправившись со своими врагами (доктор, цыган, жандарм, квартальный), «складывал их всех на плечи и скрывался за ширмой, напевая»<sup>17</sup>.

Далеко не все перечисленные сцены присутствовали в каждом спектакле. Сравнительный анализ текстов и описаний позволяет говорить о том, что существовали основные, обязательные сцены, составляющие ядро комедии, ее стержень, и второсте-

пенные, индивидуальные. К первым (идущим, заметим, в определенной последовательности) относятся: выход Петрушки, сцена с невестой, покупка лошади и неудачная езда на ней, лечение Петрушки, обучение его солдатской науке, допрос и расправа с полицейским, а также финальная сцена. Наличие других сцен, их порядок и количество определялись разными обстоятельствами, такими, например, как талант кукольника, его достаток (сколько кукол и помощников было в его распоряжении), местная традиция, условия выступления.

Если сравнить списки комедии по месту записи, то окажется, что легко выделяются несколько локальных традиций, имеющих свои отличительные черты, касающиеся состава комедии. Так, в вариантах, записанных в Москве и ее окрестностях, обязательно присутствует сцена с немцем, которую практически не знают другие региональные традиции. Для петербургских представлений характерны сцены допроса и службы у барина, а на юге России популярными были сцены похорон, столкновений с лавочником и т. п.

О том, каким образом сказывались на петрушечной комедии условия выступления, можно судить по нескольким фактам. Присылая Тиханову записанный в 1901 г. текст комедии, игравшейся в Чернигове, неизвестный корреспондент сообщил, что если кукольнику приходилось выступать в сугубо мужской, преимущественно холостой, офицерской компании, он показывал специальный вариант непристойнейшей «Петрушкой свадьбы»<sup>18</sup>. Алексеев-Яковлев вспоминал, что петрушечник не всегда мог сыграть полный вариант комедии, опасаясь «недреманного ока начальства» и не желая попасть в участок. «В маленьком «грожном балагане» на окраине Нижнего Новгорода один из петрушечников показал мне куклу дьячка, который приходил увещевать Петрушку, призываю его к покаянию. Но на открытых представлениях дьячок, разумеется, участвовать не мог: он мирно покоился в узле, завернутый в тряпку, ждал «случая», т. е. оказии предстать над ширмой перед узким кругом зрителей...»<sup>19</sup>. В качестве примера сильного воздействия публики на «Петрушку» сошлемся на описание В. М. Дорошевичем представления комедии у каторжников Сахалина. По словам писателя, Петrushka, попав в каторгу, «осахалинивается». «Это уже не веселый «Петрушка» свободной Руси, это — мрачный герой каторги» (он убивает отца, за что оказывается сосланным на Сахалин), — так оценивает Дорошевич героя комедии, игравшейся в каторжном театре<sup>20</sup>.

Все сказанное о театре «Петрушки» отражает, собственно, уже тот этап, когда комедия сформировалась, выработала устойчивую схему представления, основные образы, критерии, общие места. На этой общей основе создавались местные, индивидуальные варианты, отталкиваясь от нее, кукольники импровизировали, расширяли или сокращали, довольствовались простым зубоскальством или, напротив, наполняли злободневным содержанием свои представления.

Этому состоянию предшествовал довольно длительный период становления комедии, на некоторых моментах мы и остановимся.

Тот вид спектакля, который позднее стал называться театром «Петрушки», формировался среди обилия кукольных представлений в русских городах начала XIX — конца XVIII века. Существовавший тогда бытовой кукольный театр состоял в основном из отдельных, не связанных друг с другом сценок. Постепенно в нем возникает тенденция к циклизации, к объединению разрозненных дотоле сценок вокруг одного героя, который дурачит, обманывает, наказывает, высмеивает тех лиц, что и в жизни не пользовались симпатией у простого зрителя народных кукольных спектаклей. В связи с этим наблюдается и переход от пантомимы к разговорным сценам. Предпочтение отдается таким сценам, где куклы «сами» ведут разговор, насыщенный яркими, острыми, образными репликами.

В результате во второй четверти XIX в. на основе традиционного бытового кукольного театра появились первые варианты будущей комедии с Петрушкой, герой которой легко поглощал, приспособливал к себе существовавшие до него сценки народных кукольных представлений.

В 1844 г. смотритель приходского училища В. Ф. Золотаренко заносит в свой дневник весьма ценную для нас запись о посещении им во время осенней ярмарки в Екатеринодаре кукольной комедии. Запись отражает переходный момент в становлении этого вида театра: «Был в кукольной комедии. Тут взору моему представился сейчас круг скрипачей, баса, бубна и цимбал. Из обоев сделаны ширмы, в верхушке отверстие. Заиграла балаганная музыка, и две неопрятные куклы мужска и женска полов начали танцевать, только, разумеется, ног не видно. За одной четой выходила другая, совершенно в различном костюме, и так далее. В заключение танцев поцелуются. Наконец, явился неопрятный вельми носатый великан; он сперва убил солдата, потом лекаря, наконец, самого черта. Дебоширил до тех пор, пока не схватила его за нос белая собака, которая утащила его вниз за кулисы. За сим объявили: кончилось»<sup>21</sup>.

Легко заметить, что вторая половина спектакля близка классическому «Петрушке» XIX в., а первая, как мы убедимся позднее, сходна со светской частью представлений в другом типе кукольного театра — вертепе. Сочетание двух традиций отразилось и на трактовке образа «носатого великана»: екатеринодарский кукольник сделал его победителем черта (по примеру Запорожца — героя украинского вертепа), но жертвой собаки (как в русской комедии с Петрушкой).

Надо сказать, что в южных и западных районах, где сильна была традиция вертепных представлений, в состав петрушечной комедии долгое время входили элементы вертепа. Например, уже упоминавшиеся пантомимические сценки, никоим образом не связанные с основным героем комедии и демонстрирующие технику вождения и костюмы кукол; чаще показывались куклы

других национальностей (даже таких экзотических, как китайцы и японцы). Влияние вертепа оказывается и на оформлении конца петрушечных представлений. Так, текст комедии, присланной из Брянска, заканчивается следующей припиской: «У некоторых кукольников есть особое глотало, некое чудовище с огромной пастью, в которую проваливается Петрушка»<sup>22</sup>. Нечто подобное находим и в черниговском списке, где между Петрушкой и чертом «происходит борьба, кончающаяся тем, что черт проглатывает Петрушку, чем и завершается представление»<sup>23</sup>. Как это делалось, раскрывается в одном из описаний комедии: «Черт представляется в виде большой черной лохматой головы огромного размера, похожей на морду собаки»<sup>24</sup>. Не вызывает сомнения, что прием этот перенят у вертепа, с которым и брянские, и черниговские петрушечники были прекрасно знакомы. По сообщению В. Н. Добропольского, внизу у вертепного ящика «изображение какой-то головы, прикрывающей провал, в который тащут черти Ирода»<sup>25</sup>.

Вообще есть основание полагать, что первоначально спектакли с Петрушкой включали гораздо большее количество сцен-пантомим, чем сцен-диалогов. По мере того, как Петрушка становится единовластным героем комедии, пантомимические эпизоды вытеснялись, а разговорные выстраивались в некий сюжет. Доказательством тому могут служить, кроме приведенной записи из дневника Золотаренко, ранние описания петрушечных представлений, принадлежащие Д. В. Григоровичу и Д. А. Ровинскому, в которых пантомимические интермедийные вставки занимают большее место, чем в позднейших вариантах комедии. Этот процесс наглядно прослеживается на эволюции сценок с арапами. Во времена Григоровича (40-е годы прошлого столетия) петрушечник обязательно показывал двух арапов, играющих палкою, перед заключительной сценой спектакля<sup>26</sup>. То же отмечал и Ровинский: «В промежутках между действиями пьесы обыкновенно представляются танцы двух арапок»<sup>27</sup>. Впоследствии место второго арапа занял Петрушка, сцена из пантомимической превратилась в разговорную и разыгрывалась уже по правилам комедии, т. е. Петрушка вступал в соревнование с явившимся арапом, учил его играть на скрипке, говорить по-русски и т. п., в конце концов арап, как полагается, оказывался избитым, побежденным, и Петрушка прогонял его со сцены.

Рассказ Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики» представляет для нас большой интерес еще с одной стороны. Подробно рассказывая о жизни кукольников столицы, писатель прямо пишет о том, что театр Петрушки не исконно русское явление, что он занесен к нам итальянцами: «Шарманщики в Петербурге вообще бывают трех различных происхождений: итальянцы, немцы и русские. Между ними итальянцы занимают первое место. Они неоспоримые основатели промысла, составляющего у них самобытную отрасль ремесленности, тогда как русские и немцы не более как последователи, которые хватаются за шарманку, как за якорь спасения от голодной смерти, или по неспособности, чаще по неохоте, к другому, более дальному ремеслу»<sup>28</sup>.

Ранние столичные варианты комедии в какой-то мере подтверждают это высказывание писателя. Взятые в хронологическом порядке, они отражают развитие «Петрушки», его становление и одновременно обрушение. В спектакле начала 40-х годов, который обрисован Григоровичем, действуют и Пучинелла и Петрушка, причем главный герой — Пучинелла, а Петрушка очень непонятно появляется только в самом конце, когда Пучинелла, схваченный чертом, зовет его на помощь. Петрушка еще не нашел своего точного места в комедии, но он уже является ее обязательным элементом, без него, по словам того же Григоровича, «не обходится ни одно уличное представление»<sup>29</sup>.

Действительно, итальянская народная кукольная комедия масок была довольно быстро и прочно усвоена русскими кукольниками, и в первую очередь, видимо, как раз теми, которые шли в работники к сколотившим небольшое состояние многоletними гастролями и осевшим затем в России итальянцам. На формирование театра Петрушки определенное влияние оказали и спектакли кукольников других национальностей, например, немцев, которые часто гастролировали не только в столицах, но почти во всех крупных городах европейской части России XIX века.

В январе 1876 г. Ф. М. Достоевскому и И. Ф. Горбунову привелось видеть спектакль, близкий итальянскому образцу. В представлении действовали два главных героя: Петрушка и Пульчинель. В дневнике Достоевского появляются строки, характеризующие этих героев: «Скажите, почему так смешон Петрушка, почему вам непременно весело, смотря на него, всем весело — и детям, и старикам? Но и какой характер, какой цельный художественный характер! Я говорю про Пульчинеля [...]»

Это что-то вроде Дон-Кихота, а в палате и Дон-Жуана. Как он доверчив, как он весел и прямодушен, как он [...] не хочет верить злу и обману [...] как быстро гневается и бросается [...] на несправедливость и тут же торжествует, когда кого-нибудь отлучит палкой. И какой же подлец неразлучный с ним этот Петрушка, как он обманывает его, подсмеивается над ним, а тот и не примечает. Петрушка [...] вроде совершенно обрусовшего Санхо-Пансы и Лепорелло, но уже совершенно обрусовший и народный характер»<sup>30</sup>.

Как видим, данный спектакль — вариант типично итальянского кукольного представления, сюжет которого обычно строился на столкновении двух центральных персонажей (как и в комедии масок и живого актера).

В начале своей русской сценической жизни Петрушка осознавался в отдельных случаях как один из многочисленных родственников Фауста (иногда он продавал душу черту<sup>31</sup>), наделенный к тому же чертами сходства с его слугой, а также со слугой Дон Жуана. Обе эти народные легенды были известны русским кукольникам, в особенности петербургским и московским;

их разыгрывали с помощью марионеток сначала немецкие, а потом и русские кукольники.

Таким образом, можно утверждать, что главный герой русской кукольной комедии, прежде чем стать Петрушкой, с каким мы знакомы по материалам конца XIX века, прошел интересный, сложный путь, вбрав в себя иностранные и русские черты, объединив в одном образе характерные признаки разных популярных героев. Комедия долгое время находилась в процессе становления, она как бы пробовала разные варианты. На юге России Петрушка столкнулся с сильной вертепной традицией, а в Петербурге — с многовековой итальянской кукольной комедией и немецкими марионеточными спектаклями.

Интересно, что традиция парных героев не привилась в театре Петрушки ни в ее итальянском варианте (единственный случай — дневниковая запись Достоевского), где герои противопоставлены, ни в русском, где такие герои дублируют друг друга, усиливая комический эффект (Фома и Ерема и подобные им «дурацкие персонажи», особенно характерные для лубочных картинок XVIII — середины XIX вв.). Петрушка стал единственным главным героем комедии, а часть той роли, которая в отдельных ранних вариантах, близких итальянской традиции, принадлежала кукольному партнеру Петрушки, принял на себя Музыканта, ставший собеседником, советчиком Петрушки.

Вообще по мере того как новый тип народного театра распространялся по стране, завоевывая все большую популярность, иноzemное влияние чувствовалось все меньше, отбрасывалось легче и свободно заменялось своим материалом.

К концу XIX в. во многих местах России Петрушка приобретает отчество и фамилию: Петр Иванович Уксусов, Петр Петрович Самоваров. В южных районах страны он и вовсе превращается в Ваню, Ваньку<sup>32</sup>.

Вернемся еще раз к финалу комедии.

Как нам кажется, первые спектакли с Петрушкой, сориентированные на итальянский или английский образец, должны были кончаться торжеством Петрушки. Это тем более вероятно, что антиподами раннего русского Петрушки выступали в основном общекомические типы (невеста, лекарь, иноземец, торговец и т. п.), и встреча с ними не носила характера социального конфликта, а скорее была обычным одурачиванием известных комедийных образов. Появление черта в конце представления связано с этим же кругом персонажей и, видимо, закреплялось существованием вариантов комедии, где Петрушка продавал черту душу.

В классическом русском народном «Петрушке» черт превратился в лохматую, безобидную с виду собаку (Шавка, Барбос) и роль его в комедии переосмыслилась: то, что веселый, хитроумный, никого и ничего не боящийся герой комедии завершал цепь своих приключений в лапах собаки (реже «натурального» черта, домового), воспринималось как обозначение конца представления и вносило дополнительный комизм и веру в невозможность «всамделишной» смерти любимца публики.

С течением времени комедия пополнялась новыми персонажами, становилась более актуальной и социально насыщенной. И там, где протест против различных представителей власти, угнетателей или существующих порядков достигал большой силы, переделывался и конец комедии. Герой, бесстрашно расправляющийся со всеми противниками, среди которых оказывались исконные враги простого народа, в сознании рядового зрителя не мог умереть, поэтому он вопреки установившейся традиции расправлялся и с чертом (финал с собакой тогда отсутствовал), и со смертью. Так создавалась новая традиция.

Конечно, одновременно со спектаклями с оптимистической развязкой показывались и спектакли, порой даже более правдоподобные (хотя и очень редкие), вернее отражающие реальную жизнь и поэтому пессимистические. Об одном из таких представлений рассказал В. А. Слепцов: «А вот кукла, посмотрите, она всех бьет: цыгана, доктора, будочника; квартального только не бьет, но зато он ее бьет; кроме него, она всех переколотила, и, наконец, ее самое загрызла собака. Никого не осталось, только один квартальный цел»<sup>33</sup>.

В периоды спада революционного настроения строжайшая цензура распространялась и на народные театральные представления. Полицейскому преследованию подвергались и петрушечники, чей острый язык давал к тому многочисленные поводы. Несмотря однако ни на что, комедия о Петрушке продолжала веселить народ, но кукольникам часто приходилось сглаживать сатиру, особенно при большом скоплении народа (ярмарки, гуляния). Из осторожности они и собирателям не всегда давали тот текст, который держали, так сказать, про себя. Вспомним про куклу дьячка, появлявшуюся над ширмой лишь в безопасных условиях.

Театр «Петрушки» создавался не только под влиянием русской, славянской, западноевропейской кукольных традиций. Он был видом народной театральной культуры, частью чрезвычайно развитого в России зрелищного фольклора. Поэтому очень многое объединяет его с народной драмой, с выступлениями балаганных дедов-зазывал, с приговорами дружки на свадьбе, с потешными лубочными картинками, с прибаутками раешников и т. п.

Особой атмосферой городской праздничной площади объясняется, к примеру, фамильярность Петрушки, его безудержная веселость и неразборчивость в объекте насмешки, посрамления. Ведь Петрушка колотит не только классовых врагов, но всех подряд — от собственной невесты до квартального, колотит часто ни за что ни про что (арата, нищую старуху, клоуна-немца и т. д.), в конце попадает и ему: собака немилосердно треплет его за нос. Кукольника, как и других участников ярмарочного, площадного веселья, привлекает сама возможность высмеять, спародировать, отдубасить, причем чем больше, громче, неожиданнее, острее,

тем лучше. Элементы социального протеста, сатиры очень удачно и естественно накладывались на эту древнюю смеховую основу.

Подобно всем фольклорным увеселениям, «Петрушка» начинен непристойностями и ругательствами. Исконное значение этих элементов исследовано достаточно полно, а насколько глубоко они проникли в народную смеховую культуру и какое место занимала в ней брань, словесная непристойность и снижающие, циничные жесты, в полной мере показано М. М. Бахтиным<sup>34</sup>. На русском материале это подтверждается наблюдениями П. Г. Богатырева<sup>35</sup>.

В выступлениях народных комиков широко используются гиперболы и оксюмороны. Театр «Петрушки» и здесь не является исключением: комедия буквально переполнена разного рода преувеличениями и алогизмами<sup>36</sup>. Несколько примеров.

Музыкант. А приданого, Вания, много берешь?

Петрушка. 44 тысячи и полкварты водки,

Две селедки,

Икры

И бытулки фунта три<sup>37</sup>.

Часто описание начинается какой-либо фразой обобщающего характера, а раешным стихом раскрывается содержание ее, при этом нередко такие части составляют оксюморонное сочетание. Приведем характеристику лотереи:

Все вещи хорошие!  
Новые кафтаны с заплатами,  
шляпы помятые,  
лошадь без хвоста,  
два аршина холста,  
чайник без крышки с одной ручкой,  
да и та в починку отдана!<sup>38</sup>.

Для «Петрушки» чрезвычайно показателен оксюморон на уровне фраз. Это может быть сложное предложение, состоящее из двух или нескольких простых, каждое из которых, употребленное самостоятельно, не кажется смешным, но поставленное рядом с другим, начинает так или иначе соотносится с ним — и вызывает смех: «Ну, братец Музыкант, лошадь совсем молодая: во рту нет ни одного зуба»<sup>39</sup>, «Прогулялся, промотался. Было у меня шесть гривен и руп остался...»<sup>40</sup> Кукольники любили разделять диаметрально противоположные фразы (или несочетаемые) вопросом собеседника, отчего ответ воспринимался остree:

Петрушка [...] я горбатый.

Старик. Где же твой горб?

Петрушка. Дома на печке оставил<sup>41</sup>;

Полицейский. Стой здесь, а я пойду за приказом!

Петрушка. Иди себе к чертовой матери.

Полицейский. Что ты сказал?

Петрушка. Ничего. Я сказал: Иди себе, голубчик, с богом<sup>42</sup>.

Закон контрастности, яркого противопоставления лежит и в основе такого излюбленного комического приема, как разговор

с мнимо глухим героем. В «Петрушке» слово, которое «недослушивается» партнером, обычно рифмуется с другим, сниженным, или взятым из совершенно иной области предметов, понятий:

Скажем, если речь идет о стоимости лошади, то никак не ожидается к слову «рублей» рифма-«комоним» «дрожжей», «гвоздей».

Гораздо чаще соединение взаимоисключающих слов не бывает вовсе безобидным, в нем слышны намеки на более серьезные вещи:

Петрушка. Куда я с тобой пойду?

Черт. В ад!

Петрушка. В маскарад? В маскарад я с тобой не пойду<sup>43</sup>.

Капрал. Будешь человек казенный.

Петрушка. Как же я буду человек скаженный?<sup>44</sup>

Иногда кукольники настолько увлекались подобным называнием рифм, что сцены становились растянутыми, терялось чувство меры и яркий комический прием становился бессмысленным подбором рифмы ради рифмы.

Как мы уже заметили, одним из самых выразительных приемов, создающих контрастность, является перемежение прозы и раешного стиха. В петрушечной комедии это применяется в двух разновидностях. Если в масштабах комедии бесспорно преобладание прозаического текста, изредка нарушающего стихотворными репликами, то в рамках самих стихотворных кусочков отмечается иное: «раешная» форма в них намеренно ломается прозаическими или незарифмованными вставками, которые часто играют роль своеобразного вывода, итога:

Перед финальной сценой Петрушка (текст записан в Майкопе) говорил, обращаясь к музыканту:

Музыкант!

Капрала проводил  
и концы склонил.

Теперь я человек свободный!.. Ха-ха-ха! Вот так Петрушка!..

Невесту добыл,  
немца убил,  
лошадь купил  
и подлеца капрала проводил!

Теперь песню спою<sup>45</sup>.

Многие тексты комедии пестрят различного рода географическими наименованиями.

Указание конкретного города, села, улицы, какой-либо достопримечательности оживляло восприятие «Петрушки», делало героев более близкими, знакомыми; за событиями и действующими лицами представления усматривались намеки на местные процессы, обычай, на местных жителей. Условность ситуаций и персонажей комедии сильно облегчает такую конкретизацию их: достаточно один раз упомянуть, что действие происходит, к примеру, в Москве, и москвики увидят в барине

не барина вообще, а живущего на соседней улице или в соседнем доме; в городовом — не просто представителя полиции, а того самого, который олицетворяет власть в данном районе; не любого немца, а владельца ближайшей кондитерской или аптеки и т. д. Это, естественно, заставляло острее почувствовать все, что разыгрывалось на кукольной сцене, по-иному взглянуть и на происходящее вокруг, на мир реальный, повседневный. Петрушечники знали, что социальная насыщенность комедии, ее злободневность, комизм и колкость во многом определяются самими зрителями и успех спектакля в конечном счете зависел от умения приблизить традиционного Петрушку к данному, сегодняшнему, «сейчасшнему» зрителю. Одним из проверенных способов такого сближения было введение в текст комедии топонимики и имен местных знаменитостей (во всех значениях этого слова). Бурю восторга вызывало обычно появление на ширме краснощекой, глуповатой невесты, приданого у которой «чертова пропасть: ...полбутилки водки, две селедки да еще бублик на закуску», если Петрушка представлял ее публике и музыканту как дочь местного богача.

Особенно насыщены «говорящими» топонимами спектакли московских кукольников. Дореволюционная Москва славилась своими притонами, своим трущобным миром с массой тайных игорных домов, с разбоями, шулерами, беглыми преступниками, ворами и т. п.

«Шевелящейся гнилой ямой» назвал в свое время В. А. Гиляровский Хитров рынок в Москве (в разговорном языке — просто Хитровка). Эта «биржа воров и беглых» была известнаnochлежными домами, «в которых ночевало и ютилось до десяти тысяч человек»<sup>46</sup>, и тем, что «никакая власть не смела сунуться в эти мрачные бездны»<sup>47</sup>... Ясно, что кукольники, связывая какой-либо персонаж или явление с Хитровкой, рассчитывали на определенный эффект в московской публике. Человек, не знающий Москву и ее обычая, услышав фразу цыгана «Мой знакомый — англичанин Рок воткнул себе вилы в бок, по всей Европе кочует, каждую ночь на Хитровке ночует»<sup>48</sup>, смеялся только над ее нелепостью, не подозревая, какую важную деталь вносит одно наименование в характеристику цыгана, который в глазах москвичей связывается с барышническим, воровским миром Москвы.

Точно так же слова доктора «Я лекарь, из-под Каменного моста аптекарь...» жителю Москвы говорили много такого, о чем и не подозревали обитатели других мест. Дело в том, что Каменный мост в Москве пользовался очень дурной репутацией. Когда-то «под девятой клеткой или пролетом этого моста имели постоянное пристанище бродяги и разные грабители, которые в случае надобности тут же хоронили и концы в воду»<sup>49</sup>. Ко времени расцвета петрушечной комедии этой клетки давно уже не было, но память о ней осталась. Поэтому доктор, «прописав» себя под Каменным мостом, сразу же переходил в разряд отрицательных героев, воспринимался шарлатаном, неучем.

Отдельные достопримечательности из той же серии были известны далеко за пределами Москвы. Например, Марьина роща, знаменная по распространенным лубочным картинам, изображавшим сценки из народных гуляний, которые проходили в этом красивом подмосковном местечке. Во время массовых гуляний здесь шла бойкая торговля, сопровождавшаяся неизбежными драками, обманами, кутежами до последней копейки и т. п. В сцене с приятелем московские и петербургские кукольники вовсе не случайно заставляли Филимошку — гуляку и кутилу — вспомнить о Марьиной роще, где он якобы пил шампанское, кофе и чай, вообще веселился на славу.

Петербургские кукольники пользовались топонимикой с целью усилить комический эффект еще одним способом. Названия реально существующих петербургских улиц, районов они вставляли в пародийные адреса, широко бытующие в комическом фольклоре, в первую очередь в прибаутках балаганных дедов-зазывал. «Вот же адрес. В Сам Петербурге, в Семеновском полку, дом плесивый, фундамент соломенный, хозяин каменный, № 9»<sup>50</sup>, или «Она (невеста. — А. Н.) живет в Измайловском полку,

На уголку,  
В 12 роте  
На повороте,  
Дом шестой»<sup>51</sup>.

Одним из самых важных компонентов спектаклей «Петрушки» является движение кукол. «Их прелесть в движении, смысл их существования в игре. Петрушек на фотографии и смотреть нечего», — писала Н. Я. Симонович-Ефимова в известной книге «Записки петрушечника»<sup>52</sup>. Это справедливо, потому что кукла — основа представления — воспринимается только тогда, когда она «оживает» на сцене, т. е. двигается, жестикулирует. Народные кукольники знали это. Подчас могло показаться, что многие жесты кукол излишни, бессмысленны, но петрушечники считали, что без этого кукла перестанет жить и вместо «существа из мяса и крови, с сердцем, душой, с разумом и характером», каким виделся Петрушка на ширме знаменитого И. А. Зайцева, зритель обнаружит перед собой только «тряпку с разрисованной деревянной головой»<sup>53</sup>. Это правило неукоснительно выполнялось всеми кукольниками, особенно в отношении Петрушки, «забавная фигура которого» всегда «суетливо мелькала на «брюске» над аляповатой, пестрой передвижной ширмой»<sup>54</sup>. Даже произнося свой выходной монолог, Петрушка не переставал двигаться, жестикулировать. Около 40 знаменательных слов — такова речь Петрушки при выходе на ширму в майкопском представлении, а сопровождается она массой движений: герой раскланивается с публикой, ударяет себя по лбу, садится на барьер, стучит по нему рукой, при этом перебивает свои слова смехом и пением, которые тоже, естественно, сопровождались разными телодвижениями и беготней вдоль грядки<sup>55</sup>.

У хороших петрушечников слова и жесты были настолько согласованы, что создавалась полная иллюзия, будто куклы и в самом деле умеют разговаривать. В предисловии к одному из текстов собрания Тиханова так и сказано: «казалось, что все говорил сам Петрушка и что это не кукла, а живой человечек»<sup>56</sup>.

В руках настоящих мастеров своего дела тряпочные артисты «могли» даже менять выражение лица за счет еле заметного наклона или поворота головы куклы, при котором по-иному вырисовывались брови, рот, освещались нарисованные или стеклянные пуговицы-глаза — и кукла смеялась, грустила, недоумевала, сердилась и т. д. Профессиональные советские кукольники позже установили, что выражение лица у куклы должно быть нейтральным, только в этом случае она может изменять его в зависимости от характера движения. Голова народного Петрушки делалась не по этим правилам, вопреки им. Однако герой комедии никогда не воспринимался в момент игры созданным из неживого материала, для публики он обладал мимикой. Секрет его жизненности — в непрерывном движении на протяжении всего спектакля.

Старейшему актеру советского театра кукол Е. В. Сперанскому в детстве не раз приходилось видеть народного «Петрушу» и вот что он пишет о нем: Петр Петрович Уксусов — «существо, скроенное, казалось бы, наперекор всем законам нашего искусства: мы боимся сейчас слишком определенного выражения кукольной маски, а он смеется открыто и дерзко; мы избегаем натуралистических деталей, а на тебя таращаются тщательно вырисованные глаза [...] Он создан для быстрых подъемов и падений, для мгновенных поворотов, молниеносных ударов. [...] Его сценические паузы измерялись долями секунд, он, как фотон, частица света, лишен был «массы покоя» — вот почему он имел право проносить свою дерзкую зубастую улыбку через все представление: она не успевала застыть, превратиться в гримасу»<sup>57</sup>.

Роль движения велика в спектаклях типа комедии о Петрушке еще и потому, что зрителей привлекал не столько сам сюжет, заранее хорошо известный, сколько живое воплощение, проигрывание его на сцене. В этом — типичное проявление фольклорной природы театра «Петрушки», и рассчитан он был на зрителя, чьи эстетические идеалы и художественный вкус формировались, воспитывались в основном на фольклорных произведениях. От представления требовали не психологической разработки героев, не раскрытия мотивов их поступков, а самих поступков, действий, направленных прежде всего на преодоление препятствий и посрамление недругов. «Брычками и пинками переполнена вся комедия, — отмечал Д. А. Ровинский, — они составляют самую существенную и самую смехотворную часть для зрителей»<sup>58</sup>. Драки всегда проходили с шумом и восклицаниями. Использовались не только голосовые возможности кукольников, но и дубинка-трещотка, которой Петрушка колотил свою жертву, а также стук деревянных голов кукол о край ширмы. Последнее особенно нра-

вилось зрителям, так как «наглядно» показывало силу удара и накал борьбы.

Мастерство, с которым кукольники умели драться, зависело от способностей и натренированности актера-кукловода, этим же определялось и то время, в течение которого куклы продолжали колотить друг друга.

Пантомима занимала в театре «Петрушки» заметное место. Это похороны, драки, танцы, дивертисментные выходы «посторонних» кукол.

Часто совершенно без слов разыгрывалась и сцена испытания лошади, вся соль ее сводилась к изображению неумелых попыток героя вскочить на лошадь, крутого нрава петрушкой покупки. Движения кобылы и Петрушки сами по себе настолько «говорящие», что кукольники спокойно сводили этот кусочек комедии к чистой пантомиме, что нашло отражение в такой, например, ремарке: «...лошадь бьет передом и задом, а когда приостановится, Петрушка садится верхом на лошадь спиной к голове, берет в руки хвост...»<sup>59</sup>.

Несмотря на ярость и предельный комизм пантомимических эпизодов комедии, не они составляли основу ее. Театр «Петрушки» — вид народного театра, который не только смотрелся, но и слушался, поэтому большинство сцен включали в себя в разных пропорциях и движение, и разговор. В эпизодах торга (сцена покупки лошади), лёчения, высмеивания солдатской муштры слово и жест, как правило, равнозначны, они взаимно дополняют друг друга, сочетая зрительное и слуховое восприятие.

Составной частью большинства представлений театра «Петрушки» оказывались песни и танцы. Герои комедии исполняли лирические песни, плясовые, куплеты частушечного склада, жестокие романсы, песни литературного происхождения. Танцевали русского, камаринскую, трепака, «барыню», польку, вальс и т. д.

Кукольник был свободен в выборе репертуара, в распределении его между персонажами, в насыщенности спектакля музыкальными вставками. В первую очередь это зависело от таланта петрушечника, вкуса, умения петь и знания песен и танцев, от его способности «чувствовать» публику. Однако существовали все же некоторые ограничения и закономерности. Во-первых, выбирались популярные в данной среде песни и мелодии. Делалось это не только потому, что спектакли были рассчитаны на самый широкий, низовой круг зрителей. Не менее важно и другое. В силу своей специфики народные кукольные представления не могут идти долго и требуют частой смены эпизодов, убыстренного действия. Поэтому герои такого спектакля, как правило не поют песни целиком и долго не танцуют, иначе это нарушит темп и непременно скажется на качестве представления. Используется куплет, начальные строки песни, наигрываются, напеваются или насыщаются первые такты мелодии, и поскольку используются известные всем произведения, зрители сами мгновенно

восстанавливают целое и настраиваются на нужный в данный момент лад. Кроме того, нередко песенно-музыкальная вставка создает комический эффект тем, что пародирует какое-то произведение, и степень комизма во многом зависит от известности пародируемой вещи. Нередко смех зрителей сопровождает исполнение песни потому, что содержание ее резко противопоставлено поступкам героев. Петрушка с трудом забирается на лошадь, садится задом наперед, прекомично хватается за хвост или гриву, чтобы не свалиться, — и запевает лихую ямщицкую песню «Запрягу я тройку борзых темно-карих лошадей». Не менее контрастно, отсюда — не менее смешно звучат строки романса «Не уезжай, голубчик мой, Не покидай поля родные...», исполненные Петрушкой сразу после того, как он с помощью палки избивает и прогоняет арапа<sup>60</sup>.

Песня может выступать и в роли самохарактеристики персонажа. Так, пьяный мужичок появляется над ширмами, напевая «Ой под вечер поздно молодец в поле разгулялся»<sup>61</sup>; приятель Филимошка обычно поет песни, так или иначе затрагивающие тему кабака, вроде

Дует, дует ветерок  
Из трактира в погребок.  
Гуляй да погуливай;

цыган же исполняет те песни, в которых говорится либо о цыганах, либо о лошадях и т. п.

Структуру театрального представления определяет и взаимоотношение зрителей и актеров. Ориентация на публику существовала и существует во всех видах театрального искусства, в разной, конечно, степени и в разном качестве.

Для русского «Петрушки», как и вообще для народного театра, общение со зрителем было непременным условием и чрезвычайно важным моментом спектакля.

Хороший кукольник всегда имел в виду, перед кем выступает, и в зависимости от этого выбирал тот или другой вариант комедии, вставляя, или выбрасывая отдельные места, придавая им особое звучание. Импровизация в народном «Петрушке» в основном носила подготовленный характер: каждый кукольник имел у себя в запасе несколько комбинаций представления, вариантов реплик и песен и т. п. и всякий раз выбирал то, что наиболее подходило для данного состава аудитории.

Степень участия зрителей в разные моменты спектакля была не одинаковой, также как и способы вовлечения публики в игру.

Самое интенсивное общение наблюдалось в начале и в конце представления.

Исключительно редко спектакль начинался с разыгрывания на ширме сценок из самой комедии. Обыкновенно этому предшествовал разговор на посторонние темы: «Петрушка вступал в переговоры и объяснения с публикой — это был один из самых живых эпизодов представления», — вспоминал А. Я. Алексеев-

Яковлев<sup>62</sup>. Разговор мог не иметь никакого отношения к содержанию комедии, с Петрушкой просто беседовали, перебрасывались шутками, остротами, впечатлениями от какого-нибудь события и пр.

Такое начало считалось традиционным. Если же активность зрителей не удовлетворяла, кукольники прибегали к искусственному «оживлению» ее: нанимали специальных «понукал», «ответчиков», которые, находясь в толпе перед ширмой, вели с Петрушкой свободный, фамильярный разговор. Создавалось впечатление непринужденной беседы со зрителями, особенно если понукал было несколько. Этот прием помогал вовлекать в игру и настоящих зрителей, создавая необходимую обстановку для представления комедии, в которой публика играла далеко не последнюю роль.

В конце спектакля сам Петрушка, музыкант или прямо кукольник почти всегда затрагивали стоящих у ширмы, пытаясь заставить их раскошелиться. Дополнительные «пожертвования», вымогаемые у зрителей, зачастую оправдывались нуждами Петрушки. Эта, казалось бы, примитивная хитрость лишь в исключительных случаях не достигала своей цели. Вот как заканчивалось представление «Петрушки» на Муромской ярмарке в 1895 году:

«...вертевший ручку шарманки заспанный, всклокоченный парень в плисовом жилете и рваной рубашке протягивает ближайшим зрителям деревянную чашку для добровольной лепты:

— Пожалуйте, господа, на дорогу Петру Иванычу! — выкрикивает он отрывистым, полусердитым голосом. — Петр Иваныч собирается в Питер ехать!

«Господа» нимало не обижаются сердитым тоном невыспавшегося парня и, по мере сил, жертвуют на «дорогу Петру Иванычу»<sup>63</sup>.

Общение между сценической площадкой и смотрящими комедию достигалось не только такими «лобовыми» атаками, оно носило и более тонкий характер. Например, отдельные реплики персонажей оказывались явной подсказкой зрителю. Скажем, Петрушка соглашался уплатить доктору за визит и неожиданно спрашивал: «Тебе каких денег: березовых или круглых?» Вопрос рассчитан на то, чтобы зритель заранее догадался, каким образом Петрушка собирается расплачиваться. Тогда непонятливость доктора и результат ее, уже ожидаемый зрителями, но неожиданный для доктора, вызовет большую смеховую реакцию.

Подобные реплики «на публику» делали зрителей как бы соучастниками поступков Петрушки, заставляли радостнее воспринимать его победы.

Вообще атмосфера фамильярности, праздничности и непринужденности, царившая на праздничной площади, во многом содействовала активизации зрителей. Восприятие любого зрелища носило ярко выраженный эмоциональный характер. Посетители ярмарки, участники гулянья не только бурно реагировали на

все то, что перед ними разыгрывалось, выставлялось, но и вмешивались в действие спектаклей, вступали в разговор с раешниками, торговцами, балаганными зазывалами.

Шутки и сатирические выпады Петрушки никогда не оставались без внимания. Вспомним слова Ровинского о том, что «протест против полиции» в сцене допроса «производил в публике настоящий фурор». Вспомним и строки из «Кому на Руси жить хорошо», описывающие реакцию зрителей на представление «Петрушки»:

Хохочут, утешаются  
И часто в речь Петрушкину  
Вставляют слово меткое,  
Какого не придумаешь,  
Хоть проглоти перо!  
Такие есть любители —  
Как кончится комедия,  
За ширмочки пойдут,  
Целуются, братаются,  
Гуторят с музыкантами...

Представления петрушечников всегда, даже когда они шли в будни, ощущались как праздник, вносили веселое настроение. Около ширмы, на которой буйствовал Петрушка, бывало много людно и очень оживленно. Стоило появиться петрушечнику — и в зрителях недостатка не было:

К нам во двор шарманщик нынче по весне  
Притащил актеров труппу на спине...  
...Развернул он ширму посреди двора;  
Дворники, лакеи, прачки, кучера  
Возле ширм столпились, чтобы поглязеть,  
Как Петрушка будет представлять комедью —

этими словами упоминавшегося уже поэта прошлого века Г. Жулева можно и закончить разговор о русской народной кукольной комедии.

Стоит лишь добавить, что «Петрушка» как массовое явление народной зрелицкой культуры не прекратил свое существование в начале XX века. Со всеми своими достоинствами и недостатками театр «Петрушки» занимал очень видное место в кругу народных развлечений и оказал большое влияние на первые шаги советского профессионального театра кукол.

<sup>1</sup> Основу таких кукол составляет трехпалая перчатка, в среднюю часть которой вставляется средний и указательный палец (голова куклы), в крайние — большой и безымянный с мизинцем (руки куклы).

<sup>2</sup> В Европе к тому же типу национальных комических кукольных героев относятся: Пульчинель (Италия, Испания), Полишинель (Франция), Панч (Англия), Пиккельеринг (Голландия), Гансвурст (Германия), Касперль (Австрия), Каушпарек (Чехия). Семантика их внешнего вида, характеристика типа представлений в свете народной смеховой культуры раскрыта в кн.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

- <sup>3</sup> РО ГПБ, собр. П. Н. Тиханова, ф. 777, оп. 1, № 188, л. 92.  
<sup>4</sup> РО ИРЛИ, собр. И. П. Еремина, разряд 5, колл. 136, папка 1, № 3, л. 2об — 3.  
<sup>5</sup> См.: Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Т. 5. М., 1881, с. 226.  
<sup>6</sup> Петрушка: Народный кукольный театр. М., 1907, с. 10.  
<sup>7</sup> РО ГПБ, собр. П. Н. Тиханова, ф. 777, оп. 1, № 188, л. 25.  
<sup>8</sup> Там же, л. 103.  
<sup>9</sup> Поэты «Искры». Т. 2. Л., 1955, с. 696.  
<sup>10</sup> Ровинский Д. А. Русские картинки, т. 5, с. 226.  
<sup>11</sup> РО ГПБ, собр. П. Н. Тиханова, ф. 777, оп. 1, № 188, л. 3.  
<sup>12</sup> Там же, л. 52.  
<sup>13</sup> Там же, л. 89об. — 90.  
<sup>14</sup> Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковleva в записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.; М., 1948, с. 62.  
<sup>15</sup> Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. Т. 27. М., 1953, с. 305.  
<sup>16</sup> РО ИРЛИ, собр. И. П. Еремина, разряд 5, колл. 136, папка 1, № 8.  
<sup>17</sup> Белоусов И. А. Ушедшая Москва. — В. кн.: Ушедшая Москва: Воспоминания современников о Москве второй половины XIX века. М., 1964, с. 340.  
<sup>18</sup> РО ГПБ, собр. П. Н. Тиханова, ф. 777, оп. 1, № 188, л. 75.  
<sup>19</sup> Русские народные гулянья... с. 62.  
<sup>20</sup> Дорошевич В. М. Сахалин (Каторга). М., 1903, с. 125—126.  
<sup>21</sup> Из дневника В. Ф. Золотаренко (1841—1847 гг.). — Кубанские областные ведомости, 1901, № 165.  
<sup>22</sup> РО ГПБ, собр. П. Н. Тиханова, ф. 777, оп. 1, № 188, л. 52 об.  
<sup>23</sup> Там же, л. 74 об.  
<sup>24</sup> ЛГИТМиК, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 298.  
<sup>25</sup> Виноградов Н. Белорусский вертеп. Спб. 1908, с. 35. Прием этот широко применялся и в постановках школьного театра XVII—XVIII вв., который позаимствовал его у средневековых мистериальных представлений. О русском вертепе см. далее.  
<sup>26</sup> Григорович Д. В. Петербургские шарманщики. — Полн. собр. соч. в 12-ти т. Т. 1. Спб., 1896, с. 13.  
<sup>27</sup> Ровинский Д. А. Русские народные картинки, т. 5, с. 227.  
<sup>28</sup> Григорович Д. В. Петербургские шарманщики, с. 8.  
<sup>29</sup> Там же, с. 13.  
<sup>30</sup> Достоевский Ф. М. Дневник писателя, I глава. Январь 1876 г. — В кн.: Ученые записки педагогического института им. Покровского. Вып. 2. Т. 4., 1940, с. 315. Публикация А. С. Долинина.  
<sup>31</sup> См. интересную деталь в рассказе Ф. М. Достоевского «Господин Прохарчин» — момент укладывания больного Семена Ивановича в постель.  
<sup>32</sup> Подробнее см.: Некрылова А. Ф. Из истории формирования русской народной кукольной комедии «Петрушка», с. 146—147.  
<sup>33</sup> Слепцов В. А. Петербургские заметки. — Соч. В 2-х т. Т. 2. М., 1957, с. 330.  
<sup>34</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.  
<sup>35</sup> Богатырев П. Г. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре. — В кн.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства М., 1971.  
<sup>36</sup> См.: Некрылова А. Ф. Некоторые особенности стиля городского зрелицкого фольклора. — В кн.: Психология искусства слова. Воронеж, 1978; Некрылова А. Ф. Закон контраста в поэтике русского народного кукольного театра «Петрушка». — В кн.: Русский фольклор. Вып. 14. Л., 1974.  
<sup>37</sup> РО ГПБ, собр. П. Н. Тиханова, ф. 777, оп. 1, № 188, л. 63.  
<sup>38</sup> Петрушка: Любимый народный кукольный герой. М., 1910, с. 24; 1913; 1915; 1917.  
<sup>39</sup> РО ГПБ, собр. П. Н. Тиханова, ф. 777, оп. 1, № 188, л.  
<sup>40</sup> РО ИРЛИ, собр. И. П. Еремина, разряд 5, колл. 136, папка 1, № 2, л. 1—1 об.  
<sup>41</sup> РО ГПБ, собр. П. Н. Тиханова, ф. 777, оп. 1, № 188, л. 32.  
<sup>42</sup> Там же, л. 17 об.  
<sup>43</sup> Там же, л. 107.  
<sup>44</sup> Там же, л. 90 об.  
<sup>45</sup> Там же, л. 91.

- <sup>46</sup> Гиляровский В. А. Москва и москвичи. — В кн.: Гиляровский В. А. Избранное. В 3-х т. Т. 3. М., 1961, с. 24.
- <sup>47</sup> Там же, с. 25.
- <sup>48</sup> Петрушка: Уличный театр. М., 1915, с. 5.
- <sup>49</sup> Ермаков Н. Я. Пословицы русского народа. Спб., 1894, с. 30.
- <sup>50</sup> РО ИРЛИ, собр. И. П. Еремина, разряд 5, колл. 136, папка 1, № 4, л. 3.
- <sup>51</sup> Там же, № 8, л. 14. Для Петербурга подобное определение места жительства невесты Петрушки было оправдано тем, что Роты Измайловского и Семеновского полков представляли собой городские районы, где дома преимущественно отдавались под меблированные комнаты для небогатых и бедных людей.
- <sup>52</sup> Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. М.; Л., 1925, с. 25; М., 1980, с. 51.
- <sup>53</sup> Obrazow S. Von der Kunst des Puppentheaters. — In: Puppentheater der Welt. Zeitgenössisches Puppenspiel in Wort und Bild. Berlin, 1968, S. 21.
- <sup>54</sup> Русские народные гуляния по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. М.; Л., 1948, с. 59.
- <sup>55</sup> РО ГПБ, собр. П. Н. Тиханова, ф. 777, оп. 1, № 188, л. 88.
- <sup>56</sup> Там же, с. 92.
- <sup>57</sup> Сперанский Е. В. Актёр театра кукол. М., 1965, с. 41.
- <sup>58</sup> Ровинский Д. А. Русские народные картинки, т. 5, с. 225.
- <sup>59</sup> РО ГПБ, собр. П. Н. Тиханова, ф. 777, оп. 1, № 188, л. 105об.
- <sup>60</sup> Там же, л. 11.
- <sup>61</sup> Русские народные гуляния по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева, с. 60.
- <sup>62</sup> Там же, с. 59.
- <sup>63</sup> Щеглов Ив. Народ и театр. Спб., 1911, с. 123.